

Musique et dés-élitisation du drame lyrique camerounais

NTSAMA Patrick Roland

Chargé de Cours

Enseignant-Chercheur

Institut des Beaux-Arts de l'Université de Douala à Nkongsamba (Cameroun)

Département de Cinéma et Audiovisuel

patrickntsama21@gmail.com

Résumé : L'art lyrique est formalisé pour la première fois en Italie, à l'orée de l'époque Baroque. Unissant simultanément musique et dramaturgie, cette pratique est noble mais restreinte l'aristocratie. Depuis plus d'un demi-siècle, le Cameroun intègre également cette pratique dans son paysage culturel. Toutefois, les drames lyriques camerounais sont créés par des techniques vocales et les pratiques orchestrales éloignées de la sensibilité du grand public. La conséquence immédiate est que cet art ne fleurit pas au Cameroun, à cause de son caractère très élitiste. Telle est la préoccupation centrale de cette communication. Comment dés-élitiser le drame lyrique camerounais à travers la musique ? Pour répondre à cette question, la présente réflexion milite en faveur de la popularisation d'un drame lyrique camerounais adossée sur l'hybridation et l'endotisme musical. A cet effet, le déterminisme, l'endosemie et l'approche prescriptive sont au centre des analyses. Sans détour, une musique inspirée du patrimoine culturel camerounais et mettant en avant des mélodies et des chants issus de la socioculture locale, est susceptible de démocratiser efficacement le drame lyrique au Cameroun.

Mots clés : Musique, dés-élitisation, drame lyrique, démocratisation, popularisation

Music and the de-elitisation of cameroonian lyric drama

Abstract: Lyrical art was formalized for the first time in Italy, at the dawn of baroque era. By simultaneously uniting music and dramaturgy, this practice is noble but restricted to the aristocracy. For more than half a century, Cameroon is incorporating this practice within its cultural landscape. However, cameroonian's lyrical dramas are crated using vocal and orchestral practices far removed from the sensibilities of the genral public. The immediate consequence is that, this form art doesn't flourish in Cameroon, because of its highly elitist nature. This is the central concern of this communication. How to de-elitistize cameroonian's lyrical drama trough the music? To answer this question, the present reflexion argues in favour the popularization of cameroonian's lyrical drama based on musical hybridation and endosity. For this purpose, the determinisme, the endosemie and prescriptive approach are at the center of the analyses. Straightforward, a music inspired by cultural heritage, highlighting melodies and fields from the different local, has the potential to democratize effectively the cameroonian's lyrical drama.

Keys words: Music, de-elitistization, lyrical drama, democratisation, popularization

Introduction

En art on peut partir d'une idée, d'un concept pour la pratique. A rebours, Aristote a observé les premiers dramaturges pour écrire sa poétique. C'est à cet effet qu'il s'est appuyé sur les tragédies de Sophocle d'Eschyle et d'Euripide. A l'orée du 17^e siècle, la *Camerata Fiorentina* observe la prosodie grecque antique. C'est à ce titre qu'elle veut ressusciter celle-ci. A cet effet elle envisage mettre en exergue les puissances dramatiques valorisées par les techniques musicales, à l'instar de la composition, de la virtuosité vocale et orchestrale. C'est ainsi qu'est né le premier drame lyrique, baptisé opéra. Un siècle après, Perrin observe la poésie et la musique italienne. A l'aune de la musique et de la dramaturgie française, il juge l'art lyrique italien incompatible à la socioculture française. C'est pourquoi il pose les jalons poétiques de l'opéra français (C. Kintzler, 2006, p. 155). Des siècles après, Kim Djeung IL trace les clairières de l'opéra coréen révolutionnaire. Celui-ci avait pour but de rompre avec l'opéra occidental (K. D. II, 1990, p. 1).

Dans le même sillage, la présente réflexion est une réponse à l'opéra classique occidental et camerounais en particulier. Dans cette Afrique en miniature, il faut s'affranchir des paradigmes occidentaux. Mais avant il convient de rappeler que la musique est l'élément prédominant dans un opéra ou une œuvre lyrique en général. Il s'agit là d'un terme italien. Celui-ci désigne la fusion du chant, de la musique, de la danse, du geste théâtral des costumes et des décors. Par observation ce phénomène est propre à toutes les civilisations. En revanche on adoptera donc ici le concept de drame lyrique pour le Cameroun. Il convient de rappeler qu'il s'agit d'un effort permanent de désigner cette pratique artistique de manière endogène. A ce titre on va se référer à Catherine Kintzler. Sa conception du terme lyrique est la suivante :

Le qualificatif lyrique ne renvoie ici ni à l'idée qu'un homme donne libre cours à ses sentiments (comme dans l'expression poésie lyrique), ni non plus seulement à un simple constat descriptif (théâtre chanté) : il faut entendre que la musique s'y donne comme moyen poétique à part entière et se présente sur le modèle d'un travail littéraire ; elle est alors un objet littéraire. (C. Kintzler, 2006, p. 16).

C'est principalement par le chant, que la musique représente les idées, les sentiments et la vie de l'homme. La musique participe ainsi de l'évolution du drame et de la caractérisation des personnages, sur le plan psychologique, sociologique, actanciel et actoriel. Envisager une éventuelle dés-élitisation de la musique et du drame lyrique camerounais, c'est avoir l'ambition de rompre avec les obstacles poétiques du modèle classique occidental. Ceux-ci ont toujours éloigné le drame lyrique camerounais du grand public. La musique ici est toujours perçue comme très élitaire, impénétrable par des techniques vocales et orchestrales adossées sur des paradigmes classiques occidentaux. Elle s'inspire très peu de la tétralogie ethnique du Cameroun. Il est donc impérieux d'opter pour la mise en valeur du patrimoine culturel local au centre du processus de création des œuvres lyriques locales.

Le drame lyrique n'a jamais été formalisé au Cameroun. Cette Afrique en miniature intègre également cette pratique dans son paysage culturel. Toutefois, les drames lyriques camerounais sont créés par des techniques vocales et les pratiques orchestrales éloignées de la sensibilité du grand public. La conséquence immédiate est que cet art ne fleurit pas encore au Cameroun, malgré plus d'un demi-siècle de pratique ; l'anathème est jeté sur le caractère très élitaire de sa musique. Telle est la préoccupation centrale de cette communication. Comment dés-élitiser le drame lyrique camerounais à travers la musique ? Pour répondre à cette question, la présente réflexion milite en faveur de la popularisation d'un drame lyrique camerounais adossée sur l'hybridation et l'endotisme

musical. A cet effet, le déterminisme, l'endosemie et l'approche prescriptive sont au centre des analyses. Sans détour, une musique inspirée du patrimoine culturel camerounais et mettant en avant des mélodies et des chants issus de la socioculture locale, est susceptible de démocratiser efficacement le drame lyrique au Cameroun. Pour conquérir une existence distincte au sein du système dramatique et rapprocher au maximum le drame musical du grand public camerounais, il est impérieux d'aborder prioritairement la question du rapport de la musique à l'hybridation orchestrale, à l'endotisme et à la popularisation du drame lyrique par le chant. Celle du récitatif et des couplets doit également être examinée. Il est aussi de bon ton de savoir comment concilier le rationalisme de Rameau et le sentimentalisme de Rousseau, dans la composition du chant pour le drame lyrique camerounais.

1. Drame lyrique camerounais et hybridation musicale

Pour une meilleure valorisation et promotion de l'identité culturelle du drame lyrique camerounais, il est mieux, que la musique y revête un caractère hybride. En effet, celle-ci doit transparaître dans l'orchestration que le compositeur propose, pour intensifier l'effet de la musique dans son œuvre. Jusqu'ici, les drames lyriques camerounais, composés par l'opérista Jules Teukam, font la part belle aux instruments occidentaux. Ils mettent de côté les instruments traditionnels. On peut citer *Epassa-Moto*, *La Samba de Manga*, *Agar l'égyptienne*, *Meka*, etc.

Une telle philosophie de la musique lyrique camerounaise consolide davantage l'urgence d'intégrer le patrimoine culturel local au centre de la création du drame musical camerounais. C'est une des voies les mieux indiquées pour rapprocher au maximum cette pratique artistique du grand public. On se rappelle que l'inculturation à l'église catholique a été une occasion privilégiée pour les différentes ethnies de l'Afrique et du Cameroun en particulier, de mettre en valeur les délices des musiques et surtout, des instruments traditionnels.

1.1. De l'hybridation orchestrale

Prosaïquement, l'orchestration désigne l'art de composer pour un orchestre. Dans un sens plus technique, ce terme désigne l'art de combiner, de distribuer, d'équilibrer les différentes parties entre les instruments (J. Ciron, 2004, p. 302). Pour valoriser et promouvoir le patrimoine musical camerounais dans les œuvres lyriques locales, il est nécessaire de combiner judicieusement les instruments tropicaux et les instruments méditerranéens. En effet, chaque société est détentrice d'un patrimoine musical qui lui est propre. Les instruments de musique en constituent l'identité culturelle. Leur usage et leur capacité à s'ouvrir aux autres traditions musicales met en exergue le caractère dynamique de la musique africaine.

Depuis l'inculturation à l'église, le Cameroun a su promouvoir ses instruments de musique, tant au niveau religieux que profane. Avec la colonisation, même sans le vouloir, des échanges culturels entre le Cameroun et les Occidentaux ont donné lieu à l'introduction des musiques étrangères et des instruments musicaux européens dans le paysage culturel camerounais. Ce qui sans doute, a influencé la pratique et la perception de la musique camerounaise.

Pour une promotion optimale du patrimoine culturel musical camerounais, il est important de bien aborder le phénomène de combinaison des musiques traditionnelles et étrangères, au travers de l'orchestration et de l'instrumentation dans les œuvres lyriques locales. Cela permettra d'éviter une fois de plus de laisser la musique occidentale prendre le pas sur la musique locale. Dans le cas contraire le Cameroun s'expose à une disparition de son substrat musical. A ce titre il est plus

productif de mettre au centre du processus de la création lyrique locale, les musiques et les instruments traditionnels issus du terroir.

Pour un développement harmonieux d'une musique originale à l'art lyrique camerounais, il est indiqué d'accorder la primeur à la musique et aux instruments traditionnels locaux. La musique, les instruments et les modèles européens doivent plutôt avoir un rôle ancillaire vis-à-vis de la culture camerounaise.

Il convient de rappeler que des études visant à révolutionner les instruments de musiques traditionnelles ont déjà ça et là été amorcées, notamment dans le domaine du balafon chromatique. Ces études visent à ajouter au balafon des notes qui lui manquent depuis sa création, pour enrichir sa palette tonale. Loin de vouloir dénaturer cet instrument, il est plutôt question de permettre aux différentes tessitures vocales inhérentes à la nature humaine et à l'art lyrique en particulier, de s'adapter à tous les modes musicaux propres au balafon et au reste du monde. C'est à ce titre qu'il faudrait percevoir cela comme une ouverture du balafon à l'exécution des musiques dites atonales et même dodécaphoniques, auxquelles celui-ci n'a pas accès, et peut fortement en impacter les choix esthétiques et les colorations socioculturelles. Ce faisant on peut aboutir à une pratique lyrique conciliant à la fois balafon chromatique et balafon dit originel.

Toutefois, cette fusion doit prôner la soumission des instruments occidentaux aux instruments de musique traditionnelle africains et camerounais en particulier. Il faut donc attribuer aux instruments de musique traditionnelle africains des rôles principaux dans les accompagnements et l'interprétation des situations dramatiques à représenter, dès l'introduction de l'œuvre, et tout le long du développement de l'intrigue, jusqu'à sa conclusion, en passant par les différents intermèdes et autres ritournelles.

Il peut aussi arriver dans l'évolution du drame et lors de la description d'une scène que les rôles principaux reviennent aux instruments européens. Dans ce cas, c'est l'esprit local qui doit tout de même primer dans l'exécution et le caractère de la mélodie. Ce faisant, l'un des points forts de la musique lyrique camerounaise sera le recours à cette hybridité orchestrale certes, mais celle-ci devra accorder la primauté aux instruments de musique traditionnels camerounais. Il convient de rappeler que si cette précaution est préconisée, c'est pour éviter au futur drame lyrique camerounais les écueils auxquels ceux occidentaux ont été confrontés, surtout lorsqu'il fallait que l'opéra italien s'implante dans des contextes culturels non italiens.

Il convient de rappeler que la musique est l'un des éléments les plus en vue dans une société. Elle est généralement la vitrine des autres arts et autres manifestations culturelles. Par observation chez les Ekang¹ dont nous sommes originaire, la musique est presqu'omniprésente dans la vie d'un Homme. C'est en chansons, en applaudissements, en cris de joie et en danses qu'on accueille un nouveau-né. C'est presque de la même manière qu'un défunt, selon qu'il a vieilli ou non, est conduit à sa dernière demeure. Par induction, nous pouvons donc affirmer *urbi et orbi* que, la musique accompagne l'être humain de la naissance à la mort. C'est pourquoi il est nécessaire de bien structurer la formation orchestrale d'une œuvre lyrique ; elle est capitale pour la révélation de l'identité socioculturelle d'un auteur et de sa socioculture. Plus encore, elle permet d'exprimer les aspirations du public et joue un rôle de facilitateur de l'adhésion du public à une création lyrique.

Lorsque ceux des Africains qui pratiquent la musique conventionnelle reviennent dans leurs registres artistiques locaux, ils font souvent preuve de créativité et de virtuosité, leur permettant

¹ Les seigneurs de la forêt au Cameroun. On retrouve également ces peuples en Afrique centrale.

d'enrichir les leurs, par l'introduction des principes issus de la musique dite scientifique. L'exemple des forces armées camerounaises le démontre à suffisance, puisqu'on y exécute les œuvres de renommée internationale de la musique savante. Lorsque ces orchestres d'harmonie reprennent souvent les musiques du terroir, qu'elles soient traditionnelles ou urbaines, on assiste régulièrement à des exécutions de haute facture des musiques locales, donnant lieu à des sophistications, incluant tous les artifices auxquels la musique savante a recours.

En socioculture camerounaise, il arrive lors des cérémonies funèbres et festives, qu'on fasse fréquemment intervenir des sections de cuivre et parfois de vents, pour rehausser les éclats desdits événements. Face à la reprise des différentes mélodies populaires du terroir et à légitimité internationale, le public est, souvent très admiratif, de par la manière dont ces œuvres sont souvent exécutées. C'est dans ce sens que les drames lyriques locaux sont renforcés par l'introduction des instruments et musiques occidentales. Malheureusement, c'est l'esprit occidental qui y est un grand nombre de fois prédominant, provoquant ainsi une réprobation de nos œuvres lyriques. Il est donc important de concilier les instruments africains aux instruments occidentaux. Ce mélange de couleurs apporte toujours une plus-value dans l'orchestration d'une œuvre lyrique. L'opéra *Rivière de sang*² le démontre à suffisance.

1.2. Mélodies et endotisme dans le drame lyrique camerounais

Les compositeurs camerounais doivent exploiter les mélodies traditionnelles. Celles-ci sont en principe le reflet du patrimoine culturel endogène. Cela permet de promouvoir l'identité socioculturelle du Cameroun dans les œuvres lyriques locales. Il convient de rappeler que les mélodies traditionnelles dans une œuvre musicale et lyrique en particulier, mettent en exergue le moi intérieur d'un compositeur et de sa socioculture dans l'ensemble. C'est l'une des options les plus efficaces pour rapprocher au maximum un drame musical du grand public. C'est dans ce sens que Jean Baptiste Obama affirme :

Quant au théâtre d'opéra, nous avons quelques exemples significatifs au Cameroun-Sud : l'opéra Bafia de l'abbé J. Nama (au pays de l'art), « les pleurs à Kennedy », sorte d'oratorio funéraire épousant l'Esana chez les Beti, crée par l'abbé Pie Claude Ngoumou (...), qui exigent la musique épique du Mvet ou l'accompagnement interrompu des airs poétiques à la guitare et au tambour. En un mot, les africains peuvent et doivent créer le « drame total,» à base de leur musique traditionnelle, inséparable du verbe et de l'image scientifique autant que l'action mimée (J. B. Obama, 1966, p. 307).

A la vérité, c'est à partir des mélodies inspirées des musiques traditionnelles que les compositeurs mettent en exergue la valeur idéologique et la qualité artistique des œuvres lyriques locales. Ce faisant, une démocratisation du drame musical sera amorcée par le concours des musiques traditionnelles. L'une des vocations de celles-ci consiste en la révélation des traits culturels régionaux et nationaux. Ceci participe donc de la popularisation du drame lyrique au Cameroun. A dessein, la vie et les sentiments du peuple camerounais doivent transparaître dans les musiques traditionnelles, ciment de la composition des drames musicaux. Par conséquent il serait plus productif que les mélodies puissent leurs substances dans un type de chansons ancestrales ; notamment celles qui se transmettent généralement de générations en générations.

² Rivière de sang est un opéra coréen créé par les prescriptions de Kim Djeung II.

En revanche, la musique traditionnelle au centre de création dans la dramaturgie musicale camerounaise ne devrait pas, sous prétexte d'identité culturelle, plonger dans un passéisme béant.

En effet, dans l'art des sons, le passéisme consiste à restaurer une mélodie traditionnelle qui ne répond pas aux esthétiques et aux idéologies de la société camerounaise actuelle. Il ne faut jamais perdre de vue que la musique traditionnelle n'est pas fixe et immuable : si tant est vrai qu'avec le temps l'espèce humaine évolue dans tous les aspects de sa vie, il n'en demeure pas moins que la musique n'est pas tenue en reste de ce principe. C'est dans ce sens que Kim Djeung II déclare :

Le temps fait disparaître ce qui est rétrograde et périmé tandis que ce qui est beau et progressiste se perfectionne, enrichissant le trésor de la musique nationale. Elle s'enrichit non seulement de nouvelles chansons folkloriques mais aussi des chants de valeurs composées par des spécialistes. Le temps transforme certains chants créés par les spécialistes en chansons folkloriques, ou bien la mélodie et le ton de ces chants ajoutent à la mélodie nationale (K. D. IL, 1990 p. 46).

Les mélodies inspirées de la musique traditionnelle dans le drame lyrique camerounais devraient être empreintes d'originalité. Il s'agit à ce niveau, de construire une dramaturgie musicale reposant sur l'originalité des mélodies dont l'accès est populaire et d'une rétention facile pour un public assez large. Dans ces conditions, il convient de préciser que, de manière empirique, nous recommandons toujours dans les cours de composition musicale aux jeunes artistes, de créer des interactions entre rythme, mélodie nouvelle et non empruntées, intervalles, thèmes mémorables, distinctions phraséologiques entre tensions et résolutions. Telle est en effet la critériologie régissant l'originalité mélodique.

C'est de cette manière qu'on aboutira à une popularisation du drame musical et à une diffusion à large spectre de celui-ci. Il est donc important que chaque mélodie composée ait une certaine spécificité. Il convient de rappeler qu'en musique les spécificités mélodiques désignent les mouvements. Ces derniers peuvent être conjoints (successions des notes proches) ou disjoints (notes éloignées ou sauts importants). Dans la même lancée, les spécificités mélodiques intègrent la hauteur et la longueur des notes. A ce niveau il s'agit des notes graves ou aigues, tout en considérant l'arc émotionnel d'une mélodie. Le contour se rabattant sur le rythme, la dynamique, le timbre peut se résoudre sur des motifs répétitifs. Respectivement, tout ceci est révélateur de la durée des notes, des variations de volume et de la qualité ou de la signature sonore perceptibles à travers les voix des chanteurs ou des instruments. Assimba de Gervais Mendo Ze le démontre à suffisance.

Dans le cadre de l'art lyrique, chaque personnage décrit avec ce matériau, aura l'avantage de refléter au maximum le réalisme scénique tant recherché par les puristes de cet art. Toutefois, il faut se garder de sombrer dans une sorte d'imitation servile des morceaux précédents. Ainsi, à l'écoute d'une mélodie, il faudrait que le public puisse en écouter une autre dans la prochaine chanson, sans avoir une impression de monotonie, dont l'écoute peut s'avérer harassante pour la suite de l'écoute de l'œuvre.

Mettant en garde les compositeurs dans l'opéra coréen, contre l'imitation, Kim Djeung II affirme :

Le schématisme et l'imitation tiennent à l'absence d'originalité, d'esprit novateur et d'ardeur créatrice. L'imitation vient du dénouement spirituel, du manque d'expérience de la vie et de talent artistique. L'imitation et le plagiat relèvent de la malhonnêteté. Un auteur doué d'esprit

créateur qui aime l'homme et la vie et qui a une connaissance approfondie de l'art n'imité pas les autres. (K. D. IL, 1990, p. 51).

Les auteurs doivent donc savoir clairement que le schématisme et l'imitation vouent leur œuvre à l'échec. Le schématisme met d'abord en relief l'idée de schéma. Par expérience, il consiste à partir des motifs répétitifs basés sur des rythmes et des mélodies constituées en cellules, ayant l'allure d'un plan architectural, sur lequel se développent des variations mélodiques et rythmiques en forme binaire ou ternaire. A la lumière du répertoire baroque en passant par le classicisme, on s'aperçoit que cette philosophie de la composition musicale est incompatible à la sensibilité musicale des Camerounais. En effet, la musique traditionnelle africaine et camerounaise en particulier n'émerge pas du rationalisme. Par observation, la musique est aussi initiatique et mystique chez les Ekang du Cameroun. C'est pourquoi l'idée de tout schématisme est susceptible de dénaturer sa substance, à savoir provenir directement des expériences de la vie et des dieux. La musique se compose également en grande partie par inspiration et par révélation.

A ce titre les compositeurs doivent se mettre à l'école des griots qu'on retrouve dans les quatre aires culturelles du Cameroun. Par observation chez les Ekang dont nous sommes originaires, les griots sont dépositaires d'une source de savoir musical intarissable. Ils sont l'interface entre les dieux et le monde physique. Par déduction, c'est l'une raisons pour laquelle leur création musicale est un vivier inépuisable d'originalité. C'est pourquoi une parfaite dés-élitisation de l'art camerounais doit s'adosser sur ces maîtres. Dans ces conditions, les mélodies et les autres artifices musicaux feront toujours montre d'une originalité inoxydable.

Dans la même veine les compositeurs camerounais ne doivent pas opter pour une imitation toute azimute des œuvres de leurs devanciers. C'est dans cette perspective qu'il est recommandé une imitation au sens artistique du terme à savoir un motif mélodique ou rythmique répété par une autre voix ou un autre instrument, après sa première apparition (J. Ciron, 2004, p. 215). Les compositeurs sont donc tenus d'appréhender correctement la vie, afin de créer des chansons originales, inhérentes aux réalités socioculturelles camerounaises, sous l'encadrement des maîtres de l'art griotique.

2. Le chant et la popularisation du drame lyrique camerounais

Ce par quoi l'opéra se distingue de tous les arts inventés par l'homme, c'est uniquement la musique (K. D. IL, 1990,p.4). C'est à juste titre qu'il est connu de tous les spécialistes, sous la dénomination de *drama per musica*, ou de *drama in musica*. En d'autres termes, c'est un drame par ou en musique. En effet cette dernière y occupe une place analogue à celle d'un texte dramatique dans un théâtre parlé. Plus encore, il est important de mentionner que, la musique est le moyen par excellence de la dramatisation de la vie à l'opéra. C'est pourquoi cet art est atypique. Le chant est aussi l'élément incontournable qui fait de l'opéra un art dramatique exceptionnel. C'est à juste titre qu'il peut être adapté pour la scène ou pour l'écran, en vue d'une diffusion cinématographique. Reconnaissant l'importance du chant dans un drame lyrique, Kim Djeung Il affirme :

Le chant est le principal moyen d'expression de l'opéra. Celui-ci l'utilise pour représenter les idées, les sentiments et la vie de l'homme et faire évoluer le drame. Un chant de l'opéra doit décrire avec vérité le caractère et la vie des personnages et exprimer ses idées en profondeur (K. D. IL, 1990, p. 38).

2.1. Récitatifs, aria et couplets

Fondamentalement, le drame lyrique³ est constitué, du point de vue de la musique vocale, de deux formes principales : le récitatif et l'aria. Le récitatif est un genre de chant qui suit librement la souplesse, les inflexions et le rythme de la langue parlée. Il est également interprété en rythme libre, souvent avec un débit rapide, et qui ne comporte pas de structure formelle particulière (J. Ciron, 2004, p.348). L'aria en revanche désigne une forme d'air comprenant une reprise au début avec parfois des ornementations et des cadences (J. Ciron, 2004, p. 348).

Depuis la naissance du genre, ils ont toujours constitué l'édifice sur lequel les compositeurs se sont appuyés, pour retranscrire l'écriture dramatique. Généralement, l'aria sert l'expression des sentiments, des émotions et autres formes d'expression propres à l'acteur. De manière empirique, la tradition lyrique occidentale met en avant les mouvements et les actions des acteurs à travers le récitatif. Il est souvent le moyen par lequel les compositeurs mettent en exergue leur génie dramatique, par un mélange dynamique de chants et des agissements vifs des personnages, lorsque l'intrigue attend son climax. Monteverdi a imposé ce principe qu'on trouve en vogue dans la majeure partie des opéras baroques et classiques.

Cependant, une autre tradition lyrique perçoit différemment le chant dans une œuvre lyrique, préconisant plutôt l'usage des couplets dans le processus de l'élaboration d'une dramaturgie musicale révolutionnaire : c'est la tradition coréenne dont la philosophie du chant lyrique cadre mieux à la réalité anthropologique africaine. En effet, l'opéra révolutionnaire coréen, à travers Kim Djeung Il prône une dramaturgie musicale portée par le couplet, et non par le récitatif et l'aria comme dans celle dite conventionnelle. « Le couplet est une strophe, qui alterne avec un refrain (caractéristique de la forme rondeau) » (J. Siron, 2001, p. 119). Dans une chanson, les paroles changent à chaque couplet alors que le refrain reste identique.

De manière empirique, le couplet trouve une adhésion facile du public, pour le lyrisme ainsi que pour la beauté et la douceur de sa mélodie. Connaissant la puissance rhétorique et poétique des paroles dans nos chansons traditionnelles africaines, le couplet peut s'avérer un excellent moyen de généralisation dramatique de la vie. Ce faisant, le drame s'accorde parfaitement avec le chant. Tout de même, les formes traditionnelles de la musique vocale de l'opéra que sont l'aria et le récitatif, ont l'avantage de mettre en exergue le génie du compositeur et la virtuosité vocale du chanteur. Elles montrent aussi au grand public, jusqu'où la puissance vocale d'un chanteur et sa projection sont déterminants pour l'esthétique d'une œuvre lyrique. Il convient de mentionner que ces artifices ne sont pas employés au gré de l'architecture socioculturelle camerounaises, à bien regarder la configuration des œuvres lyriques camerounaises. C'est à ce titre qu'il faut s'interroger sur la valeur ajoutée du récitatif dans le drame lyrique camerounais.

Il convient de préciser que le récitatif peut permettre aux dramaturges camerounais de promouvoir les délices des langues maternelles de cette Afrique en miniature et de mettre en surbrillance la verve comique ou tragique des intrigues locales. L'aria quant à lui représente l'occasion pour les compositeurs de mettre en lumières la capacité qu'a la musique camerounaise de bien dépeindre les sentiments et la philosophie propre au peuple camerounais en proie à toute forme de dépersonnalisation culturelle. En fin le rondo épouse bien la structure initiale des musiques

³ De façon triviale et pratique, le drame lyrique désigne cette forme d'art dans laquelle un texte dramatique est mis en musique et chanté avec accompagnement musical et danses.

traditionnelles et populaires. Ces musiques sont basées sur des refrain. Leurs rétentions et leur adoption devient très facile par le grand public.

Par expérience, le récitatif permet de montrer combien la combinaison de la langue et de la musique est efficace en termes de procédés rhétoriques et de création des points de rencontre entre poésie dramatique et poésie musicale. Il n'est plus à démontrer la dette inestimable de l'art lyrique conventionnelle envers ces formes de musique vocale, dites traditionnelles de l'opéra. Le drame lyrique camerounais gagnerait donc à s'approprier, tout en contextualisant ces formes de musique vocales, en les adaptant aux exigences de la dramaturgie moderne, afin que, plutôt que de se constituer en obstacle, elles deviennent des excellents artifices de descriptions et de caractérisation des personnages dans les œuvres lyriques locales.

Par-dessus tout, il est judicieux de préciser que le couplet permet de contourner poétiquement la monotonie musicale, dont les tares sont rédhibitoires pour une œuvre lyrique. En revanche le refrain a l'avantage de susciter une plus grande adhésion du public, comme tel est le cas des cantiques célèbres exécutés dans les églises catholiques, protestantes, etc. A ce titre l'art lyrique camerounais peut avoir pour plus-value l'interactivité entre les acteurs et les spectateurs ; ce qui n'est pas le cas à l'opéra classique.

L'art lyrique camerounais, pour mieux se rapprocher du grand public, gagnerait à tirer son épingle du jeu, dans ce qu'il y a de positif dans toutes ces formes musicales. Cependant une attention particulière doit être portée sur le couplet, parce que celui-ci par nature est présent dans les musiques traditionnelles africaines. Reconnaissant l'importance du couplet comme moyen privilégié de la description psycho-social et actanciel des personnages dans un opéra, Kim Djeung Il affirme :

La généralisation de cette forme de chant offre également la possibilité d'exprimer une idée riche sous une forme simplifiée et, par conséquent, de révéler la psychologie des personnages sans ralentir ou interrompre l'évolution du drame. Quand il s'agit de liaison et d'échange de sympathie entre les personnages, la forme du couplet peut contribuer sans affaiblir la musicalité, car, à la différence du récitatif, elle poétise l'idée à exprimer et l'accompagne d'un chant mélodieux. Elle y parvient grâce à des images musicales et fait évoluer le drame. Voilà la caractéristique des couplets (K.D. IL, 1990, p. 40).

2.2. Du ratio-sentimentalisme dans la composition du chant

Démocratiser l'art lyrique au Cameroun implique d'examiner la composition du chant au sens large, et de la musique en particulier. Il convient de rappeler que la composition musicale a toujours été semblable à un champ de bataille. Malheureusement les spécialistes n'y ont jamais cessé de se battre, sans trouver un véritable consensus poétique. Bien plus, le fait de composer une musique lyrique sans être tout au moins éclairé par une idéologie, s'est souvent avéré artistiquement suicidaire. La conséquence immédiate en est la création d'œuvres fades et dépourvues d'âmes. Les œuvres lyriques camerounaises ne sont pas à l'abri de cette impasse. Cela se justifie par le désamour de celles-ci de la part des chanteurs. Il convient de rappeler que les opéras camerounais brillent par une absence ahurissante dans tous les récitals et concerts de musique lyriques organisés tout au long de l'année.

A ce titre, la présente réflexion trace quelques clairières de la dés-élitisation du drame lyrique camerounais. D'autres chercheurs pourront s'appuyer dessus pour développer notre pensée. Déjà, il est important, au travers du présent propos, d'aborder les points qui pourraient se constituer en

écueil au développement du drame lyrique camerounais. Il faut donc savoir, lors de la composition musicale lyrique, du rationalisme ou du sensualisme (encore appelé sentimentalisme), qu'est-ce qui doit avoir la primauté ? Ou encore, le compositeur doit se poser la question de savoir, comment concilier rationalisme et sentimentalisme dans la création opératique ?

Représentés respectivement par Rameau et Rousseau, le rationalisme et le sentimentalisme sont une tentative de réponse au sempiternel problème du statut ontologique de la musique à l'opéra. Ces derniers sont donc la substance philosophique de la musique classique occidentale. Celle-ci a eu pour repère la tendance rationaliste et la tendance sentimentaliste. Ces courants posent toujours une interrogation fondatrice suivante à l'opéra au sujet de la composition musicale : qu'est-ce qui de l'harmonie ou de la mélodie doit régir la composition musicale dans un opéra ? Il est donc important de mettre en exergue les principes fondateurs qui régissent ces tendances musicales. A la vérité, elles ont été déterminantes pour l'opéra classique. Même dans les opéras contemporains, les compositeurs demeurent indécis à ce sujet. Ceci participerait du choix d'une tendance adéquate lors de la composition lyrique locale.

Pour Jean Philipe (Rameau, 2003, p.40) « la musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques ». Dès lors il faut comprendre que seul l'instinct ne suffit pas pour une connaissance approfondie de la musique, de manière à pouvoir produire des œuvres universellement admirées. Il faudrait donc aux compositeurs un minimum de science pour composer des œuvres dignes d'intérêts artistiques, d'où la primeur à accorder à la raison et non aux émotions dans une œuvre.

Fondant son principe de composition musical sur le concept de nature, Benjamin Béclair souligne que le système musical de Rameau a le mérite d'avoir fait du savoir musical, calqué sur l'épistémologie de la nature, un ensemble de règles fondées sur un principe dont les axiomes de la géométrie fournissent le modèle. C'est alors dans la nature, principalement celle du corps sonore, que Rameau trouve la notion de son fondamental, en lequel découle ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique.

Il découle alors du principe ramiste de la musique une corrélation évidente. Il s'agit de celle de la hiérarchisation entre l'harmonie et la mélodie. Ainsi, le courant rationaliste incarné par Rameau prône une prééminence de l'harmonie sur la mélodie lors de la composition musicale, quel que soit le genre. C'est d'elle que découlent toutes les autres composantes nécessaires à l'architecture musicale d'une œuvre lyrique.

Jusqu'ici, tous les drames lyriques composés par les Camerounais, sont malheureusement dominés par la tendance musicale rationaliste, présentant ainsi une œuvre comme étant essentiellement le fruit de la raison, mettant volontairement ou involontairement à l'écart, le volet émotion qui n'est pas des moindres dans une création artistique, et plus encore musicale. La question à nous poser en ce moment est de savoir si une musique lyrique calquée essentiellement sur le modèle rationaliste, dont Rameau est la figure emblématique, ne perdrait pas ce qui lui est essentielle, à savoir créer des émotions tant sur ses interprètes que sur son auditoire ? Loin de vouloir présenter aux compositeurs de drames lyriques camerounais la tendance sensualiste-sentimentaliste dont Rousseau est le défenseur comme opposante de la première, nous leur demandons plutôt de la voir comme complémentaire à la première, afin d'envisager une conciliation des deux. Cela serait très enrichissant dans le processus de composition musicale des drames lyriques camerounais à venir.

Contrairement au rationalisme, le sentimentalisme prône la prééminence de la mélodie sur l'harmonie dans un processus de composition musicale. Ce courant musical semble le mieux convenir aux traditions musicales africaines, dont nous recommandons un usage systématique dans toute entreprise création artistique. A ce sujet, Benjamin Bélair déclare :

Le but de la pensée de Rousseau est de dépasser la dégénérescence, de la sublimer dans une reconstruction de l'origine ; c'est une recherche de l'immaculé ; c'est une passion pour la pureté. Ce que la musique doit traduire c'est l'authenticité de la nature, une nature qui n'aurait pas connu la civilisation. Dans ce sens, la nature ne désigne pas une entité biologique, mais la nature de l'homme, c'est-à-dire ses émotions, ses sentiments, ses sensations (B. Bélair, 2003, p.184).

En d'autres termes, ce à quoi Rousseau nous invite dans son approche de la musique, c'est une effusion du langage du cœur. Rousseau, contrairement à la rationalité ramiste, met donc en exergue la passion. C'est dans ce sens qu'il affirme :

Voyez comment [...], tout nous ramène sans cesse à des effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens, qui ne considèrent la puissance des sens que par l'action de l'air et de l'ébranlement des fibres sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art [l'allusion à Rameau ici est claire]. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attaquant aux seules institutions harmoniques, la musique devint plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler ; bientôt elle ne chantera plus et alors avec tous ses accords et toute son harmonie elle ne fera plus aucun effet sur nous (J.J. Rousseau ,2003, p. 185).

Dans ces conditions, nous pouvons déjà suggérer aux compositeurs camerounais, au travers de cette pensée de Rousseau dont le discours nous semble fort éclairant, de ne pas opter lors de leur création pour un mode qui accorde la prééminence à l'harmonie, à la métrique, et à la rationalité. Celui-ci rend la musique un peu trop mécanique, c'est même déjà l'un des reproches majeures qu'on formulait à l'encontre de la musique de Rameau dans l'opéra Baroque et classique français. C'est aussi cette façon de concevoir la musique qui entraîne la querelle des bouffons dans l'histoire de l'opéra français de la même période. Il convient aussi de souligner que le modèle de Rameau, rendant plus la musique rationaliste que créative, n'est pas compatible à la culture musicale africaine.

Toutefois, ce sentimentalisme devrait être accompagné du rationalisme, dont le principe harmonique vise à enrichir la mélodie et le rythme, de manière à les rendre à la fois plus savantes et plus beau.

Au-delà de l'analyse de ces différentes approches de la composition musicale, il convient de mentionner qu'aucune des traditions lyriques ci-dessus citées n'aborde le caractère identitaire que doit revêtir toute musique. Quel que soit le genre musical, celle-ci doit toujours révéler, mieux que tous les autres arts, l'identité socioculturelle de son compositeur.

Ceci va dans le même sens que Benjamin Bélair qui souligne que, l'origine de la musique se confond avec celle du langage. Pris sous ce prisme, nous aboutissons à la conclusion selon laquelle la musique et les langues primitives sont faites pour émouvoir. Il est de notoriété publique que l'un des points faisant la spécificité de la musique africaine c'est aussi les mélodies qui évoluent le plus souvent par mouvements conjoints et très peu disjoints, ce qui lui vaut tout l'honneur qu'elle

a d'avoir été à l'origine du Jazz et d'avoir aussi influencé la musique occidentale. En analysant les œuvres opératiques locales, il ressort qu'elles sont dépourvues de cette saveur dont la musique africaine est réputée mondialement. C'est pourquoi, c'est la mélodie, qui doit prendre le pas sur l'harmonie dans une création lyrique camerounaise.

Une telle manière d'envisager la musique dans le drame lyrique camerounais, à coup sûr, prédispose celui-ci à une forte adhésion du public. Ce procédé consiste donc à choisir une esthétique musicale en adéquation avec les cultures africaines. Bien au-delà de la sphère continentale, cette philosophie de création lyrique africaine rencontrera les points de convergence avec celles à fortes renommées internationales. Notamment : celles d'Europe, d'Amérique et d'Asie. Pour cette dernière, la conception de la musique repose essentiellement sur la qualité de la mélodie, gage de tout véhicule émotionnel, faisant une part belle à une épistémologie prônant un retour à la primauté de la mélodie.

Conclusion

A l'épilogue de ce tour d'horizon, il ressort que l'art lyrique à travers l'opéra s'est toujours voulu noble et élitiste dès sa conception dans les cercles aristocratiques à l'orée de l'époque baroque. Toutefois, chaque société qui l'a adopté, a remodelé ses éléments génétiques que sont la fusion du chant, de la danse, des costumes, et des décors au gré de son architecture socioculturelle. Cependant une tare rédhibitoire entache son rayonnement dans la socioculture camerounaise ; son caractère trop élitiste. Ayant pour matière poétique prédominante la musique, il a été question d'envisager l'une des pistes par lesquelles cette pratique peut être dés-élitisée au Cameroun. C'est donc à travers une musique endotique, des chants populaires adossés sur des couplets et une composition musicale conciliant rationalisme et sentimentalisme, que la musique peut efficacement contribuer à démocratiser le drame lyrique au Cameroun.

Bibliographie

- CELLER Ludovic, 2001, *Les origines de l'opéra*, Paris, l'Harmattan.
- COHEN-LEVINAS Danielle, 1996, *Des notations musicales*, L'Harmattan.
- DESCARTES René, 1637, *Discours de la méthode*, Joannes Maire.
- DIDEROT Denis, 1959, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Gallimard,
- KIM Djeung II, 1990, *L'art de l'opéra*, Pyongyang, 1990.
- KINTZLER Catherine, 2006, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve.
- KOBBE Gustave, 1980, *Tout l'opéra de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffon.
- MBENG André, 2010, *La pratique de l'opéra en Afrique*, L'Harmattan.
- BELAIR Benjamin, 2003, «Philosophie et savoir musical», in *Construire le Savoir Musical, Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux, Musique et champ social*, N.8, ISBN :2-7475-4632-2, Paris, L'Harmattan.
- RIDING Alan et DUNTON-DOWNER Leslie, 2006, *Opéra*, DK Publishing.
- SIRON Jacques, 2002, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure.

Processus d'évaluation de cet article:

- **Date de soumission: 15 octobre 2025**
- ✓ **Date d'acceptation: 01 novembre 2025**
- ✓ **Date de validation: 16 décembre 2025**