



Mémoire Présenté
par : Elisabeth
YAOUDAM

UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRÉ
FACULTÉ DES ARTS,
LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES DÉPARTEMENT DE
FRANÇAIS

LA FEMME DANS
LES CONTES ET LES CHANTS MAFA :
DISCOURS ET CONSIDÉRATIONS
SOCIALES

Année Académique: 2005-2006

03

03 JUIL. 2007

05.05.03
YAO
13551

UNIVERSITÉ DE NGAOUNDÉRE
UNIVERSITY OF NGAOUNDERE

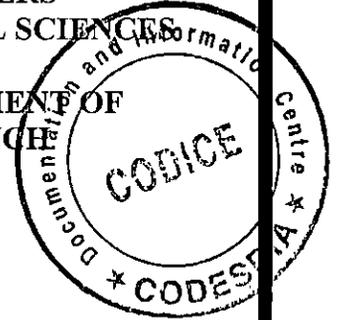
FACULTÉ DES ARTS,
LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES

DÉPARTEMENT DE
FRANÇAIS



FACULTY OF ARTS,
LETTERS
AND SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF
FRENCH



Le présent travail a bénéficié de la subvention du CODESRIA
(Council for the Development of Social Science Research In Africa)

**LA FEMME DANS
LES CONTES ET LES CHANTS MAFA :
DISCOURS ET CONSIDÉRATIONS SOCIALES**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
Diplôme d'Etudes Approfondies (D.E.A)
de Lettres d'Expression Française
Option : Littérature orale

Par

Elisabeth YAUDAM
Maître ès Lettres

sous la direction de
Clément DILI PALAÏ
Chargé de cours
Université de Ngaoundéré

et la supervision de
Gabriel KUITCHE FONKOU
Professeur
Université de Dschang

Année académique 2005-2006

A

*Ma Chère Mère, Daguidam Hayata,
qui demeure pour moi le symbole
vivant de l'émancipation féminine...*

Nous exprimons notre profonde gratitude à :

- M. Gabriel KUITCHE FONKOU qui a accepté de superviser ce travail malgré ses multiples occupations
- M. Clément DILI PALAÏ pour sa disponibilité permanente, ses conseils, et la documentation qu'il a mise à notre disposition ;
- le CODESRIA pour avoir financé le travail dans le cadre des petites subventions édition 2006
- les autres enseignants du Département de français pour les remarques, suggestions et orientations ;

- nos parents pour les efforts matériel et financier consentis pour nos études ;

- tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué moralement, financièrement et matériellement à la réalisation de ce mémoire, surtout nos informateurs et guides qui ont favorisé l'éclosion du corpus du travail.

RÉSUMÉ



La femme dans les chants et les contes mafa : Discours et considérations sociales est le sujet de notre travail qui s'élabore suivant l'analyse du discours, à laquelle est greffée une approche psychanalytique des textes littéraires.

Nous sommes partir du problème suivant : quels sont les différents langages et discours utilisés dans les contes et les chants mafa, qui permettent de lire la place et les images que la société se fait de la femme et celles que la femme se fait d'elle-même ?

Il s'agit de montrer la force et la place qu'occupent les chants dans la vie de la femme

L'étude focalisée sur des récurrences thématiques, permet de voir la relation du sujet à son énoncé et surtout remonter des traces du procès énonciatif vers les positions d'énonciations qui les ont rendues possibles. Elle suppose également que l'on se penche sur la structure profonde des phrases apparemment incohérentes et incorrectes pour mieux saisir "la présence simultanée de plusieurs significations" pouvant expliquer les comportements individuels du groupe social à étudier.

Sur le plan méthodologique, nous avons procédé à la collecte des données orales au moyen d'un magnétophone permettant l'enregistrement des contes et des chants dans leur état brut et dans leur intégralité. Nous avons utilisé deux grilles méthodologiques : l'analyse du discours et la psychanalyse littéraire. La première considère les contes et les chants comme des parties du discours. La seconde quant à elle nous a permis d'analyser les contes et les chants comme mettant en évidence l'expression des désirs inconscients, des frustrations sociales endurées et refoulées. La parole présente dans les chants permet de rétablir le patient avec lui-même et avec sa société. Elle aide à retrouver sa « *personnalité altérée par des pathologies diverses : névrose, psychose, hystérie, folie, etc...* » (Mbala Ze, 2001 :37). Le mode adéquat de guérison est ici le chant. La prise de conscience par la femme de son mal, l'incite à l'action et entraîne la dénonciation, qui est une forme d'exutoire et de refuge face aux douleurs psychologiques.

Les résultats obtenus montrent que si l'image de la femme mafa qui ressort du corpus est profondément tributaire des préjugés secrétés par la société, ils sont le fait de constructions idéologiques destinées à fonder et à justifier une volonté continuelle de domination de la femme par l'homme. Cependant, la femme contribue également à son assujettissement dans la mesure où elle cherche à détruire son autre "moi" pour des raisons liées à des intérêts affectifs. La femme constitue à cet effet une figure de l'impuissance et symbolise l'Homme réduit au néant dans une société parfois insensible et bloquée par ses convenances.

RÉSUMÉ

« *La femme dans les chants et les contes mafa : Discours et considérations sociales* » est le sujet de notre travail qui s'élabore suivant l'analyse du discours, à laquelle est greffée une approche psychanalytique des textes littéraires. Le corpus est la peinture des réalités d'une société où la femme est esseulée, abandonnée souvent à elle-même et parfois vouée à la souffrance à cause de l'absence d'affection, du manque de considérations et des règles trop contraignantes de sa communauté.

Pour remédier à cela, elle choisit d'utiliser les chants qui sont des moyens efficaces pour rompre la domination dont elle est victime dans son milieu. A travers les différentes images, des figures et des motifs récurrents qui renvoient aux thèmes de l'amour, de la jalousie, de la prostitution, il y a un réseau de significations autour duquel se déploie une idéologie. Ainsi, grâce à l'analyse du discours de Maingueneau, nous pouvons étudier le discours en tant que parole, acte de communication caractéristique de l'environnement qui la conditionne.

L'approche psychanalytique quant à elle explique et justifie le phénomène de délires, de frustrations et certains comportements observés chez les personnages. De la réalité sociale à l'oralité, plusieurs figures de la femme sont peintes afin de mettre à nu sa véritable personnalité souvent ambiguë. Celle-ci est importante et nécessite beaucoup de soins de la part de la société.

Mots clés : discours, femme, soumission, société, émancipation, chant.

ABSTRACT

This work is entitled "*Social Speech and Consideration of Women through Mafa Songs and Tales*". The scientific methods used are the discourse analysis and the psychoanalytical approach of the literary texts. The corpus shows realities of a the society where female person is alone and often given up with it. Sometimes, she is committed to suffering because of the absence of affection, the lack of considerations and the constraints of the community.

Women use songs in order to break the domination of men. Through the various images, figures, lexemes recurring which return to the topics of love, jealousy, prostitution, there are a lot of significances around whose an ideology is spread.

As far as the psychoanalytical approach is concerned, makes it possible to explain and justify the phenomenon of delirium, frustrations and behaviours observed among characters. Social reality with orality, several figures of the woman are described in order to give information on her ambiguous and significant personality that requires some more care.

Key words: Speech, Woman, Tender, Society, Emancipation, Song.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	I
RÉMERCIEMENTS.....	II
RÉSUMÉ.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
PREMIÈRE PARTIE : PROJET DE THÈSE.....	1
PRÉSENTATION DU PROJET DE THÈSE.....	2
SITUATION DU PROBLÈME.....	2
MOTIVATIONS.....	7
OBJECTIFS.....	8
REVUE DE LA LITTÉRATURE.....	9
PROBLÉMATIQUE.....	13
HYPOTHÈSES.....	13
CADRE MÉTHODOLOGIQUE.....	14
7-1-Collecte des données.....	14
7-2-Analyse des données.....	16
PLAN GÉNÉRAL DE LA THÈSE.....	18
COMMENTAIRE DU PLAN DE LA THÈSE.....	22
DEUXIÈME PARTIE : RÉDACTION DES CHAPITRES III ET IV PORTANT SUR LES CHANTS.....	24
PLAN DE LA PARTIE À DÉVELOPPER.....	25
INTRODUCTION.....	26
CHAPITRE III- LES CHANTS ET L'EXPRESSION DES ASPIRATIONS.....	28
3-1- LES UNITES THÉMATIQUES RÉCURRENTES.....	28
3-1-1- L'amour.....	29
3-1-2- La jalousie.....	35
3-1-3- La prostitution.....	40
3-2- LES ASPIRATIONS FÉMININES.....	43

3-2-1- La monogamie.....	43
3-2-2- La liberté.....	45
3-2-3- La recherche du bien-être.....	47
3-3- LES ASPIRATIONS MASCULINES.....	50
3-3-1- L'analphabétisme de la femme.....	50
3-3-2- La fécondité.....	52
3-3-3- La place du Blanc.....	53
CHAPITRE IV- LES "TYPES" DE DISCOURS DANS LES CHANTS.....	57
4-1- LE DISCOURS DE LA FEMME.....	57
4-1-1- La femme.....	57
4-1-2- Le conflit de génération.....	58
4-2- LE DISCOURS SUR LA FEMME.....	60
4-2-1- Une vision réifiée	60
4-2-2- Le mariage comme qualité sociale.....	62
4-2-3- La femme "forgeron".....	63
4-3- LA PAROLE "RE-CONSTRUITE".....	64
4-3-1- La satire des comportements	65
4-3-2- L'exclusion sociale de la femme.....	67
4-3-3- La libération dans le divertissement.....	68
CONCLUSION.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	72
A- LES SOURCES ORALES.....	72
B- LE TABLEAU RECAPULATIF DES CHANTS RECUEILLIS.....	74
C- LES RECUEILS DES TEXTES ORAUX.....	75
D- LES OUVRAGES GÉNÉRAUX.....	75
E- LES OUVRAGES THÉORIQUES.....	78
F- LES ARTICLES, LES REVUES ET LES ACTES DE COLLOQUES.....	81
G- LES MÉMOIRES ET LES THÈSES.....	83
H- LES SITES INTERNET.....	85
ANNEXES.....	86
A- LA CARTE DE LOCALISATION DE LA ZONE D'ÉTUDE.....	87
B- LE CORPUS.....	88



PREMIÈRE PARTIE : PROJET DE THÈSE

PRÉSENTATION DU PROJET DE THÈSE

I -SITUATION DU PROBLÈME

Eno Belinga pense : « *on peut définir la littérature orale comme, d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et d'autre part, l'ensemble des connaissances et des activités qui s'y rapportent* ». (Eno Belinga, 1978 :7). La littérature orale, de manière générale, est composée de textes de grande portée spirituelle, intellectuelle, sociale et didactique. Elle transmet les croyances des peuples et retrace l'histoire sacrée et profane d'une communauté. Cette littérature est aussi perçue comme celle qui a été originellement orale, c'est-à-dire qui s'est transmise de bouche à oreilles.

En Afrique, la littérature orale a plusieurs fonctions, parmi lesquelles on retrouve les fonctions sociale, historique et esthétique. Cette littérature gouverne la vie quotidienne et aide à mieux connaître ses aspects cachés ; elle est donc porteuse de civilisation et d'histoire. Propp montre à cet effet qu'elle est doublement historique parce qu'elle s'inscrit dans sa propre histoire, sa propre évolution. Elle exprime ainsi la conscience historique qu'un peuple a de lui-même. Elle est porteuse d'une conscience collective.

La littérature orale traditionnelle mafa, à l'exemple de toutes les littératures orales africaines, est associée à la vie de tous les jours. Elle met en évidence un ensemble de contes, chants, proverbes, devinettes, épopées, légendes qui rythment l'existence des hommes. Ces éléments sont définis comme des formes d'expression ayant une pertinence sociale remarquable, car ils traduisent les sentiments les plus secrets qui émergent des profondeurs de l'esprit de la communauté qui les vit. Les contes et les chants dans la société mafa permettent d'inculquer aux individus un code de bonne conduite pour qu'ils participent à la reproduction des modèles familiaux et sociaux. Ils se présentent comme des genres discursifs dans la mesure où ils mettent l'accent sur le discours et ses circonstances d'énonciation. L'acte de parole apparaît comme un fait susceptible d'exercer une action directe sur le monde matériel et sur les faits. Et la narration qui caractérise le monde et les événements devient un fait important dans la communication, surtout dans les conversations.

Le conte est de manière générale un récit vraisemblable. C'est un genre didactique qui donne à l'esprit la possibilité de faire appel à toutes les ressources de l'imagination. Il reflète de ce fait :

La vie de tous les jours, qu'il tente de diriger, d'orienter, en prodiguant les règles de comportements susceptibles de faire de l'homme un être très équilibré. Gardien et garant d'une autorité morale et juridique traditionnelle, le conte tente de perpétuer, sous une forme merveilleuse, les normes de conduite traditionnelle. (Moussa Diaby, 1984 : 55).

Le conte est aussi une manifestation populaire issue du mythe et ayant un caractère profane. Lévi-Strauss affirme d'ailleurs qu'il est la désacralisation du mythe. Ainsi, s'il est souvent considéré comme un genre distractif, il y a cependant une certaine symbolisation, une connotation qui renvoie à un univers, voire à la société réelle des hommes. Et, comme le remarque Agblemagnon,

Le conte n'est pas une simple mise en scène de l'histoire des hommes, c'est un jeu cosmique qui reprend les grands mythes de la nature [...] le conte a donc pu être une manière voilée et dégradée de parler des choses sacrées, une manière de mettre les grandes vérités à la portée de tous ». (cité par Samsia, 2000 : 54)

Quant aux figures féminines qui ressortent de certains contes, Moussa Diaby affirme : « *la femme, d'une manière générale, apparaît dans les contes comme la source des grands conflits parce qu'elle est infidèle, menteuse, ingénieuse en matière de tromperie. Sa beauté fait souvent des malheurs. Elle est cruelle et tendre à la fois* ». (Moussa Diaby, 1984 : 56).

Les chants quant à eux, sont une rhétorique toute faite et un moyen de communication dans la société. Ils permettent ainsi de dire beaucoup de choses, d'exprimer certaines pensées qui sont considérées comme des interdits sociaux. Dans cet ordre d'idées, Ruelland et Kleda pensent :

Chaque chant dont le contenu dépend de l'inspiration du compositeur, se présente sous la forme d'un journal local. Les éléments marquants ou jugés comme tels par le compositeur sont énumérés : ragots ou scandales locaux, pénuries sont cités ainsi que des louanges des personnalités locales, voire nationales dont les bienfaits ont rejailli sur la population » (Ruelland et Kleda, 2000 : 17).

Les chants sont des formes d'expression riches en sens et en couleurs.

Notre corpus est constitué des contes sur les personnages animaliers et humains. Il ont été recueillis de la bouche de femmes, d'hommes et d'enfants. Quant aux chants, il s'agit de ceux exécutés lors des cérémonies rituelles comme le mariage, le deuil, la fête du taureau

ou *maray*¹, la danse au clair de lune ou *houdok*², de chants des meunières, des femmes à la recherche des légumes en brousse ou dans les moments de solitude. Il prend également en compte les berceuses et les chants exécutés par les membres de la communauté lors des travaux champêtres. Le corpus est restreint, car le travail à ce stade de la recherche n'a pas de prétention à l'exhaustivité. Il s'agit de répertorier les contes et les chants qui mettent essentiellement l'accent sur la femme. Le corpus se compose à cet effet de quinze contes et de trente chants.

Notre préoccupation réside dans la présentation et l'analyse des formes esthétiques qui apparaissent dans leurs énoncés. Ces formes riches en images et en symboles permettent de mieux comprendre la place qu'occupe la femme. Ainsi, le travail s'intitule : « *La femme dans les contes et les chants mafa : discours et considérations sociales* ».

Le terme "discours" est polysémique. Il peut désigner la parole en tant qu'occurrence verbale, le texte, l'énoncé dans son contexte, une conversation, une interaction orale. Il renvoie à un type d'énonciation particulier. Pour Maingueneau, le discours désigne un énoncé conditionné par un mécanisme discursif et dont les conditions de production du texte sont prises en considération. C'est aussi, comme elle le précise, un « *système sous-jacent à un ensemble d'énoncés tenu à partir d'une position sociale ou idéologique* ». (Maingueneau, 1991 : 10).

Chez Michel Arrivé et al., le discours du point de vue de la grammaire, désigne « *une réalisation, orale ou écrite, par un sujet, de la dimension de la phrase ou davantage succession de phrases.* » (Arrivé et al., 1986 : 233). Les auteurs proposent d'étudier le discours de manière détaillée en le ramenant à la phrase comme élément de base. Dans ce sens, ils affirment : « *Etudier le discours, c'est donc étudier la manière dont les contraintes qu'il impose agissent soit à l'intérieur même de la phrase, soit dans les relations entre phrases successives* ». (Arrivé et al., 1986 : 233).

Le discours peut également désigner la mise en action de la langue par un sujet parlant, ce que Benveniste nomme l'énonciation. L'analyse du discours devient donc à l'analyse de la parole. Celle-ci est liée à la position du sujet, à son environnement, à son savoir, bref elle permet d'insister sur les cohérences discursives et textuelles. Le rôle joué par l'individu dans la chaîne discursive nous aidera à mieux étudier la femme objet et sujet du discours dans les contes et les chants mafa.

¹ - Le *maray* ou "fête du taureau" chez les Mafa se déroule tous les quatre ans. Les habitants disposent de ce nombre d'années pour engraisser un taureau et le sacrifier pour la circonstance.

² - Le *houdok* quant à lui, est une danse au clair de lune. Elle est exécutée généralement par les jeunes. C'est l'occasion pour beaucoup de nouer des fiançailles.

Ainsi, le constat qui se dégage est que le discours est différent de l'histoire, car si celle-ci est la présentation des événements et des personnages, celui-là met l'accent sur la manière dont le narrateur nous fait connaître ces événements et ces personnages. Il est donc un énoncé oral ou écrit, parfois idéologique, parfois destructeur.

Toutes ces définitions permettent de retrouver un point focal à savoir l'analyse de la parole comme acte d'énonciation. Pour nous, le discours sera cerné à partir des éléments formels tels que les jeux énonciatifs, les marques de la subjectivité des personnages, les nuances discursives. Il tiendra également compte de la position et du contexte d'énonciation du sujet parlant. Car, il peut arriver qu'à partir des éléments formels du discours, on puisse lire le reflet des pensées les plus profondes d'un peuple ou d'une classe sociale précise ; de là peuvent découler des considérations sociales propres à ce peuple.

Parler des considérations sociales de la femme dans les contes et les chants revient donc à spécifier les différentes traces idéologiques, les différentes manières d'étiqueter la gent féminine dans l'univers euphorique ou dysphorique des textes dans lequel elle évolue. C'est aussi insister sur les images que les autres se font d'elle et celles qu'elle a d'elle-même, les frustrations qui en découlent, ainsi que les conséquences sociales qu'elles entraînent.

Le choix des contes et des chants parmi les nombreux genres oraux pratiqués par les Mafa n'est pas gratuit. Il est surtout lié au fait que ces deux genres sont constamment utilisés dans presque toutes les activités quotidiennes. En outre, ils se pratiquent facilement sans tenir compte du statut socio-professionnel de l'utilisateur. Ils sont donc l'un des moyens d'expression libre, où le poids des contraintes sociales n'influencent toujours pas les utilisateurs.

La présentation du cadre d'étude permettra de cerner les contours implicites qui caractérisent l'inconscient collectif mafa, afin de mieux comprendre les textes à analyser.

Les Mafa, encore appelés Matakam³ par les Peul, font partie des 23 ethnies montagnardes du Nord-Cameroun . Ils sont à cheval sur le Nigeria et le Cameroun, et habitent majoritairement le département du Mayo-Tsanaga, dans l'Extrême-Nord. Cependant, on les retrouve aussi dans le département du Mayo-Sava. La montagne a une très grande influence sur eux dans la mesure où elle constitue leur milieu naturel, celui où ils se sentent le mieux épanouis et à l'abri des attaques extérieures, malgré la longue saison sèche qui va d'octobre à avril et la courte saison des pluies qui s'étend de fin avril à début novembre.

Issu des groupes de colonies soudanaises venues de l'Est de l'Afrique pendant les grands mouvements migratoires, le peuple Mafa⁴ habite un pays compris entre le 10°35 et le 11° degré de latitude Nord et le 13°40 et 14° degré de longitude Est. Limité au Nord par la plaine Mandara, à l'Ouest par la vallée de Yadseram et la plaine de Madalie au Nigeria, au Sud et au Sud-Ouest par des plateaux Kapsiki, la plaine de Gawar, la vallée de Luti et à l'Est et au Sud-Est par les pays mofou, séparé par la plaine du Diamaré.

On retrouve ainsi les Mafa dans le district de Soulédé-Roua, dans les arrondissements de Mokolo, de Koza et de Mayo-Moskota. L'ethnie est composée de sous-groupes tels que les Jéllé, les Malgoudjé, les Gourra , les Vouzi, les Golda, les Goya, les Palvaze, les Merkindjé, les Tsanao, les Massara, les Sadi, les Doumngar, les Ziwé, les Bigama, les Témé, les Magiva, les Mbouzoum, les Gajé, les Idagan, les Mahoura, les Roua, les Mouli, les Woula et les Itétch-koulé.

La diversité ethnique induit un syncrétisme de trois grandes religions pratiquées dans la région. Ainsi, on dénombre trois types de religions à savoir les animistes, les chrétiens et les musulmans. Les animistes sont influencés par le vray ou vri, une croyance ancestrale qui agit considérablement sur la gestion des ressources de la terre, de la vie en société. Cette religion est caractérisée en outre par les croyances aux divinités. Les cérémonies rituelles permettent au père de famille d'entrer en communication avec les ancêtres par le biais des

³Pour Jean-Yves Martin et Lavergne, Le terme matakam viendrait plutôt du peul. En effet : *La légende veut [...] qu'un des lieutenants de Lawal Emire de Yola, impressionné par la nudité de ces primitifs s'est écrié en les voyant: "ce sont là nos si redoutables adversaires ?" et les ait traités de "mettayamen" pluriel de "mettayamjo", terme méprisant réservé aux êtres que la nature n'a pas favorisés, l'absence de vêtements étant pour les Peuls un signe évident de pauvreté, d'infériorité. Telle serait l'origine du mot "mettayam" qui est devenue "mettakam" ou matakam désignant tout d'abord la montagne, puis par extension la tribu elle-même. (Martin, 1970 :16)*

Nous avons aussi recueilli à ce sujet un mythe qui diffère de la version de Lavergne, car il s'agit selon les Mafa eux-mêmes, de l'histoire d'un homme qui serait sorti d'un caillou et qui s'appellerait "prad", c'est-à-dire un grand rocher. Il vivait seul. Un jour, il aperçut au loin une fumée et décida d'aller voir sa provenance. Il trouva une femme malade qu'il soigna avec de l'huile de caïllédrat et avec qui il fera des enfants. C'est de là qu'ils ont donné à leur descendance le nom de matakam qui veut dire maladie et qui deviendra après l'arrivée des Blancs, Matakam. Les deux versions du mythe sont divergentes.

⁴ Nous nous servons des études menées par Lavergne pour la situation géographique de la zone d'étude.

offrandes et des sacrifices rituels. Mais, au-delà de tout ce qui précède, précisons que cette religion constitue l'une des composantes des traditions orales faites de savoir historique et influencées par l'idéologie du peuple en question. Des traditions orales riches et variées font des Mafa de grands agriculteurs, des guerriers et surtout des forgerons.

Sur le plan historique, on ne saurait parler avec exactitude d'une histoire de l'ethnie. A cet effet, selon Jean-Yves Martin, (1970 : 27) il s'agit « *des histoires villageoises ou plus encore des micro-histoires du clan* [elles sont inspirées des traditions orales qui] *nous donnent la signification qui est accordée aux rapports de l'ethnie avec l'extérieur ; ce sont des rapports de forces* ».

Sur le plan social, les Mafa pratiquent l'exogamie avec un régime matrimonial patriarcal. Si l'une des préoccupations fondamentales de ce peuple demeure la nourriture ; l'on peut comprendre le rôle joué par le père et la mère. Le père, maître tout-puissant, arbitre suprême, est responsable de la gestion des biens et des terres de la famille, s'intéresse aussi aux produits de la récolte. Les femmes veillent à la bonne marche du ménage, s'occupent du bétail et dans certaines familles, sont chargées de trouver une autre épouse à leur mari. Elles sont considérées comme des êtres en perpétuelle errance, car partagées entre le foyer conjugal, les parents, les ou l'époux qui peuvent considérablement changer pour des raisons de divorce et de stérilité qui sont des cas réguliers.

Le cadre d'étude ainsi présenté, donne une idée générale du peuple Mafa et aide à situer le sujet dans son ensemble et surtout à énoncer dans les paragraphes suivants les motivations qui sous-tendent le choix du sujet.

II - MOTIVATIONS

Au regard de l'évolution actuelle du monde, la question du devenir de nos traditions orales est plus que jamais préoccupante. C'est pourquoi les conserver par écrit, sera une manière assez modeste pour nous de contribuer à la pérennisation de l'héritage culturel mafa, car l'écriture permet la sauvegarde des genres oraux.

Le champ littéraire oral mafa est encore très peu exploré au plan littéraire. Seuls ont été menés des travaux par des sociologues, des linguistes et des ethnologues. L'analyse de ce sujet nous permettra de combler ce vide, en apportant une contribution à la connaissance des différents niveaux de significations et des fonctions que remplissent les contes et les chants dans la société traditionnelle mafa en particulier et celle de l'Afrique noire en général.

En outre, si la littérature orale mafa est très peu étudiée, elle reste tout de même un réservoir complexe et vivant. C'est pour cela qu'il est nécessaire de la déconstruire sur le plan du fond et de la forme pour mieux la cerner.

III -OBJECTIFS

Au regard des profonds bouleversements qui affectent la société, nous manifestons un intérêt particulier pour les questions féminines en littérature orale. La frustration dont la femme est l'objet en milieu traditionnel n'est pas sans incidence sur son épanouissement social. Souvent victime de l'indifférence de sa communauté, souvent génératrice de ses propres frustrations, elle demeure la matrice des représentations fortement contrastées de son cadre de vie. Tout ce qui précède nous permet d'énumérer les objectifs essentiels du travail qui sont, entre autres :

- démontrer qu'à travers les contes et les chants de l'aire culturelle mafa, on peut lire et comprendre la place effective de la femme dans sa société ;

- insister sur les différentes considérations sociales et les regards que portent la communauté du texte sur la femme ;

- "*réagencer les modèles*" discursifs existant dans les contes et les chants, afin d'appréhender les différents modes de productions langagières sous-jacentes aux textes du corpus ;

- dégager les différents jeux discursifs, les phénomènes énonciatifs et les manipulations discursives qui s'opèrent afin de voir comment l'idéologie fonctionne en arrière plan ;

- envisager la manière dont s'instruit le procès du langage, à partir des jeux discursifs. Si le récit représente la parole persuasive, il peut aussi s'agencer comme un discours destiné à convaincre ;

- insister sur les formes, les motifs, c'est-à-dire sur la littéralité. L'écriture représente une aire idéologique particulière dans la société et chaque discours a sa manière d'être.

IV- REVUE DE LA LITTÉRATURE

De manière générale, beaucoup d'auteurs ont travaillé sur la femme dans le Nord-Cameroun. Les études menées touchent des disciplines riches et variées comme la littérature, la sociologie, l'ethnologie, l'histoire, la géographie... Nous pouvons citer entre autres : Kolyang Dina Taiwé, Ursula Baumgardt, Dili Palaï, Abéga Sévérin Cécil, Ruelland... ou encore Eldridge Mohammadou, Seignobos, Tourneux, Ferrandi, Ela Jean-Marc, Baskouda Jean Baptiste, Auruche Christian, Barbier Jean Claude, Meillasoux, Prador, Cador Grégoire, Baba Simon, Plumey Yves, Eguchi, Marchand, Koulandi, Gautier...

S'agissant de la littérature orale mafa, nous n'avons pas mis la main sur des articles, mémoires, thèses ou autres ouvrages qui mettent de manière explicite un accent sur les contes et les chants dans la littérature orale mafa. Les travaux jusque-là menés sur les contes et les chants dans la littérature orale mafa ont consisté pour la plupart en la collecte et la transcription phonétique en vue de la conservation des textes oraux.

Des recueils de contes et de chants ont été édités. C'est le cas des *Contes mystérieux du pays mafa* de Kossack Godula qui mettent en exergue une diversité de contes d'animaux, de personnages humains, constituant à travers sa richesse thématique un répertoire où on peut puiser les traits caractéristiques de l'imaginaire mafa. Des collectes effectuées dans le but de conserver par écrit les traditions orales sont quant à elles composées de titres comme : *Njékene : Gwevirnde "Pél-gwezlem"* (1995), *Njékene : nda vaya aa Bongwava* (1996) publié par le comité de la langue et de la culture mafa ou encore *Le Conte mafa* de Daniel Barreteau et al.

On note également quelques textes recueillis par Georges Lavergne dans son ouvrage *Matakam* (réédition, 1990) avec des titres comme *les deux mouches*, *Ldinandaf la sorcière*, *karaka le paresseux*, *l'écureuil et la tortue*. Il rappelle à juste titre des chants et des danses utilisés lors des réjouissances, des rites funéraires, des cultes aux ancêtres. Sa collecte intéresse à plus d'un titre par l'étude menée sur les instruments de musique, qui sont joués un grand rôle dans l'accompagnement des paroles en leur conférant une force persuasive dans l'expressivité. Cela nous sera d'un grand apport dans l'analyse de nos énoncés. Lavergne affirme à ce propos: « *Pour l'exécution des ces danses qui sont toujours vives et ont un rythme très entraînant, on utilise plusieurs sortes de tambours* ». (Lavergne, 1990:119).

Il évoque entre autres *le hodok*, sorte de tambour creusé dans un tronc de fromager, couvert de cuir tendu et utilisé lors des rites, des divertissements etc...le *Dinger* et le *Ganga* qui sont de petits tambours, le *zam-zam* utilisé avec une baguette, le *deldeldeo* employé pour

des danses comme le *zavar*, le *ngawlala* et d'autres instruments comme des trompes, des cornes de coba (Tolom) ; des *dorom* ou *tchingilek*. Ces trompes à l'instar du *tchehem* servent en raison des sons graves émis, pour les danses des pleurs. Le *zelekire* et le *ldwele* aux accents aigus, sont utilisés pour les guerres. Lavergne n'oublie pas le *ganzavar* qui est une sorte de guitare à cordes utilisée généralement par des jeunes hommes pour troubler, à travers leur douce mélodie, les cœurs des jeunes filles les soirs de veillées.

Par ailleurs, des documents ont été édités dans le but de standardiser la langue mafa. Il faut distinguer entre autres : *La Petite grammaire de la langue*, *Le Mafa enseigné aux étrangers*, *Les Conversations en langue mafa*, *Le Livret de lecture en langue mafa*. Le Syllabaire 1 " *Nga slābiy dayi Mafa ; a nga gedé'e ; a nga vehe'e*" et Le Syllabaire 2 " *Nga slābiy dayi mafa a nga nje'e, a nga vehe'e*", *Les Verbes les plus fréquents en langue mafa*, publiés par le Comité de la Langue et de la Culture Mafa (COLACMA). Le *Lexique mafa langue de la famille tchadique parlée au Cameroun* de Daniel Barreteau et Yves le Bléis que nous utiliserons tout au long de nos transcriptions.

En outre, il y a des ouvrages publiés sur les Matakam à savoir, *les Matakam du Cameroun* (1970) de Jean-Yves Martin ; *La femme dans sa communauté territoriale clef du cosmos mafa* (1974) de Boisseau J. et M. Soula ; *Matakam* de Georges Lavergne (réédition 1990). Ces documents donnent une vue générale sur le peuple mafa, en analysant leurs contours historiques, géographiques, sociologiques, politiques et économiques.

Séverin Cécil Abega (1995), dans un article intitulé « Celle qui a des dents aiguës : le fantasme de l'infantilisation chez les Mafa », mène une intéressante étude sur le conte de l'ogresse. Pour lui, il y a une femme qui hante l'imaginaire collectif mafa, un monstre femelle qui dissimule dans sa poitrine une énorme bouche. Figure maternelle effrayante, elle apparaît comme une projection des rapports entre la mère et l'enfant. L'image maternelle incarnée par la vieille ogresse symbolise la mère du héros dans son ambivalence, c'est-à-dire dans sa double figure aimante et orageuse. Il montre également que la femme mafa n'a pas encore atteint la situation d'égalité avec l'homme. Elle peut préserver un statut de partenariat qui la met à l'abri de l'autorité masculine. Pour conclure, il remarque que

la mère, l'épouse, la sœur ou la fille dissimulent les divers avatars de l'ogresse. Il faut donc limiter à tout prix leur emprise sur la société, et la société mafa l'a réalisé en les privant du droit à l'héritage, à la terre, à la possession du bétail, à la construction d'une maison, à l'accès à des sources de revenus substantiels. (Abega, 1995 : 118)

A côté des écrits consacrés spécifiquement aux Mafa, il importe de mentionner quelques travaux effectués sur les contes et les chants relatifs à la femme dans la littérature orale en général. C'est le cas de l'article de C. Dili Palaï intitulé « *Le conte peul du Nord-Cameroun : lecture d'une proprioceptivité féminine* ». Dans cet article, l'auteur montre que les contes peuls permettent d'établir un statut sémiologique de la femme en tant qu'Objet, Opposant ou Destinateur. A cet effet, « *la femme apparaît dans les structures textuelles comme un sujet complexe pouvant influencer le fonctionnement de la société tant négativement que positivement* » (Dili, 2001 : 48). L'auteur aboutit à la conclusion selon laquelle au-delà du statut de la femme reléguée au second rang, celle-ci est en réalité un être capable de s'imposer, de jouer de par sa compétence de l'image de celle qui détient la source du bien-être et du mal-être pour le sexe masculin et pour elle-même. Mais le désir libidinal dont elle fait montre n'est pas sans incidence, car il compromet le fonctionnement normal de la société.

Kélétiogui Mariko, dans son article, « *Les chants de chasseurs haoussa* » montre que les chants sont riches en symboles parce qu'ils regorgent de traditions millénaires, de mythes, de légendes et de récits merveilleux qui unissent les hommes aux divinités.

Ainsi, à travers les chants, les récits hérités des anciens, les historiens de la chasse perpétuent les traditions millénaires qui firent des chasseurs les premiers guerriers, les protecteurs des collectivités, les pourvoyeurs en venaison, les héros civilisateurs qui domptèrent les génies et les fauves, pacifièrent les brousses jadis incultes pour en faire des établissements humains. (Kélétiogui Mariko, 1991 : 42)

L'importance de cet article réside surtout dans la présentation des faits qui met en rapport le pouvoir des chants à la sauvegarde des traditions orales de ce peuple. Cependant, l'article se limite aux chants des chasseurs pour montrer leur rapport avec l'histoire. Pourtant ce rapport peut être cerné de plusieurs manières.

De l'article intitulé « *L'éducation à travers le conte* » de Mariama Hima, il ressort que le conte est l'un des genres oraux utilisés par la société Zarma-Songhay, pour l'éducation de la communauté. Cette éducation est transmise par la grand-mère. En effet :

Dans cette société comme ailleurs dans presque toutes les sociétés de tradition orale, "les femmes constituent un élément mineur soumis à des institutions masculines", [...] elles sont [cependant] des valeurs par excellence, à la fois du point de vue biologique et social, sans lesquelles la vie n'est pas possible ». (Mariama Hima, 1991 :38).

L'auteur montre la place de choix qu'occupe la grand-mère dans la conservation des valeurs traditionnelles de cette société. Ceci lui permet d'être aussi « *une médiatrice indispensable à l'éducation sexuelle de ses petits enfants avant leur mariage (...)* ». (op. cit. : 38). Par le conte, la grand-mère enseigne la morale, le savoir-vivre et le savoir-faire. Elle transmet par ricochet l' « *Afrique traditionnelle* » (op. cit.: 40) aux enfants.

Dans son article intitulé « *Fragments d'un discours musical amoureux* », tiré de la version électronique de la revue *Africultures* n°63, Gérard Arnaud brosse de façon brève l'apport et l'implication des chansons amoureuses chez quelques peuples africains. Si l'Afrique a toujours chanté l'amour comme il le précise, et si ses chansons sont rarement à l'eau de rose, la musique évoque à travers les chants des pygmées, la poésie soufi, les incantations des griotes maliennes, des rapports amoureux, mais aussi la séparation et la désillusion. Elles sont surtout l'expression de la solitude féminine, vouée à la séparation d'avec l'amant pour des raisons liées au départ à la chasse et à la guerre. Ces chansons se servent toutefois d'une esthétique particulière pour mettre à nu l'érotisme, l'infidélité, la prostitution, la rivalité et la vénalité de la femme et de l'homme. En fin de compte, « *L'Afrique rose, ce ne serait donc, au fond qu'une histoire de fesses ?* ». Autrement dit, la plupart des chansons qu'on retrouve de nos jours dans les traditions orales africaines ne sont qu'une sorte d' « *érotisation glamour* ». Cette vision de l'Afrique, présentée par Gérard Arnaud, est assez réductrice, car elle ne prend pas en compte toutes les réalités africaines. Elle se limite à un aspect des chants pour tirer des conclusions générales sur la fonction assignée à ce genre oral.

Fotio Jousse dans son mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies (2001) portant sur *La condition de la femme dans les chansons féminines d'hier et d'aujourd'hui*, présente un portrait évolutif du rôle marginal qu'occupe la femme dans la société et montre comment celle-ci utilise les chansons pour s'exprimer librement. Le travail nous intéresse car il analyse la condition de la femme à travers les chansons sur une période assez déterminante. Cependant, on ne saurait assigner un rôle seulement marginal à la femme dans les chansons. La femme participe non seulement à ce rôle, mais également réussit à extérioriser sa joie par les chansons.

Samsia Paul dans son mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies (2003) sur les *Aspects de l'amour dans les chansons massa*, analyse les chansons comme des genres oraux qui expriment différentes formes de relations affectives et qui reflètent les structures sociales de l'aire culturelle massa. Il pose que ces chansons traduisent les relations affectives entre les parents et les enfants, mettent un accent particulier sur l'érotisme, les déviances sociales.

Cependant, l'étude telle que énoncée n'insiste pas amplement sur la place effective qu'occupe la femme dans cette aire culturelle.

Dans ses travaux de maîtrise portant sur *la parole féminine et les contes chez les massa : modes et contexte de production* (2000), Samsia s'attèle à démontrer que la femme possède plusieurs procédures d'appropriation de la parole dans les contes massa. Il examine le contexte de production et le mode d'énonciation de ces contes en démontrant que la femme fabrique les contes, les met au service de la société et valorise indirectement la tradition et la culture massa. Il insiste sur le rapport qui existe entre les contes et le discours féminin. Ce rapport semble évident, car au-delà de la satire des phénomènes sociaux, on note les profils ambivalents de la femme : un profil dépréciatif mettant en exergue les femmes diminuées, rabaisées par leurs attitudes et leur désir effréné de vouloir tromper et nuire à leur entourage ; et un profil appréciatif, où l'image de la femme est celle de la procréatrice, de l'éducatrice, de la conservatrice de la culture et de la dispensatrice de tendresse.

En fin de compte, nous remarquons que beaucoup de travaux menés sur les contes et les chants sont pertinents. Focalisés pour la plupart sur les différents thèmes liés au statut de la femme dans la société traditionnelle, ils permettent d'insister sur le rôle marginal qu'occupe celle-ci dans la vie quotidienne. L'originalité de notre travail consiste à partir des éléments formels caractéristiques du discours pour lire l'énoncé comme le produit d'un acte de parole et d'écriture dans un contexte donné. Ainsi, à partir de l'esthétique des contes et des chants, nous pouvons mieux caractériser la femme mafa dans son univers tantôt dysphorique, tantôt euphorique.

V- PROBLÉMATIQUE

Le problème spécifique au centre de notre investigation s'articule autour d'une question principale, à savoir : quels sont les différents langages et discours utilisés dans les contes et les chants mafa, qui permettent de lire la place et les images que la société se fait de la femme et celles que la femme ' se fait d'elle-même ? Autrement dit, comment ces deux genres traduisent la vision globale que la société mafa se fait de l'être féminin ?

VI- HYPOTHÈSES

Pour mieux cerner le problème, nous énonçons notre hypothèse de base comme suit : les formes orales d'expressions littéraires telles que les chants et les contes spécifiques,

calqués sur un fond de vérité, sont l'expression parfaite de l'inconscient collectif de la femme et partant, de son cadre de vie. Les hypothèses secondaires quant à elles se résument ainsi:

1- A travers une esthétique toute faite, les discours qui ressortent des deux genres évoqués ci-dessus, sont tantôt persuasifs et libérateurs, tantôt disqualificatoires pour la femme mafa, parce que ce sont des formes d'expression où se lisent les diverses considérations sociales de celle-ci.

2- Les chants permettent la circulation des messages d'une portée sociale considérable et sont un moyen d'exprimer certaines injustices sociales.

3- Les contes et les chants sont des exutoires, car ils permettent, à travers une esthétique particulière, de libérer la femme, de la guérir des handicaps générés par son cadre de vie et surtout de lui donner la conscience de la place qu'elle doit y occuper.

VII- CADRE MÉTHODOLOGIQUE ET THÉORIQUE

La vérification des hypothèses de travail émises, passe par l'utilisation d'un cadre méthodologique adéquat, auquel nous greffons des éléments théoriques d'analyse du sujet. Ils comporteront deux étapes fondamentales : la collecte des données et l'analyse.

7-1- La collecte des données

Dans un premier temps, nous avons procédé à la collecte des données orales. Celle-ci s'est effectuée au moyen d'un magnétophone permettant l'enregistrement des contes et chants dans leur état brut et dans leur intégralité. L'usage du magnétophone nous a permis de sauvegarder certains aspects de la littérature orale mafa, qui pourront s'analyser par le biais de lectures psychanalytique, idéologique, linguistique, anthropologique, sociologique...

Le recueil des éléments de la tradition ne se fait pas massivement au hasard, puisqu'il faut bien connaître les éléments qui déterminent la naissance de variantes afin de tirer les principes d'échantillonnage à retenir. Ainsi, la tradition orale doit être « *conçue comme un tout qu'il faudrait pouvoir appréhender dans toutes ses composantes, littéraire, historique, sociologique et linguistique.* » (Drissa Diakité et all, 1984 : 40).

Et, comme l'affirme Madeleine Grawitz,

L'enquête sur le terrain est avant tout, celle qui étudie une collectivité dans son contexte social, un groupe vivant dans son cadre habituel :

service administratif, collectivité, groupe sportif, celle qui emploie pour atteindre son but, non pas uniquement, mais obligatoirement des techniques d'observation des groupes. (Grawitz, 2001 : 766).

A cet effet, la première descente sur le terrain s'est effectuée d'abord à Ngaoundéré auprès des étudiants du 09 au 25 février 2006, puis à Mokolo et Koza du 15 au 30 avril 2006, auprès des personnes ressources. Nous effectuerons une autre descente afin d'exploiter toutes les données nécessaires à l'analyse du travail dans les jours à venir, car la première s'avère insuffisante.

Ainsi, appartenant à l'aire culturelle mafa, nous avons opté pour l'observation participante. « Celle-ci implique, que l'observateur participe, c'est-à-dire qu'il soit accepté au point de s'intégrer dans le groupe, de se faire presque oublier en tant qu'observateur, mais en restant présent en tant qu'individu » (Grawitz, 2001 : 773). C'est pourquoi nous nous sommes impliquée dans toutes les veillées organisées durant notre descente sur le terrain, au clair de la lune, dans les cases, pour recueillir nos données. Celles-ci ont été réunies sans une sélection a priori, consciente ou non, afin d'être attentive à tous les aspects cachés des textes et mieux rendre compte de leurs caractéristiques.

Après cela, nous avons réécrit progressivement les textes en suivant la méthodologie du recueil des textes oraux telle qu'énoncée par Cauvin. La première étape du travail a consisté en la traduction phonétique. Nous nous sommes servis du *Lexique Mafa. Langue de la Famille Tchadique parlée au Cameroun* de Daniel Barreteau et nous nous sommes fait aidé par Dzenguéré Wandala⁵ et utilisé l'alphabet général des langues africaines. La seconde étape du travail a consisté en la traduction mot à mot. Celle-ci donne « le sens ou la valeur de chaque mot de la langue d'origine. (...) elle veut faire comprendre l'originalité de l'énoncé dans la langue d'origine ». (Cauvin, 1980b : 56). La troisième étape du travail s'est focalisée sur la traduction littéraire. A ce niveau, nous avons utilisé une numérotation des phrases pour faire correspondre le texte original et le texte traduit. Ces trois étapes permettent ainsi de mieux traiter les données recueillies afin qu'elles puissent être à la portée de tous, et surtout pour nous faciliter la tâche dans la suite de nos analyses. Pour une bonne lisibilité des textes traduits, nous avons procédé par une notation en vers libres.

⁵ Animateur formé par la Société Internationale de linguistique (SIL), pour la traduction des textes en mafa et membre du COLACMA. Il a beaucoup contribué à la collecte des données dans la région de Mokolo et reste une personne ressource pour nos travaux sur le terrain.

Ainsi, comme le précise Jean Cauvin, les données recueillies aident à mettre en évidence les éléments suivants : l'esprit de l'étude, la collecte des données, leur notation, leur transcription et leur traduction. (Cauvin, 1980b :49-57).

La recherche documentaire quant à elle, nous a conduite vers les publications relatives au sujet, dans les bibliothèques publiques.

7-2-Analyse des données

Pour mener à bien ce travail, nous avons opterons pour l'analyse du discours et la méthode psychanalytique. Nous ferons également recours quelquefois à certaines notions propres à l'approche comparatiste, afin d'explicitier les représentations de l'autre, à la lecture de l'imagologie.

L'analyse du discours telle qu'énoncée par Maingueneau nous permettra de faire une étude systématique des différents discours observés dans les contes et les chants mafa, car l'histoire ne va pas sans une part du discours. Pour paraphraser Maingueneau, nous dirons que l'intérêt qui oriente l'analyse du discours, c'est de n'appréhender ni l'organisation textuelle en elle-même, ni la situation de communication, mais de penser le dispositif d'énonciation qui lie une organisation textuelle et un lieu social déterminés. Ce discours y est considéré comme activité rapportée à un genre, une institution discursive ; les lieux n'y sont pas pensés indépendamment des énonciations qu'ils rendent possibles et vice-versa. (Maingueneau, 1991 : 13).

En effet, l'analyse du discours dans ce contexte considère les contes et les chants comme des parties du discours. Tout matériau verbal est comme une structure langagière, surtout lorsqu'il faut tenir compte de l' « *opacité de l'activité discursive, qui constitue elle aussi une réalité sociale, qui a un rôle constructeur et n'est pas le simple reflet d'une situation muette placée à l'extérieur* » (Maingueneau, 1991 :14). Ainsi, si les chants qui accompagnent les travaux ménagers et les cérémonies rituelles sont des manières voilées de révéler des vérités, les contes donnent de nombreux témoignages sur le cadre de vie du peuple mafa. Dans cet ordre d'idées Godula Kosack affirme :

Les Mafa considèrent leurs contes comme des récits relatifs à des événements du passé. Il n'y en a donc pas qui soient considérés comme plus véridiques, plus symboliques ou plus pertinents que d'autres. Même les contes à personnages animaux, ou ceux dans lesquels entrent en interaction animaux et humains, passent pour véridiques. (Godula, 1997 :14-15).

A cet effet, la position de l'énonciateur, la subjectivité des personnages, leur état psychologique sont autant d'éléments ayant une influence remarquable sur les énoncés du corpus. En outre, la pertinence des implications des énonciateurs dans leur dire et faire est essentiellement variable. Les éléments énonciatifs et surtout l'instance narrative à travers les différentes focalisations, nous seront d'une grande utilité, car ils permettent de cerner les "actants" dans leur totalité. Genette affirme à propos de l'instance narrative qu'elle est une sorte de subjectivité dans le langage, « *c'est-à-dire [celle qui permet] de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice- ce que l'on nomme aujourd'hui leur énonciation* ». (Genette, 1972 :226).

La psychanalyse nous permettra d'analyser les contes et les chants comme mettant en évidence l'expression des désirs inconscients, des frustrations sociales endurées et refoulées. A ce propos, Catherine Wieder souligne :

Ce qui intéresse spécialement la psychanalyse (...) est justement cet aspect de l'expérience qui a été ignoré et négligé voire interdit par les règles du langage. Les mots manquent mais, tout en étant inadéquats, ils disent quelque chose. Les énergies du désir se dirigent vers l'extérieur d'une prise de conscience consciente et s'attachent à des idées et des images spécifiques qui représentent des désirs inconscients. Ce n'est que grâce à ses effets que nous pourrions rendre compte de l'inconscient : à travers la logique des symptômes(...) et de façon plus cruciale encore, à travers la relation affective mutuelle que les humains développent du fait de leur totale dépendance, dans le passé, vis-à-vis d'autrui. (...) dans l'inconscient, le corps ne se moule pas sur le social et cependant l'esprit en porte l'emprunt définitive. (Wieder, 1988 : 3)

Au regard de ce qui précède, cette méthode nous aidera à comprendre la société du texte, à travers les fondements idéologiques du groupe. Les chants et les contes utilisent la parole pour s'exprimer. La parole permet de rétablir le patient avec lui-même et avec sa société. Elle aide à retrouver sa « *personnalité altérée par des pathologies diverses : névrose, psychose, hystérie, folie, etc...* » (Mbala Ze, 2001 :37). La psychanalyse nous permettra aussi de mieux cerner le psychisme de l'individu afin de déterminer ses motivations et ses pensées les plus secrètes. Et comme le remarque Catherine Wieder, il faut toujours partir du texte, explorer son imaginaire, dégager les constances de sa création et y revenir pour appréhender l'effort de la conscience individuelle.

VIII- PLAN GÉNÉRAL DE LA THÈSE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : L'ESPACE DE PRODUCTION, LES STRUCTURES ET LE FONCTIONNEMENT DES CONTES ET DES CHANTS MAFA

CHAPITRE I- LES CHANTS ET LES CONTES : PRODUCTION ET FORMES

1- 1-LES CIRCONSTANCES DE PRODUCTION DES CONTES ET DES CHANTS

1-1-1- Le rôle des veillées

1-1-2- La production des chants

1-2- LE CADRE SPATIO-TEMPOREL

1-2-1-La marque du temps sur les actants

1-2-1-1- L'influence des saisons sur la production

1-2-1-2- Le temps atmosphérique, facteur d'inspiration

1-2-1-3- Le temps chronologique

1-2- 2- Le cadre spatial des actants

1-2-2-1- Les influences de l'espace sur les actants

1-2-2-2- Les macro-espaces et le divertissement

1-2-2-3- Les micro-espaces et l'ennui

1- 3- LES FORMES RÉCURRENTES

1-3-1- Au niveau des contes

1-3-2- Au niveau des chants

1-3-3- Le rapport et l'implication des deux genres

CHAPITRE II- LES "PAYSAGES SYMBOLIQUES" DES CONTES ET LEUR INFLUENCE SUR L'ORDRE SOCIAL

2-1- LA NATURE

2-1-1- Le marigot

2-1-2- La forêt

2-1-3- Les cases

2-1-4- La montagne et la colline

2-2- LES AUTRES ESPACES

2-2-1- Le ciel

2-2-2- Les lieux sacrés

2-3- LES PAYSAGES SYMBOLIQUES ET L'ORDRE SOCIAL

2-3-1- La femme double agent de l'action (Opposant/Adjuvant)

2-3-2- L'homme : force agissante

2-3-3- Le poids de la tradition

CHAPITRE III- LES CHANTS ET L'EXPRESSION DES ASPIRATIONS

3-1- LES UNITÉS THÉMATIQUES RÉCURRENTES

3-1-1- L'amour

3-1-2- La jalousie

3-1-3- La prostitution

3-2- LES ASPIRATIONS FÉMININES

3-2-1- La monogamie

3-2-2- La liberté

3-2-3- La recherche du bien-être

3-3- LES ASPIRATIONS MASCULINES

3-3-1- L'analphabétisme de la femme

3-3-2- La fécondité

3-3-3- La place du Blanc

DEUXIEME PARTIE : LE DISCOURS, LES IMAGES ET LES FRUSTRATIONS DANS LES CONTES ET LES CHANTS MAFA

CHAPITRE IV- LES TYPES DE DISCOURS DANS LES CHANTS

4-1- LE DISCOURS DE LA FEMME

4-1-1- La femme

4-1-2- Le conflit de générations

4-2- LE DISCOURS SUR LA FEMME

4-2-1- Une vision réifiée

4-2-2- Le mariage comme qualité sociale

4-2-3- La femme "forgeron"

4-3- LA PAROLE "RE-CONSTRUITE"

- 4-3-1- La satire des comportements
- 4-3-2- L'exclusion sociale de la femme
- 4-3-2- La libération dans le divertissement

CHAPITRE V : L'EXPRESSION DE LA PENSÉE PAR LES IMAGES

5-1- LA FEMME, FIGURE CENTRALE DE LA PAROLE

- 5-1-1- La femme Objet
- 5-1-2- La femme Opposant
- 5-1-3- La femme Adjuvant

5-2- LES FEMMES VUES PAR LES HOMMES

- 5-2-1- La femme, " sexe faible "
- 5-2-2- La femme : objet sexuel
- 5-2-3- La gent féminin, source de déstabilisation sociale

5-3- L'IMAGE DES HOMMES DANS LES CHANTS FÉMININS

- 5-3-1- Le mari attentif
- 5-3-2- Le dominateur
- 5-3-3- Le conservateur

CHAPITRE VI-LES FRUSTRATIONS ET LE LANGAGE

6- 1- L'IMPACT DES INTERDITS SUR LA FEMME

- 6-1-1- La "révolte muette"
- 6-1-2- Le refus de l'assujettissement

6- 2- LES CONTRAINTES SOCIALES DE LA FEMME

- 6-2-1- La récupération des discours féminins
- 6-2-2- La catégorisation comme outil de marginalisation

6-3- LA « RHÉTORIQUE DU REJET » DANS LES CHANTS

- 6-3-1- L'instrumentalisation de la femme par le langage
- 6-3-2- L'expression de la liberté

CHAPITRE VII- LE LANGAGE ET L'IMAGE DE LA SOCIÉTÉ

7-1- LES ÉCHANGES SUBJECTIFS

7-1-1- Les logiques subjectives

7-1-2- L'utilisation des formes stéréotypées

7-2- LES ÉLÉMENTS LANGAGIERS

7-2-1- Les expressions figées

7-2-2- Les stratégies persuasives

7-3- LES DIFFÉRENTES FACETTES DES DISCOURS SOCIAUX

7-3-1- La simulation et la dissimulation

7-3-2- L'ouverture aux réalités sociales

CONCLUSION

IX- COMMENTAIRE DU PLAN DE LA THÈSE

Le travail est structuré en deux grandes parties, composées respectivement de trois et quatre chapitres. La première partie intitulée *Espace de production, structures et fonctionnement des contes et des chants mafa*, se veut descriptive. Elle a trois chapitres. Dans le chapitre 1 portant sur *les contes et les chants : production et formes*, il sera question de montrer les facteurs qui contribuent à la création, à la profération des contes et des chants. En effet, les circonstances de production de ces deux genres ne sont pas les mêmes, c'est pour cela qu'il est nécessaire d'insister sur les différences et les ressemblances qui permettent de lire la symbolique des veillées. Nous mettrons également un accent sur les aspects formels qu'on retrouve dans les contes et les chants, c'est-à-dire sur les procédés de composition de ces deux genres, les styles oraux qui participent à leurs différentes techniques.

Quant au chapitre 2, il sera focalisé sur *les paysages symboliques des contes et leur influence sur l'ordre social*. On remarque le rôle crucial que joue l'espace et le temps sur le dire et le faire des personnages, au regard de l'influence de l'environnement sur les personnages et le contexte d'énonciation de ces genres. Ainsi, si le temps est un facteur d'inspiration, il conditionne aussi le destin de ceux-ci, qui peut être soit morose soit plein d'espoir et de liberté. Nous reviendrons tour à tour sur le poids que joue la tradition sur la femme en tant qu'être ambivalent. Victime de sa condition, elle demeure cependant actrice de ses propres malheurs et des malheurs de ceux de sa communauté.

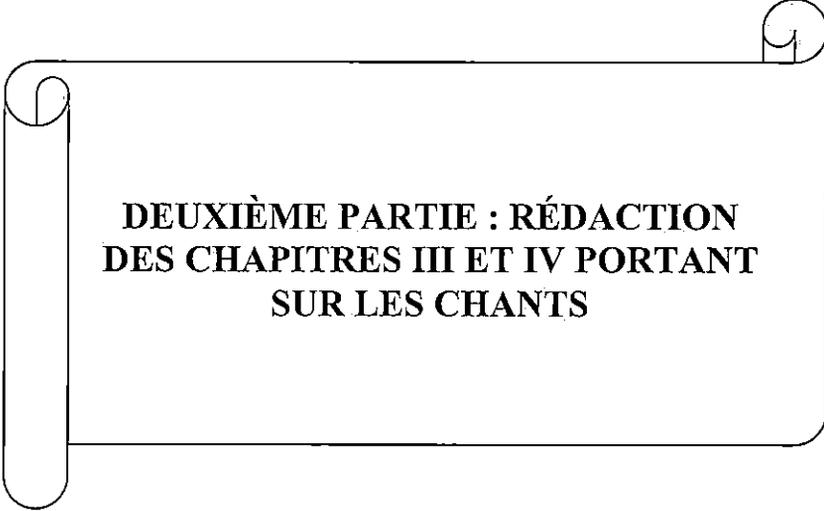
Le chapitre 3 sera focalisé sur *les chants et l'expression des aspirations*. Il soulève l'importance du chant en tant que l'un des moyens efficaces qui aident la femme à extérioriser ses joies et ses peines. A travers les figures thématiques récurrentes et les aspirations féminines et masculines, on retrouve dans les chants les sentiments tels que l'amour, la jalousie. On note ainsi des formes de rejets exprimés tant par la femme que par l'homme. Ainsi, grâce au pouvoir du verbe, la femme subit les différentes formes de domination masculine de son cadre de vie.

Dans la seconde partie du travail dont le titre est : *Discours, images et frustrations dans les contes et les chants mafa*, il s'agira d'un travail à la fois analytique et interprétatif. Le chapitre 4 porte sur les "types" de discours. Il ne s'agira pas des types de discours en tant qu'éléments portant sur un fonctionnement rhétorique, mais d'une typologie empruntée à une classification de l'action sociale, c'est-à-dire les différents discours polémiques axés sur la femme mafa : les discours de la femme et les discours sur la femme.

Dans *le chapitre 5* qui s'intitule *l'expression de la pensée par les images*, il sera question d'analyser les images de la femme telles que présentées par l'homme et celle de l'homme telles que présentées par la femme. On pourra donc lire à travers toutes ces images que l'homme est un être dominateur et conservateur, bien qu'il soit quelquefois un mari attentif. Et la femme est présentée comme la source de déstabilisation sociale, c'est-à-dire comme à l'origine du désordre observé dans sa communauté. Elle n'échappe cependant pas au rôle d'objet sexuel, qui la prédestine à être par excellence le sexe faible.

Le chapitre 6 s'attardera sur *les frustrations et le langage*. Par le biais du langage, véritable instrument de domination, l'homme réussit à assujettir la femme. Le langage instrumentalise l'être féminin et par la rhétorique du rejet, permet de mettre à nu la discrimination sociale dont la femme est l'objet. Cependant, le même langage aide la femme à exprimer le refoulé causé par les contraintes sociales de son milieu.

Dans le dernier chapitre, portant sur *le langage et l'image de la société*, il sera question d'établir le rapport entre le langage tel que explicité dans les contes et les chants et l'image de la société mafa. Autrement dit, il s'agira de voir dans l'analyse interactionnelle de propos individuels et d'échanges intersubjectifs, les distinctes facettes des discours sociaux qui en découlent. Les principes langagiers mis en scène par un énonciateur peuvent refléter ses stratégies, ses intentions du milieu dans lequel il émet ses propos. Ceci nous aidera à lire les attitudes des personnages comme des éléments liés à une certaine utilisation du langage. Car ce dernier permet d'actualiser les situations, les attitudes et les croyances des sujets.



**DEUXIÈME PARTIE : RÉDACTION
DES CHAPITRES III ET IV PORTANT
SUR LES CHANTS**

PLAN DE LA PARTIE A DEVELOPPER

INTRODUCTION

CHAPITRE III- LES CHANTS ET L'EXPRESSION DES ASPIRATIONS

3-1- LES UNITÉS THÉMATIQUES RÉCURRENTES

3-1-1- L'amour

3-1-2- La jalousie

3-1-3- La prostitution

3-2- LES ASPIRATIONS FÉMININES

3-2-1- La monogamie

3-2-2- La liberté

3-2-3- La recherche du bien-être

3-3- LES ASPIRATIONS MASCULINES

3-3-1- L'analphabétisme de la femme

3-3-2- La fécondité

3-3-3- La place du Blanc

CHAPITRE IV- LES TYPES DE DISCOURS DANS LES CHANTS

4-1- LE DISCOURS DE LA FEMME

4-1-1- La femme

4-1-2- Le conflit de générations

4-2- LE DISCOURS SUR LA FEMME

4-2-1- Une vision réifiée

4-2-2- Le mariage comme qualité sociale

4-2-3- La femme "forgeron"

4-3- LA PAROLE "RE-CONSTRUITE"

4-3-1- La satire des comportements

4-3-2- L'exclusion sociale de la femme

4-3-3- La libération dans le divertissement

CONCLUSION

INTRODUCTION

La partie du travail s'articule autour des chants et des différents sens qui en découlent. Il s'agit de rédiger les chapitres 3 et 4 du plan général de la thèse. Ce choix n'est pas gratuit, car les deux chapitres sont complémentaires et sont spécifiques parce qu'ils n'insistent que sur les chants. L'objectif de cette étude étant de montrer la force et la place qu'occupent les chants dans la vie de la femme. Dès lors, comment lire à travers les paroles qui ressortent de ce genre oral, les aspirations profondes des "acteurs" en présence ? Qu'est-ce qui fait la particularité du discours sur la femme et de celui de la femme dans un contexte asservissant, où la quête de la liberté semble être l'une des voies de la libération par la parole ? Telles sont les interrogations qui nous aideront à situer ce travail.

Sur le plan analytique, il s'agira de partir des récurrences thématiques pour voir la relation du sujet à son énoncé et surtout remonter des traces du procès énonciatif vers les positions d'énonciations qui les ont rendues possibles. Ainsi, on pourra établir le rapport qu'il y a entre le discours et ces positions. Tout changement d'expression dans le langage peut induire un changement implicite du contenu des paroles proférées dans les textes. Sur le plan linguistique, il sera question de récupérer les discours en présence à travers les éléments de la langue, pour montrer leur implication sur la femme.

Au regard de ce qui précède, nous aimerions aussi vérifier notre hypothèse numéro 2 à savoir : *les chants permettent la circulation des messages d'une portée sociale considérable et sont un moyen d'exprimer certaines injustices sociales.*

La grille méthodologique que nous entendons utiliser se focalise sur l'analyse du discours telle que développée par Maingueneau. L'acte d'énonciation, loin d'être seulement l'expression des pensées d'un sujet, permet aussi de situer le dire de l'énonciateur par rapport à un contexte précis. Maingueneau affirme à cet effet :

Un discours tenu à partir d'un certain positionnement sera particulièrement persuasif si, au lieu de porter explicitement un jugement de valeur, il crée par l'ensemble de son énonciation un univers textuel dans lequel certains termes se trouvent amenés de manière en quelque sorte naturelle à prendre certaines valeurs. (Maingueneau, 1991 :122)

L'étude des chants du corpus suppose par conséquent que l'on se penche sur la structure profonde des phrases apparemment incohérentes et incorrectes pour mieux saisir "la présence simultanée de plusieurs significations" pouvant expliquer les comportements individuels du groupe social à étudier.

En outre, nous utiliserons comme seconde méthode, la psychanalyse littéraire. Considérée comme une théorie de l'interprétation qui met en question les faits de sens communs de la conscience, la psychanalyse se veut une activité interprétative. Elle nous aidera à mieux comprendre certains problèmes posés par le langage et avec le langage. A ce sujet, Catherine Wieder énonce de fort belle manière le rôle de la psychanalyse :

La psychanalyse s'adresse aux problèmes posés dans le langage et avec le langage, en commençant par l'intuition originelle de Freud de ce qu'il existe des déterminants du côté de l'énonciateur. Il met l'accent sur les effets du désir dans le langage et, en vérité dans toutes les formes d'interactions symboliques. Le langage du désir est voilé et ne se manifeste pas ouvertement. Pour pouvoir lire ses contradictions, il faut rendre compte de ses effets, et ce n'est pas simple.
(Wieder, 1988 : 3)

Il s'agit donc d'explorer les chants recueillis, pour mieux percevoir les rapports qui existent entre le réel et l'imaginaire littéraire. Cela nous aidera à comprendre les traces du langage qui concourent à la libération de l'individu.

La tranche du travail porte sur deux chapitres. Le premier chapitre intitulé *les chants et l'expression des désirs*, rend compte des thèmes généraux qui se dégagent du texte, conditionne les mécanismes discursifs et offre un mode particulier d'appréhension des faits, suivant une position idéologique bien définie. Le second chapitre quant à lui, porte sur *les types de discours dans les chants*. Il s'agit de montrer qu'à travers les chants, l'on peut mieux déchiffrer ce qui se dit de la femme, ce qu'elle dit d'elle-même et comment cela contribue à sa perversion mentale ou à sa libération. A cet effet, le discours, à travers les caractérisations extrinsèques et intrinsèques, ne sera pas seulement considéré pour ce qu'il désigne, mais aussi pour ce qu'il révèle.

CHAPITRE III : LES CHANTS ET L'EXPRESSION DES ASPIRATIONS

La culture d'une société humaine est pour elle une source de puissance. Elle renferme une vision particulière de la vie en communauté. Il en va ainsi dans la société mafa qui constitue notre champ d'étude. A travers les différents genres oraux qui rythment l'existence quotidienne des hommes, on peut lire les aspirations des individus. S'agissant des chants particulièrement, ils sont des moyens d'expression très usités dans la société mafa, car ils accompagnent non seulement certaines cérémonies rituelles, mais aussi pour certains travaux ménagers et champêtres. Qu'ils soient exécutés par les femmes ou par les hommes, ils sont de solides arguments de la satire des maux qui minent la société et de véritables moyens de libération. Ils aident toute la couche sociale qui les utilise à traduire sous des formes parfois voilées, ses pensées les plus secrètes et ses désirs refoulés.

La femme, en tant que figure centrale des messages véhiculés dans les chants, joue un rôle diversifié et crucial. C'est pour cela qu'il est nécessaire de s'attarder sur elle, afin de mieux comprendre les autres protagonistes. Ainsi, ce chapitre se propose de répertorier tous les sèmes, toutes les unités thématiques récurrentes relatifs à la femme, afin d'analyser les aspirations de son groupe social qui en découlent.

3-1- LES UNITÉS THÉMATIQUES RÉCURRENTES DANS LES CHANTS

L'objectif ici est de partir des unités thématiques pour mieux percevoir les oppositions qui concourent au sens. Pour reprendre Maingueneau, « *Il s'agit d'une analyse du sens qui se fonde sur le principe d'une comparaison systématique d'un ensemble de signes corrélés dans le but de dégager les traits différenciateurs pertinents dans le champ considéré.* » (Maingueneau, 1991 : 31)

En recourant à l'unité lexicale qui est un segment textuel permettant de comprendre les positionnements discursifs des sujets, nous mettrons en évidence les unités thématiques de l'amour, de la jalousie, de la prostitution, retenues selon les critères de pertinences. Ainsi, chaque terme prend une valeur spécifique et entretient des relations originales avec les autres unités. Les occurrences du mot "amour" par exemple sont porteuses d'une charge sémantique exploitable. Il s'agit d'un matériau discursif signifiant. Les thèmes récurrents comme l'amour, la jalousie et la prostitution seront étudiés de manière assez explicite, afin de montrer leur implication sur les énoncés du corpus.

3-1-1- L'amour

L'amour est perçu généralement comme un vif attrait physique ou sentimental vers une personne de l'autre sexe ; un élan du cœur vers quelqu'un. Autrement dit, c'est un sentiment unificateur, une force attachante entre deux âmes et qui s'exprime de diverses manières.

De l'exaltation de la beauté à la déclaration des sentiments, en passant par la mise en évidence des qualités de l'être aimé, l'expression de l'amour se vit autour de beaucoup d'images. Les chants qui parlent d'amour sont de "véritables poèmes" qui évoquent des rapports amoureux, filiaux unissant ainsi une mère à son enfant, une femme à son mari ou une jeune fille à un jeune homme. Ils appellent à une sensibilité individuelle, à un lyrisme personnel.

Cinq chants constituent la matière de nos analyses. Il s'agit du chant n° 16 intitulé "la beauté de Ndawidam", du chant n° 25, des chants n° 26 et 27 qui ont un contenu similaire et du chant n°28 qui exalte la beauté féminine.

Le chant 25 est une berceuse. Selon Ayissi Nkoa, les berceuses sont « *des poèmes faits pour être chantés. C'est souvent l'œuvre d'une improvisation heureuse. La mère touchée par les pleurs de son enfant, s'épanche en un chant destiné à vaincre par la voix son enfant et à le charmer* ». (Ayissi Nkoa, 1996⁶ : 177). Les paroles des berceuses s'adressent donc le plus souvent à l'enfant. Elles sont le symbole de l'épanchement maternel. La plupart des berceuses mafa quant à elles n'ont pas pour sujet émetteur la mère, parce qu'elles peuvent s'adresser à la mère de l'enfant ou même aux amants de celle-ci. Il est nécessaire d'examiner celle que nous étudions pour dégager un certain nombre d'implications.

En prenant un premier fragment de cette berceuse n°25 : « *Ma petite sœur, ma petite sœur/Ne pleure pas* », On comprend que ce n'est pas la mère qui berce l'enfant, mais une autre personne qui peut être une grande sœur, une cousine, etc. L'émettrice s'adresse à une fille qu'elle nomme *petite sœur*.

Plus loin, dans le fragment suivant, certains détails apparaissent:

*Ta mère est allée au champ,
Elle est allée te chercher des arachides
Elle est allée te chercher du mil
Elle est allée te chercher du tamarin*

⁶ Nous utilisons pour ce travail la deuxième édition de l'ouvrage de Léon Marie Ayissi Nkoa, *Contes et berceuses du Cameroun. Suivis de l'Épopée d'Angou mana et d'Abomo Ngélé*, publié aux éditions Le Panthéon et Epargne FESS CAMEROUN.

*Ta mère est allée au marigot
Elle est allée te chercher du poisson
Elle est allée te chercher des anacardiées
Elle est allée te chercher des verbénacées (Chant n°25)*

La récurrence du pronom personnel "Elle" est un indicateur référentiel. On note également que l'enfant est pronominalisé par le "te" (qui apparaît six fois). Cette redondance du "te" n'est pas gratuite. Elle permet de comprendre que l'enfant reste la référence focale des actions de la mère. Même si à première vue le texte semble avoir pour référent la mère, l'enfant devient ainsi le point focal de la berceuse. Les actions de la mère de l'enfant sont décrites par la berceuse. La mère évoquée à ce niveau n'agit que pour compenser son manque. Le texte justifie l'absence de la mère auprès de son enfant par son départ au champ. Il y a aussi des termes comme "arachides", "mil", "tamarin", "poisson", "anacardiées", "verbénacées"; et le terme "marigot" qui relèvent du registre alimentaire. Une image ressort ainsi du texte : celle de la mère nourricière. Cette mère est présente de façon métaphorique. Il est à remarquer que les aliments évoqués dans la berceuse ne sont qu'une sorte de mirage qui voudrait compenser l'absence dans la conscience de l'enfant.

La mère est identifiée au champ, au marigot, à celle qui nourrit l'enfant et par ricochet à la terre nourricière. Dans la plupart des sociétés africaines, la mère est plus présente aux côtés de l'enfant que le père. C'est elle qui assume le devoir vital de l'enfant. Elle joue le rôle de l'ouvreuse, celle qui nourrit le monde extérieur.

En établissant le rapport entre la mère, la terre et la nourriture, on peut comprendre que la femme mafa exprime son attachement à son enfant par l'attention qu'elle lui porte. Cette attention est sujette aux soins qu'elle lui apporte. Car toute femme qui va au champ ne saurait rentrer les mains vides chez les Mafa. Elle doit garder à son enfant des friandises pour lui montrer que, malgré son absence, elle s'occupe de lui. La femme que nous avons rencontrée⁷ nous ont confirmé que ce type de berceuse amène l'enfant à s'endormir paisiblement, espérant recevoir au réveil les soins de sa mère.

Cette berceuse, bien qu'étant une pure improvisation de la chanteuse⁸, recèle une pluralité de significations. Elle a d'abord un sens affectif car, comme le précise Ayissi Nkoa, « les berceuses sont (...) toujours des poèmes lyriques, car la voix de l'enfant est le doigt qui fait vibrer les cordes qui soutiennent le cœur de sa mère ». (Ayissi Nkoa, 1996 : 177). C'est un sentiment profond qui, plus que de calmer l'enfant, cherche à le charmer, à lui montrer toutes les marques d'affection dont il a besoin pour son épanouissement. La mère cherche à

⁷ Entretien du 24 avril 2006 à Mokolo avec Ndokoya Marguerite.

⁸ Entretien du 24 avril 2006 à Mokolo avec Ndokoya Marguerite.

compenser son absence, à résister à l'émotion que lui causent les larmes de son enfant, à travers des soins nutritionnels. Point n'est besoin de montrer quel rôle joue l'alimentation dans la vie d'un enfant, car elle est un impératif catégorique.

L'expression de l'amour qui ressort de cette berceuse est « *l'âme extensible d'une endogénie culturelle particulière* », pour reprendre Ayissi Nkoa (Ayissi Nkoa, 1996 : 203). Elle est le creuset des valeurs humaines, l'expression d'un cœur débordé par les travaux ménagers, mais qui assume simultanément son rôle de mère. Cette chansonnette rappelle la condition féminine. Ainsi, l'absence d'affection détruit la force psychologique de l'enfant. Cette présence a une action réflexive dont le but est de faire surgir des émotions. A ce moment, « *la liaison intime de la mère à l'enfant sera source pour elle de dignité ou d'indignité selon les valeurs accordées à l'enfant et qui est très variables, cette liaison même, l'on a dit, sera reconnue ou non selon les préjugés sociaux* » (Beauvoir, 1976 : 77).

Dans la société mafa, il est question pour la femme de sauver son image de mère et par conséquent de rester digne en accordant à son enfant une grande attention. Les signes de son désintérêt peuvent entraîner des formes d'exclusion. Nous reviendrons sur cet élément dans la suite du travail.

Forte de ce constat, nous pouvons affirmer que l'amour maternel que brosse cette berceuse est essentiel à la vie de l'enfant. La mère reste entièrement responsable de son enfant au point où son influence est grande sur sa croissance. Il y a cependant d'autres formes d'amour qui ressortent du corpus et qui traduisent un épanchement lyrique, une admiration sensuelle de l'être chanté.

Le chant 16 intitulé « la beauté de Ndawidam », dépeint de manière générale les qualités d'une jeune fille qui porte le nom de Ndawidam. Il est chanté par un homme et déifie l'être féminin. En mafa, le nom Ndawidam signifie la fille perle, une créature sublime. Ainsi, le nom a une influence sur le comportement et les qualités de la fille tels que magnifiés par le chanteur. La déification est aussi une forme d'expression de l'amour d'un homme pour une femme. Si l'on revient sur les circonstances de production de ces chants chez les Mafa, on remarque que, s'agissant du temps, c'est précisément au début de la saison sèche, à l'époque des moissons qui donnent lieu à de grandes réjouissances. Le temps est favorable aux jeunes qui cherchent à mieux se connaître afin de se fiancer ou se marier. Le côté propice de la période est lié à la fin des travaux champêtres et correspond au moment de repos, d'où la propension au divertissement, à la liberté d'expression. Ainsi, le jeune garçon accompagné de son "*ganzavar*", sorte de mandoline, de guitare traditionnelle, adresse des compliments chantés à celle qui attire son attention, à la "Dame".

Dans le chant n°16, le fait pour le chanteur de dire l'appartenance sociale de la fille convoitée n'est pas gratuit. Il s'agit de:

Ndawidam la fille de Balna
[celle qu'] *On ne la trouve pas n'importe où, oh, oh, oh*
A condition d'aller chez son père (Chant n°16)

Ces vers sont explicites, car ils décrivent dès le départ le genre de fille qui attise la convoitise du chanteur : la fille de Balna, une perle rare. En effet, dans le contexte mafa, la discrétion est une qualité essentielle pour la fille puberte. L'expression *on ne la trouve pas n'importe où*, doit se comprendre dans son contexte d'énonciation. Chez les Mafa, la femme qui peut attirer les regards amoureux est celle qui ne se promène pas, c'est-à-dire qui reste toujours enfermée chez son père. Ainsi, elle est digne de confiance, car elle n'a pas encore perdu sa virginité⁹, gage d'un mariage honorable. C'est pourquoi cette société considère la fille qui se promène trop, comme une prostituée, une vulgaire.

En suivant la logique du chant, le fragment suivant : « *Son corps est brun et doux/Ses cheveux noirs sont tressés joliment* », nous renseigne sur l'aspect physique de la fille. Son portrait physique la présente comme une fille brune, aux cheveux noirs et qui porte des tresses. Si nous revenons sur le trait " brun", nous constatons que dans l'imaginaire mafa, la couleur brune renvoie à une catégorie précise chez les femmes. Elle renvoie à la propreté, à ce qui brille, ce qui est rare. Par conséquent, les femmes brunes font l'objet de la convoitise masculine. Cependant, on a également remarqué que dans certains cas, la noirceur d'ébène est un élément de convoitise masculine.

De manière générale, l'énonciateur peint Ndawidam comme une belle fille, encore vierge, une fille naturelle, c'est-à-dire sans artifices sur le corps, sinon portant de jolies tresses. L'admiration cède la place à la sublimation, à une sorte de divinisation, car ses paroles et sa voix sont associées à une divinité. En outre, l'effet que la présence de la fille peut produire aux côtés du jeune homme est on ne peut plus sublime, comme l'attestent les vers suivants :

Quand Ndawidam est à mes côtés, la faim s'en va
Quand elle me sourit, ma force me revient
Quand elle me touche, la mort me fuit à jamais.
(Chant n°16)

⁹ La virginité est une valeur essentielle, un facteur crucial qui détermine l'importance de la femme dans ce groupe social.

On comprend fort aisément que la femme chantée est ici comparée à une magicienne, à une déesse qui a le pouvoir de dompter la mort, de briser les obstacles défavorables à l'épanouissement du chanteur. Le lyrisme est assez explicite et l'émotion, la sensibilité de l'énonciateur sont perceptibles à tous les niveaux. Ndawidam est une femme modèle qui attire son attention et qui peut combler ses attentes. D'où son vœu de l'épouser : « *Ô Balna, donne-moi la main de ta fille, oh, oh,* »

Le chant est évocateur et reste la trace idéologique de la perception de l'univers féminin chez l'énonciateur. Ceci va dans le sens de ce qu'écrit Maingueneau :

Toute énonciation implique une certaine attitude de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il dit. Un énoncé joue simultanément sur deux registres étroitement liés : d'un côté il dit quelque chose de quelque chose, de l'autre cette relation fait l'objet d'une prise en charge par l'énonciateur. En aucun cas, on ne peut séparer ce qui est dit de la manière dont il est posé. (Maingueneau, 1991 : 114)

Les dires du "chanteur-énonciateur" reflètent en d'autres termes ce qui sort du fond de son cœur. Sa fascination et son admiration pour Ndawidam traduisent l'attitude qu'il porte à son égard. On note une sorte d'exagération dans les expressions : « *Quand elle parle, c'est comme si sa voix sortait des nuages* », « *Si elle me touche, la mort me fuit à jamais* ». Cette exagération permet d'associer étroitement les mots, voire de les confondre, pour intensifier leur charge de signification et générer des images. Elle condense le sens des paroles du chanteur et augmente le pouvoir de suggestion des mots. Ces derniers se communiquent entre eux, se contaminent pour produire un effet poétique. L'amour n'est plus une simple expression, mais un sentiment sincère qui tend vers un idéal, une poésie du cœur, un jeu avec le langage et par le langage du cœur amoureux.

Dans la société mafa, l'expression de l'amour est tout un art ; l'amour se chante, il s'accompagne de douces mélodies qui réchauffent les cœurs, idéalisent l'être aimé et le placent sur un piédestal. On pourrait même rapprocher cet amour de l'amour courtois du Moyen Age, où la Dame honorée représentait la femme noble, dotée de toutes les qualités.

L'amour de la femme à l'endroit de l'homme se manifeste d'une autre manière. Dans le chant n°26 précisément, la chanteuse s'adresse à une de ses amies, Ngalana. Elle parle d'un jeune homme qui se nomme Balna. En effet, elle aime ce garçon et comme elle le dit, « *Sa beauté Ngalana me fascine* ». Le verbe *fasciner* fait ici allusion à une sorte d'attrait irrésistible, à un éblouissement. Le trait de séduction évoqué par la fille est la beauté. Celle-ci attire non seulement l'attention de la fille, mais provoque un sentiment d'admiration qui cède

la place à une affection sincère et dévouée. C'est pour cela qu'elle l'aime beaucoup, elle veut « être ses yeux ». Dans la langue d'origine du chant, "être ses yeux" renvoie à l'idée de dévouement totale à l'amant. Le dévouement sous-tend l'idée de soumission absolue de l'amante aux désirs de son amoureux. Ainsi, la chanteuse cherche à travers les mots utilisés à illuminer le cœur de l'être aimé. A travers ces paroles, on comprend à quel point la femme exprime son amour. La fille amoureuse n'a pas de retenue, elle est esclave de ses sentiments et va jusqu'à demander cet homme en mariage.

La chanteuse brise un tabou courant dans cette société : demander un homme en mariage. Malgré les considérations sociales, elle cherche à sauver son bonheur en émettant ce vœu. Plus loin, elle affirme : « *Mon eau se remplit et veut m'inonder* ». Dans ce vers, la fille utilise la symbolique de l'eau pour traduire dans un premier temps la frustration qui l'habite. De façon générale, l'eau est perçue par ce peuple comme la source de l'existence, l'élément vital indispensable à l'homme. L'expression « *mon eau se remplit* » traduit donc l'émotion et l'amour que la jeune fille éprouve pour son amoureux. En rapprochant cet amour de l'eau, on comprend qu'il s'agit d'un sentiment indispensable à son épanouissement, de la source de son existence. Ainsi, pour ne pas être inondée comme elle le dit, il faut qu'elle lui avoue cela. Cet aveu la soulagera et elle s'estimera heureuse d'avoir brisé ces barrières sociales. Mais, on peut aussi l'interpréter dans une perspective purement érotique, car l'amour apparemment platonique devient un érotisme voilé. En effet, débordée par la flamme de son amour, la fille cède à la convoitise charnelle.

Dans le chant n°27, la femme qui chante s'adresse à Ndokwa, son amoureux. Le chant est au style direct, ce qui indique que l'émetteur ne passe pas par un intermédiaire pour se manifester. Les vers suivants sont assez suggestifs :

« *Je t'aime mon Ndokwa pour moi seule./Je t'aime pour moi* ». La fonction dominante dans ce fragment et partant dans le chant est la fonction émotive. Elle se justifie à travers les marques de la subjectivité de l'énonciateur, qui apparaissent à travers l'usage abondant du pronom personnel de la première personne et du pronom possessif. Ainsi, le locuteur s'affirme à travers le "j e" et révèle son désir de possession de l'objet convoité. L'amour exprimé est possessif, puisqu'elle ne souhaite pas le partager. Et c'est à cause de cela que la chanteuse est disposée à tout sacrifier pour lui. Nous remarquons cela dans les vers suivants :

*Que les Blancs viennent !
Qu'ils prennent tout le monde !
Que la grande famine de Zarai vienne,
Qu'elle tue tout le monde !*

Mais que cela épargne mon Ndokwa (Chant n°27)

La chanteuse souhaite briser les obstacles, les intempéries, pourvu que ce garçon lui appartienne et qu'ils soient heureux. Personne ne compte désormais pour elle, mis à part son amant. Le désir féminin extériorisé dans ces vers est singulier. En effet, le sujet amoureux perçoit son bien-aimé comme une valeur absolue au point que cet amour semble l'aliéner. Malgré les barrières idéologiques et sociales, l'émotion de la jeune fille émerge et s'identifie à la passion. Nous remarquons que l'amour de la femme s'exprime de manière violente. Celle-ci a souvent la crainte de se manifester en toute liberté parce que confrontée aux adversités liées à son milieu de vie.

3-1-2- La jalousie

Elle est définie comme un sentiment qui témoigne d'une affection ombrageuse, soupçonneuse. C'est aussi le caractère d'un être qui éprouve un dépit envieux devant les avantages d'autrui. Dans le cadre de ce travail, la jalousie est l'expression des sentiments envieux et dépréciatifs féminins à l'endroit d'autres femmes ou des enfants. Elle se retrouve chez les ménages polygamiques, où la présence de plusieurs femmes entraîne de la mésestime et quelquefois des bagarres. Des berceuses aux chants dialogués en passant par les chants monologués, la femme qui joue le rôle de co-épouse n'est pas à l'abri des insultes dites dans le but de ternir son image ou celle de sa progéniture. Les chants suivants mettent en évidence les différentes figures que prend la jalousie entre les femmes.

Le chant n°1 est une berceuse chantée par la deuxième femme d'un ménage polygamique. La première femme est considérée comme la maîtresse de maison, celle qui doit donner les ordres à toutes les autres femmes. Souvent absente de la maison pour les travaux champêtres, elle laisse son enfant aux soins de la deuxième femme, qui dans le cas d'espèce, est une femme stérile. Elle doit malgré cette situation bercer l'enfant de sa co-épouse. La deuxième épouse est ici le sujet émetteur. Elle chante pour l'enfant, mais en s'adressant indirectement à la mère de l'enfant et aux amants de celle-ci. L'enfant qu'elle berce n'est qu'un prétexte pour exprimer ses pensées.

Scrutons le premier fragment de la berceuse : « *Viens sur mon dos, viens sur mon dos/ Ne pleure plus* ». L'émettrice s'adresse ainsi au bébé. Elle l'invite à se calmer. Le reste des fragments du chant s'adresse à sa mère. En parcourant ces fragments, nous constatons que la berceuse s'adresse à la mère de manière implicite.

Ainsi, la jalouse suppose que sa co-épouse est allée se promener, rencontrer d'autres hommes. L'enfant qui pleure selon les dires de la berceuse est malade, il a mal au ventre. La berceuse pense que ce mal est lié à l'infidélité de sa mère, parce que

*Les seins de ta mère trahissent beaucoup de choses.
Quelqu'un d'autre les touche beaucoup(...)
Si ton ventre te fait mal
Pleure beaucoup pour essuyer la faute de ta mère.
(Chant n°1)*

Il y a dans ce passage une sorte d'exaspération qui prend la forme de jalousie. La berceuse non seulement serait jalouse de garder l'enfant de sa co-épouse, mais l'inciterait à pleurer davantage. On note également une sorte de catharsis dans le chant à travers l'expression : « *Pleure beaucoup pour essuyer la faute de ta mère* ». La catharsis est souhaitée et les pleurs permettent de sanctifier les actes de la mère de l'enfant et de purifier son âme impure. En reconstruisant le sens du fragment, nous pouvons qualifier la berceuse de femme abjecte. Elle se venge sur l'enfant de sa co-épouse. Elle l'abandonne à ses caprices, à son mal.

L'euphémisme « *les seins de ta mère trahissent beaucoup de choses* », prise dans la langue d'origine de la berceuse, renvoie à un trait sémique particulier. Elle met en évidence un stéréotype lié à l'infidélité. En effet, dans la société mafa, une femme qui allaite encore son enfant ne doit pas, surtout les six premiers mois, avoir des relations sexuelles avec un homme. Dans l'imaginaire de ce peuple, toute femme qui faillit à cette règle aura un enfant non seulement chétif¹⁰, mais constamment malade, surtout quand elle va avec un autre homme que son mari.¹¹

Il s'agit donc d'une situation non négligeable chez les femmes qui allaitent leur enfant au lait maternel. Ce stéréotype revient dans les paroles de la chanteuse pour traduire l'infidélité de la mère de l'enfant. Pour la co-épouse, l'enfant qui pleure ne serait même pas celui de leur époux. Puisque pour elle, l'enfant est :

« *un mil qui n'a pas bien mûri* »,

¹⁰ En effet, celui-ci souffre le plus souvent d'une diarrhée chronique qui dure longtemps. Cela a des répercussions sur sa croissance. Pour purifier cette faute, des rites expiatoires doivent être faits. Dans le cas contraire, l'enfant aura des difficultés pour marcher.

¹¹ On retrouve également ce stéréotype chez les Mboum du Cameroun. La violation de cette règle entraîne une exclusion momentanée de la femme "coupable". (entretien du 12 août 2006 avec Nadibai Albert. Cependant, nous prenons ces propos avec beaucoup de réserves, dans la mesure où sur le plan scientifique, l'allaitement au lait maternel exclusif pendant les six premiers mois est un moyen de contraception chez les femmes.

c'est-à-dire un bâtard au sens contextuel de l'expression. La femme qui se promène trop est volage, infidèle, et représente un danger pour l'enfant, à en croire le vers suivant :

« *si tu es enrhumé, c'est à cause des multiples promenades de ta mère* ».

En déconstruisant cette berceuse, nous remarquons qu'elle est un simple prétexte, car au lieu d'endormir l'enfant qui pleure par des paroles flatteuses, elle véhicule des messages. Ceux-ci portent sur l'infidélité de la première femme. Mais il ne s'agit que d'un sentiment de jalousie. Sa société n'admet pas qu'en tant que seconde épouse, elle adresse la parole de manière irrespectueuse à la première épouse. C'est la raison pour laquelle elle utilise l'enfant pour se libérer de ce fardeau.

Les chants des meunières ne sont pas en reste. Les femmes mafa, avant l'arrivée des moulins, utilisaient des pierres ou des mortiers taillés dans du bois pour moudre le mil. C'est une tâche difficile qui nécessite beaucoup de courage. Souvent, pour ne pas être influencées par la durée du travail, elles rythment leur mouvement par des chants. Ainsi, la plupart des chansons sont dialogués et s'adressent à d'autres personnes. Il peut s'agir de la co-épouse, du mari. Bref, ils véhiculent des propos pertinents.

Le chant n°4 est fredonné par une meunière qui s'adresse à l'enfant de sa co-épouse. La chanteuse utilise des propos ironiques pour insulter l'enfant. Au départ, elle interpelle celui-ci et lui dit qu'elle va se rendre belle pour son père. Mais ce vers est une excuse car la suite du vers oriente son thème sur l'enfant. La chanteuse le décrit comme un enfant fragile, mal formé, maladroit, chétif. Ceci à travers les termes comme *maigres*, les *mains* comme un *matelas*, *laid*, *dents dures*. En outre, elle le compare à sa mère :

« *fil*s de mon beau-frère tu es comme ta mère ».

Le chant s'adresse ainsi à deux personnes : la mère et l'enfant, mais la mère est évoquée en référence. Elles sont présentées comme des êtres mal formés. La chanteuse utilise les injures pour faire mal à sa co-épouse, mais également pour montrer sa jalousie à son égard.

Le chant n°8 n'est pas différent du précédent, car il est aussi exécuté par une meunière. Mais il s'adresse à l'époux. La chanteuse est jalouse des faveurs que son mari accorde à sa co-épouse. Elle menace d'abandonner son foyer. Précisons que le chant est exécuté par la première épouse. Il s'agit d'un nouveau marié à une seconde épouse, ce qui veut dire que la première est aux oubliettes. On peut donc comprendre la réaction de la chanteuse lorsqu'elle dit :

Moi, j'abandonne mon mari ce jour

*Qui me donnera le nouveau mil maintenant ?
Qui me contempera maintenant quand j'écraserai ?
Vous aidez ma co-épouse à écraser son mil,
Vous lui donnez de la viande. (Chant n°8)*

La répétition du mot "maintenant" annonce le temps de rupture et permet d'insister sur le temps présent. Ce présent euphorique pour sa co-épouse et dysphorique pour elle ne lui permet plus de rester à la maison. Elle désire être comme avant, c'est-à-dire avoir son époux à ses côtés afin que celui-ci la contemple, l'aide, lui donne de la viande, du nouveau mil. La jalousie dont elle fait montre découle de la perte des avantages conjugaux. Elle n'en bénéficie plus. Elle trouve à cet effet sa présence inutile dans la maison et pense que la seule manière d'échapper à cela, c'est l'abandon du foyer. Cette situation inconfortable est courante dans beaucoup de sociétés où la polygamie est de mise.

En effet, la femme mafa qui a une co-épouse pense que celle-ci peut la soutenir dans ses travaux et qu'ensemble, elles peuvent surmonter beaucoup de choses. Par peur d'être répudiée, elle doit se soumettre à ces exigences. Elle n'a même pas le droit de se plaindre. Elle doit profiter des moments de divertissements pour s'exprimer à travers les refrains des chants. Quand la situation devient parfois exaspérante, on peut trouver deux femmes co-épouses qui insultent la troisième épouse.

Le chant n°24 illustre cette situation. Il est dialogué. Ici, il est chanté par deux femmes "complices". Les deux écrasent du mil et la troisième à qui le chant s'adresse est souvent allée chercher de l'eau.

- *O ma chère co-épouse*
- *Oui, qu'est-ce qu'il y a ?*
- *La nouvelle épouse est dehors*
- *Calme-toi, son clitoris dégage une mauvaise odeur.*
- *Oui ma co-épouse, ça je le savais*
- *Sa main gauche est longue comme celle du bouc*
- *Son pagne est sale comme son cœur.*
- *La bien-aimée de notre époux est comme une panthère*
- *Elle mourra de faim, nous ne lui donnerons pas notre repas. (Chant n°24)*

Le ton moqueur qu'utilisent les deux femmes est caractéristique de leur volonté de dénigrer la nouvelle femme. Elles la décrivent comme une femme qui ne prend pas soin de son corps, mal formée et méchante. Et comme si cela ne suffisait pas, elles s'entendent pour la priver de nourriture. La jalousie qu'exprime ces femmes prend une autre connotation. Elles utilisent abondamment les termes "choquants" pour décourager la nouvelle épouse. Des

propos injurieux sont tenus en son absence. La sérénité et la paix sont loin d'exister dans un tel foyer et chaque femme se sent dans une situation d'insécurité sentimentale, vivant dans la peur du lendemain, mais aussi dans la crainte d'être répudiée.

L'homme semble être écarté du circuit ; pourtant au regard de diverses confrontations verbales entre les femmes, il est le point de mire. C'est lui qui est à l'origine des multiples querelles et jalousies entre ces femmes. Le sentiment de jalousie est diffus. Il condamne la femme jalouse à adopter des complexes souvent morbides pour fuir le déséquilibre dans lequel elle vit. L'absence d'affection masculine est le plus souvent à l'origine de toutes ces scènes qui créent, au-delà de la simple concurrence entre les épouses, un vide psychique. Les frustrations naissent et la seule manière de les vaincre, c'est de savoir les exprimer et surtout de bien les dire.

La jalousie telle que décrite dans ces chants évoque le souhait profond de la femme de vivre un régime matrimonial monogame et serein, et non d'être la victime et le bourreau des co-épouses insolentes et des maris omnipotents et libres d'épouser qui ils veulent et à n'importe quel moment.

Nous remarquons que les énoncés du corpus mettent en scène des positions distinctes des prise de parole. Les dire des énonciatrices portent des jugements de valeur, décrivent des faits vraisemblables qui supportent leurs empreintes.

Nous soulignons avec Jean Cauvin que la société mafa, à l'exemple de tout groupe humain, fonde ses échanges de messages sur la parole. A cet effet,

De même, qu'un tissu est une texture où s'entremêlent fil de trame et fil de chaînes par un va-et-vient continu de la navette, de même le texte de l'oralité est le résultat d'un travail incessant de la parole qui dit l'histoire d'une société et en exprime le patrimoine dans les textes toujours vivants. (Cauvin, 1980 :8).

La société mafa peut ainsi se lire au miroir de ses contes et de ses chants. Grâce à la parole, l'individu peut tout transformer à sa guise et critiquer certains maux souvent considérés comme des tabous sociaux. C'est le cas du phénomène de prostitution qui reste d'actualité, entraînant ainsi des frustrations pour celle qui la pratique.

3-1-3- La prostitution

Se définissant comme un marché où s'effectue la rencontre entre une offre et une demande d'un service sexuel contre de l'argent ou toute forme de bien, la prostitution varie selon les valeurs sociales de chaque société. La prostitution féminine réduit la femme à un statut d'objet sexuel et participe à une aliénation du corps féminin au pouvoir masculin. Les chants n°3 et n°17 sont assez explicites à ce sujet.

Dans le chant n°3, le titre « la fille de l'envie » est ambigu. En effet, le mot "zozo6" signifie en mafa la bave, l'envie. Si on s'en tient à son sens, il s'agit d'une salive visqueuse, non écumeuse. Au sens figuré, elle désigne des propos médisants, une sorte de calomnie. L'envie quant à elle renvoie à un vif désir de possession, de convoitise de quelque chose ou de quelqu'un. En associant les différents sens du mot *zozo6*, l'énoncé utilise une sorte d'euphémisme pour désigner la prostituée. Il l'identifie ici à une salive visqueuse. Mais cette figure de style n'est qu'un détour de la pensée pour désigner un être voué à être exploité, à être utilisé pour son corps.

Si tel est le titre de la chanson, qui renvoie à l'image de la prostituée, tout porte à croire qu'il s'agit d'un phénomène considéré comme tabou, comme un objet de malheur. Il va sans dire que ce chant est la satire de la prostitution. En prenant le vers :

« la fille envieuse aime vendre son corps »,

nous constatons qu'à la base du marchandage sexuel se situe l'envie. Celle-ci est un facteur impulsateur, car elle entraîne la prostitution. La récurrence de certains mots comme "*corps*", "*sexe*", ou comme "*malheur*", "*maigre*", "*péché*" ou encore "*vendre*", "*marchandage*", "*marché*"; renvoient respectivement au champ lexical du corps, du malheur et du commerce. Le corps de la femme est considéré comme une marchandise. C'est le signe du malheur. La prostituée attire non seulement la catastrophe dans sa communauté, mais reste une pécheresse.

Si on prend le dernier vers « *comme ton corps objet de ton péché* », les données deviennent plus constantes. Le corps de la femme est un objet de péché. En récupérant le mythe biblique qui attribue à la femme la responsabilité de la chute d'Adam ou ceux de la littérature orale qui montrent comment la femme est un facteur de discorde au sein de la communauté, on peut mieux comprendre ce vers. L'image de la femme génératrice du malheur et facteur de ses propres malheurs apparaît. La femme est fustigée dans les chants portant sur la commercialisation de son corps. La société rejette la femme et sa position sociale est loin de changer, car elle reste toujours marginalisée. La prostitution devient un

phénomène non pas régulateur des mœurs, mais déstabilisateur. Elle est perçue comme un dérapage des filles libres ayant dépassées l'âge de se marier. C'est pour cela qu'on les fustige.

Le chant n°17 qui s'intitule « Takola » parle également du thème de la prostitution, mais sur un ton violent et ironique. Dès le titre de la chanson qui est le nom de la jeune fille, il y a un trait onomastique particulier qui mérite d'être décomposé.. En mafa, le nom Takola signifie littéralement "*on l'a abandonné*". Dès lors, s'agirait-il d'une fille esseulée ? d'un être que la société a isolé à cause de son comportement ? Ces deux interrogations méritent que nous saisissons le texte pour déceler le rapport qu'il y a entre le nom et le contenu du chant.

Dans le texte, l'émetteur nous dit qu'il s'agit d'une fille qui « *commercialise son sexe comme du mil* ». Autrement dit, il parle d'une prostituée dans le village, la femme de tout le monde, celle qui fait la honte de la communauté. La comparaison établie entre le mil et le sexe, est pertinente. Le sexe, et par ricochet le corps de Takola est valorisé dans un premier temps parce qu'il nourrit l'homme. Il est identifié au mil qui est ici un aliment, c'est-à-dire un besoin vital. Chez l'homme mafa, c'est l'une des préoccupations fondamentales comme le remarque Jean Yves Martin (1970). C'est dire que le sexe de Takola est comme un grenier, il nourrit l'individu. Dans un second temps, le mil en tant qu'équivalent de sexe devient un élément indispensable à la survie de Takola, parce qu'il lui permet de résoudre ses problèmes financiers ou matériels.

En outre, on le compare à de l'eau comme le souligne le passage suivant :

*Takola vend son sexe comme de l'eau
C'est chacun qui vient se désaltérer
C'est chacun qui vient se laver la-bas.*(Chant n°17)

Le symbole de l'eau est assez évocateur. Le sexe devient comme une eau dans laquelle se "lavent" les clients de Takola. Elle se pollue et reste répugnante, impotable pour ses consommateurs.

Ainsi, si le sexe nourrit celui et celle qui l'utilisent, il les souillent également. Le chant est donc porteur d'un trait sémique important. Il cesse d'être un simple moyen de distraction pour devenir une satire, une flèche qui permet de lancer des propos injurieux derrière lesquels se cachent des vérités difficiles à accepter par certains membres de la communauté.

La prostituée est utilisée ici comme un faire valoir, un objet sexuel qui répond aux pulsions sexuelles des hommes. Le texte ne semble pas condamner l'homme, mais la femme. Takola est aussi désignée comme « *la fille des Blancs* ». Elle n'attire plus l'attention des

hommes, sinon celle des Blancs qui sont considérés dans l'imaginaire collectif de ce peuple comme des personnes ayant perverti les jeunes filles du village.

Le chant véhicule un autre cliché: celui de la stérilité.

*Takola ne peut plus accoucher, son utérus s'est renversé
Elle n'accouche plus, personne ne l'aime. (Chant n°17)*

C'est dire que la jeune fille qui se prostitue est vouée à la stérilité. L'expression « *son utérus s'est renversé* » traduit une image que beaucoup de sociétés traditionnelles du Nord-Cameroun, à l'instar des Guiziga¹², utilisent pour parler des femmes qui, après plusieurs avortements volontaires, n'arrivent plus à concevoir. Cette image marque donc une situation d'absence de procréation.

Nous remarquons que les différents sens et images qui ressortent du mot prostitué ne sont pas gratuits. Ils sont porteurs de plusieurs significations. Si la prostitution constitue pour celle qui la pratique un fructueux échange économique-sexuel, elle n'est cependant pas très appréciée dans les deux chants que nous avons étudiés. Elle demeure un sacrilège, le symbole de la décadence familiale de celle qui la pratique et l'objet des malheurs qui arrivent à la communauté tout entière.

C'est un mal que l'on fustige et qui nécessite certaines pratiques rituelles afin de conjurer la malédiction qui peut s'abattre sur tout le village. Et certains de nos informateurs ont affirmé qu' « *à l'époque de nos pères, un homme marié qui entretenait des relations sexuelles avec une "fille libre" avait moins de chances d'avoir des récoltes abondantes* ». ¹³

Dans la société traditionnelle mafa, la prostitution est une atteinte aux bonnes mœurs, vendre son corps constitue un symptôme de décadence sociale. Cette société se veut conservatrice de certaines valeurs et réfute par conséquent tout ce qui participe à effriter celles-ci. Mais en raison de la pauvreté qui sévit et de la dépendance socio-économique des femmes, ce phénomène a pris de l'ampleur dans les villages.

Une fille libre qui se prostitue est pour le peuple mafa une malédiction. Aucun homme ne peut oser l'épouser de peur d'attirer chez lui un malheur ou encore d'être la risée du village. Cependant, il ne faudrait pas très vite condamner l'être féminin qui se prostitue, car l'atmosphère monotone et contraignante des traditions lui impose parfois des règles difficiles à respecter. Son statut d'être inférieur, de sexe faible, ne lui permet pas souvent de s'exprimer

¹² Entretien du 21 Août 2006 avec Saidou Clément à Ngaoundéré.

¹³ Entretien du 26 avril 2006 avec Kaldapa Morodjouk à Mokolo.

librement. Mais comme le chant est le seul moyen d'extérioriser ses pensées, l'étude qui suit nous aidera peut-être à mieux comprendre les aspirations de la femme.

3-2- LES ASPIRATIONS FÉMININES

Il s'agit de différents désirs d'un individu, ses souhaits ou mieux ses vœux de voir se réaliser des choses qui lui tiennent à cœur, qui peuvent améliorer ses conditions de vie. La plupart des sociétés traditionnelles africaines ont marginalisé la femme en la condamnant à la loi du silence. Le seul moyen de vaincre ses frustrations s'exprime généralement dans les espaces discursifs qui lui sont propres. Il s'agit des contextes spatiaux importants comme les puits, les chants, les contes où l'écart de langage est permis.

La prise de parole en public pour refuser certaines frustrations peut paraître un manque de respect de la femme à l'endroit de l'homme et, comme le remarque Ndokoya Marguerite¹⁴, « *la honte est un facteur primordial qui pousse la femme à utiliser les chants pour mieux s'exprimer* ». En dénonçant par le chant ce qui entrave son bonheur, elle croit à un changement immanent ou immédiat. Dans les chants recueillis, plusieurs aspirations sont évoquées. Il s'agit du refus de la polygamie, du refus de la soumission et de la quête de la liberté.

3-2-1- La monogamie

Dans le chant n°2 intitulé « la co-épouse du péché », il s'agit d'une femme exaspérée par le changement brusque de comportement par son mari. Le chant commence comme une narration. Le "je" s'identifie ici à la femme qui parle décrit les transformations que sa vie subie. Elle va d'une situation de joie à une situation de tristesse. Ce passage est dû à l'arrivée d'une autre femme dans son ménage. Ce changement brusque l'affecte beaucoup, car les événements relatés se succèdent rapidement. Les trois premiers vers illustrent cette situation :

*Un jour, j'étais dans la joie
La joie de vivre avec mon mari
Un jour je découvre qu'il fait la cour à une autre femme. (Chant n°2)*

Ces événements entraînent le désespoir de la femme qui perd le contrôle de la parole en ce sens qu'elle se met à proférer des injures à l'endroit de sa co-épouse puis à l'endroit de

¹⁴ Entretien du 24 avril 2006 à Mokolo.

son époux qui devient ennuyeux. Ces propos injurieux laissent apparaître des images érotiques :

*Ma co-épouse, ton pouvoir mystérieux ne m'éloignera pas
La tête de ton clitoris tombera dans le tombeau
La farine de la nouvelle épouse donne l'ulcère .(Chant n°2)*

Tout est mis en jeu pour décourager la nouvelle épouse. Elle qualifie sa co-épouse de mauvaise, trouve que sa liaison avec son époux est mystique. Tels sont les propos haineux qui hantent la psychologie de la première épouse.

Ainsi, la polygamie n'est pas toujours bien vue par certaines femmes, car si elle se justifie chez l'homme de plusieurs manières, elle demeure un danger pour la femme. En effet, elle entraîne la jalousie entre les épouses qu'elle pousse à s'entretuer ou à tuer leur époux pour retrouver la stabilité. Elle est donc génératrice de frustrations et participe à l'instabilité familiale et à la fragilité du ménage. La confiance s'en va et la méfiance s'installe. La première femme dans un foyer polygamique n'est plus aux petits soins, car le mari s'occupe plus de la nouvelle épouse. L'absence d'affection peut entraîner l'infidélité de la femme délaissée, voire le divorce qui est courant dans cette société.

La polygamie est l'une des mauvaises conditions vécues dans l'atmosphère des traditions qui oppriment la femme et la traitent comme un objet. "changeable". La libération de la femme passe par la dénonciation de la pratique de ce fléau. L'homme mafa est généralement comme un être individualiste, épris de liberté et d'indépendance. La femme n'est pas en reste. En particulier elle ne souhaite en aucun cas partager son mari avec une autre femme. Mais à cause des multiples facteurs qui poussent l'homme à prendre plusieurs femmes, elle se voit imposer une vie contraignante. Nous pouvons citer entre autres le caractère symbolique de la dot, constitué de quelques chèvres, des poules et d'une modique somme. La richesse est l'un des facteurs qui justifient la polygamie, car un homme riche peut épouser autant de femmes qu'il veut. A ce sujet, Samuel Adamou écrit :

Chez les Mafa, un homme peut épouser autant de femmes qu'il veut. Mais le nombre de ses épouses dépend surtout de sa richesse (...) La raison la plus évoquée pour justifier la polygamie est la suivante : ce n'est pas tellement pour avoir davantage d'enfants, car on ne sait jamais si les enfants vivront ou non, mais c'est parce que les travaux agricoles et les menus travaux ménagers se font beaucoup plus facilement. Dans le système de production mafa, le meilleur investissement est l'investissement dans les femmes. Une relation logique s'établit

ainsi entre la progression et l'accroissement du nombre des femmes. (Adamou, 2002 : 53)

Ainsi, la polygamie est imposée à la femme pour les intérêts du mari et pour sa notoriété. Cette situation ne saurait faire du bien à la femme, car elle en souffre énormément. Elle utilise plusieurs moyens pour refuser ou se libérer de cette contrainte.

3-2-2- La liberté

Dans les chants que nous avons déjà analysés, plusieurs visages de la femme sont présentés. De la mère attentive et soucieuse du devenir de sa progéniture à la femme qui se prostitue parce que victime des conditions socio-économiques de son milieu, elle est réduite au rôle de mère puis de prostitué. Elle rejette la soumission qui ne favorise pas sa quête de la liberté.

Le chant n°6 est exécuté par une femme. Elle s'adresse à son gendre. Le ton qu'elle utilise montre un ras-le-bol de la situation que sa fille éprouve. De manière générale, la chanteuse parle de sa vie de ménage. Elle utilise le "ils" pour désigner le mari et les autres femmes qui frustrant la dernière épouse. Sa fille en tant que nouvelle femme doit être aux soins de l'époux et faire la volonté des autres femmes. Mais au contraire :

*Ils menacent trop ma fille
Ils rendent ma fille esclave .(Chant n°6)*

Le mot esclave renvoie à l'idée de domination, d'assujettissement, de dépendance. En rapprochant celui-ci de "fille", on peut dire qu'il s'agit d'une fille qui vit sous la domination de son mari et sous celle de ses co-épouses. La domination des co-épouses se manifeste par le fait qu'on lui confie toutes les tâches ménagères, car dans cette société, la nouvelle épouse joue le rôle de "fille de maison". Elle doit être soumise et respectueuse à l'égard de toutes les autres femmes qui sont pour elles des mères avant d'être des co-épouses. Dans le cas contraire, elle peut perdre sa place de nouvelle épouse au profit d'une autre fille. La première femme doit veiller au bonheur de son mari. Mais si elle ne le fait pas, elle devrait aller lui chercher une autre épouse qui jouera ce rôle.

Il revient à la femme le devoir de courtiser une seconde épouse ou une troisième épouse à son mari, de peur d'être répudiée. A cet effet, nombreuses sont les femmes qui discutent la place de première femme, car elles trouvent cela comme un rôle prestigieux. Or, tout ceci ne contribue qu'à les enfoncer dans la dépendance, et par conséquent, à les assujettir.

Ainsi, elles ont souvent le droit d'influencer la nouvelle épouse qui doit se soumettre à leur volonté afin de demeurer la préférée de l'époux.

Le rôle social de la femme dans son cadre de vie est souvent marginal et ne favorise pas toujours son épanouissement. Son existence n'a de sens que lorsqu'elle sait se taire et accepter tout ce que l'homme lui impose. (Aminata Sow Fall, 2005). Telles sont les rudes conditions dans lesquelles immergent la plupart des femmes et particulièrement la femme mafa.

La domination masculine quant à elle se manifeste par l'exploitation de la femme comme une main-d'œuvre importante. Pour preuve, beaucoup d'hommes mafa trouvent la polygamie non comme un fardeau, mais comme un avantage. C'est un privilège parce que les femmes sont des richesses, des valeurs marchandes destinées à produire, surtout lors des récoltes. Au vu du rôle symbolique de la dot, un homme riche, c'est-à-dire celui qui a une dizaine de têtes de bœufs, peut épouser autant de femmes qu'il veut.

Nous constatons que dans la complainte, la chanteuse fustige toutes ces pratiques. Car en dénonçant, elle aspire à une transformation, aussi lente soit-elle. Le changement doit commencer par des promesses rituelles comme le soulignent les vers suivants :

*Qu'ils égorgent des chèvres en son honneur
Qu'ils m'envoient des chèvres en guise de dot.* (Chant n°6)

Ce discours est révolutionnaire dans la mesure où cette femme brise les barrières sociales en imposant son choix. La femme chez les Mafa ne participe pas comme actrice dans les cérémonies traditionnelles et ne peut en aucun cas donner des ordres aux hommes pour égorguer des chèvres en l'honneur de la fille ou exiger la dot. C'est à l'homme que reviennent cette responsabilité et cette décision. Mais dans le cas d'espèce, la chanteuse bouleverse l'ordre établi.

En outre, le rituel doit s'adresser aux divinités et ensuite à la femme. Même si cette entreprise est juste une déclaration, une ambition pour la femme de voir sa condition changer, il y a déjà une évolution progressive. Le discours permet d'informer le monde sur certaines pratiques défavorables à l'"émancipation" de la femme. La femme, faut-il le rappeler, occupe une place dans le processus révolutionnaire et comme le remarque Ndinda, « *L'entité féminine serait le moteur de toute révolution, elle serait au centre des grands bouleversements de l'histoire universelle ou de celle d'une nation. La femme est donc symboliquement l'épicentre à partir duquel naît l'action révolutionnaire* ». (Ndinda, 2002 :11). Ainsi, il y a lieu de dire

que la femme mafa utilise le discours sous la forme du chant, pour rompre la loi du silence imposée par sa communauté. Elle ambitionne de reconstruire la cellule familiale sur la base de la réciprocité et dans le respect de sa personne. Elle choisit l'indépendance dans la dénonciation, refusant ainsi toute dépendance dans le silence ou mieux dans le respect¹⁵ comme le souhaitent les hommes.

L'esprit de la chanteuse vit déjà des métamorphoses, car elle parvient à percevoir les causes de sa soumission. Le discours d'invalidation des anciennes pratiques au profit de celui de la validation des nouvelles pratiques qui se résument ici aux vœux de la chanteuse, enclenche une marche vers le processus révolutionnaire. La femme investit à ce moment l'espace discursif, conteste les lois trop contraignantes du groupe social et opte pour un changement efficient.

Ces jeux discursifs mettent en exergue l'idéologie de la femme. Celle-ci sous-tend son désir de transformer l'ordre des choses par la force des mots, le pouvoir de la parole. Cette lutte peut s'interpréter comme une quête perpétuelle de la liberté, une recherche constante du bien-être.

3-2-3- La recherche du bien-être

Aucun individu soumis aux contraintes de son cadre de vie ne saurait longtemps s'y plaire et vivre dans la sérénité. Au contraire, il est habité par une fuite imaginaire ou physique qui lui permet de s'exiler des choses pour vivre l'indépendance. Tel est également le projet qui anime la femme mafa à travers ses chants. En exprimant son affection pour l'homme comme nous l'avons précédemment démontré, elle cherche à briser cette conception traditionnelle qui voudrait que ce soit plutôt l'homme qui fasse le premier pas. Elle prône ainsi la liberté du choix du conjoint et non son imposition. Mais compte tenu du fait que ces normes lui sont imposées, elle préfère exprimer sa jalousie de n'importe quelle manière afin de se libérer, ou encore choisir de jouir de son corps à tout moment et avec n'importe qui, pourvu qu'elle soit financièrement indépendante. A ce sujet, on ne le dira jamais assez, la femme qui est financièrement et matériellement autonome, ne saurait accepter la domination masculine.

Ses aspirations se caractérisent par le refus de la polygamie et de la soumission. Le rappel de tout ce qui précède nous permet de percevoir déjà les traces de la recherche du bien-

¹⁵ Pour l'homme mafa, une femme qui ne se révolte pas est respectueuse. La moindre dénonciation est considérée comme une atteinte aux bonnes mœurs.

être, la quête de la complétude existentielle. En outre, en dehors des chants déjà étudiés, certains autres chants fonctionnent comme un mouvement libérateur de la femme. Ainsi, dans le chant n°14, nous retrouvons ce trait sous la forme du départ. En effet, le chant est exécuté lors de la fête du "ngwalala". Le ngwalala est une grande fête pendant laquelle les familles préparent du vin à partir des produits des récoltes et se réjouissent. C'est l'un des moments où la femme libérée des travaux champêtres et ménagers peut jouir de sa liberté au point que son cœur tressaille d'allégresse. La chanteuse est ivre, oubliant tout, elle peut affirmer :

*Je dormirai dehors
Jusque là le vin ne me suffit pas
Je n'ai pas l'intention de rentrer mes filles
Certaines choses ne plaisent plus chez votre père
Je dormirai dehors
Le vin coule à flot .(Chant n°14)*

L'espace familial est oppressant pour la chanteuse qui avoue son aversion pour certaines choses dans son foyer. L'espace où se déroule l'événement quant à lui est vaste et par conséquent libérateur, car elle n'a plus l'intention de rentrer. En nous appuyant sur cette opposition spatiale, nous constatons que la femme est frustrée dans son propre cadre de vie, un milieu où se trouvent pourtant ses enfants et son mari. Elle préfère errer sur la place publique, dormir à la belle étoile et jouir des "plaisirs artificiels" que lui procure la boisson. Nous savons cependant qu'une telle volonté n'est aucunement admise dans la conception de la place de la femme dans la société traditionnelle. Une femme mariée ne doit pas s'enivrer et, pour préserver la dignité de son mari, éviter de dormir hors du foyer conjugal pour des raisons personnelles, au risque d'entacher la dignité de son mari.

De prime abord, on prendrait ces paroles proférées pour du délire, ce que Freud considère comme toute agitation causée par les émotions ou par les passions, un trouble psychique caractérisé par la persistante d'idées en opposition manifeste avec la réalité et le bon sens et entraînant la conviction de l'individu. L'important dans la définition de Freud, c'est le refoulement qui caractérise le délire. Cela dit, la chanteuse refuse toutes ses "mauvaises pensées", tous les vices de son milieu. L'expression du refoulement traduit les moments les plus profonds et les fantasmes dominants de l'individu. Ici, l'être féminin incarné en la chanteuse recherche la liberté, le bien-être par opposition au mal-être que lui procurent les lois trop contraignantes de son milieu. Ainsi, malgré tous ces discours prononcés qui semblent incohérents et anormaux, il y a un point essentiel entre le refoulement et la

réalité : la liberté. Le délire devient à ce moment la conséquence des pressions mentales de la société sur la femme, ou encore l'argument massue pour l'étiqueter.

Or, pour fuir les considérations qui handicapent sa personnalité, elle fait semblant d'être ivre, de ne pas posséder tous ses sens. Les condamnations, même si elles existent, ne seront plus trop lourdes pour elle, parce que l'on accorde pas trop d'importance aux paroles d'une personne ivre. Elle choisit donc d'utiliser son état d'ébriété pour justifier ses actes et éviter d'être l'objet d'un rejet social.

Une telle stratégie mérite d'être encouragée, même si elle semble encore à ses débuts chez la chanteuse. La quête de la liberté est parsemée d'embûches souvent tragiques pour la femme et la seule façon d'y parvenir nécessite beaucoup de sacrifices. Dans le cas d'espèce, le dévouement n'est pas physique, mais verbal. C'est un sacrifice qui utilise la force persuasive des mots prononcés. Même si les sources et les circonstances d'énonciation de ces discours sont différentes, ils ont des rapports non négligeables qui permettent de mieux cerner les traces de l'énonciateur. Ducrot soutient dans ce sens :

[...] Un énoncé est composé des mots auxquels on ne peut assigner aucune valeur intrinsèque stable[...] sa valeur sémantique ne saurait donc résider en lui-même, mais seulement dans les rapports qu'il a avec d'autres énoncés, les énoncés qu'il est destiné à faire admettre, ou ceux qui sont censés capables de le faire admettre. (cité par Maingueneau, 1991 :234)

Les mots sont donc des paroles en mouvement, une force convaincante qui ne dit pas seulement ce qui se vit, mais ce qui permet de cerner à travers la manière de la dire une certaine vérité. Les mots dans un énoncé sont des portes ouvertes au sens, à la réalité sociale de chaque groupe. La femme, faut-il le remarquer, ne vit pas toujours les difficultés liées à son insertion sociale, elle choisit parfois de chanter ces difficultés à titre préventif. Dans cet ordre d'idées, nous soulignons avec Kuitché Fonkou :

[Les] (...) chanteuses ne pensent pas du tout ici à une quelconque dénonciation de laisser-aller, mais au désir de ne plus être soumises à la contrainte qui aurait régné antérieurement. Elles veulent franchir dans les faits la distance temporelle entre le passé coercitif et un présent estimé libéral. Cette liberté devrait se vivre sur les plans particuliers tels que le choix du conjoint et, plus restrictif encore, le choix du partenaire sexuel pour une catégorie précise de femmes. (Kuitché Fonkou, 1996:72)

Cependant, les arguments avancés par les femmes diffèrent de ceux des hommes. Autrement dit, aux confins du langage se trouve une opposition homme/femme. C'est pour cela qu'il sera judicieux pour nous de nous arrêter aussi sur les désirs masculins.

3-3- LES ASPIRATIONS MASCULINES

Ce sont les différents souhaits de l'homme qu'on retrouve dans les chants et qui permettent de lire ses positions par rapport à la femme. Nous avons repéré dans l'ensemble des chants un certain nombre d'éléments prédominants qui résument de manière négative le conflit qui s'opère entre l'homme et la femme. L'instruction est devenue question de favoritisme, la stérilité une histoire de femme. La représentation du Blanc fait allusion à un regard composite de l'homme sur la femme.

3-3-1- L'analphabétisme de la femme

L'école est un lieu nécessaire pour la formation des individus. Fille comme garçon, chacun est appelé à se mettre à l'apprentissage pour acquérir un savoir, un savoir-faire et un savoir-vivre. Cependant dans certaines sociétés traditionnelles, particulièrement dans le Nord-Cameroun, l'égalité des chances dans l'instruction n'est pas à l'ordre du jour. Beaucoup d'études menées par des critiques telles que Tourneux et Iyebi Mandjek (1991), ont montré que les garçons sont plus favorisés que les filles, au regard de l'influence que les coutumes exercent sur les comportements. Les filles sont destinées à se marier très vite. Même si cette conception a considérablement changé, certaines choses restent encore à rectifier pour briser les barrières traditionnelles, liées quelquefois à l'ignorance.

La chanson n°29 met en évidence les prétendus inconvénients de l'école pour la fille. Dès le premier vers, on remarque le refus catégorique du chanteur d'envoyer sa fille à l'école parce que « *les filles instruites sont de nos jours gâtées* ». L'accès des jeunes filles à l'école est refusé sous prétexte que cette institution les pervertit. Elle entraîne bien au-delà, la perte de l'identité féminine et d'autres conséquences néfastes par exemple, car les filles « *ne savent plus s'exprimer en langue maternelle* ». C'est dire que l'école est un instrument de destruction des langues maternelles, favorisant ainsi l'aliénation culturelle de l'apprenante. Le comble c'est qu' « *il serait souhaitable que ce soit un garçon qui y aille, peut être qu'il sera plus respectueux* » (chant n°29).

Il est aisé de comprendre qu'il s'agit d'un processus d'exclusion. La fille ne doit pas aller à l'école parce qu'elle ne sera pas respectueuse, le garçon lui, peut y aller car il sera peut être bien éduqué. Une telle logique sou-tend le fondement de la pensée de cette société

phallocratique qui n'accorde aucune importance à l'éducation de la fille. L'inquiétude de cette société réside dans le fait que la fille sera incapable de concilier le savoir occidental au "savoir traditionnel". A travers ce discours de mise à l'écart de la gent féminine, la place de la fille modèle est au foyer, aux côtés de sa mère. Le texte le souligne : « *la fille exemplaire est celle qui s'éduque auprès de sa mère* » (chant n°29). Hors du cercle familial, l'éducation et l'instruction de la fille ne sont plus possibles.

Ainsi, pour mieux préserver les valeurs authentiques que l'école peut détruire chez la fille, à savoir l'amour sincère, la maîtrise de la langue maternelle, le mariage endogamique, celle-ci doit s'enfermer à la cuisine. Elle doit fuir "l'instruction occidentale" pour sauver sa propre instruction. Ndokoya Margueritte résume ainsi cette situation :

La jeune fille mafa est appelée à acquérir toute sorte d'éducation pouvant la conduire au mariage et à l'âge adulte. Avant six heures du matin, elle doit écraser du mil, puiser de l'eau, chercher des herbes pour le bétail, cuisiner pour les travailleurs au champ et veiller à mettre tout le monde à l'aise. En plus, elle doit apprendre la poterie, la vannerie etc. pour son intérêt personnel. Les qualités qu'elle doit avoir sont la docilité et la soumission.¹⁶

On remarque à ce niveau que la jeune fille doit pour sa bonne insertion en communauté s'adonner aux travaux ménagers, apprendre un métier qui lui permettra de rompre la solitude. Elle doit aussi être toujours soumise afin d'attirer sur elle l'admiration et bénédiction.

Pour mieux asseoir sa domination sur la femme, l'homme construit des clichés qu'il lui impose. Or, avec l'évolution des mentalités et l'appel à l'égalité des droits, l'école pourrait permettre à cette jeune fille de mieux reconnaître ses droits et ses devoirs et de dire non à la soumission. pour fuir cet inévitable changement social que l'homme la soustrait.

L'évolution de la condition et du statut de la femme dépend en partie de l'image que l'homme se fait d'elle. Mais ici, il est question d'une image singulière. L'homme utilise des discours idéologiques qui visent à préserver l'ordre social cimenté par les lois incommodes qu'il façonne. Le discours du chanteur rappelle le rôle joué par les femmes au Moyen-Age à savoir : honorer son mari, lui être agréable etc. Rousseau dit la même chose au XVIII^e siècle : « *Plaire aux hommes, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les*

¹⁶ Entretien du 25 avril 2006 à Mokolo avec Ndokoya Marguerite

devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès l'enfance. »

(Rousseau, 1762 : Livre V)

En bref, le chant traite d'un sujet qui touche la sensibilité des critiques féministes : l'instruction de la jeune fille en milieu traditionnel. Bien au-delà du rôle marginal que l'homme assigné à la femme, il lui impose également la fécondité à tout prix.

3-3-2- la fécondité

Dans le chant n°19, le compositeur s'adresse à son beau-père. La plainte renvoie aussi à l'idée du divorce. Le chanteur parle de sa femme, une belle fille sage, mais qui n'accouche pas. Et c'est à ce niveau que réside sa préoccupation. Rien ne peut remplacer la fécondité de sa femme. L'amour n'est plus au centre de la relation conjugale, mais l'enfant, car une femme qui accouche est considérée chez ce peuple comme le symbole de la richesse, surtout si elle met au monde plus de garçons que de filles.¹⁷ La chanteuse déclare :

*Je n'aime plus ta fille, cher Yavara.
Elle n'accouche pas.
Elle a détruit ma descendance . (Chant n°19)*

Pour le chanteur, cette situation dure depuis six ans :

*« Nous avons déjà vécu six ans ensemble
Nous n'avons toujours d'enfants
Je n'aime plus ta fille cher Yavara ».* (Chant n°19)

Selon Lavergne, le Matakam¹⁸ est un chef tout puissant sous son toit, il peut prononcer le divorce à tout moment, pour des raisons de stérilité, car c'est là la cause admise dans la société. La femme est donc un être en exil, en perpétuelle errance.

La stérilité a longtemps été considérée dans la vie de certains ménages de la société traditionnelle comme un phénomène spécifiquement féminin. Ainsi, jusqu'à nos jours, beaucoup d'hommes répudient leurs femmes parce qu'elles ne procréent pas, pour en épouser d'autres. La stérilité reste un prétexte pour la plupart des ces hommes qui en attribuent la responsabilité à la femme.

Selon la conception de cette société phallocratique, la stérilité est due à la faute de la femme. Elle doit normalement être féconde, surtout si elle se marie encore vierge. Pourtant

¹⁷ Les filles sont moins considérées que les garçons, car elles sont comme des êtres destinés à se marier et à vivre hors du toit familial, contrairement aux garçons. Pour cette raison, on ne leur accorde pas assez d'importance et leur naissance n'est pas toujours matière à réjouissance.

¹⁸ Le nom Matakam est un terme péjoratif donné à ce peuple. Voir la partie présentation du projet de thèse, pour plus de détails sur ce nom.

beaucoup de cas de stérilité ne sont pas imputables aux femmes. Parfois même, c'est l'homme qui est stérile. Or, il sera hâtif de penser qu'il est à l'origine d'un tel fait, puisqu'une pareille situation n'est pas admise au sein de ce groupe. Mais à cause de la faiblesse de la femme, elle doit subir tout ce que la société trouve anormal, surtout concernant la procréation.

3-3- La place du Blanc

Nombreuses sont les études qui s'attèlent à mettre un accent sur la question de représentation de soi et de l'autre dans la littérature (Giraldet, 1972 ; Memmi, 1973 ; Fanoudh-Siefer, 1980 ; Ndinda,1999 ; Wounfa, 1999 ; Omgba, 2000 ; Zouyané, 2005). Parlant du fait colonial qui a influencé les consciences et les relations entre les sociétés africaines et occidentales, l'expression de l'altérité permet une perception de l'homme blanc et de l'homme noir. A travers certains chants, la société mafa s'est construit une image dépréciative de l'homme blanc. Cette image détermine ses rapports avec cet être mystérieux qui n'est rien d'autre qu'un "dangereux virus" destiné à détruire la femme par qui le malheur de la communauté est arrivé. Parler de l'image négative du Blanc dans les chants revient donc à comprendre le reflet et la psychologie du peuple qui les créent. Il s'agit aussi de voir les traces des représentations mentales que le Mafa se fait au sujet du Blanc. Pour mieux dégager ces différentes images, nous empruntons à la littérature comparée la notion d'imagologie ou psychologie des peuples.

Le chant n°15 intitulé *la fille des Blancs* relate l'histoire d'une fille qui « est allée à l'aventure chez les Blancs » et qui rentre gravement malade. Elle souffre du Sida, « une nouvelle maladie qui tue beaucoup de filles », « la punition de Dieu », « la maladie des Blancs ». Ce chant est assez expressif car il souligne dès le début le thème dominant à savoir le Sida. L'énonciateur décrit cette maladie comme un mal venu de l'extérieur et dont la femme est la propagatrice. Il précise que la maladie ne s'en prend qu'aux femmes, ce qui signifie qu'elles sont vectrices et porteuses du virus. Une fois de plus, le péché originel est attribué à cette créature. Elle est la marque du malheur de sa communauté. Le Blanc correspond ici à un être maléfique qui a favorisé la chute de la femme mafa et partant celle de toute sa communauté. L'Ailleurs que représente l'Occident est considéré comme le lieu de mal-être, l'enfer pour l'homme mafa.

Ainsi, l'imaginaire mafa se nourrit d'un espace de référence mythique lui permettant de justifier sa présence au monde : la montagne. Tout autre espace en dehors de la montagne est perçu comme fatal et à l'origine de ses malheurs. L'opposition entre l'Ici et l'Ailleurs

diffère de la perception commune de l'espace. Car, si l'Ailleurs représente pour certains un lieu de référence positive, un espace paradisiaque, et l'Ici le lieu de frustration, c'est tout le contraire pour l'homme mafa. Son désir de conserver les valeurs culturelles de sa société le rend réfractaire à l'extérieur. Car, il est « *profondément attaché à sa montagne et à ses traditions qu'il garde jalousement* ». (Lavergne, 1990 : 55)

Les choses ne sont néanmoins pas les mêmes pour la femme qui, poussée par le goût de l'aventure, a idéalisé l'Ailleurs, c'est-à-dire l'Occident. Ceci nous permet d'établir une différence entre la psychologie féminine de ce peuple et la psychologie masculine, la première étant marquée par une vie extravertie et la seconde plutôt introvertie. C'est pourquoi la conséquence d'une telle extraversion reste pour le sujet énonciateur la maladie. Autrement dit, toute tentative de sortie vers l'extérieur entraînera des malheurs pour la communauté. La femme est généralement présentée comme un être fragile, faible d'esprit qui ne saurait résister au goût de l'Ailleurs.

Dans le chant n°18, il est question des conséquences de l'arrivée des Blancs dans la communauté. L'homme blanc a détruit la fille mafa. L'énonciateur s'attarde sur un aspect important relatif aux mœurs. Il s'agit de la virginité. Lavergne précise la place qu'elle occupe dans cette société : « *jusqu'au moment où il prend femme, le Matakam reste chaste. Il ne se marie que très rarement avant d'avoir atteint dix-huit ans, même s'il s'est fiancé très jeune à une petite fille qui reste chez ses parents jusqu'au mariage.* » (Lavergne, 1990 :63)

Ainsi, l'homme mafa qui s'abstient pendant toute son adolescence, pour épouser une fille vierge, ne saurait concevoir qu'un autre homme vienne bafouer son vœu en banalisant de telles pratiques. D'où la condamnation de cet acte par l'expression : « *les Blancs ont gâté nos filles* ». (Chant n°18) Le verbe "gâter" connote ici la perversion, la perte d'une qualité morale.

Au-delà de cette perte de la virginité, l'homme mafa condamne le faux amour. Cela veut dire que l'amour sincère, celui qui se fait dans le respect des us et coutumes, a perdu sa valeur au profit de l'amour "matériel", pour la simple raison que la fille mafa est séduite par le goût de l'Ailleurs. Les faits sont assez explicites pour l'énonciateur :

*Nos filles ne nous aiment plus.
Elles aiment plutôt ceux qui font comme des animaux
Nos filles aiment le sexe des Blancs.* (Chant n°18)

Le texte est plein de nuances et de considérations discursives. L'énonciateur prend un écart dans son discours, une sorte de distance critique pour mieux décrire les faits touchants que

traversent ces filles. Il les accuse et accuse le Blanc. La responsabilité de la faute est ainsi assignée au Blanc. En réalité, les filles, après avoir goûté au "fruit défendu" découvrent les merveilles de l'amour du Blanc. C'est pour cela qu'elles n'aiment plus leurs "frères", et préfèrent s'offrir aux partenaires plus crédibles et moins conservateurs.

Le ton que le chanteur utilise est pathétique. C'est une sorte de désespoir. Pour lui, la femme mafa a perdu son identité à cause du Blanc. Elle s'est aliénée au pouvoir du sexe blanc, remettant en cause la virilité de l'homme mafa. Le chanteur pense qu'il n'y a plus d'espoir de se marier aux filles que les Blancs considèrent « *comme des matelas* » (Chant n°18), c'est-à-dire des prostituées, des objets sexuels. L'image de la jeune fille est altérée, celle du Blanc aussi. C'est par eux que la souillure est née.

Le chant met en présence un chanteur désespéré par les mauvaises mutations apportées par le Blanc et indirectement par la colonisation. Ces mutations ne semblent s'attaquer qu'aux filles, parce qu'elles sont vulnérables et faibles d'esprit. Ce qui s'ensuit, c'est la fragilité de l'amour, la destruction des valeurs vraies au profit des fausses valeurs. Même si le chant semble violent pour le destinataire, il est l'expression du désir d'un homme découragé par les mutations brusques que subissent les filles avec l'arrivée des missionnaires.

De manière générale, les trois chants analysés marquent une certaine cohérence discursive. Les propos émis obéissent à certaines règles d'enchaînement. La cohésion textuelle qui ressort du chant permet de nous appuyer sur un réseau complexe d'indices pour construire le parcours sémique du texte. Les chants analysés sont donc les différentes représentations du Blanc telles que perçues par l'homme mafa. Dans l'imaginaire de ce dernier, l'homme blanc est un être mystérieux de par la couleur de sa peau ¹⁹ et surtout à l'origine des malheurs de son groupe social. Les filles ont été "gâtées" par lui, la virginité a perdu sa valeur, entraînant ainsi le goût du sexe, l'infidélité, la jalousie etc. L'effritement des valeurs et des mœurs de la société est lié au contact du Blanc avec la femme mafa. C'est autant de clichés, de stéréotypes parfois vrais, parfois faux qui continuent de semer toutefois la discorde au sein de cette communauté. Mais on ne saurait négliger de tels propos, au regard des méfaits de la colonisation sur la conscience de ce peuple. L'atmosphère frustrante dans laquelle le Noir a vécu la colonisation ne lui a pas permis de tout extérioriser. Avec la dynamique des sociétés humaines, le refoulement a pris une autre forme et s'est déguisé en chanson, question de libérer l'individu. C'est peut-être cette libération qui justifie les

¹⁹ Nous avons recueilli lors de notre descente sur le terrain à Soulédé-Roua, un mythe qui montre comment les Mafa ont accueilli le Blanc. Celui-ci de par la couleur de sa peau était considéré comme un animal, quelque'un de mystérieux, un démon. La couleur du Blanc a donc suscité beaucoup de méfiance chez les Mafa.

aspirations masculines à l'endroit de la femme et par ricochet à l'égard de ceux qui furent leurs maîtres.

o

Cependant, on ne peut seulement considérer l'image négative du Blanc, mais aussi sa position sociale supérieure qui exerce un irrésistible attrait sur la femme. Le mal dont celle-ci est accablée, conséquence de ses amours contrariées, peut être la transposition d'une jalousie de l'homme mafa conscient de son infériorité vis-à-vis de l'autre, l'expression d'un complexe.

Le chapitre dans son ensemble nous a permis de faire le tour de quelques chants pour, non seulement repérer les récurrences thématiques, mais aussi découvrir les aspirations profondes de l'énonciateur. Du refus de la polygamie à la dénonciation des conditions de vie conjugale contraignante, en passant par la dénonciation de certaines pratiques "difficiles" pour la femme mafa, il y a un seul trait qui caractérise les aspirations féminines : la recherche du bien-être. L'homme dominateur et imposant a établi des normes très ardues qui lui permettent de tout justifier. Il utilise une procédure de validation du discours et d'invalidation d'autres discours pour mettre en jeu un vocabulaire persuasif élaboré pour étiqueter ou écarter la femme du pouvoir de décision. Soumise aux exigences et convenances de sa société, la femme mafa est marginalisée. Son statut la pousse à la passivité.

Néanmoins, les mots *soumission* et *domination* ne sont pas suffisants pour expliquer la portée de ces chants quant on sait le rôle que jouent les autres discours du corpus et leur implication dans l'énonciation.

CHAPITRE IV : LES "TYPES" DE DISCOURS

Ce chapitre se propose de cerner l'"hétérogénéité compositionnelle" du discours, c'est-à-dire de repérer une pluralité de segments relevant de type distinct et qui participent aux productions discursives du texte. En outre, nous ferons une analyse des productions langagières qui apparaissent dans les chants et qui constituent des modalités pertinentes de mise en texte. Ainsi, les différents types de focalisation nous permettront de mieux comprendre ce qui se dit de la femme et ce qu'elle se dit d'elle-même. Le langage qui ressort permet de comprendre la personnalité des "actants" dans leur complexité et le discours devient porteur d'un message et instrument d'action. Il s'agira aussi de dégager à travers ces types de discours, la manifestation du reflet de la conscience que le peuple mafa se donne de lui et du monde.

4-1- LE DISCOURS DE LA FEMME

Nous analysons la femme en tant que figure centrale de la parole véhiculée. Le discours de la femme, c'est l'ensemble des paroles qui sont prononcées par elle, le regard qu'elle porte sur les autres. Ainsi, dans sa relation avec sa co-épouse, elle déprécie son "autre moi" à travers des injures qui ternissent son image. En confrontant la femme mature et la jeune fille, les relations qui les unissent sont entachées de conflit et de critiques. Dans ces discours dépréciatifs, la relation de la femme avec l'homme n'est guère harmonieuse.

4-1-1- La femme

Il ne s'agit pas d'étudier la femme dans son rôle d'épouse, mais de montrer les rapports que les femmes entretiennent entre elles lorsqu'elles sont des co-épouses. Ces rapports nous aideront à mieux mettre en évidence les différentes images qui définissent le regard de la femme sur elle-même.

Dans les chants n°1, 4 et 8, nous avons montré plus haut qu'il est question de la jalousie. Le thème apparaît dans la relation qui unit la femme à sa co-épouse. Il nous permet de voir de plus près les différents discours qui ressortent des textes à étudier. Dans le chant n°1, la berceuse considère sa co-épouse comme un obstacle. Elle la décrit comme un être frivole, instable et peu attentionné pour son enfant. Elle ne présente en aucun cas les qualités de sa co-épouse, mais seulement ses défauts. Il est certes vrai que le chant est composé à des fins d'invective, mais il peut nous aider à comprendre que la femme ne s'apprécie pas positivement. Le jugement porté sur sa co-épouse est dépréciatif. Les rapports qui unissent les

co-épouses évoluent sur le mode de dévalorisation. La profusion d'images érotiques dans la plupart de ces chants n'est pas gratuite. L'emploi des termes "clitoris" et "sexe" utilisés pour insulter la co-épouse est une remise en cause de la féminité. Car à travers ces injures, il y a le désir de montrer que la co-épouse ne satisfait pas toujours sexuellement le mari. La chanteuse se valorise sur ce plan et profère des propos méchants à l'égard de celle qu'elle déprécie.

Les problèmes sentimentaux se trouvent ainsi à la base du conflit féminin. Ce qui paraît ambigu, c'est la lutte entre deux générations.

4-1-2- Le conflit de générations

Le regard que la vieille femme porte sur la jeune fille concernant la préservation de certaines valeurs traditionnelles, est plein de significations. Les chants n° 21 et n°22, sont exécutés par des femmes « matures » et « conservatrices » qui fustigent les filles de la nouvelle génération. Nous entendons par femmes matures, celles-là qui participent à certaines cérémonies rituelles, les gardiennes des valeurs traditionnelles chères à la communauté. Les deux chants se ressemblent parce qu'ils soulèvent une thématique similaire : la perte des valeurs. Ils sont satiriques et didactiques. En effet, le chant n° 21 parle de satire de la nouvelle génération. En prenant le morceau suivant :

*Les filles de la nouvelle génération ne restent plus au foyer
Les filles de la nouvelle génération aiment l'argent
Les filles de la nouvelle génération ne savent pas faire la cuisine
(Chant n° 21)*

La répétition de l'expression *les filles de la nouvelle génération* permet à la chanteuse d'attirer l'attention de l'auditoire. Cette répétition l'aide aussi à s'exclure, car si elle parle des filles d'aujourd'hui, cela signifie implicitement qu'elle s'exclut et qu'elle appartiendrait à la génération ancienne. La distance dans l'énonciation permet ainsi de lire un recul et une certaine prise de position. Il s'agit d'un regard critique que la femme mature jette sur la génération actuelle. A la suite de cette répétition, il y a la satire de la relation conjugale et celle du matérialisme.

Pour ce qui est de la vie conjugale, la chanteuse considère les jeunes filles comme des êtres mobiles, instables dans leur vie conjugale. Le manque d'application dans les tâches ménagères entraîne la mauvaise cuisine. De ce fait, on peut lire au travers de ces intentions que la femme mature véhicule un discours réducteur de la jeune fille et partant de toute une génération apparemment inconsciente. On peut aisément comprendre la récurrence de

l'expression « *soyez sages* » (qui apparaît quatre fois), car la solution à la déroute s'avère être la sagesse, la maturité et surtout une prise de conscience opérante de leur situation.

De manière implicite, la chanteuse fait une comparaison entre son époque et l'époque actuelle. Tout porte à croire qu'elle ne reconnaît plus sa génération dans celle d'aujourd'hui. Celle-ci est vouée à la perdition au regard des maux qui minent l'harmonie du groupe. Il s'agit de la prostitution, de l'infidélité, du refus de la procréation, du manque de respect :

*Les filles d'aujourd'hui aiment coucher avec tout le monde
Les filles d'aujourd'hui aiment se vendre à tout le monde
Les filles d'aujourd'hui n'aiment plus faire d'enfants au foyer [...]
Les filles de la nouvelle génération n'ont plus honte (Chant n° 21)*

En outre, il faut relever le regard surplombant que la femme a des faits évoqués. Elle possède une certaine connaissance des faits objectifs dans leur totalité et une vision réductrice du discours de celles qu'elle fustige. Ainsi la femme "mature", dans son désir de conserver les valeurs du passé, jette-t-elle un regard critique sur celles actuelles. Elle souhaite qu'un retour à l'ordre s'effectue et que ces jeunes filles changent. La sagesse qu'elle prône doit en fait s'acquérir chez les parents et non chez le mari.

Dans le chant n° 22, le discours de la femme tourne autour du respect, de la culture de la pudeur. En effet, comme nous l'avons précédemment souligné, la pudeur renvoie au respect chez le Mafa. Elle fait partie des qualités de la femme, car certains comportements comme le fait de fixer les aînés ou le mari dans les yeux, ne sont pas acceptés. Ainsi, la chanteuse prend une certaine distance comme dans le chant n° 21 pour parler des jeunes filles. Elle affirme :

*Les filles d'aujourd'hui n'ont plus honte
Avant la pudeur était une qualité chez la femme
Maintenant les choses ont changé*

La pudeur n'est plus une qualité chez les filles d'aujourd'hui, mais un défaut. De tels propos montrent qu'il y a un conflit latent de générations. D'un côté nous avons la femme réfractaire au changement. Celle-ci cherche à rester dans la dépendance et trouve du plaisir à être soumise à la tutelle du groupe. De l'autre côté, nous avons la jeune affranchie qui ne voit pas d'inconvénient à fixer les aînés dans les yeux. Il se pose à cet effet un problème de définition du terme "respect". Car, si le respect signifie pour la génération passée la pudeur, elle désigne pour la génération actuelle la révolution dans les idées et le changement. Un changement plutôt avantageux et encourageant puisqu'il s'agit de ne plus se soumettre aux

caprices de l'homme ou à ceux de la belle-mère à qui on doit vouer traditionnellement une certaine adoration. C'est là une raison évidente pour que la chanteuse déclare : « *Elles ne respectent plus leur belle-mère* ». Autrement dit, elle refuse de se plier aux exigences du milieu et surtout à celles de la vie de foyer, où la fille doit aduler sa belle-mère, l'estimer et s'occuper d'elle comme on prend soin d'un enfant encore immature.

Les relations entre les femmes apparaissent sous une forme conflictuelle. Le regard que l'une porte sur l'autre est méfiant. Il ne cherche en aucun cas à exalter les qualités de la femme, mais à la détruire. On peut à cet effet dire que le discours de la femme participe à sa propre perdition. La femme vue par elle-même se dénigre. Elle reste ainsi la cause de ses tourments. En voulant rejeter l'autre, elle se rejette elle-même et sa volonté d'intégration est faible. Le refus de l'intégration des unes et la volonté d'assimilation des autres créent une lutte de générations, ce qui nous amène à penser que la lutte pour l'émancipation doit d'abord commencer par la femme. Celle-ci doit cesser d'être le fondement de son exclusion, avant de commencer à prétendre à l'égalité des sexes. En outre, elle doit lutter pour s'affranchir du regard dépréciateur de son alter ego, avant de s'affranchir de celle de l'homme.

4-2- LE DISCOURS SUR LA FEMME

Ce "type" de discours correspond à tous les discours prononcés à l'endroit de la femme. Il s'agit donc du point de vue des autres, du regard que les autres portent sur la gent féminine. Favorables ou défavorables, ces discours sont l'expression des sentiments profonds de tout un groupe social, son jugement et son appréciation. Afin de mieux cerner leur quintessence, nous aborderons tour à tour la vision réifiée de la femme, le mariage comme une qualité sociale et les considérations qui handicapent la femme mafa à travers le terme "femme forgeron".

4-2-1- Une vision réifiée

Les chants exécutés par les hommes que nous avons jusque là analysés peignent deux figures de la femme. Dans un premier temps, la femme est une qualité, un être convoité. Il suffit de considérer à cet effet les chants d'amour qui exaltent l'être aimé pour comprendre le discours sur la femme. Dans le chant n°16 par exemple, Ndawidam est présentée sous le regard admirateur du chanteur. Celui-ci trouve qu'elle a des qualités exceptionnelles, qui le motivent à la demander en mariage. A ce niveau, la femme est peinte positivement, elle est déifiée.

Dans le chant n°28, le chanteur est amoureux d'une fille qui a beaucoup de qualités morales, car dans son portrait, il insiste sur la beauté. Ainsi, nous remarquons que le discours amoureux exalte la femme, l'admire et l'élève. Quand il s'agit de désirer la femme, tout un beau discours lui est consacré, mais lorsqu'elle est conquise, les qualités aimées deviennent des défauts et entraînent un mépris de l'être aimé. La femme est réifiée, négativement présentée.

Le chant n°29 qui parle des inconvénients de l'école pour la fille montre l'image dévalorisante que les hommes assignent à la femme. A travers leur propos, ils réduisent la femme aux rôles de mère, de prostituée et d'objet sexuel. Le chant n°13 est exécuté par un homme qui s'adresse à son fils sous la forme d'un conseil : « *Le jour de ma mort, ne grandis plus près de ta mère* ». C'est dire que la femme n'a pas le droit d'éduquer et d'élever seule son enfant, même lorsqu'elle perd son mari. Elle n'a pas les compétences requises pour conduire le jeune garçon sur la voie de la maturité. On lui dénie le droit de garder l'enfant, parce que la tradition de ce peuple voudrait que l'enfant en l'absence de son père soit remis à la famille paternelle, seule habilitée à l'éduquer.

En outre, le chanteur parle de la femme comme un être méprisable, à qui on ne peut faire confiance. On la présente comme une créature indiscreète et inférieure. L'infériorisation qui découle du discours du chanteur ressort du vers : « *Un vrai garçon ne doit pas être influencé par les paroles de sa mère* ». Un tel point de vue amène la femme à ne pas avoir une autorité sur ses enfants masculins après un certain âge. La confiance ne régit plus la relation familiale, mais la méfiance.

En regroupant les images distinctes qui ressortent du corpus, nous remarquons que la femme est la cause des calamités de la communauté. Vouée à un rôle passif, elle doit se laisser guider par la volonté de l'homme qui peut la façonner à tout moment selon la forme qu'il souhaite lui donner. D'où le manque de respect, la soif de l'abaisser et de l'écraser afin qu'elle ne soit pas l'égale de l'homme.

La vision de l'homme, et partant celle de la société, est une vision manichéenne. La femme est embellie quand il s'agit de bénéficier des services, mais en dehors de cet aspect elle est dépersonnalisée. On ne lui accorde aucune importance. Au contraire, on la considère comme une valeur marchande, c'est-à-dire quelqu'un qui peut produire un capital important pour son mari. Elle ne bénéficie d'ailleurs pas de ces avantages, car elle est exclue du droit à l'héritage. Tels sont de manière générale, les différents discours prononcés sur la femme dans les différents chants analysés.

4-2-2- Le mariage comme qualité sociale

Le chant n°10 met en exergue ce point de vue. Même s'il parle de la fille du forgeron, il souligne toutefois une idée importante : le mariage. Le vers 1 : « *Le ver de terre détruit le cache-sexe de la fille du forgeron* », est riche en images. Les mots "détruit" et "cache-sexe" ne se retrouvent pas au hasard dans la construction de ce vers. Ils permettent de mettre un accent sur la perte de la fécondité féminine. Chez les Mafa, lorsqu'on tient des propos pareils d'une fille, on fait d'abord allusion à son hygiène corporelle, mais au-delà, il s'agit de montrer que la jeune fille n'est pas convoitée. Les traits qui définissent sa féminité tels que la beauté morale, la beauté physique n'attirent pas les hommes. C'est pourquoi le chanteur affirme : « *La fille du forgeron maigrira chez ses parents* », ce qui confirme le fait qu'elle n'est pas demandée en mariage. La situation de célibat n'est guère admise dans la société mafa, surtout concernant la femme. Toute femme en âge de se marier doit le faire de peur d'être la risée de la société.

Ainsi, le célibat de la jeune fille qui peut être causé par son caractère ou son appartenance à un clan marginalisé dans la communauté n'est pas à encourager. Nous désignons par caractères de la jeune fille ses rapports discourtois avec les hommes. Ou encore, il peut s'agir d'une fille qui promet à tous ses prétendants d'être leur épouse. Cette promesse n'est qu'un jeu qui entraîne le désengagement de ceux-ci, car ils découvrent après qu'ils sont nombreux à être fiancés à la même fille. C'est pourquoi tous peuvent s'entendre pour abandonner cette dernière. En dénonçant par le chant un comportement pareil, les hommes poussent les jeunes filles à se marier afin de ne pas être la risée du village. Le mariage devient ainsi une qualité sociale.

Dans le chant n°17, la satire de la prostitution vise à ramener la jeune fille à la vie de ménage. Takola est devenue la risée du village, parce qu'elle refuse de s'engager dans un foyer et préfère exploiter sa sexualité pour vivre. C'est pourquoi le chanteur s'interroge : « *Qui la prendra pour épouse ?* ». Cette question rhétorique marque simplement le refus du chanteur de voir naître une telle pratique au sein du groupe. C'est pour préserver leur image qu'on demande aux filles de se marier très jeunes. Il ressort du discours masculin sur la femme que le mariage est considéré comme une valeur morale, surtout pour la fille en âge nubile. Le refus de se conformer à cette règle amène les hommes à étiqueter la jeune fille comme une prostituée, même si elle ne l'est pas. La plupart des chants qui fustigent la prostitution, prônent implicitement la valorisation du mariage. A cet effet, le respect de la femme dépend de son statut matrimonial. Cependant le mariage, lorsqu'il est souhaité par la

fille, nécessite au préalable que soient définis les liens claniques, de peur de violer certaines traditions. La femme qui appartient au clan des forgerons ne se marie pas avec n'importe qui.

4-3- La femme "forgeron"

Le chant n°9 est dansé au clair de lune. Il est la création des jeunes garçons qui se réunissent pour les réjouissances nocturnes. Il s'adresse à la fille du forgeron. On parle d'elle comme d'une personne victime des attaques venant des vers de terre, des poux et surtout d'un « mauvais sort » qui affecte son cache-sexe. Le chant fait allusion à un stéréotype utilisé par beaucoup de membres de la communauté pour désigner le caractère sale de cette fille. Le forgeron est considéré dans cette société comme un être sale parce qu'en contact permanent avec les cadavres. C'est une personne occupée à fondre du fer pour fabriquer des outils et qui n'a pas le temps de prendre soin de lui. Les autres clans mafa considèrent ce groupe social comme des êtres entièrement à part, sales et porteurs de malheurs. Lavergne affirme:

Les forgerons forment une caste très fermée dont les membres ne peuvent se marier qu'entre eux, les mésalliances, d'ailleurs extrêmement rares, entraînant un interdit rigoureux. [...] Le forgeron (Ngwalda) est un personnage important, mais tenu à l'écart et craint car il joint le plus souvent à ses connaissances manuelles, celles spirituelles de féticheur et de sorcier (...) (Lavergne, 1990 : 87).

Le vers 3, « *La fille du forgeron maigrira chez ses parents* », traduit cette situation de malheur. Les jeunes garçons qui n'appartiennent pas à la caste des forgerons ne peuvent pas s'unir à elle. Dans son milieu en outre, aucun garçon ne s'intéresse à elle, ce qui signifie qu'elle n'est guère convoitée par les hommes. Elle est donc destinée à mener une vie de célibat forcé à cause de son appartenance à la caste des forgerons.

Le chant utilise des images dépréciatives pour traduire le statut réservé à la femme. Présentée comme un être dévalorisé, craint et méprisé, la femme forgeron reste un être inférieur pour la société mafa qui s'en méfie à cause de son infortune. Le chanteur traduit une vision réductrice de la femme forgeron, laquelle vision n'est que la synthèse des réflexions du milieu dans lequel il est né. Il est le porte-parole des autres, car dans la psychologie de ce peuple, un mariage contracté entre une femme de cette caste et un homme d'une autre caste est voué à l'échec. Et comme le souligne Ganava Rikabi ²⁰:

²⁰ Entretien du 27 avril 2006 à Koza.

Chaque homme qui refuse de se conformer à la tradition concernant l'union entre le forgeron et les autres groupes sociaux Mafa, est à l'origine de son propre malheur. Il verra par exemple sa richesse diminuer progressivement et deviendra pauvre. Aucune activité ne saurait générer des revenus parce qu'il a brisé une loi sacrée en matière de mariage.

Dans la société mafa, le forgeron est considéré comme un sous-homme. Il est relégué au rang d'esclave car il est chargé d'accomplir certaines tâches qui "salissent les mains". Ainsi, on remarquera qu'il revient au forgeron de porter et de laver un mort, puis de l'enterrer. En effet, lors des rites funéraires et bien d'autres rites, il doit jouer tous les rôles qu'on trouve immoraux ou surnaturels pour un homme ordinaire. Il en est de même pour toute la caste des forgerons. Ses membres doivent s'unir entre eux et perpétuer leurs descendance. Le contact d'une fille forgeron avec un homme d'un autre clan entraîne le plus souvent des conséquences néfastes qui se vérifient dans l'existence des hommes d'un autre clan.

Le regard de l'homme mafa à l'endroit de la femme forgeron est caractéristique d'un système d'exclusion. Il ne s'agit plus d'aimer librement la femme qu'on convoite. Il faut se plier aux règles du milieu, sous peine d'être écarté du groupe. Ainsi, la femme forgeron est obligée de vivre quelquefois un amour impossible à cause de la répugnance oppressive du discours masculin. Cette répugnance devient révélatrice d'un parcours vers l'exclusion et la dévalorisation de son être. Toutes choses qui entraînent une vision oppressive de la femme. Façonnée par des mythes fabriqués pour la manipuler, la femme forgeron n'est que le jouet d'une conscience masculine habitée par le "faire-faire", c'est-à-dire une conscience qui prend des initiatives à la place de l'autre.

Cette sous-partie du travail peint le regard masculin. Un regard qui se matérialise dans le discours que l'homme mafa utilise pour mieux présenter la femme. Cependant, derrière celui-ci se cache une volonté bien orientée de critiquer les comportements jugés mauvais dans la société. Dans le discours de la femme et dans celui que les autres présentent d'elles, il y a des messages importants qui méritent une attention particulière de notre part.

4-3- LA PAROLE "RE-CONSTRUITE"

La société traditionnelle utilise des prescriptions, des interdits, des normes qui fondent son existence et qui régulent l'ordre. Chaque individu doit se conformer à ces principes qui s'imposent souvent à la conscience individuelle comme un garde-fou. La société fonde ses échanges de paroles sur la communication orale, ce que Jean Cauvin appelle l'« *oralité fondatrice d'un type de société* ». (Cauvin, 1980 : 6)

La parole est donc au centre de la communication. Elle subit une certaine transformation à travers tout un art mis en place pour la façonner. A cet effet, si certains messages transmettent une technique,

d'autres messages sont essentiellement liés à la parole : il ne semble y avoir rien en dehors de cette parole. C'est le cas du conte, du proverbe, de la devinette, du chant, etc. Ces messages possèdent une organisation interne importante[...], le proverbe ou le chant demande une certaine exactitude dans la forme sous peine de n'être pas compris (Cauvin, 1980 :8).

En nous appuyant sur tout ce qui précède, nous définissons la parole "réconstruite" comme une parole qui a subi des transformations. C'est aussi un message véhiculé dans des circonstances particulières et qui utilise pour se construire à nouveau des faits de style, entraînant des effets de style. Ces procédés permettent à ceux qui les utilisent d'échapper à la censure sociale et d'exprimer leurs pensées en toute liberté. C'est l'un des moyens pour dissimuler toute révolte contre les règles établies. Grâce à cette parole, l'individu qui en fait usage cherche par le biais du divertissement à ramener l'ordre dans son groupe, à conscientiser ses frères et à poser des problèmes souvent réels qui appellent à une réflexion collective. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont la parole est dite, le détour qu'elle subit pour traduire un point de vue, une vision du monde etc.

Nous focaliserons notre attention sur les différents messages qui touchent à la satire des comportements, à l'exclusion sociale de la femme et à sa libération par le divertissement.

4-3-1- La satire des comportements

De manière générale, les chants sont utilisés pour accompagner les cérémonies rituelles, les travaux ménagers etc. Les chants du corpus quant à eux, sont pour la plupart utilisés pour le divertissement. Cependant, derrière ce divertissement, il y a un désir souvent orienté de critiquer tout ce qu'il y a d'anormal dans la société. La satire des comportements sociaux en est une illustration.

S'agissant de la femme, elle est un individu qui attire l'attention de ceux qui l'entourent à travers ses faits et ses gestes. Le moindre déphasage comportemental entraîne ainsi des regards critiques qui se matérialisent sous la forme de la parole. Cette parole a

cependant la particularité d'être accompagnée de mélodies qui traduisent soit la gaieté du cœur, soit la tristesse ou l'exaspération face à une situation agaçante.

Dans le chant n°4, la jalousie dépasse le cadre féminin car elle s'en prend également aux enfants. Ces derniers sont parfois innocents, mais sont indexés par les co-épouses.

Ainsi, les chants ne s'attardent pas seulement à décrire la manifestation de certains mauvais sentiments qui freinent l'harmonie du couple, mais s'inscrivent aussi en faux contre ce sentiment immoral qui réduit l'entente et handicape l'équilibre social. Dès lors on peut à l'évidence se rendre compte que toutes les sociétés, à l'exemple de celle qu'on étudie, traversent des moments de crise dus quelquefois à la femme.

La satire de l'éducation réservée à la jeune fille traditionnelle ressort aussi du chant n°29. Au-delà de la volonté d'exprimer ce qui doit être fait, le chanteur contribue indirectement à poser un problème important : quelle place accorder à la jeune fille qui veut s'instruire ? On remarque qu'actuellement cette place est marginale. C'est pourquoi, au lieu de trouver en l'école un outil néfaste pour la fille à qui on impose une vie monotone auprès de la mère ménagère, il sera préférable de donner aux enfants une certaine égalité dans les chances de réussir.

D'autres maux qui minent la société comme la prostitution, la polygamie, la perte de l'identité sont aussi soulevés. La prostitution est un phénomène social proscrit dans beaucoup de sociétés. Elle contribue à la destruction des valeurs vraies au profit des valeurs fausses qui ternissent l'image de la femme et au-delà, l'image de l'homme. En effet, tous les acteurs qui participent à la prostitution sont impliqués et quelle que soit la manière dont le chant n°17 critique ce mal et ses conséquences sur la femme, aucune partie n'est mise à l'écart. Takola vend certes son sexe comme le dit le chant, mais elle ne le fait pas seule, elle se livre à des hommes qui profitent de son corps pour assouvir leurs instincts bestiaux. Et pour cette raison, le chant ne saurait donc s'adresser à la femme exclusivement. A ce niveau la dénonciation de la prostitution s'adresse à tout le groupe social et appelle à son changement.

La polygamie en tant que mode de vie dans un couple s'impose ici à la femme comme une contrainte. Elle est également considérée comme un fait néfaste dans le couple. Elle entraîne beaucoup de conséquences parmi lesquelles le divorce, l'instabilité sentimentale, les blessures affectives et psychologiques. Dans le chant n°2, la polygamie fait passer la femme d'une situation de bien être à celle du mal être.

La perte de l'identité s'inscrit à ce niveau comme une sorte de déboussolement. Les chants n°15 et 18 insistent sur l'image négative du Blanc. Cette image négative, est la conséquence d'un contact colonisé/colonisateur mal géré. La société mafa, à travers le chant

prend conscience de l'asservissement dont elle était victime, surtout concernant l'arrivée de l'homme blanc dans son milieu de vie. Si le Blanc a été pour beaucoup un être doté d'un pouvoir de fascination pour le Noir, pour l'homme mafa, il s'est agi de s'opposer au mode de vie du Blanc et de dénoncer les méfaits de son comportement sur la femme mafa, censée être la conservatrice des valeurs du groupe. Raison pour laquelle les deux chants dénoncent la perte de l'identité féminine au contact du Blanc. Les valeurs du groupe telles que la virginité, la prostitution, le matérialisme jouent un rôle important. Le colonisé refuse d'abandonner après une prise de conscience de sa situation, les vestiges de son originalité culturelle et ethnique. Il veut reconquérir son passé traditionnel. La force de la dénonciation emboîte le pas à celle de l'argumentation et les paroles proférées cessent d'être seulement dites pour être réfléchies. L'individu use du verbe pour reconstruire à sa façon un monde dépouillé des maux néfastes qui minent l'éclosion de sa société. Il préfère pointer du doigt tout ce qui touche la femme, car si celle-ci est à l'origine des multiples révolutions observées dans le monde, elle doit, pour garder ce rôle de pionnière, se transformer avant de transformer son environnement.

4-3-2- L'exclusion sociale de la femme

La parole proférée dans les chants ne vise pas seulement à critiquer les mœurs sociales, elle est aussi utilisée pour catégoriser l'entité féminine, en la marginalisant. Partant des normes fabriquées dans la société traditionnelle, on remarque que la femme n'est pas manipulatrice. Au contraire, elle est manipulée et en assume les conséquences. Si la femme mafa a été privée du droit à l'héritage et à la possession de la terre par exemple, ce n'est pas gratuit.

Dans les chants du corpus, nous remarquons de manière générale que les énonciateurs sont des femmes. Les autres chants sont fredonnés par des hommes et s'adressent aux femmes mais de façon parfois péjorative. En effet, en dehors des chants d'amour qui célèbrent la beauté de l'être féminin aimé, les autres chants sont souvent méchants pour la femme. Le chant n°12 qui parle de la fille de Vakda, montre comment l'homme est libre de prononcer à tout moment le divorce. Il lui suffit de remarquer un défaut dans la vie de sa femme pour décider qu'elle n'est plus une femme, qu'elle a perdu ses qualités. En conséquence, elle ne peut plus être une épouse modèle, il faut la répudier. Ceci montre la suprématie de l'homme sur la femme, surtout en matière de décision. Son rôle de maître l'aide à faire et à défaire les lois afin de s'en servir et au besoin écraser l'être féminin. L'influence des stéréotypes le

pousse à utiliser la force du verbe pour disqualifier la femme de la sphère de décision. À l'inverse, il est inacceptable par exemple que la femme divorce parce qu'elle a découvert les défauts de l'homme. La femme est ainsi immédiatement mise à l'écart de la société. Certains parleront même de sacrilège, car il ne revient pas à la femme de prononcer le divorce.

Dans le chant n°20 par contre, le chanteur se plaint de sa femme qui n'accouche que des filles. Il a besoin d'un garçon, car « *les filles sont des pailles, elles seront pour leur époux* » (Chant 20). On comprend que la fille est destinée une fois de plus à se marier et par conséquent à être mobile. En effet, le mot *paille* revêt une grande signification symbolique dans ce contexte. Généralement, une femme qui met au monde une fille dans certaines sociétés traditionnelles du Nord-Cameroun subit un rituel qui consiste à déposer une botte de paille derrière la cuisine de la mère. C'est le signe de la mobilité, car la jeune fille est destinée à quitter la maison. Dans le cas de la naissance d'un garçon, on dépose un fagot de bois dans la cour. Le bois, symbole du feu, est synonyme de rassemblement. Ce qui signifie que le garçon agrandira la descendance. Chez les Peuls, on dira (en langue fulfuldé), selon le cas, "*mi dayi*" c'est-à-dire *je me suis éloigné* ou "*mi besdi*", *j'ai prospéré*²¹.

Ainsi par la parole, l'homme montre à quel point la femme n'est qu'un faire-valoir, un être inférieur, qui subit les complexes mégalomanes de l'homme. C'est dans cet ordre d'idées que le divertissement semble être le seul moyen adéquat de libération.

4-3-3- La libération par le divertissement

Le divertissement est nécessaire à chaque individu, car il permet de se libérer d'un travail trop absorbant, d'une vie souvent monotone ou d'une situation souvent trop délicate. Il est donc la clé essentielle à l'épanouissement équilibré et normal de tout être conscient de son devenir. En Afrique, et particulièrement dans certaines sociétés traditionnelles, la vie quotidienne est faite des moments de gaieté importants et émouvants au clair de lune ou lors des travaux champêtres. C'est aussi un moment de repos où l'esprit s'envole loin des "miasmes morbides" et du poids de la fatigue pour extérioriser tout ce qui a été refoulé. Ainsi, grâce aux contes, chants, devinettes et proverbes qui colorent l'existence des individus, la catharsis trouve son terrain de prédilection. Elle devient libération de l'être opprimé et liberté de l'opresseur. Chacun y trouve son compte.

Dans les chants particulièrement, la libération s'exprime plus simplement. Il suffit de transformer quelques paroles qu'on puisse dire lors des conversations en chanson et

²¹ Entretien du 28 Août 2006 avec Bouba Hamadou à Ngaoundéré.

d'accompagner celle-ci de quelques pas de danses et d'instruments musicaux pour harmoniser la mélodie. Le chant naît, l'esprit se libère au moment où l'auteur compositeur laisse échapper ses paroles devenues alors mélodies.

Cependant, aucun chant ne peut naître ex-nihilo. Il part toujours d'un constat. Dans les chants que nous étudions, il s'agit du regard parfois admirateur d'un être aimé et convoité qui entraîne la naissance d'un chant ou encore d'un regard satirique et moqueur qui vise la conscientisation. De toutes les manières, les chants évoquent des vérités vécues, des faits réels, des comportements "anormaux" qui phagocytent l'authenticité du groupe social qui le compose. La femme l'utilise comme un moyen de libération. En effet, pour fuir la mise à l'écart et les regards frustrants des hommes, le chant est l'une des armes de la femme. De la situation de polygamie à celle de soumission ou à celle de marginalisation, il n'y a qu'un pas. L'acte de dire entraîne la libération et on ne saurait nier le pouvoir de la parole sur l'individu. Car, comme l'affirme Mayi Matip : « *La parole exerce une influence toute particulière sur l'individu [...] elle produit les effets à toutes les étapes de sa vie depuis la conception jusqu'à l'inhumation et même au-delà.* (Mayi-Matip, 183 : 68). Ainsi, au-delà de son pouvoir cathartique, la parole influence l'individu.

La femme est ici une malade, car la polygamie, la jalousie, la prostitution, le refus de l'instruction, la soumission sont autant de maladies qui affectent son psychisme et l'emprisonnent. Or, en optant pour leur dénonciation, elle opte implicitement pour sa guérison. Et comme le remarque Freud, la société a élaboré des règles souvent trop contraignantes et permanentes qui font des pressions mentales sur l'individu. La parole l'aide à guérir. Elle lui permet de connaître ses sentiments les plus profonds et à les extérioriser. Le mode adéquat de guérison est ici le chant. La prise de conscience de son mal par la femme l'incite à l'action et entraîne la dénonciation, qui est une forme d'exutoire et de refuge face aux douleurs psychologiques. L'individu par la voie du divertissement mobilise toutes ses énergies pour éviter la douleur et pour aspirer à une vie heureuse. C'est d'ailleurs pour cela que l'on constate qu'au sommet de toutes les luttes liées à l'émancipation de la femme, il y a toujours la liberté ou mieux, l'indépendance qui motive les agissements de l'individu.

CONCLUSION

Il a été question pour nous d'analyser les aspirations et les "types" de discours dans quelques chants mafa . Pour mener à bien cette étude, nous avons successivement fait appel à la psychanalyse et à l'analyse du discours. La première nous a permis de montrer comment le discours féminin est marginal, car la femme n'a pas le droit de contester la logique du discours dominant. En outre, cette méthode nous a aidée à interpréter les passages énigmatiques du corpus, c'est-à-dire les concepts tels que les délires, les frustrations, le retour du refoulé. Tout en insistant sur le pouvoir guérisseur de la parole, nous avons pu également analyser les rapports qui unissent l'individu à la société et partant aux lois.

Cela nous a permis de relever, les rapports que la femme entretient avec elle-même et avec l'homme, avec son milieu de vie. Les rapports avec les autres membres de la société sont souvent précaires. C'est en bref une image de l'homme en désarroi, désemparé dans le monde où il est comme en exil. Nous avons rapproché cette représentation de la société mafa, qui semble vivre son existence, comme en vase clos, car enfermé dans sa montagne.

En outre, l'étude des chants a permis de comprendre que la littérature orale mafa est une littérature à accès spontanés des sentiments les plus secrets qui émergent des profondeurs de l'esprit, pour paraphraser Cauvin. Les chansons ont un sens culturel non négligeable. Elles célèbrent dans une sorte d'envolée idyllique les sentiments amoureux qui contribuent aux liens de fiançailles ou de mariage, présentent les problèmes liés à la polygamie et à la jalousie des femmes, tout en mettant en évidence l'expression du moi profond. Elles sont aussi le lieu adéquat pour décrier les maux qui gangrènent les consciences et qui favorisent l'instabilité affective, sociale et psychologique des personnages.

Mais l'analyse du discours inspirée de Maingueneau a été la source la plus féconde de notre analyse. Elle a semblé la plus favorable pour saisir les discours de la femme et les discours sur la femme. Partagée entre les règles de vie quelquefois trop conservatrices et frustrantes, la femme apparaît à travers ses gestes et ses paroles comme sans repères dans la société mafa, ce d'autant plus qu'elle est la victime de l'irresponsabilité et de l'insensibilité de son milieu et partisane de sa misère. Sauvée momentanément par la parole qui l'aide à se libérer, elle y replonge très souvent, pour s'enfoncer davantage.

Nous sommes partis de l'hypothèse selon laquelle : *les chants permettent la circulation des messages d'une portée sociale considérable et sont un moyen d'exprimer certaines injustices sociales*, pour mieux situer le travail. Les résultats obtenus montrent que si l'image de la femme mafa qui ressort du corpus est profondément tributaire des préjugés

secrétés par la société, ils sont le fait de constructions idéologiques destinées à fonder et à justifier une volonté continuelle de domination de la femme par l'homme. Cependant, la femme contribue également à son assujettissement dans la mesure où elle cherche à détruire son autre "moi" pour des raisons liées à des intérêts affectifs.

La femme constitue à cet effet une figure de l'impuissance et symbolise l'Homme réduit au néant dans une société parfois insensible et bloquée par ses convenances. Elle est utilisée métaphoriquement pour dépeindre un autre cauchemar de la société moderne : l'inégalité sociale.

Les "types" de discours nous ont aidé à parcourir les différents niveaux de l'expérience créatrice des textes de l'oralité. Et par une combinaison avec d'autres images, figures et sèmes, le corpus devient une porte ouverte sur le monde. Le retour du « *refoulé* » permet la synthèse et la mise au jour des frustrations et obsessions de la femme en tant que figure centrale des chants.

Le caractère universel que revêt la thématique de la femme est un regard croisé sur la société traditionnelle actuelle, une société partagée entre les progrès scientifiques et techniques, la mondialisation, mais une société qui néglige les droits de la femme. Cette dernière est la victime d'expériences multiples telles que la prostitution^o, le viol, l'exploitation et la domination masculine. Le retour au monde primordial de la femme et aux différents mythes structurateurs de sa personnalité sont une source d'inspiration féconde pour l'oralité mafa. Il est rêvé comme un paradis perdu que l'écriture permet de retrouver. Le corpus pose un problème crucial, celui de la quête de la liberté féminine par la parole. La femme qui cherche à s'épanouir et à vivre la révolution est garante de l'avenir. L'émancipation féminine est donc le chemin incontournable par lequel chacune doit se découvrir pour mieux poser le délicat problème de l'égalité des sexes encore d'actualité.

Cependant, nous ne saurions achever ce travail sans montrer ses limites. Le corpus est riche en significations. Une place importante est réservée à l'usage individuel du langage permettant d'établir les rapports spécifiques entre la langue, l'individu et sa personnalité. Ils apparaissent avec une force inouïe et rappellent la relation qui unit l'homme mafa à sa terre natale. C'est un aspect important que nous n'avons pas encore développé, mais qui mérite une étude particulière afin de comprendre la nature même de la littérature orale mafa et ses principaux genres. Toutes choses qui nous aideront à comprendre l'ampleur et la profondeur de l'approche esthétique de cette littérature.

- BIBLIOGRAPHIE
A- LES SOURCES ORALES
 (LA LISTE DES INFORMATEURS)

Nom et prénoms	Statut socioprofessionnel	Village	Age	Date et lieu de l'entretien
BAMSA Alphée	Élève en classe de 1 ^{ère} G2 au lycée technique de Mokolo	Midré	22ans	19 avril 2006 à Mokolo
BICHAYE Madeleine	Ménagère	Mokola	70ans	22 avril 2006
BOGOUFAI ZADANA	Ménagère	Soulédé	90ans	21 avril 2006 à Koza
DALDORE Marie Jeannette	Ménagère	Mozogo	100ans	24 avril 2006 à Mokolo
DIKOKAY Jeannette	Ménagère	Soulédé	55ans	21 avril 2006 à Soulédé
DOUKOYE Marguerite	Ménagère	Médégé	54ans	20 avril 2006 à Mokolo
DOUVGUI Marie	Ménagère	Moskota	98 ans	24 avril 2006 à Mokolo
FANDAI VAKSA Mathieu	Étudiant en FSJP 4	Baou-Mokolo	27ans	25 février 2006 à Dang
GANA VA Philippe MESMER	Étudiant en FSJP 2	Mokola	21ans	07 janvier 2006 à Dang
GANA VA RIKABI	Boucher	Modoko	32ans	16 avril 2006 à Koza
GEWELDAY NGOKO ALIOUM	Boucher	Mazié	75ans	16 avril 2006 à Koza
GUENKE MALIGANA	Étudiant	Baou-Tassaï	25ans	26 février 2006 à Dang
GUIBAY Michel	Étudiant en Histoire 6	Djingliya	27ans	10 janvier 2006 à Dang
GUIDAÏME OUMAROU Antoine	Élève	Roua	22ans	19avril 2006 à Mokolo

GUIDANA GUIBAY Alphonse	Cultivateur	Modoko	85ans	20 avril 2006 à Koza
HAMADOU HACHEKED	Notable du chef du village de Koza	Koza	58ans	17avril 2006 à Koza
HOHOUMAY	Ménagère	Soulédé	65ans	21avril 2006 à Soulédé
KADOUA LDAKNA Marc	Étudiant	Ldamtsaï	23ans	26 février 2006 à Dang
KALDADAK Martin		Soulédé	23ans	19 avril 2006 à Mokolo
KALDAPA MORODJOK	Cultivateur	Mokola	112ans	26 avril 2006 à Mokolo
LTANOUA KIRCHE	Chef de troisième degré de Djingliya plaine	Koza	60ans	15avril 2006 à Koza
MBREHA Sarah	Ménagère	Soulédé	95ans	23 avril 2006 à Soulédé
NGUIZAYE Geneviève	Ménagère	Ouzal	30 ans	25 avril à Mokolo
NGUIZBAI Paul	Étudiant en FSJP 3	Djingliya	22ans	11 janvier 2006 à Dang
NGUIZBAY	Ménagère	Soulédé	45ans	22 avril 2006 à Soulédé
SAWALDA MAGOURDAYE	Étudiant en FSJP 3	Kilda	23ans	03 janvier 2006 à Dang
TALAKE Lazare 40ans	Cultivateur	Mozogo	40ans	25 avril 2006 à Mokolo
TANOUA Isaac	Étudiant en Sociologie 1	Mandossa	21ans	20 février 2006 à Dang
YAKADAM Marie	Ménagère	Koza	95ans	25 avril 2006 à Koza
ZAIDAM Madeleine	Ménagère	Baou	40ans	20avril 2006 à Koza

B- LE TABLEAU RÉCAPITULATIF DES CHANTS RECUEILLIS

<i>Noms et Prénoms</i>	<i>Numéros des chants</i>
BICHAYE Madeleine	Chants n° 1, n°3, n°4
BOGOUFAI ZADANA	Chants n°2, n°15, n°24, n°25
DIKOKAY Jeannette	Chants n°4, n°9, n°23, n°24, n°30
GANAVA RIKABI	Chants n°5, n°7, n°10, n°17
GUIBAY Michel	Chant n°10
KALDAPA MORODJOK	Chants n°18, n°20, n°28, n°29
LTANOUA KIRCHE	Chants n°12, n°13, n°16, n°19
MBREHA SARAH	Chants n°6, n°8, n°22, n°26
ZAIDAM Madeleine	Chants n°1, n°21, n°27, n°30

C- LES RECUEILS DES TEXTES ORAUX

- ABEGA, (S.C.), 1995, *Contes d'initiation sexuelle*, Yaoundé, CLE.
- ²²*-HAMPATE BA, (A), 1993, **Petit Bodiel*, Abidjan, NEI-EDICEF.
- 1994, **Njeddo Dewal. Mère de la calamité*, Abidjan, NEI-EDICEF.
- 1994, **La Poignée de poussière*, Abidjan, NEI-EDICEF.
- KILIAN MATZ, (C), 1989, *Paroles d'Afrique : contes et proverbes baka*, Paris, ACCT.
- MADI TCHAZABE LOUAFAYA, 1990, *Contes moundang du Tchad*, Paris, ACCT-Karthala.

D- LES OUVRAGES GÉNÉRAUX

- *-AEBISCHER, (V.), 1985, *Les Femmes et le langage*, Paris, PUF.
- ALZON, (D.), 1978, *Femme mythifiée, femme mystifiée*, Paris, PUF.
- ANDRE, (M.) , 1977 *Femme, sexisme et société*, Paris, PUF.
- BARBES (Sous la direction de), 1985, *Femmes du Cameroun : mères pacifiques, femmes rebelles*, Paris, ORSTOM KARTHALA.
- BARBIER (J-C), 1985, *Femmes du Cameroun*, Paris, ORSTOM/ Karthala.
- BARTHES, (R.) et al. 1977, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- *-BARRETEAU, (D) et al., 1988 , *Lexique Mafa*, Paris, ORSTOM.
- *-BEAUVOIR, (S, de), (édt) 1976a, -**Le Deuxième sexe*, Tome 1, Paris, « Folio », Gallimard.
- (édt) 1976b,-**Le Deuxième sexe*, Tome 2, Paris, « Folio », Gallimard.
- *-BLANCHERE, (J-C) et al, 1977, *Les Genres littéraires par les textes. Méthodes critiques et expressions théâtrales*, Dakar-Abidjan, N.E.A.,
- BLANCHET, (A) et al, 1992, *L'Enquête et ses méthodes, l'entretien*, Paris, Nathan.
- BOUELET, (R-S), 1988, *Littérature orale et avenir*, Yaoundé, SOPECAM.

²² L'astérisque indique les ouvrages que nous avons consultés et lus pour le travail.

- BRAHIMI et al., 1998, *Les Femmes dans la littérature africaine*, Karthala et Ceda.
- *CAUVIN, (J), 1980a, **Comprendre les contes*, Issy- Les-Moulineaux, Saint-Paul.
-1980b, **Comprendre la parole traditionnelle*, Issy- Les-Moulineaux, Saint-Paul.
- CHAMBROL, (C.) et al, 1973, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.
- CHEMAIN DEGRANGE (A.), 1980, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, NEA.
- CHEVRIER, (J.), *1984a, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
*1986b, *L'Essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire*, (L'arbre à palabres), Paris, Hatier.
- 1988c, *Anthologie africaine (Poésie)*, Hatier, Paris.
- COQUERY, (C) VIDROVITCH, 1994, *Les Africaines*, Editions Desjonquères.
- COURTES, (J.), 1989, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- DESALMAND, (P.), 1998, *Emancipation de la femme en Afrique et dans le monde*, Dakar, NEA.
- *-*Dictionnaire de psychanalyse*, 1975, Paris, Livre de poche.
- *ENO BELINGA, (S-M), 1978, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-Les-Moulineaux, Saint-Paul.
- *GENETTE, (G), 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- *GODULA KOSACK, 1997, *Contes mystérieux du pays mafa*, Paris, Karthala
- HAMON, (P), 1986, *L'introduction à l'analyse du texte descriptif*, Paris, l'Harmattan.
- JOUBERT, (J L), et al., 1992, *Littérature francophone. Anthologie*, Paris, ACCT.
- KANE, (M.), 1982, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA.
- KESTELOOT, (L), 1971, *La Poésie traditionnelle*, Paris, Nathan.

- *LAVERGNE, (G), 1990, *Matakam*, Paris, Roquebrune-Cap-Martin.
- *MAINGUENEAU, (D), 1991, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- 1990, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas,
- *MARTIN, (J-Y), 1970, *Les Matakam du Cameroun*, Paris, ORSTOM.
- *MATESO, (L), 1986, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala.
- *MAURIAC, (F), 1993, *Le Romancier et ses personnages, suivie de L'éducation des jeunes filles*, Edition, R.A. Correa.
- MENACHEM, (R), 1986, *Langage et folie*, Paris, Les Belles Lettres.
- MERAND, (P), 1989, *La Vie quotidienne en Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- *MOURALIS, (B), 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex.
- MONIMART, (M), 1989, *Femmes du Sahel*, Paris, Karthala.
- N'DA, (P K), 1984, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
- *NDINDA, (J), 2002, *Révolution et femmes en révolution*, Paris, l'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA, (P), 1984, *Littérature africaine de 1930 à nos jours*, Paris, Silex.
- *OSWALD, (D) et TODOROV, (T), 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil,.
- OVIEN, (A), 1995, *Sociologie de la déviance*, Paris, Armand Colin.
- PAULME, (D), 1976, *Littérature orale et comportements sociaux en Afrique noire*, Paris, L'Homme.
- PODLEWSKI, (A-M), 1962, *Les Forgerons MAFA. Description et évolution d'un groupe endogène*, Yaoundé, ORSTOM.
- RICARD, (A), 1995, *Littérature d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS-Khartala.

- *SCHALLER, (Y), 1973, *Les Kirdis du Nord-Cameroun*, Strasbourg, Yves Schaller
- *-FREUD, (S), 1968, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essai ».
- THIAM, (A), 1978, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël.
- VALETTE, (B), 1985, *L'esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan.
- *VOUNDA, (M), 2004, *Littérature camerounaise : esthétiques et thématiques*, Yaoundé, C.L.E.
- *WIEDER, (C), 1988, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

E- LES OUVRAGES THÉORIQUES

- ABARELLO, (L), et al., 1995, *Pratique et méthode de recherche en sciences sociales*, Paris, Colin.
- AMOA, (U) et al., 1993, *Littérature francophone. Anthologie. Guide pédagogique*, Paris, ACCT.
- AMOSSY, (R) et HERSCHBERG, (A), 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- *AWOUMA, (J-M), 1979, *Contes et fables. Etude et compréhension*, Yaoundé, CLE.
- *BAUMGARDT, (U), 2000, *Une conteuse peule et son répertoire. Goggo ADDI de Garoua (Cameroun)*, Paris, Karthala.
- *BEAUD, (S) et WEBER, (F), 1998, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La découverte & Syros.
- BETTELHEIM, (B), 1973, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont.
- BREMOND, (C), 1973, *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- BRUNSCHWIG, (H), 1983, *Noirs et Blancs dans l'Afrique noire française*, Paris, Flammarion.

- CALAME GRIAULE, (G), 1963, *L'Art de la parole dans la culture africaine*, Paris, Présence Africaine.
- 1965, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard.
- 1977, *Langage et culture africaine. Essai d'Ethno-linguistique*, Paris, Maspéro.
- COURTES, (J), 1986, *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF.
- 1991, *L'Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DERIVE, (J), 1975, *Collecte et traduction des littératures orales : un exemple négro africain. Les contes ngbaka-ma'bo de la République centrafricaine*, Paris, SELAF.
- ELOLONGUE EPANYA YONDO, 1976, *La Place de la littérature orale en Afrique*, Paris, La Pensée universelle.
- FLAHAULT, (T) , 1988, *L'Interprétation des contes*, Paris, Denoël.
- GIRALDET, (R), *1972, *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, la Table ronde.
- *1979, *Le Temps des colonies*, Paris, berger Levrault.
- GÖRÖG KARADY, (V), 1988, *Images féminines dans les contes africains*, Paris, CILF.
- 1994, *Le mariage dans les contes africains*, Paris, Karthala.
- 1997, *L'Univers familial dans les contes africains. Liens de sang, liens d'alliance*, Paris, L'Harmattan.
- *GRAWITZ, (M), 2001, *Méthodes de sciences sociales*, Paris, Dalloz.
- HAMON, (P), *Texte et idéologie*, Paris, Quadridge, PUF.
- LAYA DJOULDE, 1972, *La tradition orale, problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*,

- Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale.
- *LOCHA MATEO, 1986, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala.
- *MAYI MATIP, (T), 1984, *L'Univers de la parole*, Yaoundé, CLE.
- *MEMMI, (A), 1973, *Le Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Payot.
- *MICHEL ARRIVE et al., 1986, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion. 720 pages.
- *MOHAMADOU KANE, 1981, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Abidjan-Dakar Lomé, N.E.A.
- *NKOYA AYISSI, (L M), 1996, *Contes et berceuses du Cameroun*, Yaoundé-Cameroun, le Panthéon-Epargne FESS CAMEROUN.
- PARAIN, (B), 1942, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard.
- PAULME, (D), 1976, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- *PROPP, (V), 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- *TADADJEU, (M) et SADEMOUA, (E) , 1984, *Alphabet général des langues camerounaises*, Université de Yaoundé-Institut des Sciences Humaines, Collection PROPELCA.
- TODOROV, (T), 1978a, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- 1978b, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Le Seuil.
- 1978c, *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil.
- *TOURNEUX, (H) et IYEBI, (M) 1991, *L'Ecole dans une petite ville africaine-Maroua au Cameroun*, Paris, L'Harmattan.

- *TSOUNGUI, (F), 1986, *Clés pour le conte africain et créole*, Paris, CILF.
- *WIESEMANN, (U) et SHELL, (O), 1984, *Manuel d'analyse du discours*, Université de Yaoundé, PROPELCA.
- *WIESEMANN, et al., 1983, *Guide pour le développement des systèmes d'écriture des langues africaines*, Yaoundé, Société Internationale de Linguistique et Université de Yaoundé, PROPELCA.

F- LES ARTICLES, LES REVUES ET LES ACTES DE COLLOQUES

- ABEGA, S.C. *1994, " Le refus de l'acte de mariage chez les femmes Mafa" in *African Anthropology*
- *1995, "Celle qui a des dents aigues: le fantasme de l'infantilisation chez les Mafa", in *Lectures*, ENS, Yaoundé.
- CALAME GRIAULE, (G), 1986, « La Parole qui est dans l'étoffe (Dogon-Mali) », *Cahiers de littérature orale*, n°19, Paris, Publications Langues'O, INALCO, pp.15-27.
- CAVE, (C) et al., 1998, *Oralité et gestualité.*, « Orage 1998 » Paris, L'Harmattan
- Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Actes du Colloque « Orage 2001 », Paris, L'Harmattan.
- COSTES, (A), 1996, «Le Conte, un pont entre le rationnel et l'irrationnel », *Logiques des langages. Rationnel, irrationnel*, Actes du 17^e Colloque d'Albi Langages et significations, université de Toulouse- Le Mirail, pp.87-103.
- *DILI PALAI, (C), 2001a, *« Aux sources de la littérature écrite au Nord-Cameroun : Entre orature, oralité et oralisation », *Palabres*, Vol., Spécial Actes du Premier colloque des Ecrivains du Nord-

- Cameroun, (du 12 au 14 décembre 2001), Ngaoundéré, pp.21-25.
- 2001b, *« Le conte peul du Nord-Cameroun. Lecture d'une proprioceptivité féminine », *Palabres*, Volume spécial, Spécial Actes du Premier colloque des Ecrivains du Nord-Cameroun, (du 12 au 14 décembre 2001), Ngaoundéré, pp.48-52.
- FOUTSCHANTSE, (V), 1976, « Traduction et développement des langues africaines », *Herméneutique de la littérature orale*, Actes du Colloque de Yaoundé (Mvolyé, 2-4 septembre 1975), Douala, Collège Libermann, multigraphié, pp.81-88.
- *HIMA, (M), 1991, « L'Education à travers le conte », in *Notre Librairie*, n°107 oct-déc, pp 38-40.
- HURAUULT, (J), 1958, « Quelques aspects de la structure sociale des montagnards kirdi du Nord-Cameroun », in *Bull. Ifan*, Série BT XX, n° 1 – 2, pp.11-22.
- *KELETIGUI, (M), 1991, « Les chants de chasseurs haoussa », in *Notre Librairie*, n°107 oct-déc, pp 41-43.
- *KLEDA, (S), et RUELLAND, (S), 2000, « Tradition et créativité dans un genre oral chanté », in *Karang* n°27, pp.17-20.
- *KUITCHE FONKOU, (G), 1996, « Aspects de l'exotisme dans la littérature orale camerounaise », in *Ecritures VI : L'Exotisme*, Yaoundé, CLE. pp 69-86
- LOCOH, (T), 1988, « Structures familiales et changements, in *Tabutan*, D. (éd) *Populations et sociétés en Afrique au Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, pp.441-478

- *MBEMBE, (A), 1993, « regards d’Afrique sur l’image et l’imaginaire colonial » in *Images et Colonies, Paris, Achac-Syros.*
- *MOUSSA DIABY, 1984, « Les Contes », *Notre Librairie*, n°75-76, Paris, Clef, pp.55-57.
- *NDINDA, (J), « Calixthe Beyala : à la recherche d’une nouvelle cosmogonie », *Annales de la FALSH*, Vol V. 2000.
- ONGOUM ,(L-M) et TCHEHO, (I-C), 1989, *Littérature orale de l’Afrique Contemporaine, Approches théoriques et pratiques*, Actes du Colloque international de Yaoundé, (28 janvier au 1^{er} février 1985), Yaoundé, Projet GUELPH.
- PAULME, (D), 1972, « Morphologie du conte africain », *Cahiers d’études africaines*, vol.XII, n°45, Paris, Mouton, pp.131-163.
- RENOUE, (M), 1997, « Le Rythme et le figuratif », *L’Image. Représentations et réalités*, Actes du Colloque d’Albi Langages et significations, Université de Toulouse-Le Mirail, pp.165-182.

G- LES MÉMOIRES ET LES THÈSES

- *ADAMOU, (S), 2002, *L’Émigration chez les Mafa de Soulédé-Mandara : les axes de recherche sociologique du changement sur les structures familiales des ménages*, Mémoire de Maîtrise en Sociologie, Université de Yaoundé I, inédit.
- BLAOWE, (M) 1990, *Les Chansons de Ndaoga Biyam : un exemple de créativité orale*, mémoire de D.I.P.E.S II, E.N.S. de Yaoundé, inédit.
- DABA, (D), 1998, *Espace linguistique et contexte de production dans les contes de l’Extrême-*

- DERIVE, (J), *Nord du Cameroun : le cas des Moundang*, Mémoire de Maîtrise ès Lettres, Université de Ngaoundéré, inédit.
- *HAMADOU, 1986, *Fonctionnement sociologique de la littérature orale*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris III, inédite.
- KUITCHE FONKOU, (G), 1998, *La Femme dans la littérature orale gbaya*, Mémoire de Maîtrise ès Lettres, Université de Ngaoundéré, F.A.L.S.H., inédit.
- *LOULEO, (J), 1998, *Création et circulation des discours codés en milieu ngõmba/Mungum*, Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Lille III, inédite.
- MAYAKE, (M), 1994, *Émigration des Kirdis des Monts-Mandara : le cas des MAFA de Souléde*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université de Yaoundé I, inédite.
- *SAMSIA, (P), 1990, *Les Images de l'homme à travers les chansons des femmes adultes mundang*, Mémoire de D.I.P.E.S II E.N.S. de Yaoundé, inédit.
- *a- 2003/2004, *Aspects de l'amour dans les chansons massa* Mémoire de D.E.A, Université de Ngaoundéré, inédit.
- *b- 2000/2001, *La Parole féminine et les contes chez les massa*, Mémoire de maîtrise, Université de Ngaoundéré, inédit.
- ZOUYANE, (G) 2005, *Les Avatars du roman colonial en France : une relecture des formes*. Thèse de Doctorat/PhD., Université de Yaoundé I.

G- LES SITES INTERNET

<http://www.encyclopedie.hachette.net>.

<http://www.republique-des-lettres.analyse-des-œuvres.com/>

<http://www.fabula.lactualitélittéraire.org>

<http://www.françois.gannanz.free.fr/littre/xmlittre.php>

<http://www:dictionnaire-France.com/>

<http://www.africultures.com>

<http://www.ambafrance-cm.org/html/camero/ensrech//langues.htm>

<http://www.ethnologue.com/show-work.asp>

<http://www.unicaen.fr/typo-langues/consultation-langues.php>

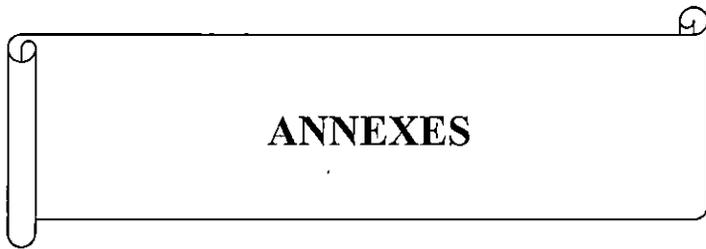
<http://www.cm.refer.org/vigidoc/cm-bib.htm>

<http://www.abcdaire.netfenua.pf/thèmes/danses-traditionnelles>

<http://www.sil.org/africa/cameroun/index.html/>

<http://www.mandaras.info>

<http://www.gmk.clara.net>



CORPUS

Dimesh 1

Chant 1

1- *do baabə ga*
viens dos mon

2- *do baabə ga*
viens dos mon

3- *ka kudaw biy*
tu pleurer pas

4- *mamə ngaya kalna n'shewe*
mère ta partie promener

5- *waa mamə ngaya a tsakal ma kumba*
seins mère ta et rassembler bouche beaucoup

6- *ndo ngide a leme kumba*
homme autre toucher beaucoup

7- *do báabə ga*
Viens dos mon

8- *do baabə ga*
viens dos mon

9- *ka kudaw biy*
tu pleurer pas

10- *man hwád' ngaya a dzáká*
si ventre ta faire mal

11- *kudaw kumba a ka pánan malay mamə ngaya*

pleurer beaucoup et tu laver faute mère ta

12- *hwaray mamə ngaya a'abiy*

honte mère ta négation

13- *do baabə ga*

viens dos moi

14- *ka kudaw biy*

tu pleurer pas

15- *ka ara tsokwa fay*

tu comme mil qui n'a pas bien mûri

16- *malay mamə ngaya a dzaka tə və*

faute mère ta faire mal dans corps

17- *kərə ga ka kudaw biy*

enfant mon tu pleurer pas

18- *man mandama a dzaka a gid n'nshewele mamə ngaya*

si rhume faire mal à tête promenade mère ta

Chant 1

- 1- Viens sur mon dos,
- 2- Viens sur mon dos
- 3- Ne pleure plus
- 4- Ta maman est allée se promener
- 5- Les seins de ta mère trahissent beaucoup de choses
- 6- Quelqu'un d'autre les touche beaucoup
- 7- Viens sur mon dos,
- 8- Viens sur mon dos.
- 9- Ne pleure plus
- 10- Si ton ventre te fait mal
- 11- Pleure encore assez pour la faute de ta mère
- 12- Ta mère n'a pas honte
- 13- Viens sur mon dos
- 14- Ne pleure plus
- 15- Tu es encore un mil qui n'a pas bien mûri
- 16- La faute de ta mère est la cause de ton mal
- 17- Mon fils, ne pleure plus
- 18- Si tu es enrhumé, c'est à cause des multiples promenades de ta mère.

dimesh 2 ñndərdəy malay

Chant 2 co-épouse faute

1-pats ngide l ndza'a tə wuf

jour autre je rester dans joie

2-wuf ndzi aa bakiy ga

joie rester avec époux moi

3-pats ngide I' sənda ma aa perə wa a dəm ngide

jour autre je découvrir que il cueillir sein à fille autre

4-a gada yə aa way ngwaz ngide

il dire moi il aimer femme autre

5-pats ngide nənga'a n'shik zləw tə diy a'abiy

jour autre lui venir peur dans yeux négation

6-ngwaz nənga'a mən a waya kumbə-kumba

femme lui qu'il aime beaucoup beaucoup

7-wabaw ñtotukwal ga

Cri malheur coeur mon

8-ñdedef ngaya. ñndərdəy ga a dzam ye a'abiy

Pouvoir mystérieux ton co-épouse mon éloigner négation

9-gid kədar ngaya à kalna gid dzavay

tête clitoris ton être tombée tombeau

10-*gufa daf mādāmiy a vi gurdza*
farine couscous/repas nouvelle épouse donner ulcère

11-*Ka n'dengelə' və kumba bakiy ga*
Tu déranger corps beaucoup époux moi

12-*I wayi ka a ndəv ga stad*
Je aimer toi avec cœur moi seul

13- *Ka da waye ngwaz daw ziy zle*
tu aller aimer femme mil excréments bœuf

chant 2: la co-épouse du péché

- 1- Un jour j'étais dans la joie.
- 2- La joie de vivre avec mon mari
- 3- Un jour je découvre qu'il fait la cour à une autre femme
- 4- Il m'avoue qu'il aime une autre femme
- 5- Un jour il est venu sans respect pour moi
- 6- Sa femme, il l'aime beaucoup
- 7- Oh mon cœur
- 8- Ma co-épouse ton pouvoir mystérieux ne m'éloignera pas
- 9- La tête de ton clitoris tombera dans le tombeau
- 10- La farine de la nouvelle épouse donne l'ulcère
- 11- Toi, mon époux, tu déranges trop
- 12- Je t'ai aimé avec un seul cœur
- 13- Tu as choisi d'aimer un mil qui ne donne pas de grain

dimesh 3: dām zozoḅ

Chant 3: fille envie

1-*dām zozoḅ a way pər vəzay kumba*

Fille envie aimer vendre excréments beaucoup

2-*pats luma, pats mpər kəder na*

Jour marché, jour vente sexe son

3-*ka həlkada ṛsuwdak tə ngwiy ga*

Tu apporter malchance dans maison moi

4-*dəga māḅ bakiy ga a məne aa ka*

Depuis que mari moi coucher avec toi

5-*njækw nga kizh-kizzhe'e*

Récoltes nos chétives

6-*gāra və ngeya sukwiy maliy ngeya.*

Comme corps toi chose péché toi

3- *Chant : la fille envieuse*

- 1- La fille envieuse aime vendre son corps
- 2- Le jour du marché est un jour de marchandage de son sexe
- 3- Tu as apporté le malheur chez moi
- 4- Depuis que mon mari fait l'amour avec toi
- 5- Nos récoltes sont devenues maigres
- 6- Comme ton corps objet de ton péché.

Dimesh 4

Chant 4

1- *wa kərə meshe ga í day ga a'gi wiy da*
interpelatif fils beau-frère mon je aller mon faire beauté d'abord

2- *man tsəka gada zuda, gada zuda'a tsaw və na*
si taper bâton fer bâton fer à taper corps lui

3- *man tsəka a riy ndoka, garə matala aa tsəka*
si taper avec main n'est ce pas comme matelas ta taper

4- *man a ngwas ngwas tə ma zlene nənga'a tə ma nara sósáy*
si il rire rire dans bouche, dents ses dans bouche comme durcir

5- *man tsəka aa sak nənga'a, nara balon a tsəka*
si jouer avec pieds son comme ballon et jouer

6- *kərə meshe ga ka' ara mamə ngaya*
enfant beau-frère mon tu être mère ta

7- *ka gwara ara sak ngaya*
Tu sécher comme pied tes

4-Chant : Jalousie des femmes

- 1- O enfant de mon beau-frère, je m'en vais d'abord me rendre belle
- 2- Quand il joue avec un bâton en fer, il finit par se faire mal
- 3- Quand il te tape avec ses mains, on dirait qu'un matelas t'a tapé
- 4- Quand il sourit, ses laides dents dures apparaissent
- 5- Quand il te touche avec ses pieds on dirait un ballon qui t'a touché
- 6- Fils de mon beau-frère, tu es comme ta mère
- 7- Tu es maigre comme tes pieds

dimesh 5: n'shidə daw tə hə'dák
chant 5 écraser mil dans air de battage

1-wa mamə ga dəm jele
Interpelatif mère ma fille jele

2- wa ngwaz gā za ma
Interpellatif femme ma exister bouche

3- .wa taw lak mbəza
Interpelatif préparer sauce/légumes graisse

4- a gi slaha gi wudar a'abiy
pour ma part pouvoir faire paresse négation

5- daw ga a ndəv a'abiy
mil mon finir négation

6- .wa taw lak gwogwan
Interpellatif préparer sauce/légumes sésame

7- .nga shidə daw mene
nous écraser mil seulement

8- wa taw lak gwogwan
Interpellatif préparer sauce sésame

9- wa taw lak gunokwa
Interpellatif préparer légume/sauce sucrée

10- may a kəd ye
faim me tuer moi

5-chant de récolte : chanté par des hommes et s'adressant aux femmes

1-O ma mère, la fille des jélé²³.

2-O ma femme, la fille des jélé.

3-Prépare-nous une sauce huileuse.

4-Moi, je ne saurais être paresseux.

5-J'ai assez de mil encore.

6-Prépare-nous la sauce de sésames.

7-Nous écraserons le mil pour vous.

8- Prépare-nous la sauce de sésames.

9-Faites-nous un repas copieux.

10-J'ai déjà faim.

²³ Le mot désigne un clan chez les mafa.

Dimesh 6

Chant 6

1- ay ta badaye tsaval a dəm ga
et ils verser paroles à fille ma

2- ay ta ndedaye dəm ga a mbəlaw
et ils rendre fille ma à esclave

3- ay ta gadaye kat kabiy dokwa
et ils me dire c'est négation donc

4- ay ta da tsukway sukwiya ga a dəba
et ils vont apporter chose ma par derrière

5- ay ta zlaha bokwiya a pa gwali ga
et ils égorger chèvres là-bas clan mon

6- ay ta zlingdan bokwiya a' dəba azbiya
et ils envoyer chèvres derrière ne pas

7- ay ta ndidaye dəm a mbəlaw
et ils rendre fille à esclave

8- ay ta tsi dəm ga a mbaliya
et ils taper fille ma pour rien

Chant 6:

1-Ils menacent trop ma fille

2-Ils rendent ma fille esclave

3-Ils me disent que ce n'est pas ça

4-Qu'ils me la ramènent à la maison

5-Qu'ils égorgent des chèvres en son honneur

6-Qu'ils m'envoient des chèvres en guise de dot

7-Ils rendent ma fille esclave

8- Ils la bastonnent pour rien

dimesh 7: hudokw

Chant 7 : danse au clair de lune

1- *danagi dəm wúyák,*

Danagui fille sable

2- *āghalákáy dəm zavad*

autrefois fille saison des prémices

3- *diy kiya aa dəm wúyák*

Yeux lune être fille wuyak

4- *slambada a nga do ngwiy*

lèver toi et nous aller maison

5- *danagi dəm wúyák, diy wi dəm zavad*

Danagui fille sable yeux vantardise fille saison des prémices

6- *riy ngaya ara riy maray,*

mains tes comme mains taureau

7- *wi ngaya a tsi diy*

beauté ta taper yeux

8- *i wáy ka a dav ga stat*

Je aimer tu avec cœur mon seul

Chant 7: Danse au clair de lune

1-Danagui était la fille de Wuyak

2-Autrefois c'était la fille des danses au clair de lune

3-Ses yeux sont comme la lune

4-Lève-toi et viens chez moi comme femme

5-La fille de la danse au clair de lune a les yeux de la lune

6-Tes mains sont comme celles du taureau

7-Ta beauté scintille

8-Je t'aime d'un seul cœur

dimesh 8 Shidə

Chant 8 Ecraser

1- *a gi mənə ga a pats na'*
moi je dormir moi ce jour ci

2- *n' pay daw mbuwa'a wa anay*
qui donner mil neuf forme interrogative maintenant

3- *n'gi waray ye shidə wa anay*
qui regarder me écraser écraser maintenant

4- *a kine gana magay*
et vous faire devant maison

5- *a kine van zlwéd*
et vous donner viande

6- *maya ga sai ziy a Danagui*
intelligence moi boire excrément interpellatif Danagui

7- *I gi mənə ga awuda a' Danagi*
moi je dormir moi dehors Danagui

8-Chant des meunières

- 1-Moi j'abandonne mon mari ce jour
- 2- Qui me donnera le nouveau mil maintenant ?
- 3- Qui me contempera maintenant quand j'écraserai ?
- 4- Vous aidez ma co-épouse à écraser son mil.
- 5- Vous lui donnez de la viande.
- 6- Mon savoir-faire va me tuer Danagui.
- 7- Moi j'abandonne mon mari Danagui

dimesh 9: mmətsay

Chant 9 : mort

1-*wabaw* *mamə diy ga* *mamə mənda ga*
cri de malheur mère yeux mes mère souchet moi

2- *mamə vanda ga* *oh oh*
 mère arrachide moi oh oh

3-*mamə diy ga*
 mère oeil moi

4-*dawa n'da shiday gūfa wa oh oh*
 qui va regarder oeil qui oh oh

5- -*dawa n'da pay diy wa oh oh*
 qui va donner yeux qui oh oh

6-*wabaw mamə ga*
cri malheur mère ma

7-*mamə diya ga*
 mère haricot ma

8-*mamə vanda ga*
 mère arachide ma

9-*wabaw mamə ga*
cri malheur mère ma

9-Chant du deuil

1-Wabaw ma mère unique, ma mère des souchets

2- Ma mère des arachides oh, oh

3-Ma mère attentive

4- Qui m'ecrasera la farine ? Oh Oh

5- Qui prendrai encore soin de moi ? oh, oh

6-Wabaw ma mère

7-Ma mère des haricots

8-Ma mère des arachides

9-Wabaw ma mère

Dimesh 10: hudokw

Chant 10: danse au clair de lune

1- *mboḥwà y ndamã kadaf dəm ngwzala dəm ngwazla,*
ver de terre manger caleçon fille forgeron, fille forgeron

2- *tende ndamã kədak dəm ngwazla, dəm ngwazla*
poux manger caleçon en peau fille forgeron, fille forgeron

3- *dəm ngwazla gwar na a ngwi y babə na, dəm ngwazla*
fille forgeron maigrir elle à maison père son fille forgeron.

4- *sankara ndamã kulifō dəm ngwazla dəm ngwazla*
mauvais sort manger caleçon fille forgeron fille forgeron

5- *sankara ndamã vazak dəm ngwazla, dəm ngwazla*
mauvais sort manger cache-sexe fille forgeron, fille forgeron

Chant 10 : danse au clair de lune

- 1-Le ver de terre détruit le cache sexe de la fille du forgeron, fille du forgeron
- 2-Les poux détruisent le cache-sexe de la fille du forgeron, fille du forgeron
- 3-La fille du forgeron maigrira chez ses parents, fille du forgeron
- 4-Le mauvais sort affecte le caleçon de la fille du forgeron, fille du forgeron
- 5-Le mauvais sort s'est attaqué au cache-sexe de la fille du forgeron, fille du forgeron.

dimesh 11:

chant 11

1- wa ngwazi í da gi meke
interpellatif femmes je vais faire comment

2- wa babə ga
interpellatif père moi

3- wabaw mamə ga
cri de malheur mère moi

4- í da gi meke
je vais faire comment ?

5- í da ndzi ama
je vais rester où ?

6- ñ tōtikwal ga a'abiy
coeur moi négation

7- wa kerə ga a'abiy
interpellatif fils mon négation

8- ñshefe ga a'abiy
respiration ma négation

9- wa Gazawa ga
interpellatif Gazawa mon

10- kerə ga gine a nzi nda'a
fils mon seulement perdu. Forme interrogative

11- *Gazawa kerə ga*
Gazawa fils mon

12- *i slàha winə diy a'abiy*
je pouvoir ouvrir yeux négation

13- *Gazawa kerə ga a'abiy*
Gazawa fils mon négation

14- *a gaga i hàlama eh eh*
pour ma part je vieillir eh eh

15- *i da gi meke? oh oh*
je vais faire comment? oh oh

16- *gwálay ga asaḏiy oh oh*
clan mon négation oh oh

17- *i da gi meke?*
je vais faire comment?

18- *índərdəy ga a həra ye mene oh oh*
co'épouse ma va insulter moi sévèrement oh oh

19- *bákiy ga a da ngwase ye oh oh*
mari mon il va moquer moi oh oh

20- *ndawa a nda dzardai bokwi a vara wa?*
Qui va aller suivre chèvre en brousse forme?

21- *kileng i zai ga oh oh*
c'est finir je perdu moi oh oh

22- *i da gi meke oh oh*
je vais faire comment oh oh

23- *dala hiy ga hwaraw a diy ga*
filles mes honte être yeux mes

24- *kərə ga ngura oh oh*
fils mon garçon oh oh

25- *Gazawa kərə ga*
Gazawa fils moi

Chant 11 : (chant de deuil)

- 1- Ô mes chères femmes, que vais-je faire ?
- 2- Ô mon père
- 3- Wabaw, ma mère !
- 4- Que vais-je faire ?
- 5- Où vais-je rester ?
- 6- Je n'ai plus de cœur.
- 7- Que vais-je faire maintenant ?
- 8- Mon fils n'est plus !
- 9- Ma respiration n'est plus !
- 10- Ô mon cher Gazawa.
- 11- O mes chères femmes, que vais-je faire ?
- 12- O mon père
- 13- Wabaw, ma mère !
- 14- Que vais-je faire ?
- 15- Où vais-je rester ?
- 16- Je n'ai plus de cœur
- 17- Que vais-je maintenant ?
- 18- Mon fils n'est plus
- 19- Ma respiration n'est plus
- 20- O mon cher Gazawa
- 21- Pourquoi, est-ce seulement mon fils qui meurt ?
- 22- Que vais-je faire ?
- 23- Mes chères filles, la honte m'envahit
- 24- Mon unique garçon eh, eh, eh, eh, eh...
- 25- Gazawa mon fils !

Dimesh 12: n'kildi gid

Chant 12: battre tête

1-*i wayə dəm ngaya a'abiy a Vakda*
je aimer fille ta négation cher Vakda

2-*aman a pəze daw awuda*
quand elle cultiver mil dehors

3- *aman a tak daf dəna*
comme elle préparer repas cru

4- *daf zamak nənga'a dəha ye ma*
repas mauvais son suffir moi forme exclamative

5- *i wayə dəm ngeya a a'abiy a Vakda*
je aimer fille ta négation cher Vakda

6- *a wày deyna a yam a'abiy*
elle aimer aller à eaux négation

7-*aman sləmbede awuda tə giy ba, daldə pats*
Quand se lever dehors dans maison alors zenith soleil/jour

8- *a gi wudar n'shide*
elle faire paresse écraser

Chant 12 : (chant de séparation)

- 1- Je n'aime plus ta fille cher Vakda
- 2- Elle gaspille le mil
- 3- Elle ne fait pas bien cuire le couscous
- 4- Sa mauvaise cuisine me suffit déjà
- 5- Je n'aime plus ta fille cher Vakda
- 6- Elle ne veut pas aller à l'eau
- 7- Quand elle se lève, le soleil est au zénith
- 8- Elle a la paresse d'écraser le mil

Dimesh 13

Chant 13

1- *wa kərə ga shikə da*
interpellatif enfant/fils mon venir d'abord

2- *ka səm ki waye ka kumba*
tu connaître que je aimer tu beaucoup

3- *pats mmətsay ga ka gura'a a səm mamə ngaya biy*
jour mort ma tu grandir à côté mère de ta négation

4- *tsaval mamə, ngaya kiyúkw a dəka a veved'*
parole mère ta oncle maternelle amener à trou

5- *wuda hiy ta leməda wuday tanga'a*
enfant marque du pluriel ils mesurer force leur

6- *kərə n'zura'a a tsin ma mamə na a'abiy*
enfant bien il écouter bouche mère sa négation

7- *kərə n'zura'a a tsən ma dala hay a'abiy*
enfant bien il écouter bouche fille marque du pluriel négation

8- *gaw zlaw wuda hay di man a gura'a a tsagay mamə*
faire peur enfant marque du pluriel qui grandir aux côtés mère

9- *a gura'a a tsagay kiyúkw*
qui grandir aux côtés oncle maternel

10- *ta ged' doko ka da zlingda kərə ngaya a tsagay mamə biy*
ils dire que tu aller envoyer enfant ton aux côtés mère négation

11-*a da sləbi dáyí mamə na, mbəlá man kərə a ndzia a*
il va apprendre langue mère sa mieux que enfant rester

12-*kərpasɩ babə na aba'a man a sləbi dáyí babə na*
épaule père son pour que il apprendre langue père son

13-*a babə na, a fedan ma a cived' mbəla'a*
et père son l' accompagner bouche en route bien

14-*mamə a pəl lekol kərə a'abiy gele və ngaya*
mère payer école enfant négation faire corps ton

Chant 13 : (conseil d'un père à son fils)

- 1- O mon fils, viens...
- 2- Tu sais que je t'aime beaucoup.
- 3- Assois-toi et écoute-moi.
- 4- Le jour de ma mort ne grandis plus près de ta mère.
- 5- Les conseils maternels entraîneront ta perte.
- 6- Les enfants qui grandissent unis sont forts.
- 7- Un vrai garçon ne doit pas être influencé par les paroles de sa mère.
- 8- Il faut avoir peur des enfants qui grandissent auprès de leur mère.
- 9- Auprès de leur oncle maternel.
- 10- On dit qu'il ne faut envoyer son fils aux côtés de sa mère.
- 11- Il apprendra le langage de sa mère, il sera préférable que l'enfant reste
- 12- Aux côtés de son père, afin qu'il puisse apprendre son langage
- 13- Son père le guidera sur le vrai chemin
- 14- La mère ne peut assumer l'instruction de l'enfant, méfie-toi !

Dimesh 14

Chant 14

1-*Í da gi gwalala oh oh*
je aller faire fête oh oh

2- *daf ga a wufe oh oh*
Coeur mon et joie oh, oh

3-*gwalala, gwalala*
fête, fête

4-*í mene ga awuda anay*
je dormir moi dehors maintenant

5- *zum da ye any biy a dām ga*
vin suffir moi maintenant négation à fille ma

6- *a gi day ga a ngwiy biy a dala hay ga*
moi je aller moi à maison négation et fille marque du pluriel mes

7- *a gi day ga a ngwiy biy a dām ga*
moi je aller moi à maison négation et fille ma

8- *sukwiy kumba a mbahay biy tə ngwiy babə ngaya a dām ga*
chose beaucoup plaire négation dans maison père ton et fille ma

9- *a gi mene ga awuda anay, zum a ndive a'abiy*
moi je dormir moi dehors maintenant, vin assez négation

10-*Í da gi gwalala oh oh*
je aller faire fête oh oh

Chant 14 (chant du *ngwalala*)²⁴

- 1-Je vais à la fête
- 2-Mon cœur tressaille d'allégresse
- 3-La fête, la fête
- 4-Je dormirai dehors
- 5-Jusque là le vin ne me suffit pas
- 6-Je n'ai pas l'intention de rentrer mes filles
- 7-Je n'ai pas l'intention de rentrer ma fille
- 8-Certaines choses ne me plaisent plus chez ton père
- 9-Je dormirai dehors, le vin coule à flot
- 10-Je vais à la fête

²⁴ Le *ngawalala* désigne une grande fête chez les mafa. Elle se pratique chaque année et réunie toute la communauté qui se réjouit des produits des récoltes en organisant des grands repas et en préparant des boissons.

Dimesh 15: dām masar

Chant 15: fille blanc

1- *dām ngide a je, n'day na a tsi walay a ngwiy masar hiy*
fille autre il y a parti elle pour taper jeu à maison blanc forme du pluriel

2- *a gaw viy cew*
elle faire année deux

3- *pats ngide ta hulkoda a ngwiy, vø a dzana*
jour autre ils ramener à maison, corps et malade

4- *ndawa ndawa a gede a gid' matakun na*
chacun parler sur tête maladie sa

5- *matakun m'buwaa'a a kəf' dala hay kumba*
maladie neuve tuer fille forme du pluriel beaucoup

6- *Matakun Sida a nduwa*
maladie Sida dire on

7- *nara masara a tij ma*
comme piment piquer bouche

8- *nara gurdza man a damak giy ziy ngaya*
comme ulcère qui manger maison excréments ton

9- *Wabaw a kərə mamə hiy ga, nga*
Cri de malheur ô fils mère forme du pluriel mes nous

10- *tor kədar dala hay wudam ngide asabiy*
goûter clitoris fille forme du pluriel village autre négation

11-matakun Sida a nduwa

maladie Sida dire on

12-ndohi ta geda n doko matakun masar hiy

hommes ils dire que maladie blanc forme du pluriel

13- dala hay nga a sukun tə wudam nga

filles forme du pluriel nos apporter dans village notre

14 - matakun Sida a nduwa

maladie Sida dire on

15-nga jekda n'mene'e a ngwaz ma'a

nous cesser coucher avec femme alors

16- ngwazi ta sukun malay zama

femmes elles apporter péché encore

17- zhigile a petsh nga

Dieu punir nous

18-matakun Sida a nduwa

maladie Sida dire on

Chant 15: la fille des Blancs

- 1-Il y a une fille qui est allée à l'aventure chez les Blancs
- 2-Elle y a passé deux ans
- 3-Un jour on la ramène toute malade
- 4-C'est chacun qui parle de sa maladie
- 5-Une nouvelle maladie qui tue beaucoup de filles
- 6-C'est la maladie du SIDA !
- 7-C'est comme le piment qui pique la langue.
- 8-C'est comme l'ulcère qui ronge ton estomac.
- 9-Wabaw mes frères,
- 10- Evitons de goûter le sexe des filles qui vivent ailleurs
- 11-C'est la maladie du SIDA
- 12-Les gens disent que c'est la maladie des blancs
- 13-Ce sont nos filles qui l'ont amenée au village
- 14-C'est la maladie du SIDA
- 15-Il faut cesser de faire l'amour
- 16-Les femmes ont encore apporté le péché
- 17-C'est la punition de Dieu
- 18-C'est la maladie du SIDA

Dimesh 16

Chant 16

1- *ndawidam dəm Balna*
Ndawidam fille Balna

2- *ta ngetshe'e a mbaliy a'ābiy*
ils trouver pour rien négation

3- *sey man ka do a ngwiy babə na*
Sauf si tu aller à maison père son

4- *pambay nānga'a a ngetshe'e a mbaliy a'ābiy*
beauté sa trouver pour rien négation

5- *və nānga'a tele n'təva n'suda'a*
corps son tout brun lisse

6- *gwatsə gid nānga'a m'inadza, n'tsafa*
cheveux tête ses noir tressé

7- *man a mbedi a ma, gada ngaya*
quand elle répondre sur bouche dit sa

8- *gada ngaya a gada ka tə vavanāy*
dire sa elle dire tu dans nuages

9- *man m'pakay diy I wuf mene*
quand donner yeux je joie seulement

10- *diy nānga'a ara diy kūdūghwam*
yeux ses comme yeux pigeons

11- *pambay anasa gene kabiy eh eh eh*
beauté c'est-là seulement négation eh, eh, eh

12- *gada ngaya dəm zhigile hay eh eh eh*
dire sa fille Dieu forme du pluriel eh, eh, eh

13- *wa Balna vay dəm ngaya*
interpellatif Balna donner fille ta

14- *I da gi mizlən a diy ngaya a medip*
Je vais faire travail yeux tes pour toujours

15- *man Ndawidam a tsagiy ga, may a dena*
quand Ndawidam et à coté moi faim parti

16- *man ngwasa ye, wudi ga a shikə na apa*
quand rire moi force ma venir me indicateur de lieu

17- *man n' lamaye ye mmətsaya dena a medip*
quand toucher moi mort s'en aller pour toujours

18- *Ndawidam, ndaftama dəm*
Ndawidam beauté au sens profond fille

Chant 16

- 1-Ndawidam la fille de Balna
- 2-On ne la trouve pas n'importe où, oh, oh
- 3- Sauf si vous allez chez son père
- 4-Sa beauté est rare, oh, oh
- 5-Son corps est brun et doux
- 6-Ses cheveux noirs sont tressés joliment.
- 7-Quand elle parle, c'est comme si,
- 8- Elle parlait dans les nuages.
- 9- Quand elle me regarde, je suis heureux.
- 10-Ses yeux sont comme les yeux du pigeon
- 11-Ce n'est pas seulement la beauté oh, oh
- 12- On dirait la fille des dieux, eh ,eh, eh
- 13-O Balna, donne-moi la main de ta fille, oh, oh
- 14- Je serais ton éternel serviteur
- 15-Quand Ndawidam est à mes cotés, la faim s'en va
- 16-Quand elle me sourit, ma force me revient
- 17- Quand elle me touche, la mort me fuit à jamais
- 18-Ndawidam, l'incarnation de la beauté.

Dimesh 17: Takola ngwaz ndohi tele

Chant 17: Takola femme hommes tous

1-Takola a mpir kədar na ara daw

Takola vendre clitoris son comme mil

2-man ka do a ngwiy na, a livak ngwada man ka waya

quand tu aller à maison sa elle mesurer tasse que tu aimer

3-a patsena a getch bakiy aḃiy a gida ndzi na

aujourd'hui elle trouver époux négation à cause reste son

4-Takola a yi kəra asaḃiy, giy kərə na n'gwada na

Takola accoucher enfant négation, maison enfant son tournée

5-Takola a mpir kədar na ara yam

Takola vendre clitoris son comme eau

6-ndawa ndawa a shike a sa sia

chacun venir sur ça boire

7-ndawa ndawa a pen və na te pa

chacun laver corps son dans la-bas

8-Takola a ndzi a giy bakiy aḃiy

Takola rester maison mari négation

9-a yi kəra aḃiy, ndo waya asaḃiy

elle accoucher enfant négation, homme aimer négation

10-Takola dəm wudam, dəm maser hiy

Takola fille village, fille blanc forme du pluriel

11-ndawa a da tse'e a ngwaz wa?

Qui aller prendre femme forme interrogative?

12-Ndawa a'da tsi hwaray a gid' na wa?

Qui aller prendre honte sur tête sa forme interrogative ?

13-Takola a hele a ngwiy babà na

Takola vieillir à maison père son

Chant 17: Takola la femme de tout le monde

- 1-Takola vend son sexe comme du mil
- 2- Quand tu vas chez elle, elle te mesure le nombre de tasses que tu veux.
- 3- Aujourd'hui elle ne peut avoir un mari à cause de son comportement
- 4-Takola ne peut plus accoucher son utérus s'est renversé
- 5-Takola vend son sexe comme de l'eau
- 6-C'est chacun qui vient s'y désaltérer
- 7-C'est chacun qui vient se laver là-bas
- 8-Takola ne reste plus chez un mari
- 9-Elle n'accouche plus, personne ne l'aime
- 10-Takola la fille du village, la fille des Blancs
- 11-Qui la prendra pour épouse ?
- 12-Qui acceptera de s'humilier pour elle ?
- 13-Takola vieillira chez son père

Dimesh 18

Chant 18

1-*maser* *hiy* *ta ngedasa dala* *hiy* *nga*
blanc forme du pluriel ils gâter fille forme du pluriel nos

2-*nga* *slaha* *ngetsh dəm* *di man a sún* *ngura asaḅiy*
nous pouvoir trouver fille qui connaître garçon négation

3- *masar* *hiy* *ta gedasa wudam* *nga*
blanc forme du pluriel ils gâter village notre

4-*dala* *hiy* *nga* *ta waye nga asaḅiy*
fille forme du pluriel nos elles aimer nous négation

5- *ta* *waye* *ndo man a gi* *ara* *sukwi* *vara*
elles aimer hommes qui faire comme chose brousse

6- *dala* *hiy* *nga* *ta* *waye ngwan maser* *hiy*
fille forme du pluriel nos elles aimer pénis blanc forme du pluriel

7- *nga* *da* *gi* *ke* *a* *gwala* *hiy*
nous aller faire comment ô jeune homme forme du pluriel

8- *maser* *hiy* *ta wərda* *dəm* *nga* *ara* *matala*
blanc forme du pluriel ils regardent fille nous comme matelas

9-*maser* *hiy* *tā sukoda* *a matakun kumba*
blanc forme du pluriel ils apportent à maladie beaucoup

10-nga da gi meke a kərə mamə hiy ga?
Nous aller faire comment ô enfant mère forme du pluriel mes

11-nga dahan ngwaz ama?
Nous chercher femme où?

12-Wudam nga n'gedasa
village notre gâter

13-maser hiy ta kədan ngwan nga
blanc forme du pluriel ils tuer pénis nos

14-ngwan maser a njen any tə ma dəm nga
pénis blanc sucré maintenant dans bouche fille nos

Chant 18

- 1-Les Blancs ont gâté nos filles
- 2-On ne peut plus trouver des filles encore vierges
- 3-Les Blancs ont détruit notre village
- 4-Nos filles ne nous aiment plus
- 5-Elles aiment plutôt ceux qui font comme des animaux
- 6-Nos filles aiment le sexe des Blancs
- 7-Qu'allons-nous faire jeunes hommes ?
- 8-Les Blancs considèrent nos filles comme des matelas
- 9-Les Blancs nous ont apporté beaucoup de maladies
- 10-Qu'allons nous faire mes frères ?
- 11-Où allons nous trouver femme ?
- 12-Le village est gâté
- 13-Les Blancs ont tué notre virilité
- 14-Le sexe des Blancs est plus sucré dans la bouche de nos filles.

Dimesh 19

Chant 19

1-I way dəm ngaya asaḃiy a Yavara
je aimer fille ta négation ô Yavara

2-nga gaw viy mokwa a nəŋga'a
nous faire année six avec elle

3-nga gi kəra aḃiy
nous faire enfant négation

4- I way dəm ngaya asaḃiy a Yavara
je aimer fille ta négation ô Yavara

5- a yi kəra aḃiy
elle accoucher enfant négation

6-a gedasa gwali ga
elle gâter tribu ma

7-I de a dak e da way dəm ngide
Je aller en brousse et aller aimer fille autre.

8-dəm ngaya a je a pambiy
fille ta et a beauté/qualité

9- dəm ngaya a je a maya
fille ta et a sagesse

10-*aman I waya aḃiy a yi kərə aḃiy*
mais je aimer négation elle accoucher enfant négation

11-*I waye dəm ngaya aḃiy a Yavara*
je aimer fille ta négation ô Yavara

12- *va hasay ngwaz ngide*
forme du subjonctif chercher femme autre

13- *va ngatsay dəm diman a yi kərə*
forme du subjonctif chercher fille qui elle accoucher enfant

14- *kaḃiy I hel ga a gomba*
négation je vieillir moi à célibat

15- *va tsu dəm kine a Yavara*
forme du subjonctif prendre fille votre ô Yavara

16- *a gi daw aḃiy a gi ngwiy aḃiy*
elle faire mil négation, elle faire maison négation

Chant 19:

- 1-Je n'aime plus ta fille cher Yavara
- 2-Nous avons déjà vécu six ans ensemble
- 3-Nous n'avons toujours pas d'enfants
- 4-Je n'aime plus ta file cher Yavara
- 5-Elle n'accouche pas
- 6-Elle a détruit ma descendance
- 7-J'irai en brousse chercher une autre femme
- 8-Ta fille est certes belle
- 9-Ta fille est certes sage
- 10-Mais je ne l'aime plus, elle ne fait pas d'enfants
- 11-Je n'aime plus ta fille cher Yavara
- 12-Cherche-moi une autre femme
- 13-Trouve-moi une fille féconde
- 14-Sinon je vieillirai célibataire
- 15-Prenez votre fille cher Yavara
- 16-Elle ne peut plus produire du mil, elle ne peut faire une famille

Dimesh 20

Chant 20

1- *ngwaz ga a yi dala hiy gine*
femme ma elle accoucher fille forme du pluriel seulement

2- *wuda hiy, dala hiy gine*
enfant forme du pluriel, fille forme du pluriel seulement

3- *I da gi meke a Yanawa ga*
je faire comment ô Yanawa mon

4- *dala hiy tara kúzá, ta dayta a ngwiy bakiy*
fille forme du pluriel comme pailles, elles partir à maison mari

5- *I way kərə ngura, kərə diman a da mbiray giy*
je aimer enfant garçon enfant qui aller surveiller maison

6- *dala hiy ta ndzi a ngwiy aḅiy*
fille forme du pluriel elles rester à maison négation

7- *dala hiy ta mbiray diy aḅiy*
fille forme du pluriel elles surveiller yeux négation

8- *wa Danagui, ngwaz dev ga, i waya kərə ngura*
interpellatif Danagui femme cœur mon, je vouloir enfant garçon

9- *I way dala hiy asaḅiy, I way ngura*
je aime fille forme du pluriel négation, je aimer garçon

10- *ngwaz ga a yi dala hiy gine*
femme ma accoucher fille forme du pluriel seulement

11- *I way kərə ngura, mandala hiy ga ta mbəray ye*
je aimer enfant garçon, ami forme du pluriel ma ils insulter moi

Chant 20:

- 1-Ma femme n'accouche que des filles
- 2-Les enfants, des filles seulement
- 3-Que vais-je faire cher Yanawa ?
- 4-Les filles sont comme des pailles, elles seront pour leur époux
- 5-J'ai besoin d'un garçon, un enfant qui gardera ma maison
- 6-Les filles ne restent jamais à la maison
- 7-Les filles ne peuvent pas me garder
- 8-Cher Danagui, la femme de mon cœur, j'ai besoin d'un garçon
- 9-Ma femme n'accouche que des filles
- 10-J'ai besoin d'un garçon, mes amis se moquent de moi.

Dimesh 21 :

Chant 21

1- *va ngatsa maya da dala hay*

forme du subjonctif trouver sagesse d'abord fille forme du pluriel

2- *dala hay dzarai ta ndzi a ngwiy bakiy aḃiy*

filles forme du pluriel nouvelle génération elles rester à maison mari négation

3- *dala hay ndzarai ta waye sili kumba*

filles forme du pluriel nouvelle génération elles aimer argent beaucoup

4- *dala hay dzarai ta sun ti daf ḃiy*

filles forme du pluriel nouvelle génération elles connaitre préparer repas négation

5- *va ngatsa maya da dām mamə ga ah ah*

forme du subjonctif trouver sagesse d'abord filles mère moi ah ah

6- *va ngatsa maya tə ngwiy da dala hay ah ah*

(forme du subjonctif) trouver sagesse dans maison d'abord filles forme du pluriel ah ah

7- *va ngatsa maya tə ngwiy bakay*

forme du subjonctif trouver sagesse dans maison mari

8- *va hasa maya diy mene a dala hay*

forme du subjonctif chercher sagesse d'abord seulement filles forme du pluriel

9- *dām dzarai ta mene'e a ngwiy ndo tele*

filles nouvelle génération elles dormir à maison homme tous

10- *dām dzarai pir vezi nānga'a a ndihi tele*

fille nouvelle génération vendre fesses ses à hommes tous

11- *dəm* *dzarai* *a yi* *kəə* *aɓiy*
 filles nouvelle génération accoucher enfant négation

12- *bakiy* *a mene'e* *a* *giy* *dala* *hay* *dzarai*
 mari dormir à maison filles forme du pluriel nouvelle génération

13- *ta* *waye* *n'til* *və* *ta*
 elles aimer manger corps elles

14- *dala* *hay* *dzarai* *hwaray* *ta* *aɓiy*
 filles forme du pluriel nouvelle génération honte elles négation

Chant 21: conseil d'une mère à ses filles

- 1-Soyez sages mes filles
- 2-Les filles de la nouvelle génération ne restent plus au foyer
- 3-Les filles de la nouvelle génération aiment l'argent
- 4-Les filles de la nouvelle génération ne savent plus cuisiner
- 5-Soyez sages mes filles, mes petites sœurs
- 6-Soyez sages étant encore chez vos parents
- 7-Soyez sages chez vos époux.
- 8-Cherchez d'abord la sagesse mes filles
- 9-Les filles d'aujourd'hui aiment coucher avec tout le monde
- 10-Les filles d'aujourd'hui aiment se vendre à tout le monde
- 11-Les filles d'aujourd'hui n'aiment plus faire d'enfants au foyer
- 12-L'homme ne dure plus auprès d'elles
- 13-Elles aiment plutôt s'occuper de la beauté
- 14-Les filles de la nouvelle génération n'ont plus honte.

dimesh 22: dala hay dzarai
chant 22: filles forme du pluriel nouvelle génération

1- *dala hay dzarai hwaray ta aḅiy*
filles forme du pluriel nouvelle génération honte elles négation

2- *amatsa' a hwazai tə diy mana ngwaz pombay*
avant honte dans yeux pour femme qualité

3- *anay man ka tsi tsaval a bida lay*
maintenant quand tu taper paroles avec jeune fille

4- *a pak diy a yam diy*
elle donner yeux avec eau yeux

5- *man ta vak yam ta gorba a hiy aḅiy*
quand elles donner eau elles agenouiller à terre négation

6- *ta ndi sukwiyy ndi a diy ndohi*
elles manger choses manger à yeux hommes

7- *ta təhat ziy a diy a mamə bakiy ta*
elles chier excrément à yeux à mère mari elles

8- *amatsa' a mamə hiy nga ta giy hwaray*
avant mères forme du pluriel nous elles faire honte

9- *dala hay dzarai hwaray ta aḅiy*
filles forme du pluriel nouvelle génération honte elles négation

Chant 22: les filles d'aujourd'hui

- 1-Les filles d'aujourd'hui n'ont plus honte
- 2-Avant la pudeur était une qualité chez la femme
- 3-Maintenant les choses ont changé
- 4-Quand tu causes avec une fille
- 5-Elle n'a plus peur de te fixer dans les yeux
- 6-Elle mange en présence des hommes
- 7-Elle ne respecte plus leur belle-mère
- 8-Avant nos mères avaient honte
- 9-Les filles d'aujourd'hui n'ont plus honte

dimesh 23: maray

chant 23 taureau

1- *maray babə ga a je hm, hm, hm...*
taureau père mon être là hm,hm,hm...

2- *a ndohi man maray ta a' aḅiy*
et hommes que taureau ils négation

3- *va dana a kwetefe²⁵ a dza*
forme du subjonctif aller sauce de feuilles sur montagne

4- *maray babə ga a mbəd a giy*
taureau père mon détruire à maison

5- *maray babə ga biya, a da mbəd a giy*
taureau père mon gros et aller détruire à maison

6- *i ndi lak mbəza*
je manger légumes/sauce graisse

7- *i ndi lak zhiwed*
je manger sauce viande

8- *Indi maray e gir ga*
je manger taureau et grandir moi

²⁵ Feuilles préparées au moment du sacrifice par ceux qui n'ont pas tué de taureau

Chant 23 : la fête du taureau

1-Le taureau de mon père est là hm, hm, hm, hm,

2-A tous ceux qui n'ont pas de taureau,

3-Allez chercher les feuilles de *celtis integrifolia*²⁶ dans la montagne.

4-Le taureau de mon père détruira la maison.

5-Le taureau de mon père détruira la maison.

6-Je vais manger un repas huileux hm, hm, hm, hm, hm

7-Je vais manger de la viande.

8-Je vais manger pour grandir.

²⁶ Encore, appelé sheshebe en mafa, ces feuilles sont préparées au moment du sacrifice par ceux qui n'ont pas tué de taureau

Dimesh 24: sarak ngwazi

Chant 24 : jalousie femmes

1- wa *ńndərday ga*
interpellatif co-épouse ma

2- a wi *gine away*
réponse à un appel, qu'il y a-t-il ? / quoi ?

3-*mədəmay tə awuda*
nouvelle épouse dans dehors

4-*ndza a had gine, gid kədar nənga'a a zhike*
asseoir à terre seulement tête clitoris son sentir

5-*halaw a ńndərday ga, I suna*
oui co-épouse ma je connaitre

6- *riy gula nənga'a jike'e nara mazawal*
mais gauche sa longue comme bélier

7- *gudel nənga'a n' lizhe'e nara ndəv na*
pagne son sale comme cœur son

8- *lawaya bakiy nga nara kideh*
chérie mari nous comme âne

9- *a həzak na a may, nga taran daf a'abiy*
elle maigrir son à faim nous goûter nourriture négation

Chant 24 : (chant des meunières)

1-O ma chère co-épouse

2-Oui, qu'est ce qu'il y a ?

3-La nouvelle épouse est dehors

4-Calme-toi, son clitoris dégage une mauvaise odeur

5-Oui ma co-épouse, ça je le savais

6-Sa main gauche est longue comme celle du bouc

7-Son pagne est sale comme son cœur

8-La bien-aimée de notre époux est comme une panthère

9-Elle mourra de faim, nous ne lui donnerons pas notre repas.

dimesh 25 : dəm mamə ga

chant 25 fille mère ma

1- *dəm mamə ga, dəm mamə ga*
fille mère ma, fille mère ma

2- *ka kudaw biy*
tu pleurer négation

3- *mamə ngaya kalna a vara*
mère ta partir en brousse

4- *kalna a da waye ka ka vanda*
parti pour aller aimer tu tu arachides

5- *kalna a da waye ka ka daw*
partir pour aller aimer tu tu mil

6- *kalna a da waye ka ka mburam*
partir pour aller aimer tu tu tamarin

7- *dəm mamə ga, dəm mamə ga*
fille mère ma fille mère ma

8- *mamə ngaya kalna a wayam*
mère ta partir à rivière

9- *kalna a da waye ka ka kilef*
partir pour aller aimer tu tu poisson

10- *kalna a da waye ka ka tondo*
partir pour aller aime tu tu anacardiées

11- *kalna a da park ka ka zəkəd*
partir pour aller chercher tu tu verbénacées

Chant 25 : Ma petite sœur

- 1-Ma petite sœur, ma petite sœur
- 2-Ne pleure pas
- 3-Ta mère est allée au champ
- 4-Elle est allée te chercher des arachides
- 5-Elle est allée te chercher du mil
- 6-Elle est allée te chercher du tamarin
- 7-Ma petite sœur, ma petite sœur
- 8- Ta mère est allée au marigot
- 9-Elle est allée te chercher du poisson
- 10-Elle est allée te cueillir des *anacardiacées*
- 11-Elle est allée te cueillir des *verbénacées*

dimesh 26 :
chant 26

1- *Balna kərə Ganava*
Balna fils Ganava

2- *Vlangaye, kərə Melekwe*
Vlangaye fils Melekwe

3- *man n' waye ye gine*
si aimer moi seulement

4- *i day ga ngwiya na, I n'di a ngwaz na*
je partir moi maison sa je devenir à femme sa

5- *pambay nənga'a, raw raw Ngalana a gay diy*
qualité/beauté sa étincillant Ngalana me faire yeux

6- *yam ga a dina a' a val ye a giy*
eau mon devenir et envahir moi à maison

7- *Balna kərə Ganava*
Balna fils Ganava

8- *nənga'a a i waye kumba*
lui me je aimer beaucoup

9- *i waye n'di a diy na*
je aimer devenir à yeux ses

Chant 26: Exaltation de la beauté masculine

- 1-Balna l'enfant de Ganava
- 2-Vlangaye, l'enfant de Mélékwé
- 3-S'il m'aimait seulement
- 4-Je l'épouserais, j'irais chez lui
- 5-Sa beauté Ngalana²⁷ me fascine
- 6-Mon eau se remplit et veut m'inonder²⁸
- 7-Balna l'enfant de Ganaye
- 8-Je l'aime beaucoup
- 9-Je veux être ses yeux

²⁷ Ce chant est une sorte de confidence, car Ngalana est ici interpellée comme la confidente de la chanteuse amoureuse

²⁸ Cette expression signifie que l'émotion et l'amour que la jeune fille éprouve pour son amoureux l'étoufferont si elle ne lui exprime pas cela, d'où l'usage de la symbolique de l'eau pour traduire cette frustration

dimesh 27 :
chant 27

1- *masar da shike*
Blancs que venir

2- *da n'hul ndohi tele*
qu'ils prendre hommes tous

3- *may zarai da shike*
famine zarai que venir

4- *da kada ndohi tele*
qu'il tuer hommes tous

5- *man n'dzakay Ndokwa ga*
si laisser Ndokwa mon

6- *nga day nga a ngwiye Veldeo*
nous aller nous à maison Veldeo

7- *nga da n'di daf tɔ pa*
nous aller manger repas dans là-bas

8- *wa kərə Guibaye, I waye Ndokwa*
interpellatif fils Guibaye je aimer Ndokwa

9- *wa Tovora, wa Benamaye, I waya*
interpellatif Tovora interpellatif Benamaye je aimer

10- *a n'di a gambar na*
et devenir je bouclier son

11-*a de na ara pilesh*
il marcher sa comme cheval

12-*wa Ndokwa ga,*
interpellatif Ndokwa mon

13-*ka dá haskad me tə Soulede me*
tu va chercher quoi dans Soulédé forme interrogative

14-*I waye ka a Ndokwa, a gaga gine*
Je aimer tu mon Ndokwa, pour moi seulement

15-*I waye ka mana ga*
Je aimer tu pour moi

16-*Masar da shike*
Blancs que venir

17-*a n' hul ndohi tele*
qu'ils prendre gens tous

18-*kokaye dá shike, a mbol ndohi tele*
panthère que venir et tuer hommes tous

19-*man n' dzakay Ndokwa ga*
si laisser Ndokwa mon

20-*nga day nga a giy Veldeo*
nous aller nous à maison Veldeo

21-*nga n'di daf a may nga*
nous manger repas avec faim nous

Chant 27:

- 1-Que les Blancs viennent !
- 2-Qu'ils prennent tout le monde !
- 3-Que la grande famine de Zarai vienne,
- 4-Qu'elle tue tout le monde !
- 5-Mais que cela épargne mon Ndokwa.
- 6-Nous irons chez Veldeo,
- 7-Nous irons manger la-bas.
- 8-O le fils de Guibaye, je l'aime ce Ndokwa.
- 9-O Tovora, O Benamaye, je l'aime.
- 10-Il sera mon bouclier.
- 11-Sa démarche est majestueuse comme celle du cheval.
- 12-O mon Ndokwa, qu'est-ce qu'il y a ?
- 13-Qu'est ce que tu es allé chercher à Soulédé ?
- 14-Je t'aime mon Ndokwa pour moi seule.
- 15-Je t'aime pour moi.
- 16-Que les Blancs viennent !
- 17-Qu'ils prennent tout le monde,
- 18-Que la panthère vienne, qu'elle tue tout le monde,
- 19-Mais qu'elle laisse mon Ndokwa.
- 20-Nous irons chez Veldeo,
- 21-Nous mangerons à notre faim.

dimesh 28 :

chant 28

1- *a vina I shik ga a ngwiy a'aḅiy*
et année je rentrer moi à maison négation

2- *waray pombay, dām ta, pombay a gede*
regarder beauté/qualité fille cette beauté/qualité parler

3- *wa lewere, waray pombay sata da*
interpelatif Lewere, regarder qualité/beauté cette d'abord

4- *I way de a ngwiyi aḅiy, I mene'e ga ana*
Je aimer aller à maison négation je dormir moi ici

5- *ara gasa I de a ngwiy, aman. I mene'e ga ana*
normalement je aller à maison mais je dormir moi ici

6- *sām n'tsidna yaw, yaw nga day nga a ngwiy a dām báy*
côté lever vite vite nous aller nous à maison avec fille chef

7- *wa waray Lewere, ngwats na, pombay nānga'a*
interpellatif regarder Lewere cheveux ses beauté/qualité sa

8- *wa waray da, a ngwots gid na mbāla sa'a*
interpellatif regarder d'abord et cheveux tête sa joli/belle là

Chant 28: Exaltation de la beauté féminine

1-Cette année, je ne rentrerai pas

2-Regardez-moi la beauté de cette fille, cette beauté parle

3-Mon cher Lewere, regarde-moi cette beauté

4-Je n'ai pas envie de rentrer, je veux dormir dehors

5-Normalement, je dois rentrer, mais je veux dormir là-bas

6-Que le soleil se lève vite pour que nous rentrions ma princesse.

7-Regarde Lewere, ses cheveux, sa beauté

8-Regarde la, avec ses cheveux séduisants

dimesh 29
chant 29

1- *I zlingda'a dām ga a lekol a'ābiy*
Je envoyer fille ma à école négation

2- *sukwiyy masar hiy sa'a ta gidesh dalahay*
chose Blancs forme du pluriel là ils gâter filles

3- *ta sunə ged day ta asaḅiy*
elles connaître dire voix elles négation

4- *ta sunə waye gwali ta asaḅiy*
elles connaître aiment tribu elles négation

5- *I zlingda a dām ga a lekol masar hiy ābiy*
Je envoyer fille ma à école Blancs forme du pluriel négation

6- *mbəla kərə ngura, fiba a tsin ma ga*
mieux enfant garçon pouvoir être il comprendre bouche ma

7- *dala hiy dzarai ta waye gwali ta asaḅiy*
filles forme du pluriel maintenant elles aimer tribu elles négation

8- *lekol n'gidas ta kileng*
école gâter elles finir

9- *va gela və dala hiy man ta waye lekol*
(forme du subjonctif) attention corps filles forme du pluriel qui elles aimer école

10- *dām zura a sləbi sukwiyy a sām mamə na*
fille bien apprendre choses à côté mère sa

11- *a gir a səm mamə a sləbi sukwiɣ kumba*

et grandir à côté mère apprendre choses beaucoup

12- *dala hiɣ lekol ta gidas ta anay*

filles forme du pluriel école elles gâter elles maintenant

Chant 29

- 1- Je n'enverrai pas ma fille à l'école
- 2- Cette culture des Blancs là détruit nos filles.
- 3- Elles ne savent plus s'exprimer en langue maternelle.
- 4- Elles ne savent plus aimer ceux de leur tribu.
- 5- Je n'enverrai pas ma fille à l'école des Blancs.
- 6- Il est souhaitable que ce soit un garçon qui y aille, peut-être il sera plus respectueux.
- 7- Les filles de la nouvelle génération n'aiment plus leur frère
- 8- L'école a détruit leurs valeurs authentiques.
- 9- Méfiez-vous des filles qui aiment l'école.
- 10- La fille exemplaire est celle qui s'éduque auprès de sa mère.
- 11- Elle doit grandir auprès de sa mère pour apprendre beaucoup de choses.
- 12- Les filles instruites sont de nos jours gâtées.

dimesh 30

chant 30

1- *ka babə giy, ka za a sukwiɣ biy*

Tu vieillir homme tu exister et chose négation

2- *Ka shike a ká sa gada ye ngalma*

Tu venir et tu me dire moi mensonge

3 - *madangoz ara ka, ka sunə me*

Vieille femme comme tu tu connaître quoi ?

4- *Ka sunə ti sukwiɣ ndi biy*

Tu connaître préparer chose manger négation

5- *ka za giy biy*

Tu exister maison négation

6- *Ka za səm n'juwen biy*

Tu exister côté dormir négation

7 - *ka lizje'e*

Tu salir

8 - *ma ngaya ara kideh*

Bouche ta comme âne

9 - *waray və na a ngwats na*

Regarder corps son et cheveux ses

10 - *ta slaha a ta waran diy biy*
ils pouvoir et ils voir yeux négation

11-*madadaw ngwaz, dawa da war ka wa ?*
imbécile/idiote f emme qui (forme interrogative) aller voir tu forme interrogative

12- *ara gasa man gura hiy tele ara ka, I way ndo a biy*
au lieu de quand garçon forme du pluriel tous comme tu je aimer homme négation

13- *və ngayā ara gwogumay*
corps ton comme coton

Chant 30 : (chant dialogué) : il est chanté par un homme et une femme

1-Tu es un vieillard, tu n'as rien.

2-Tu es là pour me tromper.

3-Une vieille femme comme toi, que peux-tu connaître

4-Tu ne sais même pas cuisiner.

5-Tu n'as pas une maison où loger.

6-Tu n'as pas où dormir.

7-Tu es sale.

8-Ta bouche est comme celle de l'âne.

9-Regardez moi ce corps et ces cheveux.

10-Elle n'est même pas digne d'attention.

11-Qui peut te voir.

12-Si tous les hommes étaient comme toi, je ne pourrai jamais aimer

13-Ta peau est blanche comme le coton.