

LA NUMÉRISATION DES CHANTS TOUPOURI : DU PASSAGE DE LA TRADITION À LA MODERNITÉ

Jonas BARGA DOMWA

Université de Maroua, Cameroun

jonasmbarga@gmail.com

Résumé

De nos jours, avec l'avènement des TIC, de la Toile et des médias dans la société toupouri, les chansons traditionnelles ont subi une mutation intrinsèque et extrinsèque. Elles passent de l'oralité première à l'oralité seconde. Dans cette société, la plupart des artistes musiciens reprennent et modifient les comptines, les chansons gourna, les chansons waïwa qui existaient déjà. Dans ce processus de métamorphose, l'oralité perd son temps particulier, son espace, son originalité, son caractère énigmatique et l'essence du pouvoir de la parole qu'elle véhicule dès lors qu'elle entretient une relation avec l'univers du numérique. L'oralité apparaît alors dès lors comme un tremplin qui vise à déficeler la corde qui maintenait l'oralité patrimoine dans un cadre rituel bien orienté. La mise sur support des chansons traditionnelles aide à empêcher leur disparition et favorise efficacement leur vulgarisation.

Mots clés : *société toupouri, chants traditionnels, chants modernes, mutation.*

Abstract

Nowadays, with the advent of ICT, the Web and the media in the Toupouri society, traditional songs have undergone an intrinsic and extrinsic mutation. They pass from the first orality to the second orality. In this society, most of the musical artists take up and modify the nursery rhymes, the gourna songs, the waïwa songs that already existed. In this process of metamorphosis, orality loses its particular time, its space, its originality, its enigmatic character and the essence of the power of the word that it conveys when it maintains a relationship with the digital universe. Orality then appears as a springboard that aims to untie the rope that maintained heritage orality in a well-oriented ritual framework. The support of traditional songs helps to prevent their disappearance and effectively promotes their popularization.

Keywords: *Toupouri society, traditional songs, modern songs, mutation.*

Introduction

Depuis l'influence coloniale sur les sociétés africaines en général et la société toupouri en particulier, la littérature orale de ce peuple se voit de plus en plus bouleverser par l'avènement de manière exponentielle d'un nouvel ordre culturel dit moderne. Nous fondons notre réflexion sur les chants qui sont en mutations permanentes dues à l'urbanisation accentuée des villages, le contact de l'homme toupouri

avec d'autres peuples, le déplacement massif des jeunes en ville, l'installation de bon nombre des toupouri dans des grandes villes sans oublier l'ampleur du développement numérique au sein de cette société. Dans cet article, il sera question d'étudier ces mutations que subissent quelques chants toupouri lorsqu'ils passent du cadre des collectes traditionnelles à leur mise en forme sur support numérique. De manière plus détaillée, la réflexion sera articulée autour des chants qui subissent au fur et à mesure qu'ils sont numérisés, des changements tant sur le plan esthétique (mutation de sous-genre, mutation sur l'énonciation, la performance, etc.) que sur le plan de la variation thématique (modification du thème de départ, insertion des contenus nouveaux en rapport avec les transformations sociales observées et enjeux).

1. Énoncer le chant en contexte de tradition pour le sauvegarder en contexte de modernité : aspects esthétiques

Avant l'avènement des colons et des TIC, la littérature orale toupouri fonctionnait sous le régime de l'oralité première. Les méthodes de production et de diffusion étaient scrupuleusement respectées. Il faut le rappeler, le texte de la tradition orale est énoncé dans le cadre d'une communication « immédiate », non médiatisée, dans un cadre spatio-temporel précis, par un énonciateur unique et devant un public unique (Baumgardt et Derive, 2008 : 50).

De nos jours, nous observons une certaine mutation de la tradition orale comme le dit Ameziane (2013 : 125) : « Aujourd'hui, l'oralité traditionnelle a subi une mutation qui se traduit par la coexistence de l'oral et de l'écrit et la naissance d'une néo-oralité ». La littérature orale toupouri est aujourd'hui touchée par l'avènement de l'écriture, des médias et de la Toile. Ces dernières réservées à la littérature orale toupouri modifient certainement les instances de production, de circulation et de consommation de cette littérature. Cette partie entend étudier les différentes variations esthétiques dans le processus de récréation des chansons toupouri en contexte numérique.

1.1. De l'énonciation traditionnelle à la mise en support des chants

Dans le souci de préserver et de vulgariser les chansons toupouri, certains artistes musiciens de cette société ont opté de récréer les chansons traditionnelles qui existaient déjà et connues presque de tous. Dans leurs productions artistiques, ils reprennent et modifient à

leur guise les chants *waiwa*, les chants *gourna*, les chants *dilna* et les chants *lele*. Nous assistons ici à une sorte d'actualisation des chansons. Il s'agit pour les performateurs de prendre une chanson courante et de l'adapter à la réalité de la société actuelle. Dans ce processus de récréation, il convient de noter d'abord une mutation d'un sous-genre à un autre. Cela est perceptible dans le corpus où des sous-genres se mêlent et s'entremêlent. Par exemple, l'on note le passage des chants *gourna* (cas du Chant *gourna* N°03 VO) aux chants *dilna* (Chant *dilna* N°03 VM), des chants *waiwa* (Chant *waiwa* N°02 VO) aux chants *dilna* (Chant *dilna* N°02 MV)¹. Ces différents cas montrent le glissement d'un sous-genre à un autre lors de la numérisation des chants toupouri.

Par ailleurs, ces mutations s'observent aussi dans les modalités d'énonciation des chansons numérisées. L'espace-temps d'énonciation, les instances de diffusion ainsi que les performateurs de ces chansons changent et s'adaptent au contexte moderne. Au fait, le chant traditionnel censé être exécuté de façon collective et dans une circonstance particulière, est maintenant chanté par un seul individu. Une fois produite par un artiste musicien, ces chansons sont diffusées aussitôt par le biais des cassettes, carte mémoires, CD, DVD, radio, télévision et par les réseaux sociaux. L'on voit donc des contraintes spatio-temporelles de production des chants toupouri se dégager. En ce qui concerne le temps, tandis que le chant traditionnel toupouri est produit et consommé dans l'immédiateté, le chant de l'oralité seconde est énoncé et suivi de manière différée et fragmentée. Pour ce qui est de l'espace, la chanson traditionnelle toupouri qui s'annonçait dans un espace culturel et culturel bien défini connaît, dans le processus de numérisation, un espace plus large, à dépasser les frontières géographiques et culturelles grâce aux médias et à la Toile.

En outre, il y a lieu de révéler l'entrée en jeu dans la performance des chants modernes toupouri, d'un certain nombre d'éléments nouveaux. D'un côté, les femmes toupouri, longtemps mises à l'écart en ce qui concerne la composition de certains types des chants tels que le *gourna*, le *waiwa* le *dilna*, le *few laaga* sont aujourd'hui entrées dans la danse. En effet, il était formellement interdit aux femmes de composer l'une de ces chansons car dit-on, leurs compositions obéiraient à des méthodes

¹ Les chansons qui constituent notre corpus sont de deux types et ont été recueillies dans des circonstances différentes. D'une part, nous avons une typologie des chansons traditionnelles produites dans les circonstances de production habituelle. Elles constituent l'oralité première et sont représentées dans le corpus par VO (Version Originale). D'autre part, nous avons des chansons de l'oralité seconde mises sur un support numérique, elles sont recueillies hors du contexte habituel de production : VM (Version Modifiée).

vigoureuses basées sur des rites spécifiques. Les femmes sont réduites uniquement à la composition des chants *lele*. Or, un groupe de femmes dénommé « femme androïde ou *Man naare*² » a décidé en 2016 dans la localité de Doukoula de percer le mystère qui flâne sur la méthode de composition du chant *gourna*. Ce groupe de femmes a transgressé l'interdit qui empêchait les femmes à composer les chants *gourna*.

D'un autre côté, l'insertion des instruments de musique modernes par les néo-chanteurs toupouri. Ainsi, les chansons composées sous le modèle traditionnel, sont rythmées par des instruments des musiques modernes. C'est le cas de la chanson *gourna* moderne composée par l'artiste musicien Rongwé en 2016 à l'occasion du Festival *Gurma* à Doukoula. Dans ce morceau, les tam-tams sont mis à l'écart au profil des instruments de musique modernes tels que la guitare, le piano, le saxophone, le xylophone, etc. Ceci laisse des marques sur la structure des chants et leur rythme. Les chants N°03 du corpus laissent entrevoir par exemple cette variation. Au-delà des variations des conditions d'énonciation des chants toupouri du contexte traditionnel au contexte moderne, il se dégage des jeux énonciatifs et poétiques qu'il convient d'apprécier.

1.2. Quand le verbe est modifié par la mélodie : jeux de mots et enjeux des mots

Le chant toupouri de l'oralité première est un discours qui est produit, transmis et conservé sans un support matériel. Lorsqu'il entre en contact avec le numérique, il s'observe des importantes mutations qui affectent tant sa forme que son contenu. Il s'agit des différentes variations énonciatives et poétiques.

D'emblée, il convient de révéler les jeux énonciatifs qui sont recréés dans les chansons numérisées. Au fait, les chansons toupouri traditionnelles, relatant de manière générale des faits sociaux, laissent percevoir un système énonciatif où l'émetteur – le chanteur- raconte des faits insolites et tares au public en indexant les personnes concernées.

Le sexe est très agréable, il faut que
nous le partageons les uns les autres.
Kawtoing a couché avec Maï Boulwa
Kawtoing a couché avec une vache.

² Cette expression signifie littéralement « Mère des femmes ». C'est le nom d'une association des femmes dans la ville de Doukoula qui composent les chants *gourna*.

Monsieur Nansou, tu as couché avec
l'ânesse.

Tu as couché avec ta fille, en laissant
son vagin tout béant.

La fille crie : « mais papa, je n'ai pas
jouï. »

Celui qui a plus fait de méchanceté
c'est Nansou.

Il a couché avec sa fille à Walia.

(Chant *waima* n°02 VO : Le sexe est
très agréable)

Cet extrait montre un chanteur qui dénonce l'inceste de Monsieur Nansou qui est un récepteur explicite dans le texte. Quand on considère la version médiatisée de cette chanson, il en ressort que le chanteur ne fait qu'évoquer le fait, en omettant par ailleurs le nom du personnage coupable de l'inceste. Cette mutation peut se justifier par le souci du néo-chanteur de contextualiser son chant dans son public. Les personnages qui sont évoqués dans le chant traditionnel n'étant plus connus du public moderne, les néo-performateurs décident de les omettre délibérément afin de laisser place à des nouveaux personnages que le public a la charge de remplacer. Cependant, il arrive que ces artistes actualisent par substitution les noms des personnages, comme cela se perçoit dans les chants n°2.

Yeya yaya

Saomo c'est comment ?

Nankamla les choses ont changé

Un homme a couché avec sa fille, en
laissant tomber sa tête

La fille dit : « mais papa, je n'ai pas
jouï. »

Celui qui a plus fait de méchanceté
c'est Yaala.

Le kren de votre fille est très fort.

(Chant *dilna* n° 02 VM : Le sexe est
très agréable)

Les personnages présents dans la chanson traditionnelle sont d'une part omis et d'autres parts substitués. Le performateur de la chanson

moderne a omis les personnages Kawtoing et Mai Boulwa. En plus, il a substitué le personnage Nansou par Yaala. Ce jeu énonciatif entre les chants toupouri recréés est une forme de mutation qui permet aux nouveaux performateurs d'adapter leurs chansons à la société qui les voit naître.

Outre que l'omission ou la substitution des personnages dans le processus de numérisation des chansons toupouri, révélons de même un mécanisme d'encodage et de décodage des mots et symboliques. Le choix des mots et leurs agencements dans les textes chantés toupouri n'est pas anodin. Il y a un jeu subtil entre les performateurs et le public qui ont tous, à la base un fond culturel bien défini. Leur code de langage laisse voir un mécanisme sémantique qui consiste à dire ouvertement ou à cacher les sens d'un mot. Ainsi, lorsqu'on part des chansons traditionnelles toupouri à celles dites modernes, l'on note un jeu d'encodage/décodage de certains mots dans les textes avec une vision plus ou moins identifiable. C'est le cas par exemple du mot « *kanda* » qui dans le corpus n'est pas évoqué avec la même manière dans les deux versions de chants. Restant codé dans le Chant *waiwa* n°01 VO, ce mot se trouve décodé dans le Chant *waiwa* n°01 VM pour signifier « le désir sexuel ». Ainsi, tandis que dans la chanson traditionnelle le souci de pudeur est évident, dans la version moderne de cette chanson la sexualité et l'intimité sont exposées. Ceci se justifie par le fait que la société toupouri moderne ne perçoit plus la question de la sexualité comme un sujet tabou. Les néo-performateurs ne voient alors la nécessité d'encoder ce mot ; ils brisent par conséquent le tabou lors de la récréation des chansons.

Tout compte fait, il ressort que la rencontre des chants toupouri traditionnelles avec la Toile et les médias modifient ces chants tant sur les conditions d'énonciation de ces chants que sur ses procédés énonciatifs et stylistiques. Toutefois, des mutations s'observent également au niveau des thèmes. On assiste alors à des modifications de thèmes du départ.

2. Le processus de numérisation thématique des chants toupouri : entre quête esthétique et recherche musicale

La chanson traditionnelle toupouri, au-delà de sa vocation ludique est considérée comme un canal qui décrit et décrit avec acuité les faits et gestes qui s'écartent de la norme dans la société toupouri. En cela, les performateurs traditionnels dans l'optique de créer, à travers les mots

et la mélodie, une société idéale, dénuée de tous maux. Dans ce sens, le chant moderne s'efforce de s'arrimer à cette dynamique révolutionnaire et actualise le contenu des chansons traditionnelles en l'adaptant aux problèmes quotidiens auxquels fait face la communauté toupouri moderne. Ce souci d'actualiser les chansons de la tradition tout en gardant leur fonction principale – celle de divertir- engendre des conséquences sur l'authenticité de celles-ci.

2.1. Le passage du chant traditionnel au chant moderne : recréation des thèmes

Dans le processus de fixation des chants traditionnels toupouri sur le support numérique, des changements s'opèrent dans les thèmes abordés par les performateurs. L'on assiste à une actualisation des thèmes. En cela, des thèmes évoqués dans les chansons de l'oralité première sont soumis à des modifications pour s'arrimer aux réalités quotidiennes de la société toupouri. Il peut s'agir d'une part de l'effacement du thème de départ, comme cela est palpable dans les chants n°2. Tandis que dans la version originale du chant, l'inceste et la zoophilie sont des thèmes apparents, seul l'inceste apparaît dans sa version médiatisée. Ceci peut se comprendre dans la mesure où la communauté toupouri est de moins en moins témoin de cette sorte de pratiques sexuelles, qu'est la zoophilie. Actualiser les thèmes des chansons consiste donc pour ces néo-performateurs à écarter les thèmes les moins commodes.

En plus de l'effacement de certains thèmes, les chanteurs modernes ajoutent des thématiques nouvelles dans leurs textes. Ces derniers sont relatifs aux défis culturels auxquels fait face la société toupouri dans un univers qui tend vers une certaine globalisation. Pour ce faire, les néo-chanteurs adaptent actualisent les chansons en insérant des strophes pour, soit valoriser la culture toupouri en général et la danse gourna en particulier :

Je demande à Djouboga Frisoumo
Djaboumgue
Dilimsia si cela nous manque mieux je
pars au paradis
Mojakla est devant le gourna
Cela existe, mais on ne le donne pas
Lagsoumo
Si on danse le gourna, faisons tout pour
gagner ceux du Cameroun

Djondandi est entré dans la fonction
publique en 1990
Pour moi cette année le gourna va aller
jusqu'à Yaoundé
Personne ne va se comparaître à
Djondandi
Temsala Yorna boit beaucoup le lait de
la vache
(Chant *dilna* n° 03 VM : Wäisiri)

Soit pour chanter la femme toupouri :

Kaikai informe Djorbaï que la fierté qui
est dans mon cœur ne finira jamais
Ma fiancée Fraïda est actuellement
chez Maloum
Je te salut Djobongue
Fraïda ma fiancée est du Tchad
Je vais lui offrir une robe
(Chant *dilna* n° 03 VM : Wäisiri)

L'on note par ailleurs l'ajout des légendes urbaines dans les chants
recréés. Les légendes urbaines sont des courts récits insolites transmis de
bouche à oreille d'un individu à un autre qui évoquent des faits réels liés
aux croyances quotidiennes. Ce sont ces rumeurs qui font l'objet des
conversations, appelées communément « kongossa ». Elles sont
constantes sous plusieurs formes dans les chansons toupouri modernes.

C'est déjà ma montée de l'aurore
Pour que les Kaikama prennent la
route
Hier les chefs sont allés devant la
préfecture de Moda (fianga au Tchad)
L'un des kaikama a oublié sa nourriture
à la maison
Les kaikama n'ont vraiment pas peur
Mojikay, un garçon à jeter la poussière
Les mamans de filles prenaient les
photos de Byamo
Une femme a pris mes photos
On a envoyé une note selon laquelle
Madkaike a couché avec la coépouse de
sa mère

Cette femme a crié avec le nom de son
 mari
 Pourquoi a-t-il couché avec cette
 femme incestueuse ?
 J'ai couché avec une femme d'autrui
 Son mari est venu m'attaquer avec un
 couteau de jet
 Ne couchez pas avec les femmes
 d'autrui
 Vous ne comprenez pas
 J'ai quitté cet endroit à cause de la
 honte
 Un garçon a attrapé la hanche d'une
 femme en plein marché
 En plus, la mère d'une fille a caché
 l'argent volé dans un marché
 Maïdaï dit qu'elle a juste parlé comme
 une blague
 Nous apprenons que le mayo a
 débordé son lit
 Cela fait très mal lorsqu'on affirme
 ainsi
 Mais je ne le savais pas du tout
 Quand le mayo laisse son lit, n'importe
 qui ramasse les poissons
 (Chant *dilna* n° 03 VM : Wäisiri)

Les artistes modernes recourent à ces types d'histoires pour ancrer davantage leurs textes dans le vécu quotidien toupouri. Bref, le passage du chant traditionnel toupouri au chant moderne se fait dans et par des variations thématiques qui sont palpables de par la modification de thème de départ et l'ajout des nouveaux thèmes plus actuels. Ce processus de numérisation ne se passe pas sans conséquence ; il présente des enjeux tant formels qu'idéologiques.

2.2. Enjeux de la numérisation et conséquences sur l'authenticité des chants recueillis

La mise sur support numérique des chants traditionnels toupouri permet à ces textes de se pérenniser, se diffuser et s'exploiter à un public plus large. Au fait, l'ouverture avec les technologies communicationnelles

aux horizons pluriels et diversifiés sert à conserver ce patrimoine culturel et à le faire connaître aux autres. La mise sur support des chansons traditionnelles est un processus efficace qui vise leur conservation et leur vulgarisation tout en les déplaçant au-delà de leur sphère géographique. Dans le contexte purement traditionnel, les méthodes de production et de transmission des chansons resserrent l'espace et le temps impartis à leurs réalisations. La néo-oralité apparaît dès lors comme un tremplin qui vise à déficeler la corde qui maintenait l'oralité patrimoine dans un cadre rituel bien orienté. Le passage de l'oralité première à l'oralité seconde permet donc d'étendre son espace de vulgarisation et de réception car, ceux d'ailleurs peuvent également télécharger les chansons dans leurs Smartphones, leurs tablettes ou dans leurs ordinateurs. Ceci est davantage nécessaire dans le tableau d'une mondialisation qui se dessine dans cette ère. Aussi, l'enjeu de la numérisation des chants toupouri consiste en la recréation de la parole. Cette recréation enrichie – comme la création - le contenu des textes de la tradition orale et s'adapte à l'esprit de l'heure.

Par ailleurs, la recréation des chants traditionnels toupouri en contexte moderne contribue à la dénaturalisation et la désacralisation de l'oralité première. Fixer l'oralité sur un support numérique est une façon de la séparer de son domaine de production habituelle car « L'oralité se déploie toujours dans un espace déterminé, et s'instaure dans un temps particulier » (Dili Paläi, 2015 :41). Ainsi, la chanson traditionnelle perd son temps particulier, son espace, son originalité. Bien plus, elle perd son caractère énigmatique et l'essence du pouvoir de la parole qu'elle véhicule. En effet, les artistes de la chanson moderne toupouri sont de plus en plus motivés par le gain que le souci de valorisation de la tradition. Avec l'avènement du Festival *Gurna* Toupouri-Kera-Wina par exemple, plusieurs néo-chanteurs de cette aire culturelle composent des chansons *gurna* pour honorer cette festivité culturelle ; ils deviennent par-là des animateurs des fêtes. Cela engendre des conséquences directes sur le contenu des chansons recréées. Ces dernières évoquent des hommes politiques, des élites et des grandes personnalités afin de les honorer et d'attirer leur faveur. Nous assistons à une sorte de « griotisme » porté vers l'avoir et la reconnaissance se mettant en place. La nature sacrée de la parole chantée traditionnelle se voit outrepassée au détriment d'un discours moins sérieux, moins engagé mais plus politisé.

Conclusion

Pour finir, il ressort que des mutations s'observent lorsque les chansons de la tradition orale toupouri rencontrent l'univers numérique. Celles-ci affectent non seulement les constantes formelles mais également quelques aspects thématiques de ces textes. Au-delà des modalités d'énonciation et les sous-genres qui sont modifiés, la numérisation des chants traditionnels entraîne des variations de thème et l'insertion des nouveaux contenus. Nous avons relevé par ailleurs que la cohabitation des chants toupouri avec les technologies communicationnelles est un phénomène important en ce qu'il contribue à la conservation et à la vulgarisation du patrimoine culturel toupouri. Cependant, la recréation de ces chants participe à leur dénaturalisation et à leur désacralisation.

Bibliographie

- Ameziane Amar** (2013), « L'oralité en Kabylie : une oralité de plus en plus médiatisée », in *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala.
- Baumgardt Usurla** (2008a), « La performance », in *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- Baumgardt Usurla** (2008b), « La littérature orale n'est pas un vase clos », in *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- Dauphin-Tinturier Anne-Marie et Dérive Jean** (2005), *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala.
- Dili Palaï Clément** (2015), *Oralité Africaine : Enjeux contemporains d'une métamorphose*, Yaoundé, CLÉ.
- Dili Palaï Clément et Yaoudam Élisabeth** (2019), *Littératures orales africaines : Transmission, réception et enjeux pédagogiques*, Yaoundé, Dinimber et Larimber.
- Ong. Walter** (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis e-Library.

Annexes

Chant *waiwa* n°01 VO : Maïtené

Extrait de l'ouvrage de **Clare A. Ignatowski**

(**Clare A. Ignatowski, 2006 : 27**)

Depuis longtemps, Maïtené est une fille qui habite à

Mogom.

A-t-elle construit une boutique vers chez vous ?

Le cheval est tombé vers chez vous sur le pont de Mogom.

Téné, il faut apporter le couteau pour couper la viande du cheval.

Est-ce que tes camarades sont encore à la maison ?

Tu ne fais que le *kanda*.

Porte la culotte pour faire le *Kanda*.

Nous avons compris Maïtené, tu ne restes jamais chez un mari.

Une fille qui est restée à la maison.

Je n'ai jamais trouvé une fille qui a vécu pendant le temps d'Ahidjo à la maison.

Chant *waiwa* n°01 VM : Maï Tené

Trouvé dans une carte mémoire

Depuis longtemps, Maï Tené est une fille qui habite à Mogom

Elle a construit une boutique pour faire le kanta

Le cheval est-il tombé sur votre pont ? Tu viens avec le couteau pour couper la viande

Est-ce-que tes camarades sont encore à la maison ?

Le désir sexuel de Maï Tené est très fort

Nous avons compris, Maï Tené tu ne restes pas chez un mari

Je n'ai jamais trouvé une fille qui a vécu pendant le temps d'Ahidjo à la maison.

Chant *waiwa* n°02 VO : Le sexe est très agréable

Composé par Ngaïssou et recueilli auprès de Wokréo Souwoui le 20-12-2016 à Nenbakré.

Le sexe est très agréable, il faut que nous le partagions les uns les autres.

Kawtoing a couché avec Maï Boulwa

Kawtoing a couché avec une vache.

Monsieur Nansou, tu as couché avec l'ânesse.

Tu as couché avec ta fille, en laissant son vagin tout béant.

La fille crie : « mais papa, je n'ai pas joué. »

Celui qui a plus fait de méchanceté c'est Nansou.

Il a couché avec sa fille à Walia.

Chant *dilna* n°02 VM : Le sexe est très agréable
Chanson *waiwa* reprise par l'artiste dilna Byam. Trouvé dans une
carte mémoire.

Yeya yaya

Saomo c'est comment ?

Nankamla les choses ont changé

Un homme a couché avec sa fille, en laissant tomber sa tête

La fille dit : « mais papa, je n'ai pas éjaculé. »

Celui qui a plus fait de méchanceté c'est Yaala.

Le kren de votre fille est très fort.

Chant *gourna* n°03VO : Waïsiri

Composé par Dang Bina. Chanté par
Kolandi le 21-10-2017 à Houla-
Doukoula.

Les enfants qui sont devant,

Waïsiri les a déjà avalés.

L'enfant qui devient gras, Waïsiri l'avale.

Il y a un *krey* très puissant chez Waïsiri.

Maï Chonlé a encore pris le camion, avec
sa joue ovale.

Je l'ai interrogée : « Maï Chonlé, où as-tu laissé tes enfants ? »

« J'ai laissé mes enfants auprès de ma
coépouse.

Je pars cotiser par mon sexe à Tikem. »

Ancien combattant Domwa,

Votre soldat de Tikem,

Qu'est-ce que vous dites ?

Il ne quitte jamais.

Il est en train d'arrêter la circulation.

Je croyais que Waïsiri souffre du pharynx.

Pourtant, c'est la chair humaine qui enfle
sa gorge.

Temwa Mangolé, vous avec Yembe,

Je vous envoie combattre Waïsiri avec le
couteau de jet.

Tiyo Draina,

L'année où on t'a accouché,

Le jeune Yembe,
Il y avait des peuls à Kanane,
On ne portait que des caleçons pour les
combattre.
Jagjing fona, pour moi, je croyais que la
vie est très bonne.
Je te le dis en toupouri.
Cette femme passe tout son temps à faire
la prostitution.

Maï Chonlé, Maï Chonlé a gaspillé son
mil,
A faire l'alcool pour avoir de l'argent,
C'est donc le moment de soudure,
Maï Chonlé fait semblant d'aller chercher
le bois,
Pourtant elle va chercher les fruits
sauvages.

Chant dilna n° 03 VM : Waisiri

Chant *waiwa* repris et modifié par l'artiste dilna Byam

Je demande à Djouboga Frisoumo Djaboumgue
Dilimsia si cela nous manque mieux je pars au paradis
Mojakla est devant le gourna
Cela existe, mais on ne le donne pas Lagsoumo
Si on danse le gourna, faisons tout pour gagner ceux du Cameroun

Djondandi est entré dans la fonction publique en 1990
Pour moi cette année le gourna va aller jusqu'à Yaoundé
Personne ne va se comparaître à Djondandi
Temsala Yorna boit beaucoup le lait de la vache

Kaikai informe Djorbaï que la fierté qui est dans mon cœur ne finira
jamais
Ma fiancée Fraïda est actuellement chez Maloum
Je te salue Djobongue
Fraïda ma fiancée est du Tchad
Je vais lui offrir une robe

C'est déjà ma montée de l'aurore
Pour que les Kaikama prennent la route

Hier les chefs sont allés devant la préfecture de Moda (fianga au Tchad)
L'un des kaikama a oublié sa nourriture à la maison
Les kaikama n'ont vraiment pas peur

Mojikay, un garçon à jeter la poussière
Les mamans de filles prenaient les photos de Byamo
Une femme a pris mes photos

On a envoyé une note selon laquelle Madkaïke a couché avec la coépouse
de sa mère
Cette femme a crié avec le nom de son mari
Pourquoi a-t-il couché avec cette femme incestueuse

J'ai couché avec une femme d'autrui
Son mari est venu m'attaquer avec un couteau de jet
Ne couchez pas avec les femmes d'autrui
Vous ne comprenez pas

J'ai quitté cet endroit à cause de la honte
Un garçon a attrapé la hanche d'une femme en plein marché
En plus, la mère d'une fille a caché l'argent volé dans un marché

Māidaï dit qu'elle a juste parlé comme une blague
Nous apprenons que le mayo a débordé son lit
Cela fait très mal lorsqu'on affirme ainsi
Mais je ne le savais pas du tout
Quand le mayo laisse son lit, n'importe qui ramasse les poissons
Les enfants qui sont devant,
Wāisiri les a déjà avalés.
L'enfant qui devient gras, Wāisiri l'avale.
Il y a un *kerɛŋ* très puissant chez Wāisiri.
Maï Chonlé a encore pris le camion, avec
sa joue ovale.

Je l'ai interrogée : « Maï Chonlé, où as-tu laissé tes enfants ? »
« J'ai laissé mes enfants auprès de ma
coépouse.

Je pars cotiser par mon sexe à Tikem. »

Ancien combattant Domwa,
Votre soldat de Tikem,
Qu'est-ce que vous dites ?
Il ne quitte jamais.
Il est en train d'arrêter la circulation.

Je croyais que Waisiri souffre du pharynx.
Pourtant, c'est la chair humaine qui enfle
sa gorge.

Temwa Mangolé, vous avec Yembe,
Je vous envoie combattre Waisiri avec le
couteau de jet.

Tiyo Draina,
L'année où on t'a accouché,
Le jeune Yembe,
Il y avait des peuls à Kanane,
On ne portait que des caleçons pour les
combattre.

Jajing fona, pour moi, je croyais que la
vie est très bonne.

Je te le dis en toupouri.
Cette femme passe tout son temps à faire
la prostitution.

Maï Chonlé, Maï Chonlé a gaspillé son
mil,
À faire l'alcool pour avoir de l'argent,
C'est donc le moment de soudure,
Maï Chonlé fait semblant d'aller chercher
le bois,
Pourtant elle va chercher les fruits
sauvages.
Si tu aimes trop l'argent, il te conduit en
brousse.