PRIX : 1000 FCFA

Trimestriel

KALARANG

Organe d'information du Cercle de Réflexion sur la Culture Tpuri (CRCT)

N° 045 ISSN 1431 - 5823 Janvier 2020

Le Gourna est-il un GIC ou une tontine ?



Gurna: d'un ancrage sémiotique vers un glissement sémantique

Le Complexe Culturel Communautaire de Kolara au service du développement endogène

Littérature et science peuvent-elles faire bon ménage ?

Ka'arang

Organe de liaison du Cercle de Réflexion sur la Culture tpuri

N° 045 **ISSN 1431 - 5823** **Janvier 2020**

Sommaire

☞ **Editorial** 3

Le gourna : une économie solidaire par Kolyang Dina Taïwé

☞ **Essence de la culture tpuri** 4

Le gourna est-il un GIC ou une tontine ? par Koulandi Jean

☞ **Pour que vive Ka'arang** 11

Le Silence de l'incompris / Ba' ba' ! par Kolyang Dina Taïwé 11

☞ **Au Cœur du débat** **12 – 21**

Gurna: d'un ancrage sémiotique vers un glissement sémantique par Kolyang

Les festivals : moteurs de la valorisation du patrimoine et de l'attractivité touristique d'un territoire par KDT

☞ **Techniques et Technologies** **22--24**

Le Complexe Culturel Communautaire de Kolara au service du développement endogène par Kolyang Dina Taïwé page 22

☞ **Tumne Mairabne**

Littérature et science peuvent-elles faire bon ménage ? par Kolyang Dina Taïwé 25

tupuri.org : Un appel... 31

Impressum

Ka'arang ISSN 1431 - 5823 **1.2020**

Paraît à Maroua. Les articles nommément désignés ne rendent pas l'opinion de la rédaction. Nous ne sommes pas responsables des manuscrits non requis. Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

Responsable de la rédaction

Kolyang, CDE-SAARE B.P. 183 Maroua
Ka'arang : Editions et Média : B.P. 183 MAROUA
Danwa Marie Pascale, Tel : 699 44 44 77

Page Web: http://www.cde-saare.de
Promotion et abonnements: KOLYANG, DANWA
Ont collaboré à ce numéro:, Kolyang Dina Taïwé, Dr Koulandi Jean

Editorial : Le gourna : une économie solidaire pour le développement ou une énième association d'assistance individuelle ?

En 2018, mes étudiants et moi constations avec amertume que les 215 associations et ONG d'assistance d'urgence aux déplacés internes victimes de Boko Haram, avaient lamentablement échoué dans leur mission tant la pauvreté a persisté et les victimes vendaient même les produits distribués sur les marchés locaux ou les échangeaient contre d'autres denrées locales. Déjà en 2008, deux stagiaires du réseau GéCo GLEN ont fait le constat avec le fondateur du CDE SAARE qu'il serait intéressant d'étudier les structures d'économie solidaire dans la région de l'Extrême Nord Cameroun afin d'y déceler aussi bien leur engagement que de juger de leur impact sur le développement. En effet, du fait du manque d'investissements financiers auquel ni le gouvernement ni les programmes d'ajustements structurels ont su répondre, la région du Nord-Cameroun représente un défi de développement. Depuis le début des années 1990, des Groupements d'Initiative Commune (également appelés Groupements d'Intérêt Commun ou GIC) cherchent à répondre localement aux problèmes rencontrés. Une grande partie de la population est également regroupée dans de petits groupes d'épargne nommés tontines, qui, par leurs fonds importants, sont considérées comme la principale source d'investissement sur le terrain. Le gurna tpuri pourrait représenter une forme de tontine séculaire dans une sorte d'économie circulaire allant de la vache à la boule de mil pétrie en passant par la culture des festivals et des cultures en exhibition.

A l'Extrême-Nord du Cameroun, le développement est pensé en termes de projets qui se créent, se financent par les organismes internationaux. A chaque nouveau cycle de projets, l'on souhaite mieux faire par rapport aux premiers. On pense sans équivoque à PARFAR, PREPAFEN, PNVRA, PDR etc. Dans le pays tpuri, aucun projet structurant n'a fait réellement impact sur la population. Depuis des décennies, aucun programme n'a construit puits, écoles, digues, etc. en pays tpuri. On est en mesure de se demander si le pays tpuri entier a été oublié dans le sillon des projets de développement. Pourtant Dieu seul sait que les défis sont immenses et les problèmes gargantuesques. De la poussière fine qui couvre nos nattes en saison sèche, aux petites herbacées épineuses qui collent à nos culottes et qui démontrent de la pauvreté du sol, le pays tpuri n'est plus que l'ombre de lui-même malgré l'ardeur au travail légendaire de sa population qui s'évertue à arracher à cette terre la pitance nécessaire. Une vue lamentable. Un travail de Sisyphe. Un éternel recommencement.

Pourtant et malgré tout, on peut et l'on veut rêver développement. Et même qualifier ce développement, de durable, de social et que sais-je encore.

Le développement économique et social fait référence à l'ensemble des mutations positives (techniques, démographiques, sociales, sanitaires...) que peut connaître une zone géographique. Le développement économique nécessitant notamment de la création de richesses, on associe développement économique et «progrès», puisqu'il entraîne, généralement, une progression du niveau de vie des habitants. On parle alors d'amélioration du bien-être social (au sens économique). La volonté de concilier simple développement économique et progrès ou amélioration du bien-être a mené à forger, à côté des indicatifs de développement traditionnels (PNB, PIB), d'autres indicatifs, tels que l'indice de développement humain (IDH), qui prend en compte la santé, l'éducation, le respect des droits de l'homme, etc..

Nous travaillons depuis des nombreuses années dans le domaine du développement au Nord du Cameroun. Parmi la pléthore d'approches de définitions de la notion de développement, nous pensons différencier essentiellement deux types. Un développement du haut vers le bas, mis en place par les Etats via les différentes politiques. L'autre type est le développement du bas vers le haut reposant sur les initiatives de base. Hormis ces aspects directionnels, le développement, pour être efficace et utile, doit prendre en compte les dimensions multiples dont les aspects les plus importants sont les suivants :

- intégré, (dans l'économie, au niveau social et dans la culture),
- autocentré, (répondant aux besoins des gens, local),
- endogène, (initié par des acteurs locaux),
- communautaire, (sentiment d'appartenance au groupe),
- participatif, (forme, fonction des critères de sélection, fonction des responsabilités de chacun,
- humain, (en accord avec les droits de l'homme),
- durable, (économiquement, dans l'environnement, etc.),
- social, (actions pour l'éducation, la santé, etc.).

Il importe donc dans ce contexte de se poser la question de savoir comment s'approprier ce type de développement, comment certaines régions sont sélectionnées par et pour des projets afin d'essayer véritablement d'améliorer la condition de vies des populations. Le pays tpuri a été oublié, il l'est dans le sillage des projets stucturants. Seul un questionnement permanent est nécessaire. C'est à nous de le faire.

Devant ces échecs répétés et ces tentatives multiformes et amorphes, le gourna pourrait-il se présenter comme la panacée au manque de développement. Une étude approfondie de ce phénomène pourrait nous tracer des pistes de réflexions. Kolyang Dina Taïwé

Essence de la culture tpuri

Le Gourna est-il un GIC ou une tontine ?

Dr Koulandi Jean, Social Anthropologist, Chercheur

I. Développement du Gurna tpuri : d'une contrainte naturelle à une Organisation Consciente

Pour le profane, le mot *gurna* est toujours à mettre au pluriel : ce sont des danseurs gros et gras qui, depuis l'indépendance du Cameroun en 1960, sont annuellement transportés dans les chefs-lieux des unités administratives du Nord-Cameroun, sur les places publiques, pour animer les fêtes nationales, ou occasionnellement pour accueillir des personnalités nationales ou étrangères, dansant au rythme des chants et des sons des tam-tams, tenant dans la main droite un bâton, et dans la main gauche, un objet, une lance ou couteau de jet. Malgré sa longueur, cette définition est réductrice. Le *gurna* ne se réduit pas seulement à la danse et aux danseurs. C'est avant tout une institution de la jeunesse. Il est au cœur de la vie associative tpuri. Il viendrait des Massa et y assumerait le même rôle. Y a-il des pistes ou éléments pour appuyer cette opinion ? Ce travail n'a pas l'ambition de faire l'historique du gurna tpuri, mais de décrire ses manifestations pour en dégager leurs significations.

1.1 Etymologie et Définition du gurna

Le *gurna* est une institution animée par de jeunes danseurs et danseuses. C'est une organisation des jeunes et adultes, groupés dans un enclos avec des vaches laitières sous un grand arbre en retrait du village. Les jeunes femmes et filles y participent de façon informelle (cf. règlement intérieur). Dans cette organisation, les valeurs culturelles, morales et spirituelles chez les Tpuri sont y enseignées et scrupuleusement respectées. Il s'agit surtout de la beauté corporelle, de la danse, de l'interdiction de commettre l'adultère, de toujours se comporter en honnête homme. La moralisation de la vie sociale s'enseigne à travers les chansons *gurna*.

Gongora (pluriel : *grosgroyna,* enfant en Massa) est un mot qui nous intéresse. Toujours en langue Massa, jeune homme se dit *gorjoriona*. En tupuri, enfant se dit *wéklèè* (pluriel: *wèèré* ou *wéklèèré*), tandis que jeune homme se dit *wéjoh*. De plus, *gongora, gorjoriona* et *gurna* ont la même racine *gor* (fils de en Massa). Chez les Massa, le *gurna* s'appelle *guru.* Il y a l'idée de jeunesse dans la racine du mot. Or, le *gurna* est précisément une institution relative à la jeunesse et autour de la vache. C'est une organisation périodique des jeunes hommes dans un camp en retrait du village, avec des vaches laitières. Enfin chez les Tupuri, les chefs *gurna* sont issus des clans d'origine Massa, les *Bããré* ou *Baygaaré*. On peut donc supposer que le *gurna* tupuri vient du *guru* Massa. Une fois adopté, les Tupuri lui ont insoufflé leur génie culturel propre.

Chanter « les louanges de la danse, de la vache laitière, exprimer « l'amour du bétail », de son fils qui boit bien le lait, de l'oncle qui vous a bien nourri » etc., ne relève pas de la tradition Tupuri. Il est propre aux Massa (Garine 1964 :196-197). C'est pour cela que ceux qui, à la danse ou dans la simple vie quotidienne « chantent en Massa » sont très admirés et les bribes des mots Massa sont de plus en plus traduits en tupuri. Autrefois, un vrai gurnaman était celui capable de chanter en Massa au cours d'une manifestation de danse.

1.2 Organisation du *gurna*

Les Massa et les Tupuri habitent une région plate partagée entre la plaine du Logone et celle du Mayo-Kébi. En saison pluvieuse, ces plaines sont inondées et les enclos du bétail sont imbibés d'eau et deviennent de véritables bourbiers, insalubres et infestés. Les animaux et surtout les petits ruminants peuvent être décimés. Autrefois, bœufs, moutons et chèvres étaient la préoccupation de toute la communauté durant cette période. Les jeunes gens conduisaient alors les troupeaux hors du village pour rechercher des sites exondés et plus salubres, et généralement sur des terres sablonneuses (*mbasga*). Cette période allait de la mi-août jusqu'à la mi-octobre. Durant leur séjour en brousse et pour lutter contre le stress, ces jeunes gens se nourrissaient abondamment du lait. Chez les Massa et tpuri, le lait créait un sentiment de noblesse pour ceux qui pouvaient en disposer. Ceux-ci affichaient alors un comportement de dépaysement, de gaîté et de sans souci. Le sport, l'entraînement au combat contre d'éventuels voleurs de bétail, et l'animation des camps avec des chansons et des danses au rythme de tam-tams étaient leurs seules occupations.

En octobre, les eaux se retirent peu à peu. Chez les Massa, le regroupement du troupeau et des jeunes se faisait (et se fait toujours) au bord du Logone, et c'est le *guru sarmana* ou *guru* de l'herbe fraîche dans les bas-fonds. Chez les Tpuri, on préparait le retour des troupeaux au village. Chaque famille possédant plus de cinq bœufs créait un enclos à côté de la concession. Les animaux rentraient le jour de la fête du Coq appelée *Féo-Kagé*. C'est le Nouvel An Tpuri. Quand les bêtes avaient été épargnées par les épidémies, c'était un grand jour de joie. Les jeunes qui les avaient accompagnées en brousse en étaient félicités. Ils chantaient et dansaient. En peu de temps, ils avaient eux-mêmes changé de corpulence. Ils avaient des bras (*may-may do*) et des pectoraux (*nay jak jiili*) très musclés, et les jambes (*mankuuni*) très athlétiques. Le retour du bétail inaugurait le gurna *antchóó* et les funérailles de grandes personnes décédées au cours de l'année.

On pense donc que l'organisation du parcage ou *gurna* sous l'effet des inondations s'est petit à petit perfectionnée au fil des ans jusqu'à sa forme actuelle, pour devenir une institution avec ses différentes formes et règlements. Avant l'ouverture des écoles au début des années 1950 et 1960, le gurna en était cette institution traditionnelle. Il assurait efficacement la formation des jeunes en vue de devenir les hommes de demain dans leur milieu. Cette formation était assurée à trois niveaux: le bas âge, l'adolescence et la classe des adultes. Les activités de gurna et de toute la communauté étaient rythmées avec les saisons.

II. SAISONS, PERIODES

Ngele (sans complément) veut dire: lieu, endroit, place, temps, moment, époque, saison. Avec un complément, il devient plus précis et peut signifier la place du marché (*ngel lumo*), la saison sèche (*ngel tchege*) ou la saison pluvieuse (*ngel yaale*). A chaque saison ou période, correspondent des activités économoques et culturelles bien agencées.

2.1 Saisons et périodes

Il y a deux saisons en pays tpuri, la saison sèche (*ngel tchege*) plus longue, sept à huit mois, et la saison pluvieuse (*ngel yaale*) plus courte, qui dure entre quatre à cinq mois. Le *ngel tchege* commence en novembre et se termine en avril, et parfois en mai. Les mois les plus frais sont novembre, décembre et janvier. Les mois les plus chauds sont mars, avril et mai. Le *ngel yaale* commence en mai et se termine en octobre. Les mois les plus pluvieux sont juillet et août.

Les saisons se subdivisent en quatre périodes appelées *ngel antchoo* (novembre-janvier), *ngel hissi* (mars-mai), *ngel tobe* juin-juillet) et *ngel yaale* (août-octobre). Le *antchoo* est la période de fraîcheur et d'abondance. Beaucoup d'arbres de savane perdent leurs feuilles, mais l'acacia albida (*tchuri*) et la plupart des ficus : ficus platyphylla Del (*guwarga*), ficus glumosa Del. Var. glaberrima (*tum*) et le ficus Thonningii Blume (*suwere*) gardent leurs feuilles vertes. Autrefois, le *antchoo* était la période des funérailles donc des danses *gurna* et aussi celle de la chasse aux perdrix et aux lapins. Le *hissi* est la période de grandes chaleurs. Il était la période des artisans travaillant à l'ombre de grands arbres et de construction ou de réparation des cases. Le *tobe* tout comme le *antchoo*, était la période de la chasse.

2.2 Les différentes formes de *gurná* Tupuri

Il a existé trois catégories de gurná : le gurná des enfants ou *gurná kag-ré*, le gurná des adolescents ou *gurná fiirí* alimenté par celui des enfants, et le gurná des adultes ou *gurná day* alimenté par celui des adolescents[1]. Il est important de noter que l'animal constitue un élément de cette organisation.

Gurná kag-ré (*gurná poulet*)

Kag-ré est le plur*iel de kag ou kagé,* c'est-à-dire *poulet.* C'étaient des enfants de deux sexes de 4 à 6 ans qui, à cet âge, n'avaient encore aucune tâche précise pour la journée. Tout au plus, ils/elles étaient chargés de la garde de la maison, de leurs propres frères et sœurs encore tout petits et de la volaille de la maison comme le suggère le nom. Les grandes personnes une fois sorties qui au champ, qui au pâturage, qui au bois, ces enfants d'un voisinage proche se réunissaient et construisaient des mini huttes. Là, ils passaient une bonne partie de leur temps à imiter les danses gurná. Ils des mini tam-tams avec les morceaux des poteries (*soolé dang*). Les huttes étaient aussitôt détruites au moindre passage du vent ou des troupeaux. Au retour des parents, ils se dispersaient et regagnaient leur famille.

Gurná fiirí (*gurná chèvre*)

Ce gurná recrutait les enfants de 7 à 15 ans. Il s'organisait aux abords du village non loin du *gurna* des adultes ou *gurna day*. Là, aucune chèvre n'était conduite sur le lieu. Le sérieux du *gurna fiiri* venait du fait qu' il y avait une forte compétition pour la sélection au *gurna* supérieur. De jeunes filles à l'âge de la puberté (12 à 14 ans) participaient de façon informelle au *gurna fiiri*. Elles venaient y passer la journée (*siili jag gurna*). Le soir, elles y retournaient pour la veillée appelée *Ɓilgi nen jag gurna*. Ici les enfants avaient déjà une tâche précise, celle du gardiennage des petits ruminants, moutons et chèvres. Ils aidaient leurs parents dans divers travaux champêtres. Au gurna, ils construisaient des huttes solides et y passaient la nuit. De nos jours, le *gurna fiirí* n'existe plus, car ses éléments sont tous dans les écoles primaires ou secondaires.

Gurná day *(gurná vache)*

Le *gurna day* est réservé aux jeunes gens de 16 à 45 ans et plus. Il est le sommet de l'institution. Il s'organise en retrait du village avec des vaches laitières, en vue de favoriser un embonpoint pour les activités culturelles et socio-économiques. Le camp est installé sous un grand arbre, à côté d'un point d'eau : un puits, une mare ou une rivière. Il est en principe clôturé avec des sékos ou les tiges du mil. De nos jours, le *gurna day* recrute ses éléments parmi les déperditions scolaires, les retraités militaires et fonctionnaires, et ceux en activité. En ville, il est pratiqué comme une association culturelle. Les sympathisants se regroupent spontanément. Lorsque les danseurs n'ont pas pu composer leur propre chanson, ils se mettent d'accord pour chanter une vieille chanson connue des membres du groupe.

[1]De nos jours, seul le *gurná day* existe encore. Mais il recrute ses éléments parmi les déperditions scolaires et les fonctionnaires en activité ou des retraités. Car tous les enfants et adolescents tupuri sont dans les écoles primaries et secondaires.

III. SAISONS ET *GURNA DAY*

Le *gurna day* s'organise deux fois par an, le *gurna antchoó* et le *gurna tóbé*.

Le *gurna antchoó* débute en novembre et se termine en mars, soit quatre à cinq mois[2]. *Antchóo* est la période qui suit immédiatement la fin de la saison des pluies. Les récoltes de mil s'échelonnent de la manière suivante : le mil rouge (*gara*) est récolté septembre-octobre, le mil pénicillaire (*tchããré*) en novembre-décembre, le *babu* et *tchoklom* en décembre-janvier. Tous les oléagineux et légumineuses (arachides, niébé, petits pois), et autres plantes rampantes comme le melon étaient aussi récoltés. Auterfois en pays Tupuri, le *antchóo* signifiait la période d'abondance. D'une manière ou d'une autre, femmes et hommes cherchaient une récupération physique, d'autant plus que les mois précédents, juillet et août sont les mois de soudure. La famine sévissait durant ces deux mois, et tout le monde devenait famélique. Le *antchóo* signifiait la sortie de la période difficile, la fin de la famine.

Après la dislocation du *gurna anchóo* durant les mois de mars à mai, le *gurna tóbé* s'organisait durant deux mois, de juin à juillet. Le *tóbé* est cette belle période environnementale durant laquelle le pays Tupuri, partagé entre le bassin du Logone et celui de la Bénoué devient un immense gazon naturel. C'est l'été Européen. La beauté de cette période est évoquée dans toutes les compositions artistiques des chansons gurna et autres. Cette beauté est interrompue aux mois d'août et septembre, mois les plus pluvieux et d'inondations. Les eaux envahissent le pays tpuri plat dans son ensemble. Le *gurna tóbé* se disloque. De nouveau, les jeunes repartent avec les troupeaux sur les sites exondés.

Il faut noter le fait que ce *gurna tobé* est récent par rapport au *gurna antchóo*. Il s'est développé dans la partie ouest du Mayo-Kébi aussi appelée *Ɓango* (*Ɓang kooh* : du côté de la brousse), par rapport au sud de cette rivière ou *Ɓang ling* (du côté de la provenance). Le *gurna tóbé* s'est développé grâce à une seconde récolte introduite dans la partie nord et nord-ouest du pays Tupuri vers les années 1950, le *muskuwari* en provenance du Lac Tchad. Le *muskuwari r*entre dans les greniers entre mi-mars et fin avril. Lorsque la production est abondante, les jeunes peuvent se permettre un second *gurna tóbé*.

IV. IMPLANTATION MATERIELLE DU GURNA

Le *Féo-Kagé* est le nouvel an tpuri (*féo* : lune, fête). Il se déroule au début de la période *antchóo*, entre octobre et novembre. Il ouvre ainsi la période des activités culturelles. Une semaine après les cérémonies de *féo-kagé*, un homme autrefois *je Bããré* (d'origine Massa) et à qui revient le rôle de diriger le gurna d'un village, accompagné des amis se dirige un après-midi vers le lieu choisi pour l'implantation du gurna[3]. On dit *á raó tée jak gurna* ou bien encore, *á raó tée jak kaó*. Il est appelé *Wangurna* (chef gurna, *wang* : chef). Lorsqu'ils arrivent sur le lieu, le *wang gurna* adresse une prière au site. Puis il creuse un trou et y plante un bois appelé *jak jing*, ce qui veut dire l'entrée protectrice du camp. Il égorge un poussin et asperge *jak-jing* de son sang. Il plante un second bois sur lequel il attachera le soir venu sa vache laitière.

Ceux qui l'ont accompagné lui emboîtent le pas en plantant chacun son bois sur lequel sera attachée sa vache. Avant le coucher du soleil, un nombre égal des vaches laitières sera conduit au gurna. Le grand tam-tam gurna (*mantébalé*) est aussi transporté sur le lieu. Il va bientôt résonner, et annonce ainsi l'ouverture de la saison gurna. Ce son spécial du tam-tam invite par la même occasion les jeunes gens du village à venir 's'inscrire' au gurna[4]. La principale condition pour participer à une saison gurna est d'y venir implanter le 'bois de la vache' (*kooh day*).

Chaque jour, le gurna s'agrandit sous l'œil vigilant de *Wangurna* et de ses proches collaborateurs qui sont *wang wé jõõré* (chef des jeunes chargé de la discipline) et *Wangmaýré* (responsable des filles). Le *Wangurna* a un rôle essentiellement moral et religieux. Il adresse des prières aux esprits bienfaiteurs afin qu'ils protègent le gurna contre les esprits malfaiteurs ou *manhuli* (satan). Y sont admis tous les jeunes et adultes dont l'âge varie entre 16 et 45 ans. A 50 ans, on n'est pas exclu du gurna, mais cette catégorie prend volontairement une retraite.

4.1 Notions d'organisation et règlement intérieur du gurna

La discipline gurna est basée sur le respect de la hiérarchie elle-même basée sur un âge social appelé *kingi nao maý*. Qu'est-ce que l'âge *naó maý* ? C'est l'âge compté à partir du jour où un jeune de 18, 19 ou 20 ans, passe officiellement la nuit avec une fille, elle aussi officiellement autorisée à coucher avec des jeunes gens. Un tel jeune homme vient de naître. Tous les jeunes hommes dont l'âge *nao maý* se situe entre 0 et 9 ans subissent les corvées de l'organisation gurna au grand plaisir des plus anciens. Trois principaux responsables du *gurna day* assurent la bonne marche de l'institution. Il s'agit du chef gurna appelé *Wang Gurna*, du chef des jeunes appelé *Wang Wéjoorè*, et du chef des filles appelé *Wang Mayré*.

Le Wang gurna est la personne qui cumule le rôle moral, spirituel et religieux lui permettant d'implanter et de faire fonctionner le gurna. Il est généralement du clan *Baahré* ou affilié, c'est-à-dire d'origine Massa (les

[2]Il n'y a pas une date fixe pour l'interruption du gurna. Cependant et en règle générale, le gurna doit se disloquer avant la fête de *ka'arang* ou *mene* qui survient entre fin mars ou mi-avril.

[3]Le site du *gurna antchóo* est généralement un bas-fond, une dépression, alors que celui du *gurna tóbé* est un sité exondé.

[4]l n'y a ni date limite, ni un nombre limité de places. Mais comme le gurna ne dure que 4 mois, on pense que chacun y viendra avant les deux premiers mois.

Baygaaré ou les *Mu-nguuri*). Il peut être un jeune ou un adulte. Cela n'a pas une grande importance. Son rôle est d'adresser des prières aux esprits bienveillants pour en éloigner les malveillants.

Le ***Wang Wéjõõhré,*** chef de l'ensemble des *gurnamen*, il est chargé de la discipline intérieure du gurna. Cette discipline est basée sur le respect de la hiérarchie elle-même basée sur l'age social appelé *kingi nao may* comme ci-dessus expliqué. L'initiation à la vie sexuelle est décidée par le conseil des adultes. Une nuit est arrangée avec la famille d'une jeune fille qui a déjà elle-même officiellement reçu l'initiation sexuelle. Une telle fille est appelée *may ma ti nao*. Le lendemain d'une telle nuit est pleine de significations pour le jeune homme. D'une part, il vient d'être consacré homme dans dans le sens le plus large : virilité, maturité et responsabilité. D'autre part, et selon le règlement gurna, il ne vient que de naître. Pendant les sept à neuf années à venir, lui et ses camarades subiront les corvées du gurna.

Les jeunes dont le *kingi nao may* se situe entre 0 et 9 ans sont chargés de toutes les corvées du gurna qui sont : le gardiennage des vœux séparés de leurs mères laitières dans la journée, pour les empêcher de taiter. Quand le bétail rentre le soir, cela permet d'obtenir une grande quantité du lait, et ce sont les jeunes gurna chargés de traire les vaches. La préparation de la nourriture des adultes appelés *wèèré joohré ma dé gargè* et collectivement chargés de faire respecter la discipline s'appelle *gubgi hoolé*. C'est une bouillie froide obtenue en malaxant la boule de mil avec de l'eau et du lait. Quand la nuit tombe, les jeunes gurna sont aussi chargés de la surveillance des vaches laitières. Les interdits dont les jeunes gurna doivent observer sont les suivants : pas d'injures à l'endroit des camarades, pas de bagarres, pas d'alcool, et surtout ne jamais commettre d'adultère. Tout manquement à la discipline est sanctionné par plusieurs cas : interdiction d'aller à la danse, paiement d'une amende (un poulet ou une chèvre) pour les fautes moins lourdes, exclusion temporaire du gurna, plus une amende pour les fautes assez lourdes, et exclusion pour toute la saison gurna pour les fautes jugées très graves (bagarres ou adultères).

Le Wang Mayré est un chef ou responsable chargé des filles qui viennent passer la journée au gurna, car le gurna n'est pas seulement une organisation des hommes. Leur séjour au gurna s'appelle *siili jak kao* ou *siili jak gurna*. C'est une phase importante de la formation traditionnelle de la jeune fille Tupuri. En effet, le gurna admet en son sein des jeunes filles et jeunes femmes nouvellement mariées. Mais celles-ci ne participent pas avec les vaches laitières. Une jeune mariée vient avec son mari ou en compagnie d'un membre de la famille de celui-ci. Les jeunes filles viennent avec leurs frères, ou avec les garçons de bonne moralité habitant leur quartier. Elles ne passent pas la nuit au gurna, mais seulement la journée et la veillée. Au gurna, elles sont traitées avec beaucoup d'égards et de tendresse.

Le *wang mayré* est généralement un jeune homme efféminé, sentimental et dont les filles apprécient la compagnie. Il anime et distrait les filles. C'est lui qui arrange les rencontres à deux entre un garçon et une fille. A leur tour, les filles doivent se montrer très polies. La participation des jeunes filles au *gurna* fait partie intégrante de la formation de la jeune fille tpuri, car c'est au *gurna* qu'elle apprend à connaître les hommes dans leur comportement : les brutaux, sentimentaux, les palabreurs, les calmes, etc, et comment elle-même devra se comporter en tant que future épouse.

4.2 Nourriture du gurna

L'une des obligations de chaque gurnaman est de se soumettre à un régime alimentaire très contraignant, voire excessif. La principale nourriture s'appelle *hoolé dé gubgui.* C'est une bouillie froide de mil. On l'obtient en malaxant à la main avec de l'eau et du lait une boule de mil. Elle est excessivement consommée tout au long de la journée. Dans un premier temps, chaque gurnaman cherche à augmenter le volume de son estomac, afin qu'il puisse accepter une grande quantité de nourriture. Après un premier mois d'intenses exercices d'absorption de cette bouillie à contre gré, l'organisme cède et le gurnaman devient un glouton, ce qui est bien apprécié des autres camarades. On dit alors que 'la nourriture a accepté sa bouche', ce qui se rend par l'expression suivante : *hoolé nya jak mbé wé* ou *hoolé léwé né hen jak só*. La deuxième phase de cette pratique est celle d'un embonpoint appelé *gob-ré* ou *dégob-ré*. Les vomissements s'arrêtent, l'estomac ne fait plus mal. Au contraire, l'individu commence à avoir une sorte d'appétit. La céréale préférée est le mil rouge. D'après l'opinion traditionnelle, ce mil aurait des propriétés medecinales. Sa bouillie est légèrement gluante et travaillerait bien les parois intestinales. Devenir *dégob-ré*, c'est-à-dire gras et un peu lourd, est la phase ultime recherchée par tous les gurnamen[5]. Elle symbolise l'éloignement des soucis et petits problèmes quotidiens. Un tel gurnaman est considéré comme celui-là qui a un cœur « couché » (*jiili be go de súulî*) par rapport à un cœur qui bat, signe de perturbation morale ou psychologique. D'ailleurs à cette phase ultime, le gurnaman joue maintenant à une sorte de comédie de la gloutonnerie. Il mange tout et avec appétit. Un tel jeune homme faisait la fierté des siens et des amis. C'était aussi une réussite sociale, un état de bonheur partagé à la fois par le jeune homme, sa famille et ses amis.

Le *légam*, un autre procédé pour rechercher l'embonpoint n'existe plus de nos jours dans le gurna tupuri. C'est un gurna individuel qui prépare le gurna collectif. Les dernières pratiques remonteraient vers les années 1960. Il a lieu au mois de septembre. Une

[5]Pour diverses raisons parfois physiologiques ou de constitution physique, les gurmen n'obtiennent pas tous cet embonpoint.

famille désire voir son enfant de 15 ans ressembler à un jeune homme de 20 ans. Ce dernier est soumis à une cure d'engraissement. Lorsque les récoltes du sorgho rouge s'annoncent abondantes, on prévoit aussi une utilisation multiple du surplus dont le *légam*. Un boukarou est affecté au jeune gurna. Le local subit une sorte de dallage et une peinture mélangée avec la bouse des bœufs. On lui trouve un parrain pour la nourriture. Lorsque le mil rouge arrive à maturité

La troisième obligation à laquelle tout gurnaman doit se soumettre est d'aller au moins une fois à une manifestation publique de danse durant la période gurna. La danse est donc l'expression extérieure du gurna, une démonstration de l'existence même du gurna. Ne pas participer à aucune organisation de danse est une violation du règlement du gurna. A la danse justement, les danseurs gros et gras sont félicités, mais les plus admirés sont ceux de grande taille. Ces corps sont d'une magnifique élégance au cours d'une manifestation de danse. Enfin durant toute la saison gurna, la consommation d'alcool sans justification et surtout sans permission était totalement prohibée. Tous ceux qui enfreignaient cette règle devaient payer une amende en poulet ou en chèvre. Il est curieux aujourd'hui de considérer l'homme tpuri comme un consommateur excessif du *bili-bili, argé* et autres alcools modernes. En réalité, ces boissons ne se sont imposées que très récemment (cf. *Le Bili-bili et la « libération de la femme Tupuri* », Koulandi 1999).

V. LE GURNA ET LA VIE COMMUNAUTAIRE

Le gurna est le creuset de la vie communautaire chez les Tupuri. On y enseigne la morale sociale, la valeur du travail comme source de création des richesses et du bien-être social, le comportement social, le savoir et le savoir-faire. Les décisions de groupes, l'organisation des travaux champêtres, les décisions pour les funérailles se prennent au sein du *gurna*. Mêmes les personnes âgées s'y réfèrent, car bien qu'elles aient la sagesse, elles reconnaissent n'avoir plus l'enthousiasme et la vigueur pour exécuter leurs propres décisions. Certains observateurs étrangers ayant longtemps séjourné en pays Tupuri, n'ont pourtant pas saisi toute la quintessence du gurna. Pour eux, le « *gurna est une école d'oisiveté. On y passe des journées entières couché, le seul travail consiste à garder les vaches, à les soigner* ». Un tel jugement s'autodétruit, car garder et soigner la vache, et les animaux en général est-il de l'oisiveté ? Pour le Père Capelle, le gurna n'apporte rien à la société. On se demande alors comment une telle institution continue-t-elle à résister aux assauts de notre modernité. Voici ce qu'il écrit :

Le Gurna est un état dans l'état, avec son mode de vie et ses lois. Il n'apporte rien à la société, mais comme un parasite il en profite au maximum. Du point de vue folklorique, il tient une grande place. Chaque village tient à son gurna et en est fier. C'est un honneur sans pareil pour un village de posséder les danseurs les plus beaux et les lutteurs les plus forts (Plumey 1990 :356).

Heureusement après les missionnaires, les anthropologues viennent relativiser ce jugement. Comme le décrit minutieusement Garine (1964 :193-207), l'emploi du temps des gurnamen est certes distinct de celui que respectent les habitants d'une famille, mais ils ne sont pas totalement indépendants de la vie domestique commune. Ils ne sont pas totalement en « vacances », mais disposent d'une certaine liberté par rapport aux obligations de la vie courante. A cet effet, Igor de Garine écrit :

Ils vaquent à de petites besognes dans leurs enclos familiaux et prennent part aux travaux de leur groupe domestique en cas de nécessité. A la mi-journée, ils reviennent à leur camp où les femmes de leurs enclos leur apportent un repas abondant. Celui-ci est suivi d'une sieste. Dans le courant de l'après-midi, les jeunes gens retournent aider les membres de leur famille si le besoin s'en fait sentir. Au coucher du soleil, le troupeau réintègre l'enceinte. Les gourna s'occupent du bétail et se restaurent. La soirée est consacrée aux chants, aux danses et aux visites qu'ils vont rendre aux jeunes femmes des villages avoisinants (Garine 1964 :193).

Pour être « excessivement positif » à ma manière, je dirais que le gurna apporte tout à la société car il en est le fondement des valeurs morales, et c'est pour cela que chaque village « tient à son gurna et en est fier ». C'est aussi pour cela qu'il continue de résister aux assauts des cultures extérieures et envahissantes.

5.1 Parures et danses gurna

Les parures de tout temps ont accompagné l'être humain dans ses manifestations culturelles, religieuses ou exhibitions artistiques. Elles en font partie intégrante. Elles sont à la fois masculines et féminines. On n'imagine pas dans une scène théâtrale ou une grande manifestation culturelle, des acteurs sans parures. Chez les Tupuri, se parer pour la danse se dit : *ũigi fenn jõõh* ou *knèège jõõh* (*ũigi* signifiant bien arranger, *knèège* = bien faire techniquement, *fenn* = la chose de et *jõõh* étant la danse).

Les anciennes parures sont :

Hãhgrao : le nom scientifique étant *vetiveria nigritiana.* Cette herbe aquatique est utilisée dans la fabrication de beaucoup d'objet d'art. A la danse, elle est travaillée sous plusieurs formes (touffes, cordes, chapeaux, etc).

Glúlū : fruit d'un arbre, le nom scientifique étant *strychnos innocua Del*. Un trou transversal est fait dans le fruit et à travers lequel on met une corde également bien tressée avec le *hãhgrao* ou autres fibres et appelée *mbarlang.*

Goldon ou koldon : c'est un objet rond fait avec une corde tressée ou une herbe aquatique appelée *hãgrao*. Le koldon joue le même rôle que le glúlū.

Léo : un long fil en peau ou en corde.

Fààgè : (à ne pas confondre avec *fáágé),* le premier est une peau de biche ou gazelle, le second étant un chemin, un sentier.

Mann twèè : longue peau de gazelle autour du rein, exceptionnellement portée pour des manifestations également exceptionnelles.

Parures au bras : Il n'y en a pas beaucoup. La plus connue est le *boóh may-may doó* (grosse bague en aluminium ou en fer portée au bras, et sur laquelle est attaché le léo).

Parures sur la tête : Il y avait d'abord des dessins fantaisistes sur la tête. Mais la parure la : plus connue est le *klang*. C'est le *sapo*, déformation du chapeau moderne.

Parures au visage : Autrefois, le visage était badigeonné avec le kaolin rouge appelé *goye* ou avec de la terre spéciale blanche (*sir de pui* : terre blanche). Aujourd'hui, il faut y ajouter les *dondolong* (mot à mot gomme arabique = lunettes).

Parures à la main (droite et gauche) : *Grao jõõh*: bâton de danse (à la main droite)**,** *Jaw ou jao* : la lance (à la main gauche)**,** *Hágé* : couteau de jet (à la main gauche)**,** *Wetchuégé* : petite lance, harpe (à la main gauche)

Parures au cou, sur le dos et attachées à la cage thoracique : Ce sont essentiellement les cornes ou *síli* des animaux sauvages et constituent les flûtes dans lesquelles les jeunes gens sifflent pour créer une merveilleuse symphonie. Il y a plusieurs catégories de cornes :

We sili : plus petite corne donnant un son aigu

Gong : corne de gazelle

Glugi : grande corne du cobs encore appelé *bloóh gããh* (le mâle de la gazelle)

Les nouvelles parures des hommes:

Larmé ou forlamé est un caleçon de bain introduit par les militaires du Tchad (*forlamé* étant la déformation de Fort-Lamy devenu N'Djamena). *Klot ou klodé* est une déformation de culotte. Ce sont des culottes surtout de tennis. *Dondolong* (lunettes) et *sapo* (chapeau) complètent les nouvelles parures.

Autrefois, les femmes étaient faites avec de petites pierres précieuses appelées *rédéo* et assemblées sous une forme nattée appelée *da'arè.* Le da'arè était porté à la fois devant au pubis et derrière. Aux chevilles, elle portait plusieurs bracelets en fer et les tapait les uns contre les autres en dansant. Aujourd'hui, la jeune fille Tupuri se pare en caleçon sur lequel elle attache autour du rein une belle serviette bien zébrée. Elle porte aussi un soutien-gorge. Les déformations sont : *salebet* pour serviette et *sutignèè* pour soutien-gorge. Les boucles d'oreilles (*kléléo*) et les colliers (*rédéo*) au cou, un peigne (*tchrógá*) dans les cheveux, font partie de ses parures.

5.2 Les danses Gurna

Les deux danses gurna les plus connues sont *mbaga bolge* et *gurna grifgi*. La première se danse au son d'un chant repris en refrain et d'un tam-tam appelé *téƁal mbog-ge*. Le *tebal mbog-ge* est accompagné d'un autre plus petit appelé *wétéƁalé,* « l'enfant du tam-tam ». Les danseurs tournent en file indienne, les plus grands de taille devant, les plus courts à la queue leu-leu, formant ainsi de grands cercles, et dans le sens contraire à l'aiguille d'une montre. Ils forment ainsi plusieurs rangées, et chaque rangée représente les danseurs d'un village.

La seconde et la plus connue s'exécute au pas et au rythme des sons de gros tam-tams et d'une chanson assez longue. Il y a un entonneur sous forme de refrain et le gros de la troupe chante en dansant. Chaque danseur doit apprendre toute la chanson pour ne pas faire de faux pas appelés *tchégadge guri* (sauter faux pas). Danser *guri*, c'est ne pas danser au pas et c'est la plus grande honte qui puisse arriver à un jeune homme ou une jeune fille au cours d'une grande manifestation de danse.

Les Tupuri dansent les armes blanches à la main. La main droite tient un bâton appelé *grao jõõh* (bâton de danse). Ce bâton doit être à la fois solide et esthétique. La main gauche tient un objet queconque : une gourde remplie du lait, une lance, un couteau de jet. Les deux mains portent ainsi des objets qui combinent à la fois le rôle de l'arme blanche et de l'esthétique.

Le beau de la danse selon les normes Tupuri s'observe sur certaines parties du corps : les pectoraux (*nay jag-jiili*), les muscles du bras (*maymaydo*), les larges épaules (*Ɓod-Ɓogáh*), les muscles de jambe (*mankúúhni*). Un beau visage avec un nez assez droit doit compléter ce portrait robot du danseur. Un tel danseur avec des muscles ci-dessus décrits attire les regards et l'admiration de tous.

5.3 Le *gurna* et la scolarité

La scolarité débute en pays tupuri (Tchad et Cameroun) en 1952 par la mission catholique de Doukoula. A cet effet, Yves Plumey écrit :

> Au mois de janvier 1952, les travaux de la construction de l'école sont terminés, on procède à l'installation intérieure de la classe. C'est le 8 janvier que le Père CAPPELLE commence sa première classe : il a 20 élèves dont 14 de Doukoula, 3 de Mogom et 3 de Tchatibali. Rouptouang, l'interprète et le futur catéchiste, aidera le Père jusqu'au mois d'avril. Le 12 janvier, le Préfet Apostolique vient à Doukoula et emmène les deux Pères pour une visite vers Fianga et Tikem. C'est grande fête à Doukoula, le 27 janvier, pour l'inauguration solennelle de l'école, la première école chrétienne en pays Toupouri. Cette fête devait être bien réussie pour montrer aux gens de ce pays l'importance de l'école (Plumey 1990 :345).

En 1953-54, s'ouvre la première école publique de Touloum. A la décennie de l'indépendance en 1960, les écoles s'ouvrent partout en pays Tupuri, d'abord dans les chefs-lieux des cantons, puis dans les lawanats et certains gros villages tels Datcheka-Sud, Ourlargo, Zouaye, Sirlawe, Dongrosse, Saoringwa, Datcheka-Taakreo, Dargala, Saotsay, Kofidé, Barlang, Danwou, Goundaye, etc.

Doucement mais fermement, l'école moderne s'annonce comme un concurrent sérieux pour le gurna. En effet le gurna tpuri avait trois niveaux de formation qu'étaient le *gurna kagre*, le *gurna fiiri* et le *gurna day*. Comparé à l'école moderne, cela correspondait à la maternelle, le primaire et le secondaire. Mais la déstabilisation du gurna commence lorsque l'école moderne recrute directement dans le *gurna de chèvre* c'est-à-dire qu'elle commence à ponctionner dans le niveau primaire traditionnel à savoir le *gurna fiiri* (cf. différentes formes de gurna). Sauf cas de déperdition

scolaire, cette tranche-là n'ira plus jamais au *gurna day*. Elle ira dans les lycées et collèges, puis dans la vie active : armée et autres services de l'Etat. De nos jours, la formation du jeune et de la jeune Tupuri ne commence plus au gurna. Celui-ci se nourrit simplement des déperditions scolaires et des fonctionnaires retraités ou en activité.

CONCLUSION

De tous les éléments de la culture Tupuri, le *gurna* est sans doute celui qui garde une grande vitalité. Les déperditions scolaires, le chômage des jeunes diplômés et les fonctionnaires Tupuri retraités ou exerçant dans leur terroire continuent de l'animer. De même, la diaspora dans les zones de migration et les grandes villes du Cameroun, porte toujours très haut le flambeau du *gurna* lors de grandes fêtes nationales et certaines manifestations culturelles.

Cependant, le *gurna* n'en reste pas moins menacé dans ses fondements. La discipline *gurna* n'est plus respectée. Le lait n'est plus consommé en abondance et peut aussi signifier l'abandon même de l'élevage, c'est-à-dire la principale épargne rurale. A la place, le *bili-bili* et le *argé* sont parfois abusivement consommés. La jeunesse est à 80% tournée vers les écoles modernes. Les compositeurs des chansons sont de plus en plus politiquement manipulés, et ne jouent plus leur rôle d'antan de moralisateur de la société. Le pouvoir d'argent s'impose à tous, et certains voyous réussissent à se donner des chansons glorieuses. Enfin, une certaine démocratie invective semble être la plus grande menace au *gurna* et à d'autres formes de la culture Tupuri. Les Tupuri doivent se ressaisir, afin de sauvegarder leur culture.

BIBLIOGRAPHIE

Cappelle, P.G. (1957) Les Us et Coutumes des Toupouris, Mission Catholique de Touloum

Feckoua, L.L. (1977) *Les hommes et leurs activités en pays Toupouri* du Tchad, Thèse de Doctorat de 3e Cycle (Géographie) Université Paris VIII, Vincennes, France.

Garine, I. (1964) *Les Massa du Cameroun : Vie économique et Sociale*, Paris : PUF, France.

Guillard, J. (1965) *Golompoui. Analyse des conditions de modernisation d'un village du Nord-Cameroun*, Paris : Ecole Pratiques des Hautes Etudes, et MOUTON et Co.

Ignatowski, C. (2004)« Multipartism and Nostalgia for the Unified Past : Discourses of Democracy in a Danse Association in Cameroon » in *Americain Cultural Anthropology*, vol.19, N°.2 , pp.276-290.

Koulandi, J. (2005) *La mort chez les Tupuri*, 47p. (chez l'auteur, contact : 77664912)

Koulandi, J. (2007) *Le Bili-Bili et la « liberation de la femme Tupuri* » 22 p. (chez l'auteur, contact :77664912).

Koulandi, J. (2007) *Le mariage chez les Tupuri*, 57p. (chez l'auteur, contact : 77664912 ; 94017819)

Koulandi, J (2008) *Sorcellerie en milieu Tupuri*, 13p. (chez l'auteur, contact : 77664912 ;94017819)

Plumey, Y. (1990) *Mission Tchad-Cameroun : Documents, Souvenirs, Visages. L'annonce de l'évangile au Nord-Cameroun et au Mayo-Kebbi* (1946-1986), Editions OBLATES : Imprimé en Italie – I.G.P.- Trinitá (CN)

Ruelland, S. (1988) Dictionnaire Tupuri-Français-Anglais (Région de Mindaoré-Tchad)

Pour que vive Ka'arang

Kolyang Dina Taïwe

Le silence de l'incompris !

Silence !
Il a continué
à
parler

Silence !
Il a continué
à
crier

Silence !
Il a continué
à
opprimer

Silence !
Il a continué
à
mépriser

Depuis que j'ai ouvert
la bouche
j'ai parlé
pour crier
pour être opprimé
pour être méprisé
et nous ne nous sommes jamais compris.

Ba' ba' !

Hay ba' !
Se ya'
mbe
wããge

Hay ba' !
Se ya'
mbe
ngar jage

Hay ba' !
Se ya'
mbe
joŋ dangay jare

Hay ba' !
Se ya'
mbe
tup saare ne jar ti

Ti wur maaga ndi bul
jag go
Ndi wãã re
Ma ngar jage
Ma kolge go dangay
Maaga jar mo tup saare me ti
De seŋ le ni hã jag wur la laa kããra ga so.

Au cœur du débat

Gurna: d'un ancrage sémiotique vers un glissement sémantique

Kolyang Dina Taiwé, écrivain
Festival Gurna Doukoula 2016

Le gurna est une institution de la jeunesse commune aux Tpuri, Kera, Wina et Massa. Il n'y a pas longtemps, il assurait la formation de la jeunesse tpuri au sens plein du terme. Trois niveaux de formations existaient à savoir : gurna kakré (gurna des poules), gurna fiiri (gurna des chèvres), et gurna day (gurna des vaches). Ces trois niveaux correspondaient à : l'école primaire, l'école secondaire, et l'école supérieure. Agissant comme une véritable école à la veille de l'indépendance du Cameroun en 1960, le *gurna* avait sa littérature orale à travers ses chansons (les grands compositeurs tpuri ayant marqué les quarante dernières années, de 1950 à 2000, sont **Fatsou**, **Dáng Biná**, **Tóng-ná, Darngalé**, **Lumsia** et **Tinglin Tcholné)** et sa jeunesse, ses cycles de vie et ses dix commandements. Mais depuis l'institution de l'école moderne qui recrute la même jeunesse, le gurna se trouve privé de sa substance, et ne s'alimente plus que des déperditions scolaires, ou de quelques fonctionnaires, nourris d'une nostalgie maladive qui piétinent parfois les règles élémentaires du gurna. De nos jours et malgré sa grande capacité de résistance face aux institutions dites modernes, il se crée un dangereux glissement sémantique indéniable. Mais de quelle résistance s'agit-il? Quelle forme de déformations kwashiorkoriques subit-il, mutations qui auront finalement peut-être raison de lui ? Qu'est-ce qui fait sa force et sa vitalité? Quelles innovations faut-il apporter à cette institution afin qu'elle survive ? Quel pourrait être le rôle de l'intelligentsia tpuri, kera et wina pour la renaissance de son gurna ? Avons-nous finalement exclu les Massa de qui, semble-t-il, nous avons importé la culture du gurna ?

De toutes ces questions se dégage un important glissement sémantique qui se passe de l'ancrage sémiotique ancrée dans l'essence même du gurna. Devant cette exclusion, et cette compréhension et interprétation nouvelles, l'institution gurna avance lentement vers une forme méconnaissable mais surtout inexorablement vers sa fin.

Le *gurna dans l'ancrage sémiotique*

Pour le profane, c'est-à-dire le non Tpuri, non Kera, non Wina et non Massa, le mot *gurna* est toujours à mettre au pluriel : ce sont des danseurs gros et gras qui, depuis l'indépendance du Cameroun en 1960, sont annuellement transportés dans les chefs-lieux des unités administratives du Nord-Cameroun, sur les places publiques, pour animer les fêtes nationales, ou occasionnellement pour accueillir des personnalités nationales ou étrangères, dansant au rythme des chants et des sons des tam-tams, tenant dans la main droite un bâton, et dans la main gauche, un objet, une lance ou couteaux de jet. Voilà l'étude sémiotique du gurna. Les sémioticiens ont encore du pain sur la planche pour situer le gurna dans la sémiologie du Tpuri et dans la mondialisation galopante.

Le *gurna* ne se réduit pas seulement à la danse et aux danseurs. C'est avant tout une institution de la jeunesse qui est au cœur de la vie associative tpuri. Sémiotiquement, l'idée de jeunesse nourrit la racine du mot faisant du *gurna* précisément une institution relative à la jeunesse.

Le *gurna* est une organisation des jeunes et adultes, groupés dans un enclos avec des vaches laitières sous un grand arbre en retrait du village. Les jeunes femmes et filles y participent de façon informelle. Dans cette organisation, les valeurs culturelles, morales et spirituelles y sont enseignées et scrupuleusement respectées. Il s'agit surtout de la beauté corporelle, de la danse, de l'interdiction de commettre l'adultère, de toujours se comporter en honnête homme. On y enseigne la morale sociale, la valeur du travail comme source de création des richesses et du bien-être social, le comportement social, le savoir et le savoir-faire. Les décisions de groupes, l'organisation des travaux champêtres, les décisions pour les funérailles se prennent au sein du *gurna*. Mêmes les personnes âgées s'y réfèrent, car bien qu'elles aient la sagesse, elles reconnaissent n'avoir plus l'enthousiasme et la vigueur pour exécuter leurs propres décisions. La moralisation de la vie sociale s'enseigne à travers les chansons *gurna*. L'Américaine Ignatowski nous en livre la quintessence dans son imposant ouvrage "Journey of Song : Morality and Public Life in Cameroon". Le gurna est le creuset de la vie communautaire chez les Tpuri.

Le contexte : un monologue du Wang Doré

Avant toutes ces incursions fatidiques et meurtrières des chercheurs d'esclaves, les nuits étaient encore belles. La lune telle un arc de calebasse cassée prenait place dans le firmament où les étoiles, ses filles telles une armée paisible et solidaire l'accompagnaient doucement. Ces milliers de points lumineux étaient des feux sur un tapis noir. Et on s'adonnait à découvrir les diverses figures qu'elles représentaient, ces étoiles fidèles qui transformaient le ciel en un jouet précieux et avec lui la nuit en une amie, une alliée qui ne faisait plus peur. Et sur ce tapis noir taché de points lumineux tels des feux de pyromanes affolés, nous découvrions, dans les constellations interstellaires, des voleurs, des maisons, des routes, des rois bref nous projetions notre vie dans ces sphères inaccessibles pour l'homme, mais accessibles pour notre esprit. A ce dernier, nous ne placions aucune frontière, le laissant s'épanouir docilement et librement. Nos petits yeux scintillaient de quête permanente des frontières à repousser, de liberté incontrôlée à laquelle la mère semblait toujours mettre un terme et instaurer une barrière inexplicable pour l'enfance.

Aujourd'hui, dans la hantise de la capture, quand je vois ces milliers d'enfants emprisonnés dans les murs ronds, violés par des jouets muets, perdant le sens de créativité et ne découvrant plus jamais les merveilles et les mirages de la nature, je me demande ce qu'est devenue l'enfance insoucieuse, dans quelle mer d'incompréhension s'est-elle enlisée ! Dans un monde nourri de peurs de perdre son père, sa mère, son frère dans la vente, un monde où on reçoit les amours de méfiance, l'amour sur mesure de prudence. Œil de ceux qui ont peur, je marche et avec chaque pas il y a un poids de l'existence, avec chaque sourire retenu une amertume viscérale, avec chaque éclat de rire incontrôlé une peine inexprimable. Et là je me dis que ce n'est pas mon cœur qui est malade c'est plutôt l'infirmité grandissante des alentours d'une humanité incompréhensible qui m'étreint. Les échos qui nous parviennent des misères faites aux humains par des humains au nom d'un humanisme et d'un Dieu nommé Allah ne nous laissent plus rêver des lendemains sans contraintes.

Dans les récits de l'insouciance des années où les enclos dormaient sans surveillance, la nature a été le maître idéal de mon enfance et certainement aussi le recueil de mes méditations ; semences précieuses, emmagasinées pour les heures de pénurie. Maintenant dans l'entre-âges, elles ont germé et prolifèrent avec la générosité de ceux qui n'ont pour la seule richesse que la sagacité d'un enfant qui rêve tout haut ! L'audace du tout petit, qui siffle dans une brousse pour accompagner sa peur et ne plus être seul. Nous ne connaissons plus que cette paix virtuelle, éphémère. L'essentiel est de bien écarquiller les yeux du cœur afin d'enregistrer les vibrations des ondes amies, celles qui non seulement se fondent et se confondent, mais qui contribuent à un diapason d'harmonie familière ! Et en tant que peuple, nous espérons ne jamais éteindre cette flamme de notre amour-propre, malgré les échos malsains et destructeurs qui nous parviennent de l'horizon.

C'est la cascade de malheurs entrelacés de bonheurs que l'on pressentait, le bel arc-en-ciel qui la laissait deviner ! A cheval sur son dos multicolore, notre mémoire vient à la rencontre du passé ! Et quand ces jeunes forces nous épient dans des danses nocturnes sismiques, nous, les yeux et la mémoire de cette myope jeunesse, montons les trajectoires interstellaires pour cartographier d'un œil cosmique les parallélismes qui nous concernent !

Maintenant, dans le souvenir des années racontées entre les dents pour ne pas réveiller des plaies mal cicatrisées, le village dort, les feux des foyers se sont éteints, les conteurs fatigués dorment. Les enfants saupoudrés par la poussière, fascinés par la magie des mots du conteur génial qui les dompte se tournent déjà dans leurs nattes sèches. Les jeunes femmes fatiguées, lassées des multiples tâches ménagères qui ne demandent qu'une patience féminine et minutie inexplicable se sont endormies depuis longtemps attendant le prochain chant du coq. Ce chant fatal, ce réveil naturel pour appeler aux occupations journalières, au fond d'une douce musique qui caresse mes cheveux et surtout mes oreilles endurcies par les appels et les rappels à la responsabilité. Je rentre dans mon tréfonds pour interroger l'existence commune sur la condition que nourrit ce cœur collectif où les émotions prennent racines et poussent l'homme aux actes de bonté gracieux et, paradoxalement, aussi aux actes les plus cruels. Et je regarde en prière, avec les yeux pourtant hermétiquement fermés, ce vaste chant panoramique où le cœur sautille telle une gazelle aux jambes frêles et compagne indiscutable de la solitude. Je mets mes pieds dans ce vaste champ d'une vie étrange, passée à interroger l'être. Dans cette glèbe, dans ce panorama pourtant réduit à ma conception du monde, dans cette mer enragée pourtant douce, je vois au lointain des îles, splendides reflets de mon espoir, s'érigeant en l'indescriptible beauté d'un dédoublement

de soi. Et le Wang Doré est toujours double, menant des existences parallèles sous les cieux de son règne.

Les facteurs de mutations

Les chansons *gurna* constituent une partie de la littérature orale sociale des trois peuples. Elles reflètent les activités socio-économiques de deux périodes, celle de la soudure ou *ngel yaalé*, et celle de la belle saison, de la beauté environnementale ou *ngel tóbé*. Plus qu'une simple littérature, elles sont en fait une satire poignante de la société tpuri. *Ngel yàalé* dure environ deux mois, de mi-Juillet à mi-Septembre. Il pleut abondamment. En année de mauvaise saison agricole précédente, les récoltes sont épuisées dans les greniers durant ces deux mois. Il y a de la famine, et la faim qui poussent les gens à poser des actes parfois sans considération de la morale sociale. Pour corriger de telles déviances, des chansons de toutes sortes sont composées. Elles décrivent ces comportements en termes artistiques et de raillerie, tout en donnant des leçons de bonne conduite.

Doucement mais fermement, l'école moderne s'annonce comme un concurrent sérieux pour le gurna. En effet le gurna avait trois niveaux de formation qu'étaient le *gurna kagre*, le *gurna fiiri* et le *gurna day*. Comparé à l'école moderne, cela correspondait à la maternelle, le primaire et le secondaire. Mais la déstabilisation du gurna commence lorsque l'école moderne recrute directement dans le *gurna de chèvre* c'est-à-dire qu'elle commence à ponctionner dans le niveau primaire traditionnel à savoir le *gurna fiiri*. Sauf cas de déperdition scolaire, cette tranche-là n'ira plus jamais au *gurna day*. Elle ira dans les lycées et collèges, puis dans la vie active : armée et autres services de l'Etat. De nos jours, la formation du jeune et de la jeune Tupuri ne commence plus au gurna. Celui-ci se nourrit simplement des déperditions scolaires et des fonctionnaires retraités ou en activité. Voilà un glissement important que les historiens et sémioticiens devraient étudier pour en ressortir les profondes mutations de cette culture.

Depuis les années 1990 et comme l'a bien observé Clare Ignatowski, le retour de la démocratie camerounaise est interprétée au centre (Yaoundé) et à la périphérie comme source de toutes les divisions. En effet dans le gurna d'avant le multipartisme, le regroupement des danseurs étaient fonction des chansons composées chaque année. Jusque-là, il y avait toujours deux compositeurs concurrents l'un du Cameroun et l'autre du Tchad, et chacun composait deux chansons par an, au total quatre chansons, deux pour le *gurna ancoo* et deux pour le *gurna tobé*. Le champion était celui dont les deux chansons étaient sélectionnées par la grande majorité des gurna Tupuri du Tchad et du Cameroun au cours d'une année gurna.

Avec l'instauration du multipartisme, certains politiciens ont demandé aux gurnamen de ne s'intéresser qu'aux chansons composées par les Camerounais. Dans un premier temps, les gurnamen ont bien résisté, arguant que dans le domaine de la musique moderne, notre pays était bien envahi par les chansons du monde entier (congolaises, ouest africaines, européennes et américaines). Alors, ils ne comprennent pas pourquoi on leur demande de se contenter d'une chanson locale même quand celle-ci ne serait même pas inspirée.

Dans un deuxième temps, des pressions de plus en plus fortes ont été exercées sur certains responsables gurna, ce qui eut pour résultat un émiettement considérable des groupes gurna. Les querelles ont été portées jusque dans les villages, voire dans les familles. Les sensibilités politiques opposées ont profondément divisé des membres d'un même gurna, c'est-à-dire des habitants d'un même village.

Un dangereux glissement sémantique malgré résistances et persistances

De tous les éléments de la culture, le *gurna* est sans doute celui qui garde une grande vitalité. Les déperditions scolaires, le chômage des jeunes diplômés et les fonctionnaires retraités ou exerçant dans leur territoire continuent de l'animer. De même, la diaspora dans les zones de migration et les grandes villes du Cameroun, porte toujours très haut le flambeau du *gurna* lors de grandes fêtes nationales et certaines manifestations culturelles.

Cependant, l'on assiste à un glissement dangereux et méprisable du gurna : de sa sémiotique vers une autre sémantique qui menace même ses fondements premiers : la discipline *gurna* n'est plus respectée. Le lait n'est plus consommé en abondance et peut aussi signifier l'abandon même de l'élevage, c'est-à-dire la principale épargne rurale. A la place, le *bili-bili* et le *argé* sont parfois abusivement consommés. La jeunesse est à 80% tournée vers les écoles modernes. Les compositeurs des chansons sont de plus en plus politiquement manipulés, et ne jouent plus leur rôle d'antan de moralisateur de la société. Le pouvoir d'argent s'impose à tous, et certains voyous réussissent à se donner des chansons glorieuses. Enfin, une certaine démocratie invective semble être la

plus grande menace au *gurna* et à d'autres formes de la culture. Les peuples concernés doivent se ressaisir, afin de sauvegarder leur culture.

Des prières et incantations et de la mémoire collective en solutions immédiates

Dès l'aube de la très sinistre mission civilisatrice des Foulbés d'abord et des colons ensuite dans nos marais, nous ressentions dans nos abdomens qu'avait alors déserté la joie de vivre, les lacérations atroces d'une existence piteuse, une existence sans vie : indigence farouche, mains en prière, cette foule humaine flagellée par la peur, se vomissant et se maudissant, familles en détresse, jeunesse déboussolée que ploie une phobie quasi permanente de l'esclavage et des travaux forcés, une foule sans voie, cependant arrogante parce que fière d'elle malgré tout. Cette foule bâtarde d'un cruel sort qui l'offre en pâture à la vindicte populaire, parce que tantôt fidèle aux douze divinités du Mont Illi, tantôt complice des disciples d'Allah et des colons. Ni homme, ni bête, contemplant le triste spectacle qu'offre la terre aride, et respirant la puanteur de la morne vie, immobile et tiède que les envahisseurs soudain ont voulu extirper de nos viscères.

A l'orée de la dernière page de cette histoire nôtre si frivole qu'elle n'ose dévoiler toutes ses brûlures, toutes ces vilenies aussi méprisables, les unes que les autres, qui pouvons-nous nous vanter d'être aujourd'hui ? Elle est pourtant là, cette lueur à l'horizon qui miroite et promet. Mais toujours aussi lointaine, insaisissable, et d'autant plus capricieuse qu'elle s'éloigne dès qu'on la convoite, encore nous échappe, s'enfuit vers d'autres horizons. Serait-ce une hallucination?

Non, le Huuli Dorè - le Wan kluu - , de son imposante hauteur est à l'image du père qui sait tout, punit et récompense, et dont nous implorons fort opportunément l'imposition des mains, reste pour nous la boussole de nos vies et de notre collective mémoire chargée des expériences lointaines et récentes. Echine courbée et bras fort attardés au dur labeur qui fait germer ces fruits dont nul ne saurait plus nier la succulence, nous sommes appelés à faire briller la lumière de ce pays des marais.

S'il est une chose, par les temps qui courent, qui fait l'unanimité, c'est l'heureux constat de notre confortable situation d'aujourd'hui : quelqu'un vient-il de mourir, éprouve-t-on plus de difficultés qu'hier, qu'on se lamente, accuse maudit, chacun de nous tenant sa souffrance pour la plus cruelle de toutes. Mais dans les profondeurs de la vie sociale, nous honorons sa mémoire par nos chants plus mélodieux les uns que les autres. Nous pouvons maintenant chanter, sans que la nuit dans sa ténébreuse toile ne vienne hanter nos esprits.

Que des milliers de femmes composent des chants improvisés, avec une mélodie susurrante et cela chaque jour, dans la pénombre du petit matin, quand elles écrasent le mil, qu'elles récitent spontanément des poèmes lyriques pour bercer leurs enfants, que des dizaines de bouviers, pieds poussiéreux et brûlés par les flèches empoisonnées d'un inclément soleil zénithal composent des poèmes pour leur bétail, que des intellectuels mystérieux, à la mémoire d'éléphant, aillent autour du Mont Illi écouter pendant un jour le texte d'un chant de gurna, pas moins long que le chemin qui les y conduit, témoignent de la paix et du calme retrouvés.

Un bouquet de questions

Le présent festival est-il un gurna sémiotique ? Un gurna métamorphosé ? Aurons-nous le courage de transformer le gurna en une coopérative à l'instar des groupements Naam, société d'éducation traditionnelle burkinabé, qui compte aujourd'hui plus de 700.000 adhérents et qui est à l'avant-garde du développement par l'initiative 6S : se servir de la séchéresse en savane et au sahel.

Quel gurna voulons nous ? Un gurna sémiotique ? un gurna sémantique ? Un rassemblement folklorique qui nous laisse un amer goût d'inachevé parce qu'ayant germé sur des appréhensions et des à priori ou des à peu près dont la culture n'en a que cure ? Quand nous traversons un pays englué dans la poussière et les épineux d'une société prisonnière de l'alcool et de l'exode rural, pensons-nous à un gurna? A un gurna de développement ? Mains croisées de trois peuples vivant dans 2 pays autour d'un symbole qui se meurt sans que nous ayons le courage de briser le signe indien du fatalisme qui fait que nous bavardions plus que nous ne réalisions quoi que ce soit. Là où il y a beaucoup de bruit inutile, le développement fuit !

- Clare Ignatowski : Journey of song, Public Life and Morality in Cameroon, Indiana Press
- Clare Ignatowski : *Multipartysim and Nostalgia for the Unified Past : Discourses of Democracy in a Dance Association in Cameroon*, Journal Américain d'Anthropologie Culturelle Vol. 19, No.2, May 2004 sous le titre :, pp.276-290
- Kolyang Dina Taiwé : La guerre des kirdi
- Koulandi Jean : Gurna

Les festivals : moteurs de la valorisation du patrimoine et de l'attractivité touristique d'un territoire

par Kolyang Dina Taiwé, inspiré de DIAMANTAKI Garyfallia

Introdcution : Les festivals dans l'imaginaire collectif[6]

Le phénomène festivalier a évolué pendant des années et continue à se développer en posant des difficultés quant à sa définition même. La définition du festival donnée au début de son apparition comme «une manifestation musicale se déroulant sur quelques jours dans un lieu particulier » semble insuffisante à décrire la diversité et la complexité de l'offre actuelle. Le ministère de la Culture et de la Communication de la France le définit comme « une manifestation où la référence à la fête, aux réjouissances éphémères, événementielles et renouvelées s'inscrivant dans la triple unité de temps, de lieu et d'action ». Dans l'actualité, les festivals présentent une offre vaste dont nous pouvons classer les différents indicateurs : fréquentation, tarif, art présenté, période, lieu, activités. Ainsi se distinguent des festivals de musique, de danse, de photographie, hors saison, de pleine saison, dans les grandes villes, en milieu rural, des festivals gratuits, de moyen budget, de haut budget etc. L'offre se multiplie chaque année, et une grande partie des festivals regroupent plusieurs activités dans leur programmation.

Les "vrais" festivals exercent une série d'impacts sur les territoires où ils s'inscrivent.

I Les 4 générations de festival dans l'histoire

Première génération : les premiers festivals pourraient être constitués par les événements montés par les sociétés chorales allemandes à la fin du XVIIIème siècle-début du XIXème, qui, chaque année, se réunissaient pour célébrer un auteur ou un artiste célèbre, par exemple, le festival de Vienne en 1811, consacré à Haydn. Progressivement, ces événements se sont transformés, sont devenus des chants chorals, puis des concerts classiques. Pour beaucoup, le Bayreuth Festival, créé en 1876 par Louis II de Bavière, inaugure véritablement l'ère des Festivals. Cette première génération de festivals était montée à l'initiative des grandes cours européennes et, très souvent, dans les lieux de villégiature, sans pour ainsi dire aucune idée de compétition.

De**uxième génération** : au début du XXème siècle, ce sont les artistes eux-mêmes qui prennent l'initiative de monter des évènements pour promouvoir leur discipline. A cette époque, naissent de nouveaux modes et moyens techniques de diffusion culturelle comme la radiophonie, le phonographe, la cinématographie ou la photographie, qui amorcent un phénomène de 'massification' de la culture, permettant peu à peu aux disciplines artistiques de pénétrer dans les foyers, créant chez les artistes le désir de présenter au plus grand nombre leur discipline. Du coup, apparaissent les premiers festivals de danse (années 30), le premier festival de cinéma, la Mostra, à Venise, puis en France, sous l'influence de Jacques Coppo, des évènements comme les Nuits Saint Georges ou le festival des Chartres (années 1920). Peut-être l'Etat prend-il alors conscience (ou le lui fait-on comprendre) que ces outils peuvent être utilisés en terme d'intervention publique : ce fut le cas du festival de Cannes qui aurait dû être créé en 1939 comme une contre-manifestation à la Mostra de Venise, alors empreinte d'idéologie fasciste, mais qui, pour les raisons que l'on sait, n'a démarré qu'en 1947. C'est donc à la Libération, après 1946, que les festivals, considérés comme des outils, se sont inscrits dans les grands programmes de démocratisation, et plus particulièrement dans le mouvement de décentralisation dramatique : le festival d'Avignon, dans ce cadre, en est un grand symbole. Pour autant, ces générations de festivals ne sont pas hermétiques. En 1947, on voit apparaître le festival international d'art lyrique à Aix-en Provence, qui pour ceux qui en connaissent la genèse, s'est construit dans la pure tradition aristocratique qui caractérise la première génération des festivals. Actuellement encore, et il faut s'en réjouir, existent des festivals initiés par des artistes désireux de produire et de montrer leur œuvre, moyen évident pour eux d'obtenir la reconnaissance publique de leur discipline. Un acquis dans le domaine culturel.

Troisième génération de festival : dans les années 1970, l'initiative n'est plus aux artistes, mais revient aux collectivités locales, aux pouvoirs publics. Ce fut l'Etat qui lança, dans les années 1960, sous l'ère Malraux, un dispositif qui permettait (qui l'a en tout cas induit) d'initier des festivals au sein de monuments historiques, largement inanimés, dans le but de leur donner une vie. Mais ce fut épiphénomène. Ce sont en vérité les collectivités locales qui prirent conscience, dans les années 1970, que ces événements pouvaient servir à promouvoir une ville, à l'image de ceux de Cannes ou d'Avignon. Ils ont prouvé leur efficacité : on a vu arriver les fameux événements ou festivals clés en mains, dont l'exigence artistique n'était pas, pour autant absente car était espéré un retour d'image et de 'retombées économiques'.

La **quatrième** et dernière **génération** de festivals s'inscrit davantage dans une volonté des collectivités locales d'animer un territoire. Dès 1982, on a vu fleurir, éclore plutôt, une myriade de petits événements qui se sont très volontiers appelés festivals. Un véritable engouement. Il faut le rappeler, à cette époque là, l'Etat promeut l'idée que le domaine culturel constitue une véritable activité, apte à pallier le déclin de certaines industries. Fleurissent les premières études d'impact économique, dont la plus connue, vraie référence, est celle menée sur le festival d'Avignon en 1986»[7].

Au niveau artistique, ils encouragent la création et l'innovation et, de plus, « assument plus volontiers le risque artistique que les institutions permanentes, favorisant

6 DIAMANTAKI Garyfallia, Les festivals : moteurs de la valorisation du patrimoine et de l'attractivité touristique d'un territoire «Le Festival de la Photographie Les Rencontres d'Arles et la ville d'Arles» Mémoire professionnel présenté pour l'obtention du Diplôme de Paris 1 - Panthéon Sorbonne MASTER PROFESSIONNEL "TOURISME" (2e année) Spécialité Valorisation Touristique des Sites Culturels septembre 2010

7 Luc Benito in France FESTIVALS (2003) La musique a-t-elle besoin des festivals ?, Actes du colloque du 13-14 novembre 2003, à l'Abbaye de Royaumont, Val-d'Oise, Ed. La Scène-Magazine des professionnels du spectacle, Paris, p.g 6-7.

l'éclosion des jeunes talents». Ils contribuent ainsi au développement culturel des communautés humaines dans lesquelles ils se déroulent, offrant la possibilité d'assister à des expositions et des spectacles vivants. La dispersion, le caractère festif et éphémère des festivals permettent sans aucun doute d'attirer nombre de spectateurs qui ne se seraient, peut-être, jamais rendus à ce type de représentation. En outre, plusieurs festivals ont redonné une forme de vie et d'activité à des villes ou des régions totalement démunies culturellement. De même, par la diversité des genres des spectacles offerts, les festivals apportent à un public nouveau des représentations traditionnellement réservées aux seules grandes villes : certaines expositions d'art contemporain, des mises en scène par de grands noms du spectacle vivant qui n'auraient pas, dans d'autres conditions, de motif pour se déplacer dans les régions.

Normalement, les festivals jouent également un rôle non négligeable dans la réhabilitation et l'animation des lieux patrimoniaux. La réutilisation des espaces patrimoniaux pour la tenue de spectacles ou d'expositions est une pratique qui a fleuri au sein des festivals ; elle fait revivre des monuments délaissés.

Les festivals participent au développement économique des collectivités qui les accueillent en générant des retombées économiques directes mais aussi indirectes. De la même manière, ils contribuent à la création d'emplois directs mais aussi induits. Sur le plan touristique, les festivals attirent un grand nombre de visiteurs, soit fidèles, soit occasionnels, en animant la vie de la commune ou de la région. Ils donnent un coup de projeteur sur le territoire à un moment donné. Aussi, l'impact sur l'image d'une ville accueillant un festival réussi et la notoriété qu'elle en retire jouent un rôle déterminant concernant l'attractivité touristique de la région et suscitent, qui plus est, l'intérêt des entreprises et autres investisseurs. En outre, ce dynamisme et cette valeur ajoutée permettent de retenir les habitants sur le territoire, de prévenir la désertification, voire d'en attirer de nouveaux.

Sur un plan social, les festivals apportent beaucoup aux territoires hôtes en renouvelant le tissu social et l'esprit des habitants en accueillant des gens de différents milieux socioéconomiques, en favorisant les échanges culturels et les rencontres, en éduquant le public et en mobilisant l'esprit créatif des populations avec les spectacles présentés.

Nombreux sont donc les impacts des festivals sur ces territoires. Ces dernières années, les festivals, qui ne suscitaient pas jusque là une analyse profonde, sont devenus un sujet de discours entre les organisateurs et les autres acteurs impliqués dans leur mise en place. D'un coté leur importance multiple sur le territoire (apport culturel, touristique, social, économique) et de l'autre les interrogations qui émergent relatives à leur fonctionnement et à leur développement futur ont généré un dialogue entre ces différents acteurs afin de pouvoir analyser et tracer leur propre avenir. Leur présence grandissante a ainsi appelé une approche plus concrète. Des questions sur leur programmation, leur public, leur rapport à la communauté, les difficultés de leur financement sont posées afin de mieux comprendre cette activité dont les impacts sont nombreux et variés sur les territoires où elle s'inscrit.

II. Enjeux et défis des festivals

Nous avons jugé important d'introduire le débat autour des festivals. Ce débat nous permettra de cerner les problèmes communs entre les festivals et d'avoir ainsi un meilleur aperçu critique afin d'envisager des solutions à ces difficultés. L'augmentation du nombre de festivals et les difficultés que leurs organisateurs rencontrent dans leur parcours, ainsi que les besoins pour leur développement futur devraient pousser les professionnels du milieu à se regrouper afin de partager leurs expériences. Comme cela est fait sous d'autres cieux. Par exemple en Europe, l'Association Européenne des festivals[8] est une structure transnationale, qui regroupe 550 festivals dans 37 pays européens ainsi que 12 fédérations. Son but est de promouvoir le dialogue entre les festivals et de les soutenir de façon concrète à travers des conseils, études et formations. En France, la fédération France Festivals, se mobilise pour les festivals de musique classique et actuelle, en regroupant 88 festivals. Elle vise à défendre ses adhérents auprès des instances officielles et à promouvoir les manifestations artistiques qu'ils organisent. Plusieurs initiatives voient le jour créant un lieu de partage entre les professionnels des festivals. Ces initiatives constituent également une tentative d'étudier la diversité de la pratique festivalière et la recherche de solutions durables pour le futur. Quelques études spécifiques ont été réalisées, France Festivals a notamment organisé trois colloques qui ont rassemblés de nombreux acteurs importants du milieu des festivals de musique et de danse. Ces colloques ont abouti à une description précise de la réalité des festivals ainsi qu'à un questionnement sur les enjeux et les défis du futur, et à l'établissement des pratiques à renforcer. Néanmoins, tous les types de festivals ne sont pas concernés par ce type d'action.

Dans le présent texte, nous traçons quelques grands axes de réflexion importants pour l'avenir des festivals :

- l'importance des publics, de l'intégration des festivals dans leur territoire,
- la question de l'économie du festival et des nouvelles sources de financement,
- l'importance de la mise en réseau et le partage des expériences ainsi que
- l'importance de la finalité pédagogique d'un festival.

II.1 Fidélisation et renouvellement du public

La question du public est au cœur du développement des festivals, il est indispensable d'optimiser la connaissance de ce public, de ses attentes, de ses pratiques. Cette connaissance semble indispensable pour la mise en place d'actions appropriées à différentes cibles du public. Dans certaines structures, la création d'un service de relations avec le public est envisageable afin de promouvoir un plan d'action cohérent à long terme. Les principaux objectifs sont : sa fidélisation et son renouvellement. La fidélisation du public s'appuie sur une série de différentes données. Le contenu de l'offre est la première préoccupation d'un public avisé qui a des attentes. De façon générale, les publics sont exigeants quant à la qualité de la programmation. Par exemple, dans la synthèse de l'étude des publics réalisée par France Festivals, dans la question du motif principal pour visiter un festival, l'offre artistique arrive nettement en tête des motivations des festivaliers. Au second rang, se trouve le monument ou le site où se déroulent le festival et au troisième rang, la notoriété et la communication du festival.

[8] European Festivals Association (EFA), www.efa-aef.eu

Il en ressort donc clairement qu'une programmation de haute qualité est extrêmement importante pour l'attractivité du public. Ensuite, la mise en place d'une série de moyens d'outils pédagogiques pour faciliter l'appréhension de l'art présenté, pour que le visiteur puisse profiter au maximum de sa visite, semble être une autre préoccupation non négligeable. Des nouvelles activités adaptées aux différentes cibles des publics sont aussi à inventer: ateliers pédagogiques, visites guidées, séminaires pour des familles, enfants, jeunes, professionnels etc. Ces activités réaffirment aussi la finalité pédagogique des festivals, et sont valorisées par plusieurs interlocuteurs des professionnels du milieu festivalier. D'autres pratiques de renouvèlement du public sont proposées comme la diversification de la programmation, les tarifs réduits ou spéciaux, l'appropriation des lieux inhabituels, la décentralisation des lieux. Chaque festival montre son originalité dans la recherche de recettes qui peuvent favoriser le développement de son public. Ces actions créent une atmosphère propice à fidéliser un public et à en attirer un nouveau. Un public conquis et content est le meilleur outil de communication pour un festival, car la bouche-à-oreille, semble d'être un des plus importants biais de diffusion, après les médias. Dans ce cas, l'attraction d'un nouveau public est réussie.

II.2 Les synergies avec les acteurs touristiques

Dans la question du public, l'importance de la relation du festival avec les acteurs touristiques est aussi à prendre en considération. A travers une bonne coordination, un partage des informations et des ressources et une communication commune, les festivals pourraient attirer de nouveaux visiteurs. Même si les festivals ne constituent pas toujours le premier motif d'attractivité d'une destination, ils contribuent clairement au divertissement des visiteurs et donc à leur fidélisation. Si les festivals pouvaient proposer des dates fixes et programmés plusieurs mois à l'avance, les acteurs touristiques utiliseraient ainsi les festivals comme un atout dans leur offre de destination. La relation entre ces deux secteurs est à consolider.

II.3 Une nécessaire intégration au territoire

Un autre secteur qui émerge de la problématique autour du futur de festivals, c'est la nécessité de leur intégration dans le territoire et leur implication avec les acteurs locaux. Cette préoccupation doit être pensée au moment de la création du festival afin qu'il puisse perdurer au fil de temps. Si une structure ne s'inscrit pas dans son territoire et elle ne bénéficie pas du soutien des habitants, elle va se retrouver dans un espace hostile et difficile à conquérir. Les stratégies au niveau des partenaires choisis, au niveau de la politique locale et sociale d'un festival, et tous les autres secteurs de fonctionnement qui nécessitent une collaboration avec les acteurs locaux doivent être considérés avec attention. Bien évidemment, il n'est pas toujours facile de satisfaire l'ensemble des habitants, mais il faut prendre en compte les particularités du territoire et ses habitants et essayer de mettre en place des activités qui pourraient faciliter une coopération et une bonne entente.

II.4 L'enjeu financier

Un des enjeux majeurs des festivals pour leur avenir se situe au niveau économique et financier L'augmentation des coûts techniques et artistiques, le besoin de mettre en place plus d'activités pour renforcer leur programmation, le manque des subventions publiques, créent une instabilité financière qui empêche un fonctionnement stable et une programmation à long terme. Bien que les subventions publiques restent la source de financement la plus importante, pour faire face à l'enjeu budgétaire les festivals recherchent aujourd'hui des perspectives financières en direction des ressources privées. Les partenariats privés sont une source de revenus importante au niveau aussi des échanges des services en nature, mais en raison de la crise économique, moins d'entreprises sont propice à donner des financements généreux. Le mécénat, en dépit de son caractère aléatoire, difficile à capter, reste un horizon à développer. De plus, dans cette démarche les festivals essaient d'augmenter leurs ressources propres, afin d'être plus indépendant des volontés publiques ou privées. En dehors des ressources de billetterie, les festivals cherchent également à renforcer leurs boutiques et librairies et les ventes de produits dérivés, à mettre en place des buvettes, à créer une offre de soirées exceptionnelles, et mettent en place toutes autres activités qui pourraient être sources de revenus tout en s'inscrivant dans la ligne artistique du festival.

II.5 La mise en réseau et la mutualisation des moyens

Enfin, l'importance de la mise en réseau des festivals et le partage de leurs expériences est préconisée. Ces réseaux, sont des plateformes de discussion et de partage des expériences, des compétences, et des savoirs faire. Dans plusieurs cas, ils mutualisent les moyens aussi pour diminuer les dépenses. Ces structures coopératives comme nous avons vu, réalisent aussi des études spécifiques pour répondre plus précisément aux problèmes actuels et montrent de nouvelles pistes d'action. Il y a un réel potentiel de développement de ces réseaux. C'est dans ce cadre, que s'inscrivent les associations dont nous en avons parlé ci-dessus.

III Comment le festival gurna peut-il pérenniser son développement?

Ces enjeux et défis, posés par le discours autour des festivals, s'appliquent aussi au festival gurna. Le gurna qui poursuit son aventure après 5 années d'existence, une histoire riche et une qualité artistique affirmée, doit trouver un nouveau souffle pour poursuivre sa croissance et sa notoriété dans le monde des festivals internationaux. Comment le festival peut-il se pérenniser et se stabiliser au fil des années? Quelles actions ont déjà été entreprises? Quels sont les actions qui pourraient être mises en place ? Et comment les synergies avec le tourisme pourraient renforcer l'attractivité du public ?

III.1 Un équilibre financier fragile et sans fondement

Comme nous l'avons déjà évoqué, le festival a eu des difficultés financières et continue à se trouver dans une situation financière délicate. En effet, chaque édition est un nouveau défi à relever, c'est-à-dire qu'il y a toujours cette incertitude concernant le budget (les subventions), et la possibilité qu'au dernier moment l'un des partenaires pourrait se retirer déstabilisant ainsi l'ensemble du budget très serré de ce festival. Ayant un budget important à assurer, le gurna est une structure d'économie mixte, dans le cadre de laquelle le festival bénéficie de rares financements publics et des financements privés. Le festival devrait établir une «Charte des partenaires » qui stipule les bénéfices de chaque partenaire par seuil de contribution ; par exemple, pour avoir son logo sur l'affiche du festival, un partenaire doit apporter

une contribution supérieure à 2 000 000 FCFA. Les partenariats se distinguent également selon leurs durées : certains contrats pourraient être signés pour des durées déterminées, d'autres avec des clauses beaucoup plus larges. Les partenaires publics du festival sont les communes, les Régions ou Préfecture, le Ministère de la Culture et les Ministères en charge de l'Education; les Universités. Les partenaires privés du festival en fonction de leur stratégie de communication et de leur domaine d'activité, décident d'apporter leur soutien soit au fonctionnement général du festival ou peuvent choisir de collaborer à un événement en particulier. Les partenariats des Gurna sont ainsi spécialisés et donnent lieu à des contreparties différentes selon la nature de la collaboration. Ainsi, certains partenaires occupent une place privilégiée au sein du festival.

Les budgets des festivals sont fluctuants

2011	???
2012	???
2014	???
2016	43.496.000 FCFA
2018	

Si le gurna est bien organisé, ses recettes pourraient se répartir de la façon suivante :

subventions publiques	40%
Recettes propres	30%
Partenaires privés	30 %

Le budget du festival est opaque et flou, et les recettes n'ont pas accompagné dans des proportions équivalentes, le développement du festival dont le budget reste inéquilibré. Mêmes les comptes et les bilans ne sont pas faits et restent l'apanage de quelques initiés à la transparence douteuse. Même les partenaires de « dernière minute » ne sont pris en compte que d'une manière inexacte.

Le budget du festival se caractérise ainsi par une impossibilité à mettre au point une base financière stable et la difficulté à établir un programme culturel dans de bonnes conditions de gestion.

III.2. Autres sources de financement : le mécénat & les ressources propres

Afin de diversifier leurs sources de revenus et aussi pour mieux s'intégrer au territoire, le Gurna devrait mettre sur pied un 'Cercle des Mécènes'. Le mécénat comporte des avantages financiers mais n'induit aucune contrepartie de publicité, notamment au profit du mécène, alors que le partenariat implique un échange, quelle que soit la nature de ce dernier (marchandise, savoir-faire ou visibilité). Le Cercle des Mécènes se destine donc plutôt aux entreprises locales de petite taille afin de promouvoir l'économie du territoire. Le Gurna doit élargir ce 'Cercle des Mécènes', même s'il faille confier ce travail à un bureau spécialiste, réputé dans le milieu culturel qui interviendrait principalement dans la définition de stratégie de partenariat, la recherche de financement privé et la création de cercles de partenaires autour de 'grands événements' et auprès d'institutions culturelles.

Il faudrait aussi s'attarder et s'attaquer à la rentabilité financière du Gurna, à travers l'augmentation du nombre de visiteurs et des activités qui leurs sont proposées : soirées théâtre, badge d'accréditation, vente de catalogues, vente de produits dérivés etc… De la même manière, l'augmentation du nombre des participants aux activités de formations payantes telles que les stages et les formations offertes sur le tas, pourraient dégager des marges conséquentes. De plus, le festival doit maîtriser ses dépenses. Les deux principaux postes d'économies résident dans les événements et les soirées et les coûts de communication.

III.3 Un budget « expositions » incompressible

La plus grande partie du budget du festival est consacrée aux expositions qui rassemblent des dépenses de : régie, scénographie, commissariats, coûts pour les hôtels et transports des artistes, gardiennage etc… Dans le cadre des préparatifs de l'organisation du Festival 2016, les prévisions budgétaires adoptées par le comité d'organisation s'élevaient en recettes et dépenses à la somme de 43.496.000 FCFA. Le festival réellement organisé a coûté la somme totale de 43 591 069 F CFA dégageant une légère différence de 95 069 F CFA, comparée au budget. L'augmentation des coûts techniques concernant la production des expositions dont l'augmentation des formats et des surcouts induits (encadrement, transport, assurances, etc.) et l'exigence accrue des normes de conservation imposées par les préteurs, expliquent le coût élevé des expositions. Néanmoins, le festival ne peut pas diminuer ces dépenses, qui constituent le contenu artistique du festival. Sa mission principale est en effet culturelle et artistique, il s'agit de montrer et diffuser l'art auprès du grand public. Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, l'importance accordée à la qualité de l'art présenté dans un festival est incontestable.

III.4 Le public au cœur du développement du festival

Le public se place ainsi au cœur du développement du festival. Comme évoqué ci-dessus, le public, s'inscrit parmi les priorités de chaque festival qui cherche à se pérenniser et à assurer son développement sur le long terme. La question des publics a de réelles conséquences sur le devenir du festival tant pour assurer sa mission culturelle, «de rendre accessible l'art au plus grand nombre du public» mais aussi pour assurer une réelle pérennisation (au niveau du financement et comme structure majeure dans le milieu) ; prenant en compte la complexité de l'équilibre entre la mission culturelle et l'enjeu de la commercialisation de cette activité. Les organisateurs du festival, pendant les années de génération du festival, mènent une politique d'ouverture du festival à un plus grand public et non pas seulement à un public de spécialistes ou de professionnels.

Pour ce festival un public nombreux a assisté et participé à la belle ambiance de convivialité qui a traversé cette 5eme édition du Festival International GURNA Doukoula 2016. Venus de tous les coins du Tchad et du Cameroun, parfois de l'Europe et de l'Amérique, ce Festival a été honoré par le gouvernement Camerounais avec la participation effective du Secrétaire Général du Ministère de la Culture et le Gouverneur de la Région de l'Extrême-Nord, des Préfets du Mayo-Danay et du Mont Illi

Ayant reçu autour de 10 000 visiteurs en **2016,** le festival présente un grand potentiel d'attractivité du public tout en menant un grand travail de fidélisation. Pour cela le festival doit réaliser des études de public quantitatives et qualitatives afin de mieux connaitre les attentes de son public. Celles-ci pourraient révéler des résultats intéressants alimentant la réflexion autour des actions à mener. L'importance accordée

au développement du public, se cristallise aussi avec la création en d'un Pôle «Librairie/Boutique /Billetterie/Développement des Publics » qui a pour mission entre autres, de mettre en place les outils nécessaires afin de mieux connaitre le public du Gurna et proposer des actions pour son évolution. Cet initiative est importante surtout si nous pensons qu'un poste « service des publics » est rare dans le milieu des festivals de la photographie (la plupart des festivals n'effectue aucune étude de public). Cependant, la place du service des publics sur le pole billetterie/boutique/librairie, montre que le festival s'oriente vers le développement du service des publics mais pour le moment il se limite à lui donner de l'ampleur. La question reste présente et l'importance de la création d'un service dédié aux publics qui pourrait travailler de façon transversale, comme un lien entre les différentes départements du festival, pour mettre en place une politique ciblée et pour tous les types de public, est une question à résoudre au plus vite. En observant le public pendant les festivals, l'on remarque un grand nombre de consommateurs d'images qui utilisent le medium photographique pour leur temps de loisir.

IV. Satisfaction & fidélisation du public

Il n'y a pas de principes établis pour fidéliser un public. La fidélisation est une histoire longue, une relation de confiance qui se crée entre le public et un événement, tel qu'un festival. Néanmoins, dans ce processus il y a des principes qui favorisent la réussite de cette relation. Ces principes sont appliqués à la fois à la fidélisation du public mais aussi à l'attractivité d'un nouveau. Ainsi, les trois étapes de l'accueil des visiteurs, l'avant, le pendant et l'après de la visite sont très utiles parce qu'ils proposent des dispositifs autour d'une offre culturelle qui peuvent améliorer l'expérience du visiteur et donc réussir sa fidélité.

1. L'avant de la visite se réfère à tous les dispositifs mis en place avant l'arrivée du visiteur pour faciliter sa visite (information fournies au site Internet, billetterie en ligne etc.),
2. Le pendant de la visite se réfère à tous les dispositifs qui accompagnent et aide le visiteur (tel que visites guidées, muséographie, cartels, information fourni en plusieurs langues, services à proximité, librairie, cafétéria, boutique de souvenirs, signalétique etc.)
3. L'après de la visite se réfère à même cet essaie de fidéliser le public par la mise en place d'étude de public, l'évaluation de l'offre, la création de nouveau services.

Le festival gourna n'a pas une politique spéciale de fidélisation de son public, telle qu'une société des amis du festival ou autres types d'abonnements. Toutefois, il présente

- un grand pourcentage de fidélité du public (quels sont les visiteurs qui reviennent toujours ? Combien de fois reviennent-ils?) et
- un haut taux de satisfaction (quel est le taux de satisfaction du public ?).

La qualité des expositions, la notoriété du festival et le lieu comme destination sont les plus importants motifs de la visite. Certes, nous pouvons imaginer d'autres éléments qui ont contribué à cette croissance et fidélisation du public : l'ambiance pendant la journée d'ouverture.

De plus, la gratuité des spectacles entraine une plus grande diversité de public. Nous pouvons ainsi, faire un premier constat des éléments qui contribuent à la satisfaction et la fidélisation du public du Gurna. Certes, ils n'ont pas tous les mêmes attentes ou exigences ni le même motif de visite. En fait, nous n'avons pas beaucoup de données concernant les attentes spécifiques de chaque public du festival. Il y a même des publics particuliers, comme par exemple le public familial, pour lesquels le festival a peu d'informations. Ainsi, il faut un questionnaire du public plus détaillé afin de collecter plus d'informations sur des aspects moins étudiés des publics (les artistes, les danseurs, les villages en compétition etc.). De plus, il met l'accent sur la qualité de la visite et les dispositifs mis en place pour le confort du public, afin de collecter des indications valables.

En effet, dans un second temps, nous pouvons utiliser les principes de l'avant, pendant et après la visite pour voir quelques pratiques ont été mises en place et proposer des améliorations. Comme nous l'avons évoqué, la qualité de la visite est le premier pas pour la fidélisation du public :

a) Avant la visite

Le gourna pourrait créer un site Internet. Un site Internet ne coûte rien aujourd'hui, mais est un des plus importants outils de préparation de la visite. Le site internet pourrait offrir un grand nombre d'informations sur le programme et les expositions. La force d'un tel site sera sa maintenance et la fraîcheur des informations mises en ligne. Des informations caduques peuvent décrédibiliser le festival gourna.

b) Pendant la visite :

- Les supports visites (un plan des expositions, en indiquant tous les lieux d'exposition ; dépliant gratuit ; le catalogue du festival, qui est une présentation détaillée de l'édition).
- Les cartels : Sur les lieux d'expositions, prévoir les cartels présentant le projet et l'artiste, des documentations avec la biographie de l'artiste.
- Les visites guidées, gratuites pour toute personne en possession d'un ticket d'entrée aux expositions. Durant les journées d'ouverture, les visites sont tenues par les artistes eux-mêmes.
- Les annexes qui peuvent être des boutiques, librairies, cafétérias, parking etc.
- La signalétique : La signalétique doit être soigneusement mise en place

c) Après la visite

Les études de public et l'évaluation de l'offre de chaque édition ainsi que les projets d'amélioration font partie de l'après visite. De plus, le festival devrait utiliser les nouveaux outils sociaux d'Internet (Facebook, Twitter, Flickr etc.) qui sont aussi des plateformes d'échanges et de retours d'expériences, de photos, d'opinions. Ces outils présentent un important potentiel de communication.

V. Le potentiel du public touristique : un travail avec les acteurs touristiques & patrimoniaux

En effet, le public à attirer, pour assurer une stabilité financière au Gurna est très certainement le public touristique. Le festival doit ainsi trouver les moyens d'attirer ce public aux expositions.

Les organisateurs du festival doivent être conscients de l'importance d'une bonne relation avec les acteurs touristiques, afin de se valoriser auprès de ce public touristique. En effet, des réunions entre les différents acteurs

touristiques et les acteurs culturels (festivals, service du patrimoine, service culturel), ainsi que d'autres acteurs locaux, sont régulièrement organisées avec comme objectif la mise en place d'une politique commune de promotion. Des actions réussies ont déjà été mises en place et d'autres pourraient être envisagées afin de favoriser la circulation du public touristique de la région.
Des supports de communication ainsi que des affiches sont aussi à envoyer les jours précédant l'ouverture du festival. Une autre activité menée par le festival pour favoriser l'attractivité du public touristique, est la formation du personnel d'accueil dans les hôtels de la région. C'est une action importante, car si les gens à l'accueil des hôtels sont informés ils peuvent mieux parler du festival, et le valoriser indirectement aussi.
Des visites sur mesure pourraient être mises en place par le pôle billetterie-boutique/développement des publics. De telles visites constituent une manière d'attirer de nouveaux publics et d'apporter des ressources financières au Gurna qui en a fortement besoin. En effet, les visites sur mesure seraient payantes et proposées aux groupes de plus de 10 personnes avec un tarif dégressif suivant le nombre de personnes. Mais ces visites sont aussi suggérées aux comités d'entreprise et intéresseraient des groupes au niveau national voire international. Cette initiative semble avoir un grand potentiel de développement. Grâce à une communication en amont, elle peut drainer un nouveau public pour le festival. Dans ce cadre, une coopération avec le service du patrimoine pourraient attirer un public plus vaste. Les visites sur mesure donneraient l'occasion de faire un grand nombre d'activités attractives via différents partenariats, qui favoriserait une circulation du public dans la région.
Un autre public à attirer au festival est le public scolaire, familial et artistique. Ainsi, des pratiques adaptées à leurs attentes et besoins doivent être mises en place. Des visites pour les familles avec enfants pourraient ainsi constituer cette offre. Des lectures de contes par exemple, pourraient être préparées pour les enfants dans les lieux d'expositions. De nombreux spectacles peuvent être imaginés pour animer des lieux d'expositions pour les familles et les enfants.

VI. Synergie avec d'autres festivals (Tokna Massana, Kodoma des Musey, Mundang, Yelwata, etc .)
Le festival de Gurna devrait créer avec le Tokna Masana, le Kodoma des Musey) une démarche touristique, consistant à faire circuler les visiteurs entre les trois festivals ainsi que pour des raisons de rassemblement des forces autour d'une réflexion sur l'actualité du milieu culturel. Ce partenariat, de trois des plus importants et célèbres festivals de la région du Bec de Canard, semble avoir un énorme potentiel de développement, au niveau culturel. De ce partenariat pourrait aussi découler la coproduction de spectacles ou d'événements entre les trois festivals. Des partenariats avec d'autres festivals non nécessairement régionaux pourraient aussi être envisagés. Des alliances avec des manifestations culturelles d'ailleurs pourraient faire rayonner le festival.

L'implication du public local dans un évènement est essentielle pour son essor dans le temps. Le festival permettant l'accès gratuit aux expositions montre une volonté de faire participer le public local. Néanmoins, le festival pourrait également trouver d'autres façons de satisfaire ce public. Au niveau de l'intégration du festival au territoire, d'autres partenariats avec les acteurs locaux pourraient se faire. Une autre piste de réflexion et d'action pour le futur du festival serait la notion du développement durable. Les principes du développement durable et de la responsabilité envers l'environnement doivent être intégrés dans la politique des festivals : recyclage/tri des poubelles dans tous les lieux, produits recyclables, partenariats avec des entreprises qui ont une conscience écologique, labellisation. La prise de conscience de la notion de développement durable dans les festivals est une pratique qui devrait s'installer dans l'esprit des organisateurs.

https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/IREST/Memoires_Masters_2/DIAMANTAKI_Garyfallia_.pdf
Rapport Général, Festival international Gourna, Doukoula, 2016

Techniques et Technologies

Complexe Culturel Communautaire de Kolara : un centre au service du développement endogène et local

Kolyang Dina Taiwé

Le centre de formation C3K a pour objectif de favoriser le processus de développement socio-économique des jeunes filles et femmes. **Le C3K** forme les apprenants pour la résolution des problèmes socio-économiques quotidiens, il valorise les techniques locales en les améliorant dans leur utilisation optimale, consolide des microstructures de production à caractère communautaire et promeut l'initiative privée. Le C3K pratique l'alphabétisation fonctionnelle.



Former une fille c'est former toute une nation !

Notre mission : Lutter contre la pauvreté par la promotion de la dignité humaine

Notre devise : Ensemble nous nous développons mieux

Notre vision : Créer l'espoir

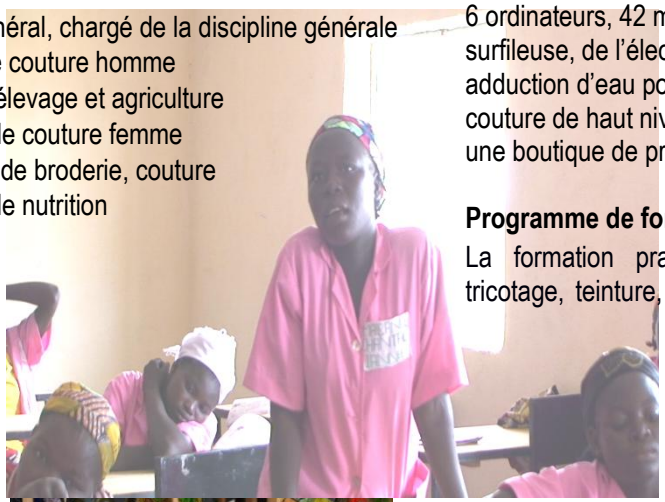
Préparation à la Formation Professionnelle en Broderie-Couture-Nutrition (BROCONU)

Qui peut se former au C3K ? Le C3K est ouvert aux jeunes filles et femmes sans discrimination d'âge et de religion, avec ou sans éducation formelle préalable. Les parents ou maris doivent prendre un engagement avec le Centre pour permettre à l'apprenante d'aller jusqu'au bout de sa formation.

Durée et Frais de formation : La formation dure 2 ans. La 3ème année est un stage de perfectionnement facultatif. Les frais de formation sont fixés chaque année et varient entre 15000 FCFA et 25.000 FCFA.

L'équipe pédagogique permanente

- 1 coordonnateur, responsable de l'alphabétisation fonctionnelle
- 1 surveillant général, chargé de la discipline générale
- 1 enseignant de couture homme
- 1 enseignant d'élevage et agriculture
- 1 enseignante de couture femme
- 2 responsables de broderie, couture
- 1 enseignante de nutrition



Evolution des effectifs depuis l'ouverture en 2011

Année scolaire	1ère année	2ème année	3ème année	total
2019-2020	40	41	0	**81**
2018-2019	50	25	0	**74**
2017-2018	45	29	0	**74**
2016-2017	36	24	0	**60**
2015-2016	48	33	3	**85**
2014-2015	44	24	2	**70**
2013-2014	43	30	5	**78**
2012- 2013	35	18		**53**
2011-2012	22			**22**

Attestations octroyées

Promotion	nombre
2017-2019	21
2015-2017	24
2014-2016	31
2013-2015	21
2012-2014	25
2011-2013	16

Les infrastructures du C3K

Une bibliothèque avec 4000 livres, un centre multimédia avec 6 ordinateurs, 42 machines à coudre pour la formation, 1 surfileuse, de l'électricité par les plaques solaires, Une adduction d'eau potable, des WC publics, du matériel de couture de haut niveau, un internat (nombre limité de places), une boutique de proximité, un atelier de couture.

Programme de formation en Broderie- Couture- Nutrition

La formation pratique est de 80% (Broderie, Couture, tricotage, teinture, Nutrition) et celle théorique est estimée à

20% (alphabétisation, informatique…). Les cours sont regroupés dans quatre modules :

I- Enseignement de base : Mathématiques/Keege, Français/Jag Wuu, langue tpuri/jag tpuri, Géographie et Histoire / Koge ngele -Waare ma ɓaaɓaa.

II- Premier groupe de pratiques professionnelles : Couture/Sããge õõbe, Broderie/ɓoɗge õõbe, Teinture/baage law õõbe, Tricotage/ Tããge õõbe

III- Deuxième groupe de pratiques professionnelles : Nutrition /Reege, Pratiques agricoles / Jeege, Hygiène / Fããge ngele, Puériculture/ Fããge se wãy

IV- Autres enseignements : Education Physique et Sportive / hrage, Education Environnementale/ Koge ɗawge ngele et Conduite/Seele yoo ngaɓa, informatique/hadge ordinater

Matériel pédagogique et didactique

Afin de permettre un meilleur apprentissage plusieurs matériels sont mis à la disposition des élèves :

- Les cartes de l'Afrique, du Cameroun, les cartes thématiques (politiques, hydrologiques, le cycle de l'eau, la reproduction des invertébrés, des mammifères)
- Les croquis et cartes d'enseignement : le système sanguin, le système respiratoire, système digestion, système endocrinien, le squelette, les reins, le cerveau
- Plusieurs salles de classes adjacentes permettent une lecture tranquille et aisée.

Matériel de nutrition et de santé

Plusieurs maquettes sur les types d'aliments (construction, protection et énergie), des planches sur l'alcoolisme, le sport, les vers intestinaux, VIH et sida paludisme, planning familial. Des affiches pour l'animation des séminaires. Des cartes sur l'environnement, par exemple comment éviter de contaminer les puits avec la proximité des latrines

Conditions d'accès et d'utilisation

Lecteur occasionnel : 100 FCFA par jour
Elève et adulte : 2500 FCFA par an
Enfant : 1000 FCFA par an

Modalités : emprunt de livres pour une semaine

Heures d'ouverture :
lundi à vendredi 15h – 18 h, samedi 9h – 18h



Appui à l'éducation et à la culture

La bibliothèque

Afin d'accompagner les élèves du village de Kolara et des environs, une bibliothèque de 4000 volumes a été créée à partir de 2009. Les différentes rubriques sont :

1. **Section secondaire** : Tous les livres des classes de Tle A, C et D , 1ère A, C et D, Seconde A et C, 3ème, 4ème, 5ème et 6ème. Pour les classes d'examen, les annales sont en grand nombre et d'excellente qualité.
2. **Section primaire et maternelle** : Plusieurs livres du niveau maternel et du niveau primaire
3. **Section générale** : Plusieurs dictionnaires, journaux et encyclopédies, romans et revues
4. **Section langue locale** : Plusieurs livres d'apprentissage du tpuri, journal Ka'arang



Un centre multimédia

L'informatique en milieu rural n'est plus un secret. Plusieurs ordinateurs et imprimante sont installés dans le bâtiment de la bibliothèque. Une connexion internet haut débit de 3G est disponible pour les usagers de la bibliothèque et les personnes désireuses de se former.



Promotion culturelle

L'appui à la culture passe par la promotion de celle-ci. Les activités essentielles sont : apprentissage des danses traditionnelles, semaine culturelle de fin d'années, organisations des séminaires de formation, utilisation des marmites et des foyers traditionnels. Le matériel d'animation de haut niveau existe dans le centre, les hauts parleurs, une télévision, un vidéoprojecteur, une console de 4 pistes, un système de microphones baladeurs.

Promotion des énergies renouvelables

De l'électricité solaire au village

Après la construction de la bibliothèque, l'électricité solaire a fait son entrée au village de Kolara le 16 septembre 2011. Plusieurs installations d'une vingtaine de plaques solaires alimentent la bibliothèque, la cuisine et les bâtiments annexes, les bureaux, la boutique et le système d'adduction d'eau.



Adduction d'eau potable

Système d'adduction

Le système de distribution d'eau fonctionne grâce à l'énergie solaire et est alimenté par un forage de 27 m de profondeur et 30 cm de diamètre. 9 plaques de 55W de puissance chacune fixées au dessus de la bibliothèque se chargent grâce aux rayons solaires et fournissent en moyenne un débit de 2m^3/h. Le système fonctionne au fil du soleil. Donc, l'eau commence à couler entre 7 h 30 - 8 h 30 et cesse entre 17 h -18 h quelque soient les phénomènes observés à longueur de journée.



Complexe Culturel Communautaire de Kolara (C3K)
BP. 183 Maroua
Tel. 662974162, 50594420, 97787522, 677414105
http://www.cde-saare.de ; email: info@cde-saare.de
Responsable : Monsieur NENBA © 2015

Partenaires : GTZ, CIM, GIZ, Ambassade d'Allemagne, Natur, Geist & Technik - Verein zur Förderung der Allgemeinbildung e.V., CDE-SAARE, RADEL



Membres du comité de gestion
Président : Nenba Moise
Vice présidente : Mairamou
Commissaire au compte : Wale Hélène
Trésorière : Dague
Chargés de propriété :
Sante Madeleine,
Wasdi Danielle,
Wangso

L'eau c'est la vie

Notre mission : Lutter contre la pauvreté par la promotion de la dignité humaine
Notre devise : Ensemble nous nous développons mieux
Notre vision : Créer l'espoir





Etre présents là où le défi nous interpelle tous !

Notre mission : Lutter contre la pauvreté par la promotion de la dignité humaine
Notre devise : Ensemble nous nous développons mieux
Notre vision : Créer l'espoir

Tumne Mairabne

Littérature et science peuvent-elles faire bon ménage ?

Kolyang Dina Taïwé, Ecrivain

« Il est tentant d'opposer la science et la littérature, en tant qu'elles relèvent a priori de visées et de procédures incomparables, voire incompatibles : à la première correspondrait ainsi une recherche de la vérité qui passe par la rigueur déductive de la démonstration ou par l'élaboration très contrôlée de protocoles expérimentaux de vérification de la théorie ; à la seconde reviendrait par contraste le libre déploiement d'espaces imaginaires produits par une élaboration stylistique de la réalité et sans autre fin assignable que la beauté formelle de pures constructions textuelles et l'agrément qu'elles peuvent susciter chez le lecteur.[9] »

Au lieu de vouloir démontrer ou démonter cette opposition abstraite, qui relève sans doute d'une construction historique et institutionnelle, la présente contribution s'attache à présenter dans un premier temps des littéraires scientifiques qui ont fait leur preuve et dans un deuxième temps d'élucider si les pratiques littéraires et les pratiques scientifiques sont vraiment incompatibles, non pas en vue de les confondre en annulant leurs spécificités, mais en vue de faire apparaître leur nécessaire interaction. Les discours scientifiques ne s'élaborent pas plus indépendamment des modèles de la rhétorique et de la poétique (auxquels toutefois on ne saurait les réduire) que les textes littéraires ne s'écrivent complètement à l'écart des préoccupations (théoriques et pratiques) de la science et de la visée de vérité qui lui est propre.

Esprits littéraires contre esprits scientifiques : un non sens logique

Peut-on dire qu'il existe "des esprits littéraires" ou bien des "esprits scientifiques"? Si oui, peut-on dissocier l'esprit artistique de l'esprit littéraire? N'est-ce pas très réducteur? Peut-on être excellent partout?

En Occident, le terme "scientifique" a pris un sens étonnant. Aujourd'hui, il renvoie, dans l'imaginaire collectif, aux sciences exactes ou pures (mathématiques, physiques, etc.). En Orient, il a gardé son sens premier ; la science renvoie au savoir *lato sensu*. Ainsi, un historien est un "scientifique", un "savant". Encore faut-il savoir comprendre aujourd'hui le mot savant dans sa plénitude. Cette dichotomie n'existe probablement pas en anglais. Dites à un Français, qu'est-ce un "savant", un "chercheur" ? Il vous répondra : "un homme de science comme les mathématiciens, physiciens, etc."...

Je suis de plus en plus agacé par ce mur berlinois dressé constamment entre "scientifiques" et "littéraires" qui, dans un camp comme dans l'autre, est construit et maintenu par les filières générales du baccalauréat. Certes, la rivalité n'est pas nouvelle, mais cette catégorisation systématique m'agace. C'est oublier tout ce que doit la Science aux Arts et vice-versa.

Peut-on être excellent partout? On le peut, mais c'est rare.

Peut-on dire qu'il existe "des esprits littéraires" ou bien des "esprits scientifiques"?

D'après mes lectures et mes observations dans l'implémentation social du mur berlinois de séparation, j'ai l'impression que oui, et il me semble qu'il est beaucoup plus facile à des scientifiques de s'intéresser à la littérature qu'à des littéraires de se mettre aux sciences (j'entends mathématiques, physique...). Mais il faut remettre les choses dans leur contexte et je souhaite et prie fort que ce soit une fausse impression dûe au fait que les gens dits "bons partout" ont tendance à opter pour la filière scientifique au lycée afin de garder le plus de portes ouvertes pour leur orientation post-BAC. Plusieurs élèves des Terminale scientifiques ont un profil littéraire plutôt que mathématique, et ils exercent aujourd'hui des métiers liés à l'art ou aux sciences humaines, voire aux langues (le journaliste Charles Ndongo Pythagore).

Il y a aussi la vérité sociale qui affirme que la filière scientifique vaut mieux que les autres et des plus d'un parent, parfois professeurs dans le domaine des sciences "pures", ont "obligé" à choisir la filière scientifique. Cela peut déplaire, mais en fin de compte l'on peut travailler plus tard dans le domaine des langues et du droit. On perd juste quelques années ; car il est difficile de s'affirmer et de contredire ses parents, même à l'âge adulte...

Il faut cependant retenir : l'esprit littéraire est indissociable de l'esprit scientifique. Bien sûr que tous les gens qui passent un bac C ne sont pas forcément des scientifiques dans l'âme.

Mais il est facile à quelqu'un qui le fait de se tourner vers des études littéraires, alors que l'inverse est beaucoup plus rare.

C'est vrai que les gens regardent un peu un « littéraire » comme un extraterrestre quand ils le voient lire du Feynman ou qu'il leur parle de Schrödinger, comme s'il franchissait une barrière infranchissable, celle d'un littéraire s'intéressant aux Sciences... Mais je trouve que les deux camps sont parfois absolument figés l'un contre l'autre. Combien de fois ai-je entendu un littéraire crier son abhorration pour les mathématiques ou un scientifique juger les Arts réservés aux rêveurs ou aux hippies. A cela s'ajoute la quasi non-rentabilité économique de la littérature dans notre société capitaliste, là où les Sciences ont pourtant la part belle. Je trouve que c'est regrettable et j'insiste : la Science a beaucoup enrichit les Arts et vice-versa.

Des approches différentes dans une recherche commune de la vérité et de l'esthétique

Les recherches consacrées à la littérature et à la science vue dans la perspective de son histoire ne sont manifestement pas indépendantes entre elles : elles se recoupent, voire même sont convergentes, dans la mesure où elles tendent à révéler, sous-jacentes aux pratiques littéraires et aux pratiques scientifiques, des préoccupations occupant un terrain commun qui pourrait être celui de ce que F. Hallyn appelle un « imaginaire des idées », formule développée dans

[9] Philippe Sabot, Science et littérature n°6, 2006, https://methodos.revues.org/471, consulté le25 juin 2015 à 23 h55

le recueil d'articles intitulé *Le sens des formes – Etudes sur la Renaissance*, paru chez Droz en 1994.

Bien qu'il n'aille pas de soi, en raison des tabous qu'il remet en question le rapprochement entre le travail de la création poétique et la logique de l'investigation scientifique a déjà été opéré à plusieurs occasions : son principe a été à l'occasion évoqué par des savants épistémologues de leur propre démarche cognitive comme par exemple Poincaré, que n'effrayait pas l'idée de confronter ses recherches dans des domaines hautement spécialisés des mathématiques et de la physique au travail réputé libre et aléatoire, sans doute à tort, de l'invention poétique ; il traverse l'*Essai d'une philosophie du style* de G.-G. Granger (éd. Armand Colin, 1968 ; éd. Odile Jacob, 1988), qui présente le style comme « modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est le travail, et qui se présente nécessairement dans toutes les formes de la pratique » (p. 9), au nombre desquelles ces pratiques de pensée que sont la création littéraire et la création scientifique ; il constitue encore, aujourd'hui, le foyer irradiant de l'œuvre singulière d'un poète mathématicien ou d'un mathématicien poète, - on ne sait au juste laquelle de ces deux formules choisir -, comme Jacques Roubaud, comme il s'en explique en particulier dans les branches de son autobiographie fictionnelle intitulées *Mathématique : (récit)* et *Poésie : (récit)* (éd. Du Seuil, coll. Fiction & Cie, 1997 et 2000) qui se répondent symétriquement entre elles, et rendent ainsi manifeste le lien passant entre ces deux types d'activités intellectuelles qui les intrique subtilement l'une à l'autre.

Mais, le lien entre science et littérature, et plus précisément poésie, a été effectué en allant de la science vers la littérature, sous l'initiative et la responsabilité de scientifiques ou d'épistémologues patentés qui, si on peut dire, pouvaient s'offrir ce luxe, ayant leurs bases bien assurées, et n'ayant plus de comptes à rendre à personne au sujet de leurs compétences dans des domaines à l'investigation desquels ils s'étaient consacrés en professionnels avertis et reconnus. A ses risques et périls, Fernand Hallyn soulève de manière iconoclaste la question de savoir si la science, ramenée à ses structures essentielles, ne serait pas elle-même une sorte de poésie ou de discours rhétorique. Le fait même d'aborder la science sous l'angle du discours et de ses modalités spécifiques ne peut manquer de soulever toutes sortes d'objections, dont la principale est qu'il semble remettre en cause la rigueur, la nécessité et l'objectivité de la démarche scientifique et de la recherche de vérité qui en est le moteur, rigueur, nécessité et objectivité qui qualifient le sérieux de cette démarche, alors que la littérature est supposée être une activité de dilettante, aussi inutile que distrayante.

De là, pour une épistémologie qui ne s'attache pas vertueusement à une représentation préconçue et mythique, pour ne pas dire mystifiée, de la science, l'importance de prendre en compte l'histoire des sciences, qui lui donne accès à la science, non point déjà toute faite, mais en train de se faire, donc en cours d'élaboration, dans les conditions prospectives d'un devenir qui ne peut être décontextualisé, sous peine d'être vidé de sa teneur vivante, ce à quoi justement le condamne une épistémologie positiviste et formalisante, épistémologie abstraite qui, en en isolant les « vérités », en idéalise et en déréalise le contenu.

Or les savants qu'étaient Kepler et Galilée n'étaient justement pas des machines à calculer, pas plus que ne le sont d'ailleurs sans doute les savants d'aujourd'hui, qui, s'ils savent se servir d'ordinateurs, n'en sont pas moins aussi des hommes immergés dans des ambiances culturelles dont ils ne peuvent qu'arbitrairement être détachés, et dont les recherches dans les différents domaines de la science sont motivées par des intérêts qui ne sont pas seulement des intérêts théoriques, et sont réglées sur des références et des modèles qui ne sont pas tous hérités de la science pure. C'est dans cet esprit que Fernand Hallyn est amené à avancer :

« La *poétique* n'est pas à exclure totalement de la science : celle-ci possède, au contraire, une poétique propre, pourvue de règles et de valeurs spécifiques. » (*Les structures rhétoriques de la science*, p. 73)

L'imagination, telle que Bachelard la conçoit, est naturellement paresseuse, rebelle à l'exigence laborieuse qui, au contraire, conditionne la progression de la connaissance scientifique, progression qui, pour s'effectuer, doit rejeter la considération d'un donné quel qu'il soit, ce qui la rend inséparable d'un effort, qui n'est d'ailleurs pas un effort solitaire puisqu'il prend pour cadre la cité scientifique, véritable institution de vérité, et ses débats. Sur ces bases, est mis en place entre la poésie et la science le système d'une sorte de division du travail : à la poésie, il revient de cultiver ces schèmes imaginaires et d'en entretenir la mémoire en en effectuant la retraduction de façons indéfiniment variées et affinées, alors que la science, qui, pour devenir science, aura dû apprendre à s'en détacher en pratiquant ce que Bachelard appelle une « philosophie du non », s'installe sur un tout autre terrain, où elle peut inventer, et non seulement découvrir, ses formes propres de rationalité, formes qui sont non pas rencontrées mais produites au cours de processus qui en déterminent au fur et à mesure la nécessité. Dans ces conditions, on comprend que doive être absolument rejeté le projet d'établir une communication directe entre les deux types de discours, les deux manières de dire le monde, que constituent la science et la poésie, qui occupent des terrains nettement départagés, et répondent à des intérêts antinomiques, ce qui a pour conséquence que la tentation d'entretenir entre eux la confusion serait finalement dommageable à la fois à tous les deux.

Cette façon de concevoir l'imaginaire, qui le voue à la passivité, et à la frivolité, est-elle la seule possible ? Dans son livre sur *Les structures rhétoriques de la science*, Fernand Hallyn cite, p. 219, le passage du *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* où d'Alembert redéfinit l'imagination de la manière suivante :

«Nous ne prenons point ici l'imagination pour la faculté qu'on a de se représenter les objets ; parce que cette faculté n'est autre choses que la mémoire même des objets

sensibles… Nous prenons l'imagination dans un sens plus noble et plus précis, pour le talent de créer en imitant. »

On pourrait dire qu'il y a deux imaginations : celle qui se souvient, en reproduisant des modèles donnés antérieurement à son fonctionnement, qui est celle dont parle Bachelard, et dont celui-ci réserve l'exploitation légitime à la poésie, en l'excluant du domaine imparti à la science ; et celle qui « crée en imitant », en ce sens qu'elle représente des choses qui n'existent pas, en les inventant de toutes pièces par son initiative propre, ce qui suppose qu'au lieu de se retourner vers l'arrière elle se projette vers l'avant, comme la science le fait également. Si on prend l'imagination en ce deuxième sens, il devient du même coup possible de la rapprocher de la connaissance rationnelle, sans prendre pour autant le risque de la confondre avec elle. Dans la suite de son texte, d'Alembert écrit :

« L'imagination dans un géomètre qui crée, n'agit pas moins que dans un poète qui invente. Il est vrai qu'ils opèrent différemment sur leur objet : le premier le dépouille et l'analyse, le second le compose et l'embellit. Il est encore vrai que cette manière différente d'opérer n'appartient qu'à différentes sortes d'esprits ; et c'est pour cela que les talents du grand géomètre et du grand poète ne se trouveront peut-être jamais ensemble. Mais, soit qu'ils s'excluent ou ne s'excluent pas l'un l'autre, ils ne sont nullement en droit de se mépriser réciproquement. De tous les grands hommes de l'antiquité, Archimède est peut-être celui qui mérite le plus d'être placé à côté d'Homère. J'espère qu'on pardonnera cette digression à un géomètre qui aime son art, mais qu'on n'accusera point d'en être admirateur outré… »

Il faut renoncer définitivement à l'idée selon laquelle la connaissance scientifique parviendrait tout d'un coup à des vérités nues, dépouillées de tout revêtement textuel, et pouvant du même coup être appréhendées indépendamment du processus de leur production, sous forme d'énoncés autonomes, comme des phrases qui ne prendraient pas d'emblée place dans des textes, à l'intérieur desquels elles revêtent un certain sens qui, pour une part, déborde leur énoncé particulier. Ce que Fernand Hallyn appelle « le travail heuristique », qui est le mouvement réel à travers lequel la connaissance se constitue, requiert en conséquence la médiation de structures textuelles en l'absence desquelles il ne serait tout simplement pas possible de parvenir à des vérités. L'histoire des sciences n'est rien d'autre que cette dynamique de structuration, de déstructuration et de restructuration dont les moments incorporent le savoir à la chair vivante des textes, par le biais de structures dont les modalités indéfiniment variées présentent néanmoins certaines formes de régularité qui les rendent susceptibles d'être étudiées pour elles-mêmes, sans perdre de vue toutefois qu'elles n'existent qu'investies dans les processus réels de la connaissance qui les configurent concrètement en acte, d'une manière qui n'est pas seulement formelle.

Le travail de la connaissance combine recension empirique et extrapolation métaphorique, l'une n'allant pas sans l'autre, car c'est de leur association que résulte la production d'effets théoriques prenant place dans le système d'une nouvelle représentation du monde, représentation construite et non simplement donnée ou révélée.

La connaissance scientifique relève d'une machination, qui force la nature, en en décomposant et en en réarrangeant les manifestations dont elle fait des signes, au lieu de la suivre en masse, sans prendre par rapport à elle de recul : elle la saisit dans le filet de ses tropes, comme un orateur retient l'attention de ceux qui l'écoutent par le fait d'user de certains tours de parole auxquels ils ne peuvent échapper. Elle reconstruit ainsi le monde en en effectuant la mise en texte. C'est dans cet esprit que Descartes exposera sa physique comme étant la fiction d'un « nouveau monde », d'un monde possible présentant une si forte analogie avec le monde réel qu'il peut être accepté comme étant sa représentation la plus vraie, son plan ou son scénario que son écriture rend le mieux crédible, au titre d'une certitude morale équivalente en droit à une certitude absolue.

Galilée a poussé très loin cette entreprise de textualisation de la connaissance scientifique, en particulier à travers l'utilisation qu'il fait de l'anagramme et du cryptogramme. Galilée se sert au départ de l'anagramme comme d'un outil exclusivement rhétorique, et non à proprement parler heuristique ou poétique, pour diffuser certaines de ses découvertes : c'est pour lui un moyen de provoquer la curiosité tout en décourageant les indiscrets ; ayant percé les énigmes proposées par la nature, il expose les résultats qu'il a obtenus sous forme d'énigmes dont il est lui-même l'auteur et dont il est le seul à détenir la clé, qu'il peut décider ou non de délivrer.

Par exemple, en utilisant l'anagramme, il désignait des corps célestes à l'aide de figures empruntées à la mythologie : « Cynthie » pour la lune, « la mère des amours » pour Vénus. Une fois levé ce second écran, la phrase présente la signification suivante qui a valeur de découverte scientifique :

« Vénus (la mère des amours) parcourt les mêmes phases que (imite les figures de) la lune (Cynthie) »

Ces jeux de langage, dont la précieuse sophisticité étourdit, font d'emblée penser à un gongorisme poétique, à cent lieux du sérieux dont la connaissance scientifique est généralement créditée : et, après tout, nul ne peut refuser aux savants le droit de se reposer de leurs austères travaux en s'amusant. Mais, si on y réfléchit bien, on s'aperçoit que ces jeux ne sont pas si gratuits ou frivoles qu'ils en ont l'air, mais qu'ils présentent en profondeur une signification d'une assez troublante gravité. L'anagramme, c'est-à-dire la possibilité de disposer des lettres ou des phonèmes de manière apparemment désordonnée, dans la mesure où elle n'est pas subordonnée à la communication d'un sens immédiat, particularité du langage qui a beaucoup préoccupé Saussure, et l'a sans doute préparé à formuler sa thèse de l'arbitraire du signe et de l'indépendance du signifiant et du signifié (voir à ce sujet l'ouvrage de J. Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, éd. Gallimard, 1971), est, comme le rappelle Fernand Hallyn, une figure, la

figure linguistique par excellence, de l'aléatoire, ce qui en rend le déchiffrement irréductiblement problématique, comme les savants contemporains de Galilée qui s'étaient échinés à décrypter ses « messages », en croisant les deux références au hasard et à la nécessité, en avaient fait l'expérience.

La nature, vue sous cet angle, se présente comme un gigantesque anagramme, dont il faut débusquer la logique cachée, en en redistribuant les composantes de manière à ce que leurs arrangements fassent sens, ou du moins présentent un minimum de sens. En adoptant cette manière de voir, on passe d'une exploitation rhétorique de l'anagramme à son exploitation poétique : par rhétorique, il faut entendre les procédures qui concernent la transmission d'un message, une fois celui-ci élaboré, et par poétique, celles qui rendent possible l'élaboration préalable du message. Or cette exploitation poétique de l'anagramme devient hautement problématique lorsque, comme le font les physiciens matérialistes, on considère le monde comme un texte à déchiffrer, mais qui, comme on vient de le dire, se serait écrit tout seul, sans l'intervention d'un auteur, c'est-à-dire sans obéir à une intention première qui en finalise l'organisation : alors, c'est le lecteur qui, à ses risques et à ses frais, redispose les éléments du texte de manière à lui faire dire en clair une vérité du monde.

Galilée se représente le monde, non seulement comme un texte mais comme un livre, et il est loin de considérer que ce livre soit sans auteur, et se présente comme une combinatoire aléatoire d'éléments, comme il l'explique dans un passage célèbre du *Saggiatore* :

« La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot. »
(Galilée, *L'essayeur*, trad. C. Chauviré, éd. Les Belles Lettres, 1980, p. 141)

Sans doute, ce passage ne dit pas expressément que Dieu soit l'auteur du livre du monde que nous avons ouvert en permanence devant nos yeux mais que nous avons la plus grande peine à lire, ni que la géométrie soit la langue secrète que Dieu se parle confidentiellement à soi-même lorsqu'il travaille à la composition de ses œuvres dans lesquelles il emploie ce langage de façon cryptée. Mais, et c'est là l'essentiel, il déclare que le livre du monde est écrit, non n'importe comment, mais dans un certain langage, celui qui donne lieu à des arrangements réglés de figures géométriques, ce qui veut dire que le message que les hommes de science ont à déchiffrer est porteur dès le départ de son sens, qu'il leur suffit de mettre au jour, c'est-à-dire proprement de découvrir, en perçant la logique profonde à laquelle obéit cette transcription, et non d'inventer en le tirant d'eux-mêmes. De ce point de vue, il est clair que le passage du langage immédiat des apparences au langage caché des essences ne peut être libre mais doit obéir à une nécessité, donc être contrôlé. Il apparaît alors que la métaphore du livre, dont Galilée se sert pour justifier sa démarche de savant « lecteur » du monde, est décalée par rapport à celle de l'anagramme.

C'est pourquoi, comme le montre Fernand Hallyn, la véritable métaphore sur laquelle Galilée s'appuie pour justifier l'entreprise de la connaissance scientifique n'est pas celle de l'anagramme, qu'il réserve à un usage strictement rhétorique, mais celle du cryptogramme. Ce qui distingue le cryptogramme de l'anagramme, c'est qu'il suppose l'intervention d'un code, par l'intermédiaire duquel un message est délivré sous une forme transformée, mais dans des conditions qui rendent sa transformation systématiquement réglée et contrôlée. Dans le cas de la science de la nature, qui est un déchiffrement du livre du monde, le code est ainsi fourni par les mathématiques, qui constituent une sorte de langage dans le langage, parlant sous les « mots » des phénomènes, de telle manière que, correctement déchiffrés à l'aide de la maîtrise du code, ces mots, les faits observés, se mettent à parler de l'ordre du monde, ordre irréductiblement préexistant à sa révélation.

Lire un message comme un cryptogramme, c'est faire l'hypothèse que toutes ses parties ont été modifiées selon un même principe de transformation qui s'applique rigoureusement à l'ensemble de ses éléments : et ainsi, pour comprendre le sens du message, il faut préalablement maîtriser le procédé qui a présidé à sa composition ou transformation, la connaissance du code conditionnant celle du sens, qui, en retour, confirme, lorsqu'elle est révélée, l'existence et l'efficacité du code. Les mathématiques, et les deux notions de la figure et du mouvement qui peuvent en être dégagées, sont, selon Descartes, le moyen le plus commode, et le plus complet, dont nous disposions pour déchiffrer le livre du monde : mais, après tout, il se pourrait que cette commodité soit trompeuse, et que Dieu ait « écrit » le monde autrement que la géométrie ne nous le représente, car nul ne peut se targuer d'avoir percé les mystères de la langue divine, ce qui est définitivement hors de portée d'un entendement humain. Mais cela n'empêche que le résultat obtenu à l'aide du déchiffrement géométrique du monde soit hautement crédible, si convaincant que la certitude morale qu'il procure vaille pour une certitude absolue. En affirmant cela, Descartes se maintient avec une parfaite cohérence dans le système propre à une logique du « comme » : la certitude morale est équivalente à une certitude absolue, ce qui signifie que nous pouvons nous en contenter, tout en sachant qu'elle n'est par la certitude absolue, mais seulement son substitut, ce qui doit nous suffire, n'y ayant pour nous d'autre moyen de parvenir à la certitude.

Autrement dit, faisant comme Galilée usage de la métaphore du cryptogramme pour rendre compte du cheminement suivi par la connaissance scientifique, Descartes l'insère dans le cadre d'une philosophie de la connaissance qui n'est pas du tout la même que celle de

Galilée : alors que pour ce dernier, les mathématiques fournissent le moyen de comprendre les phénomènes de la nature qui nous sont accessibles de la manière dont Dieu lui-même les comprend, pour Descartes, les mathématiques, si elles parlent en toute clarté à la raison humaine, ne donnent pas pour autant le moyen de percer les mystères de la raison divine, responsable en dernière instance de la création du monde et sa constitution, mystères qui doivent pour toujours lui échapper.

On peut dire que Descartes fait de la métaphore du cryptogramme une utilisation critique, qui le conduit à mettre en évidence les limites de la connaissance humaine, limites auxquelles il est définitivement impossible à celle-ci d'échapper.

Mais Descartes était parfaitement conscient du fait que *sa* vérité, si parfaite soit-elle à la mesure de l'homme, n'était pas *la* vérité telle qu'elle apparaît à la mesure de Dieu, et, de cette manière, il en avait, à son insu, préparé le dépassement, ce dont témoigne la façon particulière dont il exploite la métaphore du cryptogramme, qui a joué un rôle central dans la constitution du rationalisme classique.

On a pu montrer que la formation et la diffusion des idées scientifiques est inséparable de procédures, telles celle de la métaphorisation, qui jouent aussi dans d'autres domaines que celui de la science, comme celui de la création poétique ou fictionnelle, dans lesquels elles atteignent un degré supérieur de visibilité. De cela il ne faut pas, bien entendu, conclure que la connaissance scientifique se réduise à cette opération de métaphorisation, ni même que celle-ci soit sa composante essentielle. Pour s'imposer, les certitudes de la science ont besoin, entre autres, de passer par l'intervention de figures qui relèvent de la poétique et de la rhétorique ; mais cela ne signifie pas que ces certitudes soient en elles-mêmes poétiques ou rhétoriques.

Cette analyse confirme simplement, ce qui est au fond trivial, mais cela n'empêche que ce soit le plus souvent négligé, que cette objectivité n'est pas donnée comme une grâce d'état dont disposerait naturellement l'esprit scientifique, mais est obtenue comme un résultat dont la production fait intervenir des processus extrêmement complexes, dans lesquels interviennent aussi des formes apparemment extérieures à la connaissance scientifique comme la métaphore, l'analogie, et d'autres encore, dont la prise en compte est indispensable à la constitution d'une épistémologie historique, qui, comme on l'a dit, s'intéresse à la science en train de se faire, et non à la science déjà toute faite.

Des exemples de scientifiques littéraires de renom

"*Vous écrivez ? Oui enfin comme tout le monde en fait. Genre des romans, du théâtre, des trucs comme ça ? Mais c'est pas promeneur de chiens que vous étiez la semaine dernière ? Ah vous écrivez, mais à côté de votre job ! D'accord ! Ben comme ça c'est plus clair...*"

Ne renoncez pas, surtout. D'autres ont réussi avant vous :

1. **Louis-Ferdinand Céline**, médecin

Après la première guerre mondiale, à laquelle il participe avec véhémence, Céline entame des études médicales en Bretagne, avant de devenir médecin, à Genève. Il entame alors pour son travail des voyages en Afrique et en Amérique, et corrélera ses expériences professionnelles et humaines dans sa littérature, et notamment dans son premier roman *Voyage au bout de la nuit*, best-seller immédiat dans lequel il dissèque la condition humaine comme il le ferait avec un corps mutilé sur un bloc opératoire. Pour le reste de son oeuvre, c'est essentiellement son côté anarchiste ordurier et antisémite de droite qui ressortira. Comme quoi, on peut être un génie littéraire, exercer l'un des plus beaux métiers du monde et être un enculé quand même.

2. **Alphonse de Lamartine**, garde du corps

On peut être l'un des plus grands poètes de la littérature romantique française et avoir fait ses débuts dans le milieu des armes. On peut, oui. En 1814, Lamartine devient l'un des gardes du corps de Louis XVIII, qui revient au pouvoir après 20 ans d'absence de la monarchie en France. C'est quelques années plus tard qu'il publiera les fameuse *Méditations poétiques*. Y'a des parfois que l'on ne comprend pas trop, parfois...

3. **Franz Kafka**, inspecteur d'assurances

Des études de droit à l'université de Prague, un poste au service d'une compagnie d'assurance commerciale, puis un autre auprès d'une institution d'assurance pour les accidents des travailleurs : la vie de Kafka aura pu se résumer à celle d'un modeste employé semblable à tous les autres. Son existence ne ressembla en réalité à aucune autre, tous comme les contours de son œuvre, qu'il exerça à côté de sa profession d'assureur, gagne-pain qui déteint conséquemment sur ses romans ainsi que sur la philosophie globale de sa littérature. Dans *le Procès* ou dans *le Château*, K., le personnage récurrent de Kafka, est confronté aux absurdités accablantes des rouages et des arcanes administratifs, qu'il paraît impossible à contourner et à comprendre. Comme pour se faire rembourser lorsqu'on se fait casser sa bagnole en fait.

4. **Antoine de Saint-Exupéry**, aviateur

D'abord affecté au 37e régiment de Casabalanca, l'auteur de *Vol de nuit* et de *Terre des hommes* est mobilisé dans l'armée de l'air durant la Guerre Mondiale, avant d'être abattu lors d'une mission de reconnaissance, en 1944. C'est donc l'aviation qui aura eu raison de Saint-Exupéry. Et non la littérature. Il est vrai qu'il y avait quand même a priori plus de risques avec la première fonction qu'avec la seconde.

5. **Colette**, danseuse de music-hall

Audacieuse danseuse au Bataclan et au Moulin-Rouge, Colette puise dans l'hédonisme et dans le vent de liberté qui souffle sur son existence l'essence littéraire de *la Vagabonde* ou de*Tournée*. Femme libérée avant l'heure, elle présentera six années durant son corps largement dénudé à un public conquis. Avant de lui présenter son âme, par le biais de sa littérature, et ce pendant bien plus longtemps.

6. **Stendhal**, officier de cavalerie

Avant de raconter la guerre, dans certains passages de *la*

Chartreuse de Parme ou de la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal l'a vécue, cette guerre. Engagée à 16 ans dans l'armée qui accompagnera Napoléon Bonaparte dans les Alpes, l'auteur du *Rouge et le Noir* sera nommé sous-lieutenant au sein du régiment de dragons, avant d'intégrer l'administration militaire. C'est la chute de l'empereur en 1814 qui précipitera la fin de sa carrière dans l'armée. Et qui l'obligera à échanger son fusil contre une plume encrée. Bien lui en a pris.

7. **Herman Melville**, chasseur de baleines

Quoi de moins surprenant que l'auteur de *Moby Dick* soit passé par la case du baleinier avant d'écrire le plus grand bouquin jamais paru, et dieu sait qu'il y en a beaucoup, sur le monde des cachalots ? Pas grand chose, me direz-vous. Et vous aurez raison, sans doute.

8. **José Saramago**, serrurier

Issue d'un milieu extrêmement modeste, Saramago obtient un diplôme de serrurier à 18 ans, avant d'embrasser une carrière dans ce domaine durant dix ans. Plus tard, il deviendra dessinateur technique en métallurgie, puis typographe dans une maison d'éditions. Reconnu sur le talent par le monde littéraire tout autant que par lui-même, son parcours l'a rendu excessivement modeste. Son l'oeuvre, elle, l'est beaucoup moins.

9. **Mary Higgins Clark**, hôtesse de l'air

Trois ans dans une agence de pub, un en tant qu'hôtesse de l'air, et le reste de son existence passé à faire frissonner son lectorat par le biais des enquêtes les plus rocambolesques et les plus décousues. Mary Higgins Clark avait sans doute besoin de passer pour le ciel pour y envoyer plus efficacement les dizaines de personnages qui ont rejoint le lieu sous son règne littéraire.

10. **Jack London**, ouvrier et chercheur d'or

Avant de devenir le fameux auteur de *Croc blanc* et de *L'appel de la forêt*, Jack London a dû dépasser la misère dans lequel il a vu le jour, et exercer successivement les professions de balayeur, de menuisier, d'éleveur de poules, de pilleur d'huîtres, et même de chasseur de phoques au Japon...Et puis, il y a la ruée vers l'or, le vagabondage, et puis le métier d'écrivain. Sacré CV, au final.

Mais aussi Apollinaire employé de banques, Bukowski postier, Gary diplomate...

Et plus près de nous, en Afrique quelques auteurs et non des moindres ont transcendé le cryptogramme pour aller à l'anagramme.

Birago Diop	médecin vétérinaire
Emmanuel Boundzeki Dongala	chimiste
Ahmadou Kourouma	études de mathématiques et d'actuariat à Lyon
Tierno Monénembo	Biochimiste

Plus localement

Danwe Justin	militaire
Nkoa Atenga	militaire
Kolyang Dina Taiwé	informaticien
Hinimbio Tada Philippe	agronome

Emmanuel Boundzeki Dongala, est un écrivain et chimiste africain.

Né le 14 juillet 1941 à Alindao, d'une mère centrafricaine et d'un père congolais (Brazzaville). Il étudie en France et aux Etats-Unis; diplômé d'un doctorat « ès Sciences » de l'université de Montpellier et d'un Master of Sciences de la Rutgers university, il rentre à Brazzaville pour enseigner la chimie à la faculté des Sciences.

Il crée son premier théâtre

En 1981, il fonde « **Le Théâtre de l'Eclair** » avec l'écrivain Léandre-Alain Baker, une compagnie avec laquelle il monte plusieurs pièces de théâtre d'auteurs compatriotes ou étrangers. Il préside également l'Association nationale des écrivains du Congo (ANEC).

En 1997, la guerre éclate au Congo Brazzaville et il est contraint de quitter le pays. C'est à cette époque qu'il se réfugie aux Etats-Unis. Depuis, il officie outre-Atlantique dans le Massachussets, au Simon's Rock college où il enseigne la chimie et également à Bard College, dans l'Etat de New York, où il est professeur de Littérature Africaine francophone.

Ses récompenses:

Son travail d'écrivain est reconnu et son talent primé par plusieurs récompenses:

1. Prix Ladislas-Dormandi 1974
2. Prix Charles Oulmont-Fondation de France 1988
3. Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire 1988
4. Prix RFI-témoin du monde 1998
5. Lauréat du Prix Fonlon-Nichols de l'excellence littéraire en 2003
6. Lauréat du prix Virilo 2010
7. Prix Kourouma 2011 (photographie)
8. 2ème Prix Mokanda en 2013 (photographie).

Bibliographie :

1. Un fusil dans la main, un poème dans la poche, éditions Albin Michel, 1974
2. Le feu des origines, éditions Albin Michel, 1987
3. Jazz et vin de palme, éditions Le serpent à plumes, 1996
4. Les petits garçons naissent aussi des étoiles, éditions Le serpent à plumes, 2000
5. Johnny chien méchant, éditions Le serpent à plumes, 2002; adapté au cinéma en 2008 sous le titre Johnny Mad dog
6. Photo de groupe au bord du fleuve (photographie), éditions Actes Sud, 2010

Ses oeuvres théâtrales :

1. Le premier matin du monde, 1984
2. Mes enfants? Quels enfants ?, 1990
3. Le feu des origines (adapté du roman), 1990
4. La déchéance (d'après le recueil de nouvelles Jazz et Vin de palme), 1991
5. Le miracle de Noël, 1995
6. La cérémonie (du recueil Jazz et vin de palme), 2002
7. La femme et le colonel, 2002
8. A love Suprême, Jazz-théâtre, tiré du recueil Jazz et vin de palme, 2006.

Bibliographie

Pierre Macherey, « Une poétique de la science », *Methodos* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 03 mai 2006, consulté le 07 juillet 2015. URL : http://methodos.revues.org/473 ; DOI : 10.4000/methodos.473

Tupuri.org : le site des Tpuri



Un appel. Un signe de ralliement. Un sursaut d'orgueil. Un mariage de modernité... Tout y va pour qui connaît le dynamisme de ce peuple, et aussi paradoxalement pour qui y juge le caractère réfractaire de l'acceptation de la modernité.
Un site internet, une présence sur la toile mondiale, est-ce un effet de mode, une occupation de l'espace, une pérennisation de culture ?

L'initiative est privée, celle d'un féru de la culture tpuri, d'un grand et de la voix la plus autorisée dans le maintien et la sauvegarde de notre patrimoine, celle de GESSE ROY qui s'est assurément mis au service de notre communauté, notre peuple qui est, loin s'en faut, le dernier à occuper l'espace de la toile.
Ce site se veut aussi fédérateur, innovateur et promoteur d'une certaine identité, je dirai d'une identité certaine, pour une présence effective des Tpuri dans le concert des cultures.
Ce site se veut aussi et surtout rassembleur et créateur, rassembleur des forces culturelles, centrifuges dans le maintien culturel et centripètes dans la diffusion de notre conviction et de nos acquis culturels.
Ce site se veut enfin un centre d'expérimentation, un lieu d'essai et de brassage, de discussion et surtout de franche collaboration.
Nous avons besoin de vos critiques, de vos suggestions, de vos encouragements.
Je sais que les encouragements destructeurs sont parfois plus rapidement exprimés que les critiques constructives mais la caravane continuera à passer, n'en déplaise à ceux qui souffrent de voir le Tpuri émerger. Parfois et paradoxalement souvent nos propres frères sont les plus destructeurs de nos tentatives de pérennisation culturelle.
Pour notre part, nous continuerons à construire contre vents et marées, contre critiques et insultes d'émergence culturelle !
Pour que vivent la culture tpuri et les initiatives salutaires comme celles du TUPURI.ORG.

Cercle de Réflexion sur la Culture tpuri (CRCT)

Nous sommes un groupe de Tpuri et de personnes intéressées par la culture tpuri. Nous avons tous des orientations professionnelles et des intérêts personnels différents. Nous œuvrons cependant tous dans le domaine d'une identité culturelle bien comprise et exprimée. Plutôt donc que de se limiter, il nous a semblé plus profitable pour tous de laisser la liberté à chacun de réfléchir sur le thème qu'il trouve principal dans le milieu tpuri. Mais, ici encore, une souplesse s'impose. En effet, peut-être que deux ou trois personnes souhaitent réfléchir sur un même thème. Le groupe est ouvert à de telles initiatives. Un travail collectif est toujours plus riche.

Quelle forme a le Cercle de Réflexion? Ce groupe n'est pas une réunion de super-savants. Les articles peuvent être très longs, fouillés, truffés de détails, si l'auteur s'est investi longuement dans sa recherche, ou brefs s'il s'agit de rendre compte d'une expérience personnelle vécue mais significative au sein de la culture tpuri. Le groupe est une Communauté, sans hiérarchie, et surtout sans compétition. Son but est de témoigner afin que la culture tpuri ne soit pas à jamais perdue.

Ka'arang est un trimestriel. Il paraît le 1er janvier, le 1er avril, le 1er juillet et le 1er octobre de chaque année.

Il est l'organe d'information et de liaison du Cercle de Réflexion sur la Culture tpuri. Il contient des récits, des interviews, des poèmes, des biographies, des nouvelles, des commentaires, des informations se rapportant à la culture tpuri.

Ka'arang vit principalement des recherches, de la fantaisie, de la créativité et de l'engagement de ses lecteurs et des membres du Cercle. Ce périodique est le produit de la coopération de plusieurs personnes.

Ainsi ***Ka'arang*** sert de porte-parole

Les contributions sont une documentation de notre travail. Elles créent une base de discussion. Elles revalorisent ainsi notre culture et sert de planche d'appui pour que nous ne soyons pas des naufragés de la culture, de notre propre identité.

Dans ce sens nous soutenons l'échange et la communication entre nous et contribuons ainsi au réveil de la conscience pour notre culture et participons à sa survie.

Ka'arang,
ce sont des débats houleux
le répertoire tpuri
la culture palpable
des techniques ressuscitées
des recherches minutieuses
C´est pourquoi Ka'arang!

Ka'arang!
Ka'arang!
Ka'arang!
Ka'arang!
Ka'arang

Trimestriel

KA'ARANG

Organe d'information du Cercle de Réflexion sur la Culture tpuri (CRCT)

Des abonnements de soutien pour Ka'arang

Ce qu'est Ka'arang : Ka'arang, la revue culturelle éditée par **Ka'arang** : Editions et Média. **Ka'arang** paraît trimestriellement, le 1er janvier, le 1er avril, le 1er juillet et le 1er octobre de chaque année. La revue traite de tous les domaines relatifs à la culture tpuri, les échanges culturels et économiques, la vie dans les sociétés traditionnelles tpuri, les orientations et dynamisme des sociétés traditionnelles, l'économie informelle, la littérature, les transformations de nos sociétés, les défis modernes, les échecs scolaires et universitaires, etc…

Historique : Née au début des années 1990, la revue culturelle Ka'arang, depuis le numéro 003 de janvier 1994 a connu une parution trimestrielle sous la coordination de M. Kolyang Dina Taïwé.

Objectif principal : Ka'arang: Editions et Média recherche des abonnés afin d'assurer l'impression et la distribution de Ka'arang à travers les abonnements. Il en va de notre honneur et de notre survie culturelle.

Coût de l'abonnement de soutien : 20.000 F CFA.

Notre devise : **Etre présents là où le défi nous interpelle tous**

Ka'arang: Editions et Média
B.P. : 183 Maroua
Tel :
Adresse : Route de Pitoaré à Maroua, à côté du Club Kaliao

Faisons vivre Ka'arang par nos contributions. Il s'agit ici de notre honneur et de notre culture. N'oublions pas que ce sont les écrits qui restent et que les paroles s'envolent