

Vol. 5, N°17, pp. 222– 234, Mars 2026
Copy©right 2024 / licensed under CC BY 4.0
Author(s) retain the copyright of this article
ISSN : 1987-1465
DOI : <https://www.doi.org/10.62197/JYTC5367>

Indexation : Copernicus, CrossRef, Mir@bel, Sudoc,
ASCI, Zenodo
Email : RevueKurukanFuga2021@gmail.com
Site : <https://revue-kurukanfuga.net>

*La Revue Africaine des
Lettres, des Sciences
Humaines et Sociales
KURUKAN FUGA*

LA RHETORIQUE DU MÉPRIS DANS LES CHANTS TRADITIONNELS KAPSIKI : ANALYSE ETHNOLINGUISTIQUE DES MÉCANISMES DISCURSIFS ET DES FONCTIONS SOCIALES

KODJI Hamadou -Université de Ngaoundéré-Email : kodjihamadou7@gmail.com

Résumé : Cet article analyse la « rhétorique du mépris » dans les chants traditionnels kapsiki exécutés lors des cérémonies de « lah » et de « deda » dans les villages (rhufta et sirakouti)¹. Il s'agit d'une contribution à la littérature qui existe sur la politique culturelle kapsiki (Duriez, 2002 ; Gamache, 2009 et Van Beek, 1982, 1987, 1998) et aux études s'inscrivant dans le cadre théorique de la performativité du langage (Austin, 1962 ; Searle, 1969 ; Bauman & Briggs, 1990) et des théories de la régulation sociale par le symbolique (Gluckman, 1955 ; Bohannan, 1957) en ce sens qu'il étudie le langage du locuteur en tant que pratique culturelle et sociale, dépendant du contexte de profération. Ces moments cérémoniels constituent des espaces de parole libérée où les convenances sociales sont suspendues, autorisant des prises de parole publiques sur ce qui relève habituellement du secret ou du non-dit façonnant l'identité, la relation et la croyance de l'Homme kapsiki. Cette recherche s'appuie sur un corpus original de vingt-trois chants recueillis lors de trois missions de terrain (2019-2023) selon une méthodologie ethnolinguistique combinant enregistrements audiovisuels, transcriptions en kapsiki, traductions commentées et entretiens rétrospectifs. L'objectif est d'identifier les cibles du mépris, de décrire et d'analyser les stratégies discursives employées par les sujets de production chansonnière et d'interpréter les fonctions sociales de cette pratique. L'hypothèse centrale est que le mépris constitue un langage codifié de contrôle social symbolique, opérant par la sanction publique et l'exclusion verbale plutôt que par la violence physique. Les résultats montrent une cartographie précise des cibles (femmes déviantes, hommes défaillants, individus « à part »), une « grammaire de l'insulte » élaborée (étiquetage, métaphores dégradantes, discours rapporté, performativité) et trois fonctions sociales majeures : police des mœurs rappelant les normes communautaires, construction identitaire par contraste, et gestion cathartique des conflits. Cette recherche contribue ainsi à l'ethnolinguistique, à l'anthropologie du symbolique et à l'ethnomusicologie en documentant un cas africain original de régulation sociale par la parole chantée.

Mots-clés : rhétorique du mépris, chants cérémoniels, Kapsiki, performativité, régulation sociale, ethnolinguistique.

Abstract: This article analyzes the "rhetoric of contempt" in the traditional songs performed during the "Lah" "deda" ceremonies among the Kapsiki, a population of farmers and herders in the Mandara Mountains (Cameroon/Nigeria). These ceremonial moments create spaces of liberated speech where

¹ Villages situés dans l'arrondissement de Mogodé, département du Mayo-Tsanaga, Extrême-Nord, Cameroun

social conventions are suspended, allowing for public statements on matters that are usually secret or unspoken. Despite the anthropological significance of these practices, no systematic study has yet analyzed their discursive organization. Grounded in the theoretical framework of language performativity (Austin, 1962; Searle, 1969; Bauman & Briggs, 1990) and theories of social regulation through the symbolic (Gluckman, 1955; Bohannan, 1957), this research relies on an original corpus of twenty-three songs collected during three field missions (2019-2023) using an ethnolinguistic methodology that combines audiovisual recordings, transcriptions in Kapsiki, commented translations, and retrospective interviews. The objective is to identify the targets of contempt, describe the discursive strategies employed, and interpret the social functions of this practice. The central hypothesis is that contempt constitutes a codified language of symbolic social control, operating through public sanction and verbal exclusion rather than physical violence. The results demonstrate a precise mapping of targets (deviant women, failing men, "outsiders"), a developed "grammar of insult" (labeling, degrading metaphors, reported speech, performativity), and three major social functions: a moral police reminding of community norms, identity construction through contrast, and cathartic management of conflicts. This research thus contributes to ethnolinguistics, the anthropology of the symbolic, and ethnomusicology by documenting an original African case of social regulation through sung speech.

Keywords: rhetoric of contempt, ceremonial songs, Kapsiki, performativity, social regulation, ethnolinguistics, Cameroon

Introduction

Dans les sociétés traditionnelles africaines, la parole n'est jamais anodine : elle est action, performativité et pouvoir, comme l'ont établi les travaux fondateurs sur la performativité du langage (Austin, 1962 ; Searle, 1969) et leurs prolongements en anthropologie linguistique (Bauman & Briggs, 1990). Au sein des communautés rurales, les expressions verbales cérémonielles constituent des espaces privilégiés où se jouent des dynamiques sociales fondamentales. Les Kapsiki, population d'agriculteurs et d'éleveurs installés dans les Monts Mandara, à cheval entre le Cameroun et le Nigéria, possèdent un riche répertoire de chants traditionnels exécutés lors des cérémonies de « *Lah* »² et de « *deda* »³. Ces moments cérémoniels constituent des espaces de parole libérée où les convenances sociales habituelles se trouvent suspendues, autorisant des prises de parole publiques sur ce qui, en temps ordinaire, relèverait du secret, de la rumeur ou du non-dit. Les chanteur-euse-s deviennent alors le porte-voix de la communauté ou l'expression de ressentiments personnels. Pourtant, malgré

² Fête de récolte c'est-à-dire celle qui est organisée dans le cadre de remerciement et de reconnaissance de la population à l'endroit de Dieu pour la nouvelle récolte. Durant cette cérémonie, les nouveaux mariés et les femmes en secondes noces font leurs éloges et détruisent l'image de l'adversaire (rivaux, coépouses) au moyen des instances discursives.

³ Fête d'initiation organisée au début de la saison pluvieuse. Il renvoie également à une cérémonie par laquelle on admet les jeunes à la connaissance et à la prise de décision sur des questions familiales que communautaires. Durant cette fête aussi, les jeunes s'évincent réciproquement au moyen de violence verbale pour sanctionner et décourager les écarts comportementaux pour un développement durable.

l'importance anthropologique évidente de ces pratiques, aucune étude systématique n'a encore analysé la structure de cette « rhétorique du mépris » dans les chants traditionnels kapsiki, à la différence des travaux menés sur d'autres sociétés africaines (Gluckman, 1955 ; Bohannan, 1957) qui ont éclairé les mécanismes de régulation sociale par le symbolique dans les sociétés sans État centralisé. On ignore précisément comment cet art d'utiliser le langage pour mépriser, rabaisser, insulter, accuser ou humilier est organisé discursivement, quelles sont ses cibles privilégiées, quels motifs récurrents le structurent, et surtout, au-delà de l'apparente agression verbale, quelles fonctions sociales profondes il remplit. Pour répondre à ces questions, cet article s'appuie sur un corpus original de vingt-trois (23) chants recueillis lors de trois missions de terrain menées entre 2019 et 2023 dans les villages rhufta et sirakouti situés dans la région de l'Extrême-Nord, département du Mayo-Tsanaga, arrondissement de Mogodé. Selon une méthodologie ethnolinguistique combinant enregistrements audiovisuels in situ, transcriptions en kapsiki avec l'aide de locuteurs natifs ayant une maîtrise du système d'écriture ou phonétique de la langue kapsiki, traductions commentées et entretiens rétrospectifs. L'objectif est triple : identifier les principales cibles du mépris, décrire les stratégies discursives employées, et interpréter les fonctions sociales de cette pratique. Nous posons l'hypothèse que le mépris, dans ce contexte, n'est jamais gratuit mais constitue un langage codifié qui permet de réguler les comportements communautaires, de construire l'identité individuelle et collective par contraste, et de gérer les tensions de la vie sociale kapsiki, apparaissant ainsi comme un mécanisme fondamental de contrôle social symbolique opérant par la sanction publique et l'exclusion verbale plutôt que par la violence physique. Pour démontrer cette hypothèse, nous procéderons en trois étapes : d'abord une cartographie des cibles du mépris (femme déviante, homme défaillant, individu « à part »), ensuite l'analyse des outils discursifs (puissance du nom, structure dialogique, dimension performative), et enfin l'interprétation des fonctions sociales (police des mœurs, construction identitaire, gestion cathartique des conflits).

1. Les cibles du mépris, cartographie des « déviants »

Les principales cibles dans ces messages sont les femmes : la femme déviante,

1.1. La femme déviante : entre insoumission et immoralité sexuelle

La femme déviante renvoie à une « mauvaise épouse » qui est entre insoumission et immoralité sexuelle. Le Chant n°1 est un véritable réquisitoire contre une femme désignée comme : *Kwa Zrma* /La mal aimée.

L'accumulation des griefs dessine en creux le portrait de l'épouse idéale. Dès le vers 2, la chanteuse accuse : *kedepə dafa ka ta wɔ* /Elle ne sait pas faire la cuisine.

Au vers 3, elle poursuit : *kedepə newɔ za ndə wɔ* / Elle ne sait pas retenir son mari.

L'incapacité culinaire est ici une faute morale : la femme qui ne nourrit pas correctement son foyer manque à son devoir premier et essentiel. Plus grave encore, au vers 4, elle est qualifiée par la belle-mère, autorité suprême dans la maisonnée : *mgheke za nda gezə te ke malə ηganda nde wɔ*/ma belle-mère affirme qu'elle n'est pas une épouse convenable. La répétition des termes injurieux mettant en mépris l'autre est frappante. Au vers 6 : *kadə malə məftəgu 'Ya wɔ*/je n'aime pas la prostituée. Au vers 7 : « *kadə malə Kwa reda 'Ya wɔ*/ Je n'aime pas la femme malpropre ». Au vers 12 : « *Ka dzeki ghe zedə va kwa hɔyi ya wɔ*/Cette ivrogne ne va jamais apporter la paix dans cette famille ». Le lexique utilisé *_məftəgu* « prostituée », *reda* « malpropre », *hɔyi* « ivrogne » — ne décrit pas des actes précis mais colle une identité déshonorante méprisant la victime. La femme est essentialisée dans son vice, réduite à ses défauts supposés.

Le Chant n°2 oppose la chanteuse à ses rivales dans un contexte de polygamie. Au vers 5, elle lance : *tare menetə walə mertə nda ka mbəmə jaja megui*/ les enfants de ma coépouse ont mangé pendant un mois exclusivement les mils rouges sautés ». L'accusation de favoritisme maternel est grave : une mère qui privilégie ses propres enfants au détriment des autres crée des tensions dans le groupe familial. La pique suivante, au vers 6, est plus cinglante encore : « *Dza ce malə 'Ya ghere ghere ηke* /Il n'y a rien dans la chambre de ma coépouse. La case vide, c'est l'absence de biens, de récoltes, de prospérité. C'est aussi, métaphoriquement, le ventre stérile ou le foyer sans chaleur. Et la question rhétorique finale, au vers 11, achève l'humiliation : « *tema wovə onə ta ηga wal* où est ton champ d'arachide ? ». Dans une société agricole, ne pas avoir de champ, c'est ne rien produire, ne rien valoir. La coépouse est ainsi renvoyée à son inutilité sociale, à son incapacité à contribuer à la prospérité du groupe ou du moins à sa paresse manifeste.

La femme « libre » ou immoralement désirable (Chant n°11) oppose frontalement la chanteuse à sa rivale. La chanteuse se présente d'abord, au vers 13 : *deghwava malə 'Ya*/je suis une brave femme. Puis elle décrit sa cible avec une violence esthétique inouïe. Au vers 14 : « *Klema malə kwa riwa na kaya zowva Shaga wɔ*/N'épouse pas celle qui est noire comme les fesses de marmites ».

La comparaison avec un objet culinaire noirci par le feu, *Zowva Shaga*/fesses de marmites, est une déshumanisation radicale. Plus loin, au vers 15 : « *kwa menə lemə ka dzeghwo ldeli* /celle qui met du citron au lieu de la potasse dans la sauce ». Là, c'est l'incompétence domestique qui est raillée : la femme ne sait même pas préparer correctement la sauce, base de l'alimentation quotidienne. L'effet comique de cette image absurde — le citron remplaçant la potasse traditionnelle — renforce le mépris tout en provoquant le rire de l'assistance, complice de la moquerie. Les femmes constituent une cible importante de déviances. Toutefois, elles ne sont pas les seules cibles, nous avons aussi les hommes.

1.2. L'homme défaillant : pauvreté, impuissance et absence de statut

L'homme dans notre corpus est qualifié de « vaurien » et de « pauvre ». Dès le Chant n°2, au vers 3, le chanteur pose ses limites : *Ka gwaghə 'Ya lə medə wə*/ je ne joue pas avec les vauriens. Le « vaurien », *gɔragɔra* en kapsiki (présent au vers 7 « *ndə gɔragɔra* »), est celui qui n'a ni bien, ni statut, ni parole qui compte parmi les hommes intégrés. Le Chant n°17 est entièrement consacré à un homme nommé Manga, dont le portrait est accablant. Aux vers 13-14, on entend : « *mha na vatse dzedə malə ŋga/ ke mbeghe va kola wə*/ta femme t'a quitté parce que tu es un vieillard, que tu ne la satisfaisais pas au lit. L'attaque est ici du type sexotype et sociotype (sexuelle et sociale) : l'homme impuissant ne peut retenir sa femme. Plus humiliant encore, au vers 15 : « *ghe va gha wə*/ Tu n'as pas de maison où loger ». L'homme sans toit est un homme sans ancrage, sans lignée, presque sans humanité dans cette communauté. La conclusion, au vers 19, est sans appel : « *ka viyi malə Manga wə*/ Manga, tu ne peux pas garder une femme ». Et le vers 20 ajoute « *neva ghwoze na* / C'est le sexe qui t'intéresse seulement ». Le paradoxe est cruel : on l'accuse à la fois d'impuissance et de lubricité. Il est pris dans une double contrainte qui le condamne quoi qu'il fasse.

Le voleur et le criminel constituent un pan d'injure. Le Chant n°12 attaque des hommes spécifiques. Au vers 15, on trouve : « *kaya wala kle wala vede kwa tchanaghwa* /Les enfants de Vandi sont comme les chiots à Tchanawa ». La comparaison avec des chiots sans maître, errants, les ravalent au rang d'animaux. Pire encore, au vers 19 : « *fleghwə nkə ka kle kwalera* / C'est le genre-là qui amène le choléra au village ». L'accusation est terrifiante : ces hommes sont responsables des épidémies, donc de la mort collective. Ils incarnent le mal absolu, la menace qui pèse sur la survie du groupe. Le Chant n°19 est un réquisitoire public contre un voleur nommé Zramba. Aux vers 31-32 : *Zramba gharə kwadən Pafe*/ Zramba a volé la banane

de Pafé ; « *Zramba ghere wombaye pafe kwa veme/ Zramba a volé le manioc de Pafé à Vémé.* La répétition des actes de vol, avec précision des victimes et des lieux, transforme le chant en registre public des délits. La communauté est sommée de savoir. Au vers 36 : « *ka jikwa 'Ya ka ghere wɔ wake zra sha deli kwaguiva/ Zra a dit à Deli Kwaguiva qu'il ne volera plus* ». Cette phrase agit comme une sentence : la parole publique engage celui qui l'a prononcée. S'il récidive, il sera doublement condamnable.

1.3. L'individu « à part » : sorciers, asociaux et marginaux

L'accusation de sorcellerie est la plus grave dans l'univers kapsiki. Elle apparaît en filigrane dans le Chant n°1, au vers 13 : *Nda gheresemə dza metə nde ka klekə/ Cette espèce de sorcière ne peut qu'apporter la malchance* ». Dans le Chant n°11, au vers 10, la chanteuse se défend d'être ce qu'elle accuse l'autre d'être : « *kwa dzeghwa kwa riki 'Ya wɔ mtə/ Je ne suis pas celle qui va à la rue, la sorcière* ». Le Chant n°14 utilise la comparaison avec le sida, fléau contemporain, comme métaphore de la destruction lente. Au vers 9 : « *mpaghe mpaghe kaya wondə va Sida/ Elle maigrit au jour le jour comme une personne du sida. Maigrir, c'est dépérir, et dépérir, c'est peut-être être victime ou actrice de sorcellerie. L'accusation implicite flotte dans l'air, sans être nommée directement, mais chacun comprend la menace.*

La belle-famille toxique et les « mauvaises » familles constituent un élément important dans ce mépris. Le Chant n°18 est le plus développé dans l'art de l'insulte généalogique ou ethnotype. La chanteuse s'attaque à toute une lignée. Au vers 10 : « *kwa drena 'Ya wake kogne/ Kogné a dit qu'elle est lépreuse* ». La lèpre, maladie défigurante et longtemps incurable, est ici une insulte suprême. Plus loin, au vers 36 : « *fleghwəka jeme ŋkwa Nougueu/ La famille de Nougueu est matérialiste* ». L'accusation de matérialisme — vouloir de l'argent, des biens — est grave dans une société où l'entraide et le don sont valorisés. Mais le pire est à venir. Aux vers 38-39 : « *kwa drena globa / Elle est lépreuse et en même temps handicapée. Globa ka jre kaya ngejə/ L'handicapée est sur le point de devenir folle* ». L'accumulation des tares — lèpre, handicap, folie — fait de cette femme et de sa famille des êtres presque non-humains, des monstres dont il faut se démarquer absolument. L'insulte ne vise plus seulement l'individu mais sa parenté tout entière, essentialisant le défaut dans le sang et la lignée.

2. Les outils du mépris — Une grammaire de l'insulte

Les outils du mépris sont les moyens par lesquels, l'homme utilise pour dénigrer sa cible.

2.1. La puissance du nom : qualification et étiquetage

L'injure diagnostique est l'un des éléments que les chanteurs et chanteuses utilisent. Ainsi, les chants regorgent de noms communs qui fonctionnent comme des diagnostics sociaux. *Məftəgu/prostituée* », apparaît au chant n°1 vers 6 (« *kadə malə məftəgu 'Ya wə*»), au chant n°11 vers 23 (« *məftəgu Massa* »), et au chant n°18 vers 48 (« *Kwa m 'a/celle affamée*). *Gəragəra*, « vaurien », se trouve au chant n°2 vers 7 (« *ndə gəragəra/ vaurienne* ») et au chant n°18 vers 53 (« *gəme Koyang /Koyang est une Vaurienne* »). « *mtə /sorcière* », apparaît au chant n°11 vers 10 et au chant n°19 vers 18 (« *mətə Watseu / Watseu est un sorcier* »). « *Drena /lépreuse* », est utilisé au chant n°18 vers 40 (« *kwa drena nde / elle est lépreuse* »). Ces termes ne laissent aucune échappatoire : celui ou celle qui en est affublé est défini par ce défaut. L'injure devient une identité, une seconde peau dont on ne peut se départir. En nommant ainsi, la chanteuse ou chanteur ne décrit pas, il ou elle juge et condamne.

En plus de noms, nous avons la métaphore dégradante. La comparaison avec l'animal ou l'objet est systématique dans ces chants. Au chant n°12 vers 15 : « : « *kaya wala kle wala vede kwa tchanaghwa /Les enfants de Vandi sont comme les chiots à Tchanawa* ». L'image évoque l'animalité et l'errance. Le caractère animal est attribué aux êtres humains pour mieux les mépriser. Au même chant, vers 18 : « Il ressemble à un cabri », c'est la faiblesse et la bêtise qui sont pointées. Au chant n°11 vers 14 : « *Klema malə kwa riwa na kaya zowva shaga wə /N'épouse pas celle qui est noire comme les fesses de marmites* », l'objet culinaire noirci déshumanise radicalement la femme visée. Au même chant, vers 58 : « *Kwa wosə dake pshi mbe wove one/Tu es comme un épouvantail dans le champ d'arachide* », c'est l'inutilité, la solitude et le ridicule qui sont évoqués. Au chant n°12 vers 27 : « *kaya pshi kema zramba / Le visage de Zramba ressemble à celui d'un singe* », l'animalité et la laideur sont associées. L'effet est toujours le même : sortir l'individu de l'humanité partagée pour le reléguer dans un ailleurs monstrueux ou risible, où il n'a plus sa place parmi les humains dignes de ce nom.

2.2. La structure dialogique : l'art de rapporter la parole

S'agissant de la structure dialogique, le discours rapporté est utilisé comme preuve. Les chanteur-euse-s ne se contentent pas d'accuser directement. Ils ou elles rapportent des paroles qui font autorité, donnant ainsi plus de poids et de crédibilité à leurs attaques. Au chant n°1 vers 4 : « *mghenke za nda gezəte ke malə nganda nde wə/ Ma belle-mère affirme qu'elle n'est pas une épouse convenable*». La belle-mère est une figure d'autorité dans la maisonnée. Son verdict est sans appel. Au chant n°18 vers 10 : « *kwa drena nde ke kogne/ Kogné a dit qu'elle est*

lépreuse ». En rapportant la parole de Kogné, la chanteuse ne fait que « citer », mais cette citation a force de vérité publique. Au chant n°19 vers 36 : « Zra a dit à Deli Kwaguiva qu'il ne volera plus ». La parole de Zra, rapportée, devient un engagement que toute la communauté peut vérifier et rappeler à l'avenir. Le discours rapporté transforme ainsi l'insulte personnelle en témoignage collectif.

La confrontation des voix est aussi l'une des structures dialogiques. Le chant n°18 est un véritable festival de paroles rapportées qui se contredisent ou s'accumulent. Au vers 6 : « *ka jikwa 'Ya kade wɔ wake Ymbeu/* Ymbeu a dit qu'il ne l'aime plus ». Au vers 25 : « *ka jikwa 'Ya kade wɔ wake /* Twaveu a dit qu'il ne l'aime pas ». Au vers 33 : « *Wozegha kwa zrema nda wake kosseneu/* Kosseneni a dit que c'est la fille de sa mal-aimée ». Au vers 56 : « *'Ya wake dabala/* Dabala a dit que c'est lui ». Au vers 57 : « *'Ya wake Zra kwada /* Zra Kwada a dit plutôt que c'est lui ». Cette polyphonie crée un effet de tribunal populaire : la cible est accablée par une multitude de témoins qui déposent contre elle, parfois en se contredisant sur les détails mais en s'accordant sur le fond. En réalité, cette voix polyphonique exprime le statut de prostituée que manifeste sa cible. Le chant devient alors un espace judiciaire parallèle, où la parole circule, où les versions s'affrontent, et où la communauté, en écoutant, rend un verdict implicite pour un développement durable.

2.3. La dimension performative : l'injure mise en scène

La dimension performative dans les chants traditionnels kapsiki renvoie à la manière dont la performance vocale transcende la simple expression musicale pour créer une expérience émotionnelle et sociale. L'humiliation publique en fait partie. Ceci dit, les chants sont performés lors de rassemblements cérémoniels. La « publicité » de l'insulte est essentielle à son efficacité. Au chant n°12 vers 28 : « *lola tsa zramba te shikou /* Zramba crie en plein marché ». Le marché est le lieu de la plus grande visibilité sociale. Être nommé et humilié là-bas, c'est être marqué au feu rouge pour tous, sous le regard de ceux qui comptent. À l'inverse, se nommer soi-même fièrement devant tous, c'est construire sa réputation en direct. Au chant n°2 vers 14 : « *kwa psike 'Ya/* Je suis Kwadahna de Kapsiki ». La chanteuse s'affiche, se revendique de son village, de son clan. L'humiliation de l'autre et la glorification de soi sont les deux faces d'une même performance identitaire. Le chant n°18 évoque une pratique scandaleuse au vers 22 : « *flaghɔ ka wɔtsə mamarə te metsə mekɔ /* Celle qui danse étant nue devant sa belle-mère ». Danser nue, c'est transgresser toutes les pudeurs, tous les interdits dans la communauté kapsiki.

Mais l'évocation de cette transgression dans le chant est déjà une arme : la chanteuse tue sa cible par la parole, la réduit à cette image infamante et irresponsable. Le chant n°9 menace directement l'auditoire aux vers 24-25 : « *Ke ndema ye ka ha cimi* » « *wɔsashi kapsiki ya gaye* » / Si vous ne voulez pas chanter, vous allez perdre. La culture kapsiki est la meilleure ». Chanter, est un devoir, une affirmation identitaire, une promotion culturelle. Refuser de chanter, c'est trahir. La menace est claire : la parole chantée est un pouvoir, et ceux qui ne participent pas s'excluent eux-mêmes de la communauté. Le chant devient ainsi une arme de coercition collective.

3. Les fonctions du mépris — Un outil de régulation sociale

Plusieurs fonctions qu'on peut attribuer aux chants traditionnels kapsiki, notamment : définir et punir la déviance, la construction de l'identité par le contraste.

3.1. Une police des mœurs : définir et punir la déviance

Les chants traditionnels kapsiki sont un moyen qui permet de rappeler les normes. Chaque insulte définit en creux ce qui est bien, ce qui est attendu. Quand le chant n°1 accuse la femme au vers 2 : « *kedepə dafa ka ta wɔ* », « Elle ne sait pas faire la cuisine », il rappelle que savoir cuisiner est une vertu cardinale pour une épouse qui se veut être respectée et aimée dans son foyer que dans la communauté en général. Quand le chant n°2 se moque au vers 11 : « *tema wovə onə ta nga wa* », « Où est ton champ d'arachide ? », il rappelle que cultiver est un devoir pour tout membre de la communauté agricole. Le chant n°14 est explicite sur les attentes conjugales. Au vers 13 : « *Ke ndepe mpe negha nde wɔ ke Zra deli* / Zra deli dit qu'elle ne sait pas faire sa toilette intime ». La propreté du corps, l'intimité féminine, sont ici érigées en normes impératives. Ne pas s'y conformer, c'est s'exposer au mépris public. Le chant fonctionne ainsi comme un rappel constant des valeurs fondamentales.

La sanction publique est aussi un moyen de punir la déviance. La punition infligée par le chant n'est pas physique mais symbolique. Elle n'en est pas moins redoutable. Au chant n°17 vers 16 : « *naghə na* / Tu es fini ». L'expression est radicale : l'homme ainsi désigné n'existe plus socialement. Il est mort aux yeux des autres. Au même chant, vers 17 : « *ka ghomeji mtə na* / Tu demeureras célibataire ». Dans une société où le mariage et la descendance sont essentiels à la reconnaissance sociale, cette sentence est pire qu'une mort physique. Le condamné est exclu de la chaîne des générations, privé d'avenir et de postérité. La sanction publique, infligée par la parole chantée devant toute la communauté rassemblée, est irréversible.

3.2. La construction de l'identité par le contraste

La construction d'identité se construit par « 'Ya/Je » contre « tsa / l'autre ». Le sujet parlant construit sa propre valeur en écrasant l'autre. Au chant n°11 vers 13 : « *deghwava malə 'Ya* / Je suis une brave femme ». Cette affirmation n'a de sens que parce qu'elle vient juste après la description de la rivale mieux encore, la cible comme « *mede/ la paresseuse/ La vaurienne* ». La lumière de la chanteuse brille d'autant plus que l'autre est plongée dans les ténèbres du mépris. Au chant n°2 vers 12-13 : *Idama nde 'Ya / j'* aime me détendre / *deghwava malə 'Ya* », « J'aime la paix / Je suis une brave femme ». L'autoproclamation de paix, de bonheur et de bravoure suit immédiatement l'attaque contre les coépouses. La vertu de l'une est démontrée par le vice des autres. Le mépris devient ainsi un outil de distinction et de promotion de soi.

La construction de l'identité se fait aussi par l'affirmation de l'appartenance clanique ; Le chant n°2 proclame au vers 14 : « *kwadahna Ka psike* », « Je suis Kwadahna de Kapsiki ». Se réclamer de son village, de son clan, c'est s'inscrire dans une lignée honorable, se donner des racines et une légitimité. Le chant n°9 renchérit au vers 25 : « *wəsəshi ka psike ne zeme* / La culture kapsiki est la meilleure ». Face aux attaques, aux insultes, aux rivalités internes, le chant rappelle l'appartenance commune à une identité valorisée. Le mépris de l'autre — l'étranger, le déviant, celui qui n'est pas des nôtres — renforce la cohésion du groupe en resserrant les liens entre ceux qui partagent la même culture, les mêmes valeurs, la même langue.

3.2. Une catharsis et une gestion des conflits

Dans notre corpus, verbaliser la tension est une catharsis et une gestion des conflits dans la communauté kapsiki. La polygamie, la compétition entre femmes, les soupçons de sorcellerie, les vols, les adultères sont des sources constantes de tensions dans la société kapsiki. Le chant permet de dire l'indicible, de nommer ce qui autrement resterait caché. Dès l'introduction du chant n°1 : « *kidi kidi kwazrəma va selə* / La mal-aimée maigrit toujours à cause des séquelles de sa jalousie ». Nommer la jalousie, c'est déjà la réduire. L'exprimer en public, c'est l'exorciser, la sortir du non-dit où elle ferait des ravages. Au chant n°18 vers 55 : « *wa ndeke ŋga hwo kogne* / Kogné, qui est le responsable de ta grossesse ? ». La question, posée en chant, est une accusation de grossesse illégitime. Mais elle est posée sur le mode artistique, ce qui la rend socialement acceptable tout en étant redoutablement efficace. La tension est verbalisée, donc en partie résolue.

Une autre forme catharsis est le procès sans juge. Le chant n°18 fonctionne comme un tribunal populaire. Les paroles s'accumulent, les accusations se croisent, la communauté écoute. À la fin, un verdict implicite est rendu : la cible est coupable. Mais ce procès a un avantage décisif : il évite la violence physique. On ne se bat pas, on chante. On ne tue pas, on insulte. La régulation se fait par la parole, ce qui est moins destructeur pour le groupe que les affrontements directs. Le chant n°19 est exemplaire à cet égard. Zramba est accusé, humilié, sa parole de ne plus voler est rapportée au vers 36 : « Zra a dit à Deli Kwaguiva qu'il ne volera plus ». La communauté a agi par la parole. Si Zramba vole encore, il sera doublement fautif, mais on n'aura pas versé de sang. La régulation sociale s'est opérée sans violence, par la seule force du verbe chanté.

Conclusion

Cette recherche a analysé la « rhétorique du mépris » dans les chants traditionnels de « *lah* » et de « *deda* » des Kapsiki (Monts-Mandara, Cameroun) à partir d'un corpus de vingt-trois chants recueillis en contexte cérémoniel. L'étude des cibles du mépris a révélé une cartographie précise des figures de la déviance — femmes déviantes jugées à l'aune d'un idéal de soumission et de moralité sexuelle, hommes défaillants évalués selon leur capacité à subvenir aux besoins du foyer et leur honnêteté, individus « à part » (sorciers présumés, marginaux, familles stigmatisées) représentant une menace pour la survie du groupe — dessinant en creux le portrait de l'individu idéal conforme aux normes communautaires. L'examen des outils discursifs a mis en évidence une véritable « grammaire de l'insulte » articulant étiquetage essentialisant (*məftəgu/prostituée*, *gɔragɔra/vaurien*), métaphores dégradantes rabattant l'humain sur l'animal ou l'objet, structure dialogique transformant l'insulte personnelle en témoignage collectif par le discours rapporté, et dimension performative faisant de l'humiliation publique une arme sociale redoutable. L'interprétation des fonctions sociales a permis de dépasser l'apparente violence verbale pour révéler trois mécanismes fondamentaux : une police des mœurs rappelant les normes communautaires et infligeant une sanction symbolique, un outil de construction identitaire par contraste où la chanteuse et le groupe se valorisent en écrasant l'autre, et un mécanisme cathartique de gestion des conflits où la parole chantée exorcise les tensions et évite la violence physique, faisant un tribunal populaire sans juge. Ces résultats valident pleinement l'hypothèse initiale : le mépris dans les chants kapsiki constitue un langage codifié de contrôle social symbolique, où la sanction verbale publique se

substitue efficacement à la violence physique. Cette recherche apporte ainsi une contribution à l'ethnolinguistique en enrichissant les travaux comparatifs sur les joutes verbales et à l'anthropologie du symbolique en confirmant et approfondissant les thèses sur la régulation sociale dans les sociétés sans État (Gluckman, 1955 ; Bohannan, 1957), à l'ethnomusicologie en réaffirmant la nécessité d'analyser les chants traditionnels comme des actes sociaux (Bauman & Briggs, 1990), et à la méthodologie de terrain en démontrant l'importance d'une approche combinant enregistrements in situ, transcriptions précises et entretiens rétrospectifs. L'étude comporte néanmoins des limites — taille du corpus, difficultés de traduction, accès partiel au contexte — qui ouvrent des perspectives de recherche futures : élargissement à d'autres types de chants kapsiki, étude comparative avec d'autres populations des Monts-Mandara, et recherche diachronique sur l'évolution de ces pratiques face aux transformations sociales contemporaines (scolarisation, urbanisation, christianisation, islamisation).

Références bibliographiques

- . Austin, John Langshaw. (1962). *Quand dire, c'est faire*. Oxford : University Press.
- . Beaud, Stéphane & Weber Florence. (2003). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris: La Découverte.
- . Bohannan, Paul. (1957). *Justice et jugement chez les Tiv*. Oxford : University Press.
- . Gluckman, Max. (1955). *Coutume et conflit en Afrique*. Basil Blackwell.
- . Descola , Philippe . (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- . Dumestre, G. (dir.) (2008). *La parole extraordinaire*. Paris: Karthala.
- . Duranti Alessandro. (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . Laburthe-Tolra Philippe & Warnier Jean Pierre. (1993). *Ethnologie, anthropologie*. Paris: PUF.
- . Kodji, Gamache. (2009). *Traditional beliefs in modern society : the case of the kapsiki Blacksmiths of Mogode Northern Cameroon* . MA Thesis, University of Tromso
- . Kodji, Hamadou. *Analyse énonciativo- pragmatique du discours polémique dans les chants traditionnels kapsiki : cas des cérémonies de « lah » et de « deda » dans les villages rhufta et sirakouti* thèse de doctorat en instance de soutenance, Université de Ngaoundéré.
- Richard Bauman & Briggs Charles, L. (1990). « Poétique et performance comme perspectives critiques sur le langage et la vie sociale. » *Annual Review of Anthropology*, 19-59-88.

Searle John R. (1969). *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*. Cambridge University Press.

. Van Beek , W.E.A. (1982), « Les savoirs kapsiki. R. Santerre, C. Mercier-Tremblay, & National Centre of Education in Yaoundé (éds.), » *La quête du savoir : Essais pour une anthropologie de l'éducation camerounaise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 180-207.

. Van Beek, W.E.A. (1987), *The Kapsiki of the Mandara Hills*, Illinois, Etats-Unis : Waveland Press.

. Van Beek W.E.A. (1998), Les Kapsiki et leurs bovins. *Des taurins et des hommes : Cameroun, Nigéria, Collection Latitudes*, 23, Paris, ORSTOM, pp.15-38.

. Van Beek, W.E.A. (2012). *The Dancing Dead: Ritual and Religion among the Kapsiki/Higi of North Cameroon and Northeastern Nigeria*. Oxford: Oxford University Press.

. VanBeek, W.E.A. (2015). « L'univers des Kapsiki : montagnes, dieux et hommes ». In *Journal des Africanistes*, 85(1), pp. 120-145.

. Zempléni, András. (1996). « La "maladie" et ses "causes" ». *L'Ethnographie*, 92(2), pp. 13-44.

