Transposition

Musique et Sciences Sociales

5 | 2015

Figures du chef d'orchestre

Battre la mesure, gesticuler, danser

Le rôle du chef de chœur dans les chorales BAPRESCA au Cameroun

Nepomuk Riva

Traducteur : Laurent Cantagrel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1170>

DOI : 10.4000/transposition.1170

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Nepomuk Riva, « Battre la mesure, gesticuler, danser », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 01 septembre 2015, consulté le 31 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1170> ; DOI : 10.4000/transposition.1170

Ce document a été généré automatiquement le 31 juillet 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Battre la mesure, gesticuler, danser

Le rôle du chef de chœur dans les chorales BAPRESCA au Cameroun

Nepomuk Riva

Traduction : Laurent Cantagrel

- 1 Pour l'organisation chorale BAPRESCA de l'Église Presbytérienne Camerounaise, l'année religieuse culmine avec le concours de chant auquel participent plus de vingt chorales mixtes venues de différentes paroisses. Pendant plusieurs heures, les ensembles de la région de Bakossi, dans le sud-ouest du pays, exécutent à tour de rôle un cantique d'une certaine durée, chanté dans la langue régionale, l'akoose. Le jury et le public n'évaluent pas seulement les qualités musicales des différents chanteurs et chanteuses, mais aussi la façon dont ils se mettent en scène pendant l'exécution. À cet égard, une attention particulière est portée aux chefs de chœur, qui ont parfaitement conscience de leur importance.
- 2 En 2008, le concours de chant qui eut lieu dans la petite ville de Tombel offrit l'occasion de distinguer chez les participants plusieurs façons d'affronter ce défi. Quelques chefs de chœur se contentaient de battre la mesure ou de marquer le rythme des mélodies, tout en indiquant les entrées des différentes voix par des gestes de la main. Pour leurs chorales, il semblait important qu'ils contrôlent le déroulement du morceau.

1 : mouvements de direction rythmiques et métriques.

D'autres chefs femmes remuaient leur corps avec la musique et exécutaient avec les bras des mouvements de balancier, tandis qu'elles chantaient elles-mêmes avec le chœur. Dans ce cas, les membres de la chorale devaient très bien connaître le cantique pour pouvoir en suivre le déroulement au moyen des mouvements corporels de leur chef de chœur. Ils pouvaient imiter ses mouvements dansants et acquérir une sensation corporelle du morceau.

2 : mouvements dansants du chef de chœur (et des chanteuses).

D'autres chefs encore étayaient leur direction par des gestes accompagnant le chant à l'aide desquels ils soulignaient, en parallèle, le contenu de ce qui était chanté. Cette technique permettait de rappeler le texte à chanter aux membres de la chorale, pendant l'exécution.

3 : gestes du chef de chœur accompagnant le chant sur le mot « parler » à l'intention de la chorale.

À la fin du morceau, les chefs changeaient volontiers de rôle, ils faisaient répéter au chœur

un schéma mélodique simple sur lequel eux-mêmes chantaient un solo. À cette occasion, ils se retournaient et explicitaient ce qu'ils chantaient à l'intention du public par des gestes sémantiques.

4 : gestes du chef de chœur accompagnant le chant sur le verbe « se réunir » à l'intention du public.

C'est cette dernière modalité d'exécution qui a rencontré le plus grand succès auprès de l'ensemble du public, composé presque exclusivement des membres des autres chorales.

- 3 Des concours régionaux de ce genre, entre les chorales BAPRESCA, ont lieu depuis quelques années seulement. Ils sont dus à l'initiative de deux amis compositeurs, Paul Epie Mesumbe et Rey Njume Etone, qui, depuis les années 1980, sont parvenus à créer, dans plusieurs paroisses de la région de Bakossi, des chorales qui travaillent et exécutent un répertoire uniquement en akoose¹. Cela dit, la pratique du chant en chorales mixtes est aussi ancienne que la mission chrétienne installée durablement au Cameroun à partir de la fin du XIX^e siècle. Les missionnaires, qui n'avaient aucune formation musicale, introduisirent dans les paroisses qu'ils venaient de fonder l'usage du chant collectif de cantiques européens, qui fut repris avec enthousiasme par les indigènes. Ces derniers adoptèrent par imitation la fonction de chef de chœur qui n'existait pas sous cette forme dans la pratique musicale camerounaise précoloniale. Au fil du temps, celle-ci se développa indépendamment de cette impulsion originare donnée par les missionnaires européens et de la culture musicale occidentale : elle fut adaptée au style musical traditionnel et on lui ajouta des compétences qui visaient spécifiquement les besoins des chanteuses et chanteurs camerounais.
- 4 L'évolution du rôle du chef de chœur au Cameroun offre un champ d'études diversifié, qui conduit à repenser cette fonction musicale : on verra à quel point sa pratique dépend de traditions et de circonstances musicales et culturelles concrètes, y compris dans les formes d'expression corporelles qu'elle prend.
- 5 Alors que l'émergence de la musique d'église néo-africaine au XX^e siècle a déjà été souvent étudiée², sa pratique, et la direction de chœur en particulier, n'ont en revanche que très peu été abordées jusqu'à présent³. Dans les pages qui suivent, je voudrais décrire

comment s'est déroulée l'introduction de la fonction de chef de chœur au Cameroun et quelles traditions musicales précoloniales sont venues s'intégrer à sa pratique. Après quoi, en prenant l'exemple de l'organisation de chant choral BAPRESCA, je montrerai suivant quelles conventions fondamentales la direction de chœur y est exercée. Il s'agit d'une organisation que j'accompagne régulièrement, en des occasions diverses, depuis 2003⁴. Elle se prête bien à une étude de cas dans la mesure où les groupes y chantent dans la même langue camerounaise, où leur répertoire homogène s'est développé indépendamment de la musique d'église européenne et où ses différents membres proviennent de milieux sociaux analogues. Pour finir, on se demandera comment ce système gestuel est communiqué et transmis.

Pratique de la direction dans la musique de la Mission et influences de l'époque précoloniale

- 6 Suite à la colonisation du Cameroun par les Allemands en 1884, la Mission de Bâle reprit le pays comme terre d'évangélisation aux Baptistes anglais qui avaient déjà installé depuis quelques décennies des communautés chrétiennes sur la côte. Les missionnaires venus d'Allemagne du Sud et de Suisse pénétrèrent dans l'arrière-pays et fondèrent des paroisses dans les villages, des écoles et des institutions sociales. Pour en assurer le maintien, ils eurent d'emblée recours à des catéchistes, du personnel auxiliaire et des enseignants autochtones. Au bout de quelques années à peine, la vie ecclésiastique tout comme les pratiques musicales étaient prises en charge par des Camerounais, même si ces derniers restaient surveillés par des Européens dans l'exécution de ces tâches. Au début de la Première Guerre mondiale, la Mission de Bâle dut quitter le Cameroun. Le territoire, occupé par l'armée anglaise venue du Nigéria et par l'armée française venue d'Afrique-Équatoriale française, fut divisé le long de l'ancienne ligne de front en une région anglophone et une région francophone. La Mission de Bâle ne fut autorisée à y revenir qu'en 1926, et seulement dans la partie occidentale, anglophone, du pays. Les communautés chrétiennes de la partie française étaient quant à elles passées sous le contrôle de la Société des Missions étrangères de Paris. Lors de leur retour, les missionnaires suisses constatèrent avec étonnement qu'en leur absence, contre toute attente, les communautés chrétiennes s'étaient accrues, même si elles avaient opéré des adaptations culturelles dans la pratique religieuse. En 1957, l'Église missionnaire de la partie anglophone devint indépendante et prit le nom d'Église Presbytérienne Camerounaise (Presbyterian Church in Cameroon ou PCC)⁵.
- 7 Les changements de la situation politique eurent des répercussions sur le système scolaire, principal responsable de la formation musicale. Dans les premières écoles créées par les religieux, missionnaires et enseignants étaient eux-mêmes chargés de l'éducation musicale. Celle-ci consistait en général dans la pratique du chant collectif et l'apprentissage par cœur de chants européens⁶. La lecture de la notation musicale n'était pas enseignée⁷. Quelques membres de la Mission jugèrent les premières œuvres de musique d'Église des indigènes dignes d'être mentionnées⁸. Du côté de l'État, il n'y avait pas davantage d'enseignement approfondi de la musique ; on peut relever que certains professeurs isolés accordèrent un grand intérêt aux techniques musicales camerounaises, comme Rudolf Betz qui étudia de près les langages tambourinés des Douala⁹. Le passage sous domination britannique s'accompagna de l'introduction du système scolaire colonial britannique et de la diffusion dans le pays du solfège selon la méthode de John Curwen, le

Tonic Sol-fa. Ce système de notation musicale est resté jusqu'à nos jours le plus répandu parmi les Camerounais qui savent lire, mais il semble ne jamais avoir été enseigné de manière systématique¹⁰. La Mission de Bâle ne l'a pas intégré dans sa pratique musicale religieuse et elle a continué à utiliser des livres de cantiques sans notation musicale. Aujourd'hui encore, il n'existe pas d'institution de formation musicale d'un niveau plus élevé dans l'ensemble du pays. Les églises chrétiennes, avec leurs différentes communautés chorales, constituent toujours, dans bien des régions, le centre de la vie musicale. Chaque année, différentes confessions proposent des formations continues payantes au cours desquelles on peut apprendre les bases de la notation et de la théorie musicales. Une condition d'accès implicite pour participer à ces formations est néanmoins la possession d'un diplôme scolaire, ce qui exclut beaucoup de membres de l'Église. L'art de la direction de chœur ne fait pas partie de ce que l'on y enseigne, même si l'on chante beaucoup au cours des ateliers pratiques.

- 8 Les grandes dimensions et la complexité de ce territoire, la densité de peuplement relativement faible ainsi que la diversité linguistique et politique du Cameroun eurent pour conséquence que le rôle des missionnaires se limita souvent à fonder des paroisses. Il leur était impossible de contrôler l'organisation de la vie chrétienne dans chacun des nombreux villages, si bien que l'on trouve, dans les rapports officiels de la Mission de Bâle, la mention de « rechutes dans le paganisme » comme des descriptions positives témoignant d'une vie musicale particulièrement active, avec des chorales indépendantes chantant leurs propres cantiques à plusieurs voix¹¹. Est aussi parfois mentionné l'emploi d'instruments indigènes, comme les tambours, en l'honneur des missionnaires – du moins à l'extérieur de l'édifice de l'église¹². Les modalités de répétition et d'exécution de ces musiques ne sont évoquées que de façon marginale. Si la fonction de chef de chœur est parfois citée, les missionnaires accordent peu d'attention à leur pratique précise :

Malgré la nuit, nous trouvâmes toute la chapelle remplie de jeunes gens. [...] Le territoire sur lequel nous sommes implantés est plein de telles associations chorales. Tous les jeunes du village se rassemblent trois à quatre fois par semaine à la lueur des lampes et répètent, en présence du professeur et d'un responsable de la paroisse, sous la direction d'un chef, des chœurs à quatre voix. [...] Les morceaux travaillés, en partie écrits et composés par les Noirs eux-mêmes, bien qu'ils n'aient aucune notion ni de la notation musicale, ni des règles de composition, sont exécutés pour embellir et enrichir l'office religieux chaque dimanche¹³.

- 9 On apprend seulement en passant que, lors des exécutions de musique indigène, certaines personnalités peuvent aussi assumer un rôle de directeur musical. Des personnes aux fonctions approchant celles d'un chef de chœur sont ainsi mentionnées dans la description d'un rituel par lequel une société secrète abjure, sous l'influence de la Mission, ses pratiques magiques :

Toute la troupe [les membres de la paroisse] se dispose par sections, un chef à leur tête. Deux d'entre eux sont déjà prêts à jouer du grand tambour avec leurs poings, un autre s'est placé auprès de son tambour de danse. Les choses pourraient alors commencer. Mais personne d'autre n'est venu par crainte de Disio (les Bakoko appellent Disio l'esprit de la société secrète). Quelques chrétiens seulement sont avec nous, et tous attendent de voir ce qui va se produire. Le chef agite alors son bâton et fait commencer les choses par un chant bref. Sur un signe donné, toute la troupe se joint à son chant et frotte en tous sens l'instrument aussi vite et aussi fort que possible, en y mettant toute leur énergie. Le chef tombe par terre, et se relève vite. Il fait un signe pour mettre fin à tout ce spectacle. L'idole Disio a fait entendre sa voix pour la dernière fois. Encore un grand nombre de coups de poing sur le

grand tambour tout neuf – il a coûté 40 Marks – et le jeu est terminé. Voilà tout le secret de Disio¹⁴.

- 10 S'il n'est pas possible de savoir clairement, à travers cette description, si cette personne mise en avant par rapport aux autres, joue du tambour ou danse, le récit d'une fête de baptême que fait l'infirmière Lina Weber en 1946 précise sa position :

Tandis qu'après le baptême, on célèbre la communion avec les nouveaux membres de la paroisse, les autres se rassemblent devant l'église, les uns munis d'instruments de musique, d'autres de branches et de feuilles dont ils ont entièrement dépouillé les jolis buissons tout autour de l'église. Commence alors un spectacle dont le charme est tel que l'on peut difficilement s'y soustraire. Tout en jouant de la musique, en chantant et en dansant, la communauté conduit pour un temps les baptisés hors de l'église, sous nos regards surpris, puis sur la place du village, où tout se met à présent en mouvement. Les hommes, les femmes, les enfants, les mères avec leurs enfants sur le dos et les pères avec d'autres dans les bras, tout le monde suit les sonorités de la musique et se joint au chant entonné par celle parmi les femmes qui chante et celle qui danse devant les autres. Les seuls mots que je parviens à saisir sont ceux qui reviennent sans cesse, « Sango Yesu » et « Alléluia »¹⁵

- 11 L'évocation de ces deux femmes, « celle parmi les femmes qui chante et celle qui danse devant les autres », conduit à se demander si la mission chrétienne a vraiment été la seule à avoir déterminé la fonction de chef ou s'il n'en existait pas plusieurs modèles dans la culture musicale précoloniale qui ont exercé une influence sur la forme qu'elle prit.
- 12 Dans le domaine du chant, il faut en effet mentionner ici le *premier chanteur*, qui joue un rôle important dans la pratique musicale au Cameroun. De nombreux morceaux chantés transmis oralement ont été jusqu'à nos jours construits selon la technique du *Call-and-Response* ; le déroulement de leur exécution dépend donc d'une personne qui dirige musicalement¹⁶. En entonnant un verset, celle-ci décide du morceau, de la tonalité et du tempo. Elle reste néanmoins, de manière inévitable, acoustiquement présente durant la suite de l'exécution. Il faut comprendre autrement le rôle du *premier danseur*, dont il est question dans les rapports des missionnaires, en particulier lors de cérémonies funéraires qui se déroulent sur plusieurs jours¹⁷. Celui-ci indique en premier lieu les mouvements corporels correspondant à une musique donnée, mais il fait aussi office de modèle que le groupe doit imiter de manière simultanée. Ses mouvements sont silencieux et servent en premier lieu à accompagner la musique ; ils ne sont pas à considérer comme des indications prescriptives. Les formes d'expression impliquant la danse, comme le fait de frapper simultanément dans ses mains, d'agiter des branches de palmiers ou de remuer certaines parties du corps, font néanmoins partie d'un répertoire au moyen duquel on peut communiquer des informations métriques et rythmiques sur la musique¹⁸. Pour finir, mentionnons le *premier joueur de tambour* qui, dans certains ensembles de tambours, indique le rythme dont dépendent le style et le tempo. Comme pour le premier chanteur, ce musicien remplit son rôle en participant lui-même à l'exécution. On peut estimer qu'il a, en général, une influence réduite sur la pratique musicale religieuse dans la mesure où les tambours intervenaient rarement au cours des offices dans les églises de la Mission. La raison n'était pas que les missionnaires en avaient interdit l'usage, mais que, dans cette région du Cameroun, le tambour ne pouvait être joué, à quelques exceptions près, que par des hommes. Or, ces derniers participaient dans une bien moindre mesure que les femmes à la musique religieuse. Au sujet de la communication langagière, il faut enfin signaler qu'un très grand nombre de rapports de missionnaires remontant à la période la plus ancienne rend compte de l'importance de la gestuelle qui accompagne la parole. La

grammaire qu'ils rédigèrent mentionne ainsi l'existence de signes gestuels pouvant remplacer certains mots¹⁹. Le phénomène va jusqu'à l'existence d'une langue gestuelle qui dépasse les différences dialectales du Cameroun et joue un rôle important, en particulier pour le commerce, comme le constate Hutter, un fonctionnaire colonial, dans son rapport²⁰. Même si les sources ne présentent pas d'analyse détaillée de ce phénomène, elles signalent que les gestes de la main remplissent une fonction importante dans la communication et qu'ils peuvent aussi être employés dans la musique, comme le missionnaire Johannes Ittmann le décrit à propos d'une cérémonie funéraire :

Chaque danseur se meut à sa manière sur la place. On ne voit d'abord qu'une confusion déroutante. Mais lorsqu'on a été instruit des mouvements, on remarque que les danseurs veulent représenter, à l'intention des spectateurs visibles et invisibles, de quelle manière ils nourrissent leur tribu. Ses plus proches parents cherchent de toutes les façons à montrer combien le défunt était un homme riche et estimé. On se glorifie pour ainsi dire de sa richesse. L'un chante en dansant : Montrez-moi une vierge, que je commence aujourd'hui ou demain à verser des acomptes pour son prix ! À côté de lui, un danseur en enlace un autre et, pendant qu'ils tournent tous deux, il chante : Si je ne te tenais pas fermement, tu deviendrais fou à force de richesses ! [...] Un autre danse autour de lui, les mains ouvertes sous ses mamelons. Il veut ainsi signifier qu'il a des filles en âge d'être mariées²¹.

Causes et modalités de la direction musicale dans différentes traditions culturelles

- 13 Comme nous l'avons montré plus haut, nous ne disposons pas de source détaillée concernant la direction musicale des Camerounaises et Camerounais à l'époque de la Mission. Il n'est pas possible d'identifier un modèle clair remontant à la pratique musicale précoloniale. C'est pourquoi il paraît judicieux de ne pas chercher à établir des comparaisons historiques avec la forme de direction musicale occidentale, mais de considérer le phénomène de manière systématique.
- 14 On peut mentionner quatre facteurs principaux qui furent déterminants pour l'apparition durable du chef dans la musique européenne au XIX^e siècle : 1) la taille croissante des orchestres et des chœurs rendit nécessaire une position centrale de direction ; 2) la complexité de la musique exigea la présence d'un chef en mesure de tout superviser ; 3) le style musical et, surtout, les modifications fréquentes de dynamique et de tempo devaient être imposés à tous les musiciens de manière perceptible ; 4) enfin, la personne qui dirigeait ne devait pas intervenir de façon audible dans le déroulement musical. Ce sont ces impératifs qui ont suscité l'apparition de la fonction de chef d'orchestre occupant une position visible de tous les musiciens de l'orchestre et les guidant dans l'interprétation du morceau pendant l'exécution publique. Pour donner ses indications, le chef s'appuie sur une partition d'après laquelle il signale les entrées, le rythme, le tempo et les changements de dynamique. Ce qu'il réalise au moyen d'une technique silencieuse comprenant des gestes, des mimiques et autres mouvements corporels²². En outre, sa tâche consiste à répéter les œuvres avec les musiciens avant l'exécution publique, situation dans laquelle il est autorisé à employer la parole, le chant et d'autres stimuli acoustiques comme frapper dans ses mains ou battre la mesure de façon audible. Ce processus de répétitions vise essentiellement l'assimilation d'une interprétation d'une

œuvre musicale, tous les musiciens ayant sous les yeux les partitions de leur partie, dont, en règle générale, l'on ne peut pas s'écarter²³.

- 15 Les exigences qui incombent à la direction de chœur dans les chorales BAPRESCA – de même que dans la plupart des autres chorales villageoises camerounaises – sont différentes. Cependant, dans la mesure où les chœurs mixtes apparus avec l'Église chrétienne exécutent des morceaux d'une certaine longueur et à plusieurs voix, une personne faisant fonction de chef y est aussi nécessaire. Dans la région de Bakossi, les chants collectifs de l'ère précoloniale étaient au contraire, selon toute vraisemblance, monodiques et composés de motifs mélodiques brefs. Les genres musicaux étaient de plus distincts suivant le sexe, et les formes musicales en tant que telles n'existaient que dans le cadre de ce qu'on appelait les « sociétés secrètes » élitaires²⁴. Le chant en commun s'était développé pour des raisons sociales ou religieuses et, malgré une part de répertoire musical fixe, il se caractérisait, à bien des égards, par l'improvisation. La pratique musicale qui consiste à composer des morceaux, à les répéter pour ensuite les exécuter lors d'un office religieux ne correspond à aucune pratique d'interprétation précoloniale. La disposition en cercle des chanteurs et des chanteuses pour interpréter des morceaux qualifiés, aujourd'hui encore, de « traditionnels » montre par ailleurs la faible hiérarchisation à l'intérieur du groupe, à l'inverse des chorales d'églises, disposées de manière frontale.
- 16 Étant donné que les membres actifs de la paroisse et du chœur sont pour une large part des femmes, et que nombre d'entre elles sont analphabètes, le rôle de la personne qui les dirige lors de l'étape préparatoire est, en premier lieu, de leur faire apprendre le texte et la mélodie. Les répétitions doivent permettre aux chanteuses et aux chanteurs de chanter les morceaux par cœur lors de l'interprétation publique. Dans le cas où des difficultés interviennent, la direction chorale doit pouvoir indiquer aussi bien le texte que les mouvements de la mélodie. Les chefs de chœur doivent éventuellement être en mesure de participer activement au chant. Par ailleurs, il n'est pas nécessaire de travailler particulièrement la polyphonie, car les membres des chorales camerounaises ont intériorisé, par de longues années de pratique du chant d'Église, la technique polyphonique consistant à chanter à plusieurs voix et de façon harmonique à partir d'une mélodie connue. Ils n'ont aucune difficulté à former une voix d'alto ou de ténor à la tierce ou à la sixte sur une mélodie familière. La basse est capable de compléter toutes les mélodies heptatoniques par les notes harmoniques adéquates sur les trois harmonies de base (tonique, dominante, sous-dominante). La conduite du chœur dans tout le déroulement mélodique commun dépend, pour sa part, de la technique de composition : si le mouvement mélodique se conforme rigoureusement à la forme du texte, avec des accents linguistiques et des syllabes longues ou brèves, il faut que le rythme libre soit rendu manifeste ; si un mètre est fixé pour chanter sur une mélodie isorythmique, il suffit d'une battue métrique et des mouvements corporels de danse peuvent même prendre place. Ces derniers, en accompagnant la musique, permettent au chef de chœur d'expérimenter sur son propre corps si le morceau est chanté dans le tempo souhaité ou non. L'intervention de voix solistes s'ajoutant au chant choral constitue le point culminant des morceaux dans le répertoire des chorales BAPRESCA. On choisit pour cela les chanteuses et les chanteurs les plus talentueux. L'importance de leur rôle et les exigences de qualité de l'interprétation qui vont de pair ont souvent pour conséquence que la fonction de chef est assurée par la chanteuse soliste et pas nécessairement par la personne du chœur ayant reçu la meilleure formation scolaire et musicale.

- 17 Pour mieux comprendre ces différents défis auxquels sont confrontés les chefs des chorales BAPRESCA, il convient d'étudier de plus près quelques situations de répétition et d'exécution dans le cadre de la pratique musicale religieuse. On peut pour cela, en s'appuyant sur les travaux de David McNeill²⁵ et d'Adam Kendon²⁶ portant sur les gestes accompagnant le discours, considérer la gestuelle, la parole et le chant comme des éléments constitutifs d'un message de valeur équivalente. Les catégories fondamentales dégagées par McNeill – gestes iconiques, métaphoriques, déictiques et rythmiques²⁷ – sont repérables dans l'expression corporelle du chef de chœur, même si certains mouvements prennent une signification particulière du fait de leur rapport avec des phénomènes proprement musicaux. On constatera enfin que les gestes de direction musicale camerounais permettent d'identifier, d'une part, certains systèmes gestuels fonctionnant selon différentes régularités, comme la chironomie, les gestes déictiques ou les battues rythmiques et métriques, et d'autre part, des gestes de type emblématique qui sont porteurs de significations et peuvent être employés de façon prescriptive.

Le travail musical des chefs de chœur des chorales BAPRESCA

- 18 Les chorales BAPRESCA, qui sont constituées de 10 à 25 personnes environ, se réunissent un soir par semaine pour une répétition qui est dans une large mesure destinée aux membres qui ne savent pas lire. Pour s'assurer une mémorisation efficace, plusieurs morceaux tirés du répertoire commun sont chantés au début et à la fin de la rencontre, ce qui permet de se remettre en tête le texte et la mélodie. De nouveaux morceaux sont étudiés de manière linéaire, strophe par strophe : le chef de chœur chante séparément toutes les mélodies, segment par segment, depuis la partie des sopranos jusqu'à celle des basses, et les membres de la chorale les répètent autant de fois qu'il est nécessaire pour que tous les aient retenues. Pour finir, l'ensemble du morceau, qui dure souvent quelques minutes, est chanté plusieurs fois de suite. Pour chaque pupitre, une chanteuse qui connaît particulièrement bien le morceau guide les autres en chantant plus fort afin que les chanteuses moins expérimentées puissent la suivre. Du fait de cette technique mêlant des chanteuses aux capacités différentes, tout travail sur les changements de dynamique est pratiquement exclu.
- 19 Comme on n'utilise pas de partitions, le chef a recours, pour faire connaître les nouvelles mélodies, à un système chironomique dans lequel les différentes hauteurs de notes sont indiquées par des gestes de désignation sur un axe vertical.

5 : Situation de répétition avec des gestes chironomiques (Tombel, 2008).

Les notes aiguës sont indiquées en haut, les notes graves, en bas, sans qu'il soit toujours nécessaire de bouger tout le bras, la direction désignée par l'index suffisant à indiquer la note. Par cette gestuelle, le chef crée métaphoriquement avec son corps un espace sonore vertical. Les membres de la chorale obtiennent ainsi une image visuelle, même si elle est éphémère, de la mélodie. Les notes ne sont jamais indiquées de manière horizontale au Cameroun. Les membres de l'Église Presbytérienne Camerounaise ignorent toute représentation d'un mouvement mélodique dans l'espace, telle qu'on la connaît en Occident par analogie avec la notation graphique. D'après ma propre expérience, ils ne sauraient pas non plus l'interpréter.

- 20 Le chef occupe ainsi, au cours des répétitions, la fonction de « première chanteuse », cependant pas selon la technique et les formes de *Call-and-Response* : il indique seulement les mélodies, qu'il ne chantera plus lors des exécutions publiques. On ne peut reconstituer clairement la façon dont le système gestuel chironomique est apparu. De nombreux indices laissent penser qu'il s'est développé dans le contexte de la Mission et de la formation scolaire. Dans la musique précoloniale, la notion d'une gamme de tons était inconnue, puisque les mélodies devaient rigoureusement suivre les sonorités linguistiques des langues bantoues²⁸.
- 21 Les paroisses de l'Église Presbytérienne Camerounaise sont en général structurées en plusieurs sous-groupes. En plus des groupes de femmes, de jeunes et d'hommes, elles possèdent plusieurs chorales, en nombre différent suivant les lieux, qui chantent dans les langues des diverses ethnies ou encore en français ou en anglais, les langues officielles du pays. Tout comme les communautés BAPRESCA, ces chorales sont toutes reliées entre elles dans des organisations régionales ou nationales. Le chœur chantant en anglais jouit d'un statut d'élite car il est le seul à chanter de la musique religieuse internationale composée avec le système *Tonic Sol-fa*. Chaque chorale occupe une place fixe dans la nef de l'église et exige de participer avec un morceau au moins à tous les offices religieux. Le chef de la chorale BAPRESCA choisit ainsi chaque semaine un morceau qui sera chanté debout, depuis le lieu qu'occupe la chorale dans les rangées de bancs, à destination des paroissiens. Le chef se place alors devant son groupe qui chante tourné vers l'autel. Lors de ces exécutions, la chironomie ne joue plus aucun rôle puisqu'il s'agit d'un chant

collectif polyphonique ; le rôle du chef est alors de guider la chorale par des gestes rythmiques et métriques pendant tout le morceau. Il est frappant de voir qu'au Cameroun, les gestes de battue rythmique, fréquents en Occident, sont inconnus, et qu'à leur place s'est imposé un mouvement de balancier de gauche à droite.

6 : Exécution lors d'un office religieux avec des battues rythmiques et métriques (Nyasoso, 2004).

Celui-ci suit le rythme de la mélodie ou bien sert à marquer régulièrement le mètre. Le système gestuel crée un espace métaphorique horizontal dans lequel sont marqués certains sons ou certaines impulsions métriques. Ce modèle de mouvement pourrait s'être développé à partir de pratiques comme celles, évoquées précédemment, consistant à agiter des palmes ou à frapper dans ses mains, ou à partir d'une sorte de battement de tambour. Le balancement n'est pas caractérisé par une différence de signification entre chacun des côtés. Le mètre n'est pas divisé en battues accentuées et battues atones, mais en sons longs et courts.

- 22 Parallèlement à cela, le chef de chœur a aussi pour tâche de signaler à certains groupes vocaux leurs entrées respectives, ce qu'il indique par des gestes déictiques en direction des personnes.

7 : Exécution lors d'un office religieux avec des gestes de désignation pour l'entrée d'une voix particulière (Nyasoso, 2004).

- 23 Dans certains cas, il est en outre nécessaire d'aider de façon visuelle les chanteuses et les chanteurs à se souvenir du texte chanté. Pour cela, le chef de chœur associe des battues rythmiques et métriques avec des gestes iconiques, comme dans le cas du segment de phrase « Dieu au ciel » pour lequel il élève les mains vers le haut.

8 : Exécution lors d'un office religieux avec une gestuelle accompagnant le chant sur les mots « au Ciel » (Nyasoso, 2004).

Il existe, dans le domaine religieux, un répertoire conventionnel d'une trentaine de gestes de ce genre que chaque membre de la paroisse peut lire et comprendre, de sorte qu'il est possible d'établir une communication non-verbale pendant l'exécution. D'après mes propres expériences, réalisées au cours de voyages d'étude sur le terrain au Cameroun, les membres des chorales BAPRESCA sont capables d'identifier simplement par l'indication de quelques-uns de ces gestes le morceau qu'il s'agira de chanter.

- 24 Le chef emploie dans un contexte musical des gestes conventionnels que les Camerounais connaissent dans leur vie quotidienne. Leurs significations évoquent le texte du morceau, ce qui en fait revenir à l'esprit la mélodie et permet de le chanter. Ce système de gestes diffère des symboles gestuels usuels des chefs de chœur occidentaux – comme celui qui consiste à placer l'index sur ses lèvres pour enjoindre de chanter moins fort – dans la mesure où il se réfère au texte chanté et non à un paramètre musical.
- 25 Les concours de chorales annuels déjà évoqués, lors desquels toutes les chorales BAPRESCA se réunissent pour un week-end en un lieu donné de la région de Bakossi, se distinguent des exécutions qui ont lieu dans le contexte des offices religieux. D'une part, lors de leur prestation, les chorales se tiennent devant l'autel, tournées vers la communauté, ce qui les met dans une situation de représentation. D'autre part, les groupes se trouvent non pas en contexte de rivalité avec des chorales stylistiquement différentes, comme c'est le cas dans leur communauté d'origine, mais en concurrence avec des chorales très semblables, qui parfois chantent les mêmes morceaux. C'est pourquoi les groupes préparent très soigneusement leur prestation et développent des chorégraphies spécifiques pour les morceaux qu'ils interprètent, afin de se distinguer des autres. Par conséquent, surtout pour les mélodies reposant sur un mètre stable, l'exécution du chef et des membres du chœur comporte davantage de mouvements dansants. Effectuer des mouvements horizontaux avec les hanches et les bras, plier les

genoux et faire des pas chassés vers la droite et la gauche sont ici déterminants pour le style.

9 : Exécution lors d'un concours de chorales avec des mouvements dansants du chef de chœur et de la chorale.

- 26 L'ensemble du corps est mis en jeu dans l'expression musicale. Ce qui, de surcroît, peut être associé à des gestes iconiques correspondant au texte qui, eux aussi, sont exécutés simultanément par le chef et par la chorale.

10 : Exécution lors d'un concours de chorales avec des gestes d'accompagnement du chant sur le mot « écrit ». La main droite imite le crayon, la gauche, le papier.

- 27 À ce moment-là, le chef de chœur évoque une sorte de « premier danseur ».
- 28 En mars 2012, j'ai eu la possibilité d'accompagner pendant une semaine une sélection de chefs de chœurs et de chanteuses dans la ville de Kumba pour des répétitions et des séances d'enregistrement d'un CD. La chorale, composée pour l'occasion, s'est réunie pendant plusieurs jours pour travailler des morceaux qu'elle connaissait déjà et d'autres qu'elle devait apprendre. Le dernier jour, une douzaine de ces pièces furent enregistrées dans la salle de la paroisse. Les répétitions des nouveaux morceaux m'ont permis de remarquer qu'un style de direction relativement homogène s'impose dans les chorales BAPRESCA. Le compositeur Rey Njume Etone fit apprendre au groupe un morceau inédit en accompagnant chaque note de la mélodie initiale, exceptionnellement lente et modérée, par un geste spécifique de la main. Il faisait alterner, à chaque note, la position de ses mains, placées paume vers le bas puis paume vers le haut, tandis qu'il élevait et abaissait les bras sur un axe vertical.

11 : Répétition pour des chefs de chœur avec les gestes du compositeur Rey Njume Etone.

Le lendemain, une femme chef de chœur, qui avait appris le morceau de cette manière, le fit exécuter à son tour par le groupe en adoptant ce même style inhabituel de direction.

12 : Reprise de ces gestes par une femme chef de chœur.

Comme les participants étaient issus de différentes paroisses, on peut supposer qu'à la suite de cette semaine le morceau a été retransmis oralement, accompagné de ces mêmes gestes exécutés par le compositeur.

- 29 Les chefs de chœur ne sont pas les seuls relais dans la diffusion des morceaux et des gestes de direction. Depuis quelques années, les techniques modernes de communication se sont tellement répandues au Cameroun que presque chaque adulte est en possession d'un téléphone portable. Ces derniers sont également utilisés pour faire des enregistrements sonores et des vidéos. Certaines répétitions et certains chefs de chœur sont aujourd'hui filmés ou enregistrés, et on peut les voir ou les entendre ultérieurement. On peut ainsi capter des morceaux ou des styles de direction et les communiquer à d'autres personnes qui n'ont pas besoin de savoir lire le texte ou les notes. Au cours de l'apprentissage des morceaux, le cercle des personnes concernées peut enfin s'étendre à une large tranche d'âge. Comme on a pu le voir sur l'illustration 12, des enfants de membres des chorales BAPRESCA étaient également présents lors des répétitions au cours de cette semaine-là. De façon similaire, de jeunes enfants assistent parfois aux séances de répétitions dans les groupes des communautés. En écoutant, ils apprennent le répertoire et deviennent capables de lire les gestes du chef. Ils peuvent aller jusqu'à commencer à les imiter avant même d'avoir commencé à chanter dans la chorale. Au cours des enregistrements du CD dans la salle de la paroisse, en 2012, j'ai aperçu, à l'écart du groupe placé en cercle autour des micros, un enfant qui essayait de reproduire correctement les gestes du chef.

13 : Imitation de la gestuelle par des enfants présents lors des répétitions.

- 30 Il n'existe pas de formation de chef de chœur dans les communautés chorales BAPRESCA. Ce sont en général les meilleures chanteuses solistes qui occupent cette fonction ou des personnes qui connaissent très bien les morceaux. Elles doivent posséder une autorité suffisante pour les transmettre correctement et pour diriger la chorale avec fermeté lors de leur exécution. L'apprentissage technique se fait par l'observation et l'imitation et par une mise en application avec d'autres chorales. Dans ce processus de transmission orale et gestuelle, les compositeurs ou les chefs de chœur les plus doués jouent un rôle décisif comme médiateurs personnels et comme modèles.

Remarques conclusives

- 31 L'étude des différentes techniques de direction des communautés chorales BAPRESCA au Cameroun, par opposition avec la tradition occidentale, montre que les mouvements des mains et des bras des musiciens, qui remplissent extérieurement la même fonction, ne peuvent nullement obéir aux mêmes principes. Dans des cultures musicales qui, par exemple, ne connaissent pas de différences entre temps forts et temps faibles, le besoin de marquer un temps accentué par un geste vers le bas n'est pas éprouvé. Inversement, dans la musique occidentale, dont l'exécution s'appuie la plupart du temps sur des partitions, le chef n'a pas besoin d'indiquer par des gestes le texte qui est chanté. Les techniques respectives sont adaptées aux cultures, à leurs conventions communicationnelles et aux exigences de leurs pratiques musicales. C'est pour cette raison que les chefs de chœur des chorales BAPRESCA ne s'intéressent pas aux techniques de direction occidentales, qu'ils peuvent aujourd'hui connaître grâce à la télévision ou aux enregistrements vidéo²⁹.
- 32 Cette analyse montre en outre qu'au cours du processus musical allant des répétitions à l'exécution publique, des systèmes gestuels très différents peuvent être mis en œuvre. Un

seul et même chef de chœur est ainsi en mesure d'exécuter des gestes chironomiques pendant les répétitions, de donner des signaux déictiques, rythmiques et métriques pendant l'exécution publique, tout en passant sans heurt, à certains endroits, à des mouvements de danse ou en exprimant le texte des œuvres chantées par des gestes sémantiques. C'est le contexte musical et social qui détermine à chaque fois le style de l'exécution. À cet égard, les aptitudes des chefs de chœur de différentes cultures se ressemblent. Le chef occidental se comporte lui aussi de manière différente, que ce soit par la parole ou par le geste, pendant les répétitions et pendant l'exécution publique. Ce n'est que lors des premières qu'il peut se permettre de chanter les parties instrumentales ou d'imiter des techniques de jeu avec ses bras. Pendant les concerts, une certaine attitude théâtrale est commune aux chefs dans les deux cas.

- 33 Cela étant, ces analyses montrent aussi que, si la fonction de chef de chœur au Cameroun s'est sans doute mise en place avec les chœurs mixtes des chorales des communautés chrétiennes, il ne s'agit pourtant pas d'un pur produit de la Mission ou du résultat d'une colonisation culturelle. Les Camerounaises et les Camerounais ont intégré dans leur style de direction de la musique religieuse actuelle certaines pratiques de leur culture musicale précoloniale, comme celle du « premier chanteur » ou du « premier danseur », et ils ont adapté les fonctions du chef de chœur à leurs besoins. Les réactions positives suscitées par un accompagnement gestuel prononcé de la musique lors des concours publics de chorales montrent que les habitants de la région de Bakossi perçoivent et apprécient depuis longtemps ce nouveau style comme faisant partie intégrante de leur culture musicale³⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- BAERTSCHI, Friedrich, *Jokwele la Elongi*, s. l. n. d. [inédit, Archives de la Mission 21, Bâle].
- BAERTSCHI, Friedrich, *Madoi ma Sion*, Bâle, Rotaprint, 1955.
- BALZ, Heinrich, *Where The Faith Has To Live. Studies in Bakossi society and Religion, Part I: Living Together*, Bâle, Basel Mission, 1984.
- BALZ, Heinrich, *Where The Faith Has To Live. Studies in Bakossi society and Religion, Part II: The Living, The Dead and God*, Berlin, Dietrich Reimer, 1995, II, 1 : Chap. 1 et 2.
- BALZ, Heinrich, *Where The Faith Has To Live. Studies in Bakossi society and Religion Part II: The Living, The Dead and God*, Berlin, Dietrich Reimer, 1995, II, 2 : Chap. 3 et 4.
- BASLER MISSION (éd.), *Der Evangelische Heidenbote*, 1906/03, Bâle, Basel Mission, 1906.
- BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1897*, Bâle, Basel Mission, 1898.
- BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1899*, Bâle, Basel Mission, 1900.
- BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1906*, Bâle, Basel Mission, 1907.

- BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1925*, Bâle, Basel Mission, 1926.
- BETZ, Rudolf, « Die Trommelsprache der Duala », in DANCKELMANN, Alexander (éd.), *Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den deutschen Schutzgebieten*, vol. 11, Berlin, Mittler, 1898, p. 1-86.
- BOWEN, José Antonio, « The Rise of Conducting », in BOWEN, José Antonio (éd.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 93-113.
- COLSON, Jon F., *Conducting and Rehearsing the Instrumental Music Ensemble*, Lanham, Toronto, Plymouth, Scarecrow Press, 2012.
- DORSCH, Heinrich, « Grammatik der Nkosi-Sprache mit einer das Nkosi mit Duala vergleichenden Einleitung », in MEINHOF, Carl (éd.), *Zeitschrift für Kolonialsprachen*, Berlin, Dietrich Reimer, 1911, p. 241-284.
- EJEDEPANG-KOGE, Samuel Ngome, *The Tradition of a People Bakossi. A Historical-Socio-Anthropological Study of one of Cameroon's Bantu Peoples* [1971], Yaoundé, SOPECAM B.P., 1986.
- GUTBROD, Johannes et BAERTSCHI, Friedrich, *Myenge ma Ngoso, „Solo-Lieder“ in der Dualasprache* [inédit, Archives de la Mission 21, Bâle], Cameroun, 1912-1914.
- HUTTER, Franz, *Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1902.
- ITTMANN, Johannes, *Die Religion im vorderen Kamerun*, consultable sur Internet à l'adresse : <http://www.johannes-ittmann.de/site/band3.htm> [consulté le 22 mai 2014].
- ITTMANN, Johannes et EBDING, Friedrich, « Religiöse Gesänge aus dem nördlichen Waldland von Kamerun », in SEMINAR FÜR AFRIKANISCHE SPRACHEN DER UNIVERSITÄT HAMBURG (éd.), *Afrika und Übersee, Sprachen und Kulturen*, Berlin, Reimer, vol. XXIX, 1954-1955, p. 169-177 et vol. XL, 1956, p. 39-44 et p. 125-132.
- ITTMANN, Johannes (pour le texte) et LIPP, Karl (pour les exemples musicaux), « Lieder aus dem Kameruner Waldland », in SEMINAR FÜR AFRIKANISCHE SPRACHEN DER UNIVERSITÄT HAMBURG (éd.), *Afrika und Übersee, Sprachen und Kulturen*, vol. XLII, 1958, p. 1-16 et p. 69-80.
- KELLER, Werner, *Zur Freiheit berufen. Die Geschichte der Presbyterianischen Kirche in Kamerun*, Zurich, Theologischer Verlag, 1981.
- KENDON, Adam, *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- KING, Roberta, NGOYA KIDULA, Jean et KRABILL, James (éd.), *Music in the Life of the African Church*, Baylor, Baylor University Press, 2008.
- KLEIN, Christopher, *Messkompositionen in Afrika. Ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, Göttingen, Ed. Re, 1990.
- MCNEILL, David, *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992.
- NICOD, Henri, *La Vie mystérieuse de l'Afrique noire*, Paris, Payot, 1948.
- PRESBYTERIAN CHURCH IN CAMEROON (éd.), *The BAPRESCA Song Book*, Tombel, CABTAL, 2002.
- RIVA, Nepomuk, *Handschrift und Körpernotation. Schriftliche und mündliche Überlieferungen von Kirchenmusik in Kamerun*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2014.
- SCHNEIDER, Marius, « Lieder der Duala », in VETTER, Walther (éd.), *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959*, Leipzig, Peters, 1960, p. 93-113.

WÄNGLER, Hans-Heinrich, « Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen », in SIMON, Arthur (éd.), *Musik in Afrika*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1983, p. 58-65.

WEBER, Lina, *Le Premier rapport de travail*, Victoria, 1946 [inédit, Archives de la Mission 21, Bâle].

WURM, Paul, *Die Religion der Küstenstämme in Kamerun, nach Berichten der Missionare Keller, Schuler, Spellenberg, Schürle und Dinkelacker*, Bâle, Verlag der Missionsbuchhandlung, 1904.

NOTES

1. La communauté dispose d'un livre de cantiques contenant les textes des morceaux, *The BAPRESCA Song Book*, édité par la Presbyterian Church in Cameroon (Tombel, 2002). Il a été constitué grâce au soutien de l'organisation CABTAL qui s'emploie depuis plusieurs années à produire des traductions de la Bible en plusieurs langues camerounaises. Voir : <http://www.cabtal.org> [consulté le 22 mai 2014]. On trouve sur Youtube plusieurs morceaux chantés par les chorales BAPRESCA ainsi qu'un témoignage filmé sur la communauté chorale réalisé par l'auteur du présent article. Voir « BAPRESCA. Eine Chorgemeinschaft aus West-Kamerun » à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=kVcKm4nN6VU> [consulté le 25 mai 2014].
2. Pour le domaine catholique, voir par ex. KLEIN, Christopher, *Messkompositionen in Afrika. Ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, Göttingen, Ed. Re, 1990. À propos de l'évolution générale de la musique d'église en Afrique, voir KING, Roberta, NGOYA KIDULA, Jean et KRABILL, James (éd.), *Music in the Life of the African Church*, Baylor, Baylor University Press, 2008.
3. Des analyses de la transmission orale effectuée par différents systèmes de gestes dans la chorale indépendante Bakossi Seraphim Choir, qui chante exclusivement des morceaux composés par le pasteur Elias Ebong Ngole, se trouvent dans RIVA, Nepomuk, *Handschrift und Körpernotation. Schriftliche und mündliche Überlieferungen von Kirchenmusik in Kamerun*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2014.
4. Je remercie pour leur soutien et leur hospitalité au cours de mes recherches sur le terrain les compositeurs Paul Epie Mesumbe et Rey Njume Etone, le président de BAPRESCA, Ekwoe Edward Mbome, le Révérend Ngole David de CABTAL ainsi que les différentes chorales paroissiales, notamment à Tombel, Nyasoso, Ebonji, Muebah, Kumba et Douala.
5. Sur l'histoire de la PCC, voir KELLER, Werner, *Zur Freiheit berufen. Die Geschichte der Presbyterianischen Kirche in Kamerun*, Zurich, Theologischer Verlag, 1981. Sur le développement du christianisme dans la région de Bakossi, voir BALZ, Heinrich, *Where The Faith Has To Live. Studies in Bakossi society and Religion, Part I: Living Together*, Bâle, Basel Mission, 1984 et *Part II: The Living, The Dead and God*, Berlin, Dietrich Reimer, 1995, II,1 : Chap. 1 et 2 ; II,2 : Chap. 3 et 4.
6. Voir BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1899*, Bâle, Basel Mission, 1900, p. 80.
7. Il n'existe à Douala qu'un seul manuscrit présentant une théorie musicale simple, datant des années 1920, mais il n'a sans doute jamais été utilisé. Voir BAERTSCHI, Friedrich, *Jokwele la Elongi*, s. l. n. d. [Archives de la Mission 21, Bâle].
8. On trouve des textes de chanson dans ITTMANN, Johannes et EBDING, Friedrich, « Religiöse Gesänge aus dem nördlichen Waldland von Kamerun », in SEMINAR FÜR AFRIKANISCHE SPRACHEN DER UNIVERSITÄT HAMBURG (éd.), *Afrika und Übersee, Sprachen und Kulturen*, Berlin, Reimer, vol. XXIX, 1954-1955, p. 169-177 et vol. XL, 1956, p. 39-44 et p. 125-132. Le livre de BAERTSCHI, Friedrich, *Madoi ma Sion* (Bâle, Rotaprint, 1955), contient un fascicule avec des partitions.

9. BETZ, Rudolf, « Die Trommelsprache der Duala », in DANCKELMANN, Alexander (éd.), *Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den deutschen Schutzgebieten*, vol. 11, Berlin, Mittler, 1898, p. 1-86.
10. Pour une étude approfondie de la diffusion du Tonic Sol-fa au Cameroun, voir RIVA, *Handschrift und Körpernotation*, op. cit., p. 163-172.
11. Sur le chant à plusieurs voix, voir BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1897*, Bâle, Basel Mission 1898, p. 70. Sur les compositions elles-mêmes, voir BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1906*, Bâle, Basel Mission 1907, p. 85. Les rapports missionnaires permettaient de contrôler le travail de la Mission de Bâle et des extraits en étaient publiés dans des revues à destination des personnes soutenant la mission.
12. BASLER MISSION (éd.), *Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel 1925*, Bâle, Basel Mission, 1926, p. 72-73.
13. BASLER MISSION (éd.), *Der Evangelische Heidenbote*, Bâle, Basel Mission, 1906, p. 22.
14. WURM, Paul, *Die Religion der Küstenstämme in Kamerun, nach Berichten der Missionare Keller, Schuler, Spellenberg, Schürle und Dinkelacker*, Bâle, Verlag der Missionsbuchhandlung, 1904, p. 23.
15. Lina Weber, dans *Le Premier rapport de travail*, Victoria, 1946, p. 2 [inédit, Archives de la Mission 21, Bâle].
16. Les seules partitions de chants camerounais de l'époque de la Mission se trouvent dans : GUTBROD, Johannes et BAERTSCHI, Friedrich, *Myenge ma Ngoso, „Solo-Lieder“ in der Dualasprache*, Cameroun, 1912-1914 [inédit, Archives de la Mission 21, Bâle]; ITTMANN, Johannes (pour le texte) et LIPP, Karl (pour les exemples musicaux), « Lieder aus dem Kameruner Waldland », in SEMINAR FÜR AFRIKANISCHE SPRACHEN DER UNIVERSITÄT HAMBURG (éd.), *Afrika und Übersee, Sprachen und Kulturen*, vol. XLII, 1958, p. 1-16 et p. 69-80.
17. Voir par exemple WURM, *Die Religion der Küstenstämme in Kamerun, nach Berichten der Missionare Keller, Schuler, Spellenberg, Schürle und Dinkelacker*, op. cit., p. 19-20.
18. Henri Nicod donne des descriptions détaillées des styles de danses dans *La Vie mystérieuse de l'Afrique noire*, Paris, Payot, 1948, p. 142-151.
19. Pour l'akoose, voir DORSCH, Heinrich, « Grammatik der Nkosi-Sprache mit einer das Nkosi mit Duala vergleichenden Einleitung », in MEINHOF, Carl (éd.), *Zeitschrift für Kolonialsprachen*, Berlin, Dietrich Reimer, 1911, vol. 1/04, p. 258-259 et p. 281.
20. Voir HUTTER, Franz, *Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1902, p. 484-487.
21. ITTMANN, Johannes, *Die Religion im vorderen Kamerun*, p. 222, consultable sur Internet à l'adresse : <http://www.johannes-ittmann.de/site/band3.htm> [consulté le 22 mai 2014].
22. Pour un aperçu du développement de la fonction de chef d'orchestre en Europe, voir par exemple BOWEN, José Antonio, « The Rise of Conducting », in BOWEN, José Antonio (éd.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 93-113.
23. Une ample description du processus de répétition dans le cadre d'un ensemble instrumental est donnée, par exemple, par COLSON, Jon F., *Conducting and Rehearsing the Instrumental Music Ensemble*, Lanham, Toronto, Plymouth, Scarecrow Press, 2012.
24. Sur la civilisation précoloniale et les instruments de musique des Bakossi, voir EJEDEPANG-KOGE, Samuel Ngome, *The Tradition of a People Bakossi. A Historical-Socio-Anthropological Study of one of Cameroon's Bantu Peoples* [1971], Yaoundé, SOPECAM B.P., 1986, p. 207, p. 211-212.
25. MCNEILL, David, *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992.
26. KENDON, Adam, *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
27. MCNEILL, *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, op. cit., p. 75-82.

28. Au sujet des rapports entre le ton parlé et la mélodie dans la musique du Cameroun, voir WÄNGLER, Hans-Heinrich, « Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen », in SIMON, Arthur (éd.), *Musik in Afrika*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1983, p. 58-65 ou SCHNEIDER, Marius, « Lieder der Duala », in VETTER, Walther (éd.), *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1959*, Leipzig, Peters, 1960, p. 93-113.

29. Le gospel américain, par exemple, est très populaire au Cameroun grâce à ces supports de diffusion. Mais les enregistrements des chefs n'ont pas d'influence sur la pratique musicale camerounaise.

30. [NDÉ] Cet article a été traduit de l'allemand par Laurent Cantagrel et revu par Elsa Rieu.

RÉSUMÉS

Cet article s'interroge sur la manière dont la direction de chœur de nature occidentale a été transmise au Cameroun par la Mission de Bâle. Diverses techniques de direction sont analysées au sein d'une communauté chorale presbytérienne du sud-ouest du Cameroun. On peut constater que le chef de chœur occupe une nouvelle fonction dans cette pratique musicale qui relève d'un faible nombre de modèles issus la culture musicale de l'époque précoloniale. En outre, il ressort avec évidence que les missionnaires n'ont fait qu'introduire la fonction de chef de chœur, les Camerounais ayant indépendamment développé une technique et des gestes de direction propres. Cela est dû à des différences dans les exigences d'un chef de chœur opérant dans une culture musicale caractérisée par l'oralité par rapport à celles d'un chef de chœur occidental. Dans le premier cas, les chefs utilisent, par exemple, des gestes chironomiques pour indiquer la hauteur ou des gestes sémantiques pour rappeler les paroles des chansons en suivant le rythme. Cette étude démontre que les styles de direction dépendent non seulement de la musique, mais aussi de la pratique musicale.

INDEX

Mots-clés : chef de chœur, gestes sémantiques, gestes chironomiques, musique traditionnelle, musique précoloniale, musique sacrée, chorales BAPRESCA (Cameroun), concours de chœurs, Presbyterian Church in Cameroon (PCC), Mission de Bâle

AUTEURS

NEPOMUK RIVA

Nepomuk Riva (né en 1974) a étudié la musicologie et la théologie protestante à l'Université Ruprecht-Karl de Heidelberg et à l'Université Humboldt de Berlin. Il a soutenu une thèse de doctorat sur les traditions écrites et orales de la musique sacrée au Cameroun. Il a enseigné l'ethnomusicologie à Berlin et a lancé un projet autour de la communication entre directeur d'orchestre et orchestre. Il travaille également comme éditeur indépendant pour la télévision allemande et produit des documentaires.