

# 8

## Voix féminines de la chanson au Cameroun : émergence et reconnaissance artistique

---

**Nadeige Laure Ngo Nlend**

### **Introduction**

La musique, plus que toute autre forme de l'art au Cameroun, est un domaine en perpétuelle émulation. Il faut dire qu'elle a largement de quoi soutenir une inspiration originale et continue parmi la diversité des rythmes dont regorge la grande variété ethnique qui constitue le peuplement national. Au fil des années, la musique populaire s'est considérablement déployée et diversifiée au Cameroun. Les différents artistes qui en constituent le paysage revendiquent un répertoire qui s'étend largement au-delà des frontières folkloriques (Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Kalangou, Botle dance...) où leur génie a en majorité puisé jusque-là.

Aussi, est-il important de distinguer le concept de musique populaire tel que nous l'entendons dans le cadre de la présente réflexion, d'avec le contenu qui lui est parfois affecté lorsqu'il est employé pour désigner les œuvres de musiques traditionnelles africaines. Lorsque le musicologue Eno Belinga (1965) convoque la même expression pour l'appliquer au contexte de l'Afrique noire, ce à quoi il se réfère correspond en réalité à l'ensemble des rythmes et chansons locales, fleurons du vivier artistique dit authentique, entendons par là, non encore modifiés par les expérimentations extérieures. Il s'agit des berceuses, des comptines, des chantefables, des chants épiques et laudatifs, exécutés de façon séculière par des hommes dont la fonction sociale est de transmettre la mémoire collective d'une communauté. Telles ne sont pas les musiques qui font l'objet de notre étude. Les musiques que nous appelons populaires, bien que tributaires d'un fort ascendant folklorique, s'en démarquent en ceci qu'elles combinent aux mélodies et rythmes dont elles s'inspirent, des éléments et styles propres aux instruments européens (Wofgang Bender 2000:13). En d'autres termes, il s'agit des musiques telles qu'elles se présentent

dans le paysage camerounais à partir des années 1970 sous la forme dite “stylisée”, pour emprunter le qualificatif affecté par Manu Dibango à sa version dite « Soul » du Makossa grâce à laquelle il a conquis le public international. Pour dire les choses simplement, il s’agit des chansons et rythmes locaux, dépouillés des lourdeurs de la polyrythmie caractéristique du répertoire africain et de leur caractère intuitif, notés sur partition, de sorte qu’ils répondent désormais aux exigences mercantiles de l’industrie culturelle.

Nombres d’études antérieures se sont penchées sur la musique populaire au Cameroun. Les préoccupations ont notamment porté sur la survie de cet art menacé par la concurrence des rythmes importés, sur l’instrumentalisation dont il est l’objet de la part des forces politiques locales (Owona Nguini 1995), mais surtout sur les problèmes d’ordre éthique que posent ses textes, sa chorégraphie (Mono Ndzana Hubert 1999; Ngono Elisabeth 2000) ; son inclination pour le laudatif (Nyamnjoh & Fokwang, Ntyam Bernice Rufine 2001) ou encore, sur la régression de la qualité de ses œuvres du fait du mercantilisme.

Ainsi, que ce soit sous forme de dissertations académiques, de chroniques journalistiques, d’essais de sociologie ou de programmes audio visuels spécialisés, la réflexion sur la musique au Cameroun a abondamment relevé la situation critique dont ce domaine de l’art est la proie depuis quelques années.

A la suite de nos prédécesseurs, notre étude s’inscrit dans une perspective analytique visant à aider à l’approfondissement de la réflexion sur les enjeux et défis auxquels est confrontée la musique au Cameroun dans le contexte très dynamique de la modernité. Mais alors que la réflexion menée dans les travaux antérieurs pour la plupart, englobait dans une analyse commune les artistes des deux sexes, il est question dans notre propos de cibler de façon spécifique les femmes évoluant dans l’univers de la chanson, notamment celles de la génération couvrant les décennies 1990 et 2000.

Le choix porté sur cette génération de chanteuses est justifié par l’ampleur du foisonnement observé ces deux dernières décennies dans le registre de leur art. Il est, en effet, remarquable qu’au moment où la production musicale camerounaise en général et celle masculine en particulier subit les effets néfastes de la crise économique qui sévit localement depuis 1987, les femmes sont parvenues à se ménager une place assez confortable dans le registre musical national, soit en saisissant les opportunités offertes par les innovations technologiques contemporaines, soit en transformant à leur avantage les contradictions socio-économiques locales. Dans un premier temps, confinée à une participation secondaire et caractérisée par un répertoire très réduit, la production musicale féminine a récemment connu un essor considérable. Son contenu, sa chorégraphie, ses rythmes ont acquis des genres et des styles qui expriment des choix artistiques audacieux, ce qui a valu à son répertoire de connaître une augmentation numérique exceptionnelle.

En situant cette thématique de recherche sur le terrain d'un processus dynamique, nous nous plaçons à la fois dans la même perspective que Jean Molino (2003) lorsqu'il convoque un ensemble de transformations externes pour expliquer des "changements subis par la musique (en Europe) depuis plus d'un siècle" d'une part et d'autre part, Pierre Fandio (2004) qui, s'exprimant pour le compte de l'art humoristique camerounais, met en rapport son émergence avec le contexte socio- économique local des années 1990.

D'après Molino, les avancées réalisées dans le domaine de la technologie sonore depuis le XIXe siècle avec Thomas Edison et bien d'autres et poursuivies durant le XXe siècle, ainsi que le décloisonnement culturel rendu possible par l'impérialisme européen à la même période, ont été à l'origine de mutations énormes dans le domaine de la musique. Ils ont ouvert des champs d'expérimentation nouveaux et divers dans la conception et la production sonore, enrichi le répertoire musical, amélioré la nature et la qualité du son et contribué au progrès de sa connaissance scientifique.

Dans le contexte de la musique populaire camerounaise, cette lecture trouve sa pleine justification dans la conjonction de l'avènement des Technologies de l'Information et de la Communication avec la survenue des bouleversements socio- politiques et économiques internes. Réfléchissant sur les conditions d'émergence du théâtre populaire camerounais dans un contexte culturel en crise, pierre Fandio développe un point de vue qui peut aisément être étendu au domaine musical. Selon lui, des éléments endogènes défavorables tels que la récession économique et les limites de la gouvernance culturelle d'une part et, d'autre part, la libération de l'expression, ont favorisé l'éclosion du « théâtre populaire » qui s'est finalement constitué en « sous champ autonome du champ culturel camerounais » (Fandio 2004:167). Dans le même esprit, la présente réflexion examine le ressort de la formidable émulation observée chez les chanteuses camerounaises dans un contexte culturel en pleine situation de délabrement, autant au plan institutionnel, infrastructurel que promotionnel. En rapport avec cette préoccupation majeure, les questions qui affleurent immédiatement sont les suivantes :

Quelle est la genèse de la voie féminine dans le registre de la musique populaire au Cameroun ?

A quelle période se situe le tournant du décloisonnement de l'art musical en faveur de la femme au Cameroun et quelles sont les conditions qui en alimentent la survenue ?

A quels enjeux et défis est confrontée la production musicale féminine dans l'espace culturel camerounais actuel, quels mécanismes sont déployés par les chanteuses pour s'y adapter et quels en sont les effets sur leurs œuvres ?

## Premiers jalons de la voie musicale féminine au Cameroun

### *Une impulsion exogène*

Contrairement à ce que peut le laisser croire l'actuelle prépondérance masculine dans ce domaine, c'est à une femme qu'on doit la toute première production musicale moderne au Cameroun. Marcelle Ebibi, puisqu'il s'agit d'elle, fit ses classes dans les cabarets à Kinshasa au Zaïre où l'édition avait connu une apparition précoce, par rapport à beaucoup de pays africains voisins. En effet, dans les années 1950, les femmes tiennent une place importante sur la scène musicale zaïroise. Parmi les icônes figurent des artistes comme Marthe Madibata, première femme chanteuse des éditions *Ngoma* ; Lisanga Pauline, interprète vedette des éditions *Loningisa* qui accompagna Henri Bowane et Manoka Souleiman dans la célèbre chanson : « Souvenir de Léopoldville » ; ou encore, Ako Anne, égérie de la firme *Ngoma*. A leur côtés, Ebibi est présentée par *Le Potentiel* comme la : « chanteuse d'origine camerounaise (qui) s'est attirée une grande réputation grâce à la chanson 'Mama Wapi Yo', l'une des plus belles chansons de la décennie 1950, réalisée par Guy Léon Fylla aux éditions *Cefa* ; elle chantait magistralement. Elle fut couronnée par la Rtb (Radio télévision belge francophone) ».

Ainsi donc, c'est à juste titre que Marcelle Ebibi est considérée au Cameroun comme la pionnière de la musique populaire moderne dont la première cuvée comptait une vingtaine d'artistes hommes. Parmi les noms qui faisaient autorité en la matière, on compte : Nzie Cromwell, Lobe Lobe Rameau, Epata Jean, Delangué, Timothée Essombe, Maneza Lucky, Kingué Michel, etc. (Noah 1976).

Mais abstraction faite de cette antériorité, il semble que la participation de la femme dans ce domaine ait été très limitée à l'époque. Il est en effet difficile de produire pour cette époque, d'autres attestations d'expérimentations musicales dues aux femmes. Ce qui du reste se comprend aisément quand on sait que la mentalité à cette période coloniale ne tolérait que difficilement l'intrusion des femmes dans les cercles de divertissement et corps de métiers considérés comme déshonorants pour elles. Ceci étant, les hommes non plus n'étaient pas mieux lotis en ces temps de balbutiement de l'art musical où l'édition était l'apanage des maisons de disques étrangères basées au Gabon, au Congo et au Zaïre. Aussi, cette émergence fut-elle rapidement suivie d'une phase de crise d'autant plus virulente qu'elle s'alimentait des troubles politiques et sociaux, liées à l'exacerbation des revendications nationalistes qui entraînaient des vagues de violence sur toute l'étendue du territoire. La débâcle qu'essuyèrent les métiers de la musique à cette période ne connut d'interruption qu'au début des années 1970.

### ***Les égéries***

La renaissance, pour ainsi dire, de la musique camerounaise fut lancée au plan local par une génération d'artistes hétérogènes. Virtuoses de la guitare, poètes enchanteurs et vocalistes de talent, cette deuxième vague de musiciens parvinrent à ressusciter l'art musical local en déliquescence par des expérimentations originales, consistant en un habile croisement entre les sonorités et instruments traditionnels et européens. La tête de file de ce renouveau qui se situe au début des années 1970 est un orchestre constitué de plusieurs jeunes hommes qui se donnent le nom de « Los Camaroes ». Dès lors, le ton en était donné. Dans le sud nâquit le Richard Band de Zoétélé, connu pour ses percussions exceptionnelles ; dans la même veine apparut Bikoko Aladin qui révolutionna le rythme Assiko avec sa guitare électrique et le Uvocot Jaz, orchestre de Epée Mbende Richard. A ce même courant se rattachent, Nelle Eyoum, Ebanda Manfred, Eboa Lotin, etc.

Dans cet univers à prégnance masculine, une femme parvint à s'affranchir des préjugés sociaux pour se hisser au niveau de ses congénères hommes. Elle s'appelle Anne Marie Nzié. Pour avoir évolué dans le sillage de son talentueux aîné, qui n'est autre que l'artiste musicien Cromwell Nzié, elle révèle des dispositions particulières pour le chant. Très vite, sa voix exceptionnellement puissante aux accents envoutants, conquiert tout le pays et franchit même les frontières pour aller charmer le public parisien. En 1968, elle est la première femme soliste au Cameroun et enregistre un album à Paris chez Gilbert Bécaud.

Sur les jalons de cette dynamique locale, une graine de musiciens de la diaspora inaugure elle aussi une ère de prospérité. Cette vague d'artistes dont la caractéristique est d'avoir pu bénéficier par leur séjour en Europe d'une solide formation technique et artistique, mais surtout des facilités sans précédent au titre des arrangements de leurs œuvres, de leur promotion et de leur diffusion, consacrent dès les années 1970, les lettres de noblesse de la musique Camerounaise. Les noms les plus célèbres de ces vedettes de la chanson camerounaise sont entre autres: Charles Lembe, Alexandre Dikoume, Dikoto Mandengue, Ekambi Brillant, Tala André Marie, Tchana pierre, Elvis Kemayo et particulièrement, Manu Dibango, icône indétrônée de la musique camerounaise. Son album intitulé « Soul Makossa », composé avec le musicologue Eno Belinga à l'occasion de la 8<sup>e</sup> Coupe d'Afrique des Nations de Football, fut vendu aux Etats Unis d'Amérique à deux millions d'exemplaires, chiffre jamais égalé dans ce marché par un Africain. Au milieu de ces monuments émergeant, deux femmes aux mérites non moindres, il s'agit de Rachel Tchoungui et Uta Bella. Leur prestation à l'occasion du premier festival de la musique camerounaise organisé en 1973 au Stade Omnisport Ahmadou Ahidjo par Rudolphe Mukoko, un promoteur de la musique nationale, fut très remarquée. Plus de trois décennies après cet évènement, Rachel Tsoungui, la diva camerounaise, se souvient encore et se confie en ces termes à l'hebdomadaire *Mutations* :

Cette chanson, (Roméo et Juliette) connut un tel succès que, lors de ce festival, toutes les affiches fixées dans la ville n'annonçaient que moi. Et, lors du spectacle, le public avait commencé à mimer la chanson et je m'étais alors demandé ce que je faisais encore là. Et puis, ce fut une communion totale entre le public et moi. La peur s'en était allée ...

Avec plus de 30 ans de carrière musicale à son actif, Rachel Tchoungui, « La black qui chante Piaf » ainsi que l'appelle affectueusement la presse française, demeure l'une des artistes les plus éclectiques de la scène camerounaise, autant du point de vue de la variété du répertoire qu'elle a exploré (Gospel, Opéra, Makossa, Blues, Bikutsi, Jazz, negro spirituals, etc.) que de ses collaborations artistiques aux côtés des artistes camerounais (Francis Bebey, Vincent Nguini) et étrangers (Jacob Devarieux, Maria de Guno).

En dehors de ces figures exceptionnelles, d'autres signatures au talent non moindre, se font remarquer dans le registre féminin à la fin de la décennie 1970 et au début de la suivante. Parmi elles figurent des noms connus autant du public local qu'étranger tels : Marthe Zambo, Coco Ateba, Beti Beti, Villavienne, Bebe Manga, Jeannette N'diaye, Charlotte Mbango, Beko Sadey, Grace Decca. Ces femmes explorent principalement deux rythmes : le Bikutsi et le Makossa. Mais, en même temps, elles n'hésitent pas innover à travers des rythmes peu connus tels que le *Mballe*, un rythme de l'ouest Cameroun ; ou à expérimenter des styles étrangers : Slow, Zouk, etc.

### ***La prépondérance masculine***

Toutefois, quelque admirables qu'aient été ces performances, elle apparaissent marginales en comparaison à la riche moisson de chanteurs de sexe opposé qui inondent la scène et monopolisent littéralement les rares maisons de disque qui, depuis 1980, se sont installées à Douala (Dobell, Makassi) et à Yaoundé (Bobolofia). Les ténors de cette génération qui sont Prince Niko Mbarga, Ben Decca, Dina Bell, François Nkotti et les Black Styles, Moni Billé, Toto Guillaume, Joe Masso, Georges Dickson, Hoïgen Ekwalla, Emile Kangué, Marco Mbella, Elvis Kemayo, Jules Kamga, Ali Baba, Messi Martin, Zanzibar et le groupe des Têtes brûlées, Sam Fan Thomas, etc., tiennent en effet la dragée haute aux femmes. Leur prépondérance dans tous les registres musicaux, depuis les rythmes traditionnels modernisés : Makossa, Bikutsi, Mangambeu, Assiko, ou encore dans des compositions hybrides telles que le Makassi, rythme dont Sam Fan Thomas est l'inventeur, fait d'eux les maîtres des métiers de la musique.

De ce fait, dans les années 1980, le chœur et la danse deviennent quasiment le passage obligatoire pour bon nombre de femmes désireuses d'œuvrer dans le domaine de la musique au Cameroun. Aussi, la génération de chanteuses femmes qui allait éclore durant la décennie 1990 font-elles leurs classes dans les formations

musicales de leurs homologues mâles qui leur mettent le pied à l'étrier ; ceci, longtemps après qu'elles sont largement fait leurs preuves en tant que danseuses et choristes. Il en est ainsi de Rantanplan et K-Tino, sacrées reines du Bikutsi de la décennie 1990, après plusieurs années comme danseuses pour le compte de Nkodo Si Tony. Quant à Annie Anzouer, ce n'est qu'au bout d'une décennie en tant que membre du groupe Zangaléwa qu'elle se lance dans une carrière en solo. Ruth Kotto, évolua longtemps à l'ombre de son frère, le célèbre bassiste Kotto Bass, avant d'entamer sa propre carrière. Syssi Dipoko, l'une des plus grandes révélations des années 1990 a été longtemps choriste aux côtés du célèbre Manu avant de signer sa première production de cinq titres intitulée « Mun'am ».

Mais, plus que le tutorat des artistes masculins, c'est la conjoncture particulière marquant la fin de cette décennie qui crée les conditions de la prolifération des chanteuses camerounaises.

### **Conjoncture socio-économique et émulation en production musicale féminine**

#### ***Le recul de la prépondérance masculine***

Ce n'est pas gratuitement que la décennie 1990 est considérée comme le tournant sombre du paysage culturel camerounais. A cause de la situation économique catastrophique qui étrangle l'espace national dès la fin des années 1980 et qui s'est traduite par la dévaluation du Franc CFA, le pouvoir d'achat des populations, déjà passablement entamé par la récession consécutive à la crise de l'emploi qui sévit autant dans le secteur public que privé, s'est trouvé laminé. Ce contexte a d'autant plus violemment affecté le domaine de la musique que celui-ci devait dans le même temps composer au plan international avec les vagues déferlantes de la mondialisation qui traduisent le discours sur la globalisation culturelle en termes d'uniformisation des civilisations sur le modèle de « La Civilisation "occidentale" au singulier et avec un grand C » (Nyamnjoh 1999:19).

Toutes ces contradictions ont contribué à compromettre les chances d'expansion des artistes musiciens camerounais au plan international et à affaiblir leur évolution au plan interne. Mais le plus handicapant pour eux fut l'attitude des pouvoirs publics dont la démission de leurs fonctions régaliennes de promoteur et de soutien de la culture nationale, survenue dans un contexte de piraterie aggravée, a contribué à livrer l'industrie musicale à l'opportunisme des opérateurs privés dont la préoccupation pour le profit a relégué l'intérêt pour la qualité artistique des œuvres musicales au second plan.

Dans le milieu artistique, la nature des réactions est à la mesure de l'ampleur du désenchantement. On assiste ainsi à des cas de renoncement pur et simple des ténors de la musique nationale. Des grands noms tels que Toto Guillaume ou

encore Ekambi Brillant, Georges Séba et bien d'autres, choisissent quitter provisoirement ou de façon définitive la scène musicale, plutôt que de céder aux exigences d'un art hautement mercantilisé. Des exils furent également enregistrés dans ce contexte. Des musiciens de renom tels que Henry Dikongue, Richard Bona, Coco Mbassi, Sally Nyolo, Vincent Nguini, etc. préfèrent consacrer leur talent au public étranger, au grand dam des mélomanes locaux. Entre ces deux cas de figure, se situe une autre attitude que nous avons appelée conformiste. Elle caractérise ceux des artistes qui, pour survivre dans le nouveau contexte tel qu'il se dessine dans cette période, se lancent courageusement dans des expérimentations qui, à défaut d'être homologuées pour leur valeur éthique, connaissent d'importants succès populaires. Dans les années 1990, Le musicien très controversé Petit Pays est l'illustration de ce réalisme artistique. Michel Lobe Ewane dit de lui que :

Sa chanson qui est en tête des hits au Cameroun s'intitule *Nioxer*. Un néologisme local pour dire baiser, faire l'amour, a été frappée par la censure et est interdit de diffusion dans les médias. Mais cette chanson est plébiscitée par le public et les Disc-jockeys ; elle fait malheur dans toutes les boîtes de nuit du pays (Lobe Ewane:124).

Ainsi donc, au plus fort du marasme économique qui balaie le pays, l'art musical connaît un certain infléchissement. Ce recul constitue la brèche à travers laquelle vont s'engouffrer une pléthore de jeunes émules dont les représentants se recrutent en majorité parmi les femmes.

### ***La Révolution des médias et la démocratisation du numérique***

Parallèlement au recul de la prépondérance masculine survient la libéralisation des médias sur la scène nationale. A notre sens, les effets de cette nouvelle politique médiatique font de ces nouvelles représentantes de la chanson au Cameroun des protagonistes privilégiées d'un art en pleine restructuration autant du fait des bouleversements politiques que des innovations technologiques.

Le climat politique qui prévaut au Cameroun au début des années 1990 est à bien d'égards favorable aux métiers de la communication. Au plus fort de la crise économique en effet, un ensemble de mesures politiques sont imposées aux états africains par les bailleurs de fonds comme des conditions *sine qua non* de l'allègement de la dette due. Parmi elles, figure la démocratisation de la gouvernance publique. Pour la culture, ceci signifie une libéralisation de la presse et des médias audiovisuels. Au Cameroun, l'autorisation de créer des médias privés est accordée par la loi n° 90/052 du 19 décembre 1990. Dix ans plus tard est mis en application le texte traduisant sa concrétisation sur le terrain. Mais déjà, au lendemain du décret présidentiel, une kyrielle de radios privées et de stations FM inondent le paysage médiatique, offrant ainsi aux artistes un champ de possibilités énormes au titre de la diffusion de leurs œuvres. Mais c'est véritablement l'avènement de la télévision privée et du câble qui propulsent la femme au cœur de la musique.

La télévision offre à la chanteuse une voie d'expression privilégiée du fait des innovations et des modifications qu'elle suscite dans les habitudes de consommation. Considéré comme le média de masse le plus puissant (Cabin 1998) elle bouleverse – pour ainsi dire – la nature des rapports que les hommes entretiennent avec les médias. On observe en effet le basculement vers une « culture de l'écran » (Messin 2005) dans les habitudes de consommation des produits audiovisuels. Cette mutation s'effectue avec d'autant plus de célérité que la multiplication des chaînes de télévision à l'échelle nationale est appuyée d'une mesure gouvernementale incitative, débouchant sur la diminution du prix du téléviseur. Le passage de l'ère de la culture à prépondérance audio à celle audiovisuelle exige de nécessaires adaptations à la pratique de l'art musical qui, du fait de la variété des supports vidéos qui sont les siens (CD, VCD, DVD, ...) devient ainsi, davantage un donné à voir qu'un produit à écouter.

Dès lors, les agréments jusque-là considérés comme accessoires en musique tels que la danse, la chorégraphie, le costume, se trouvent placés presque au même niveau d'importance que la mélodie, le rythme et le texte. Dans ce contexte où l'intérêt pour la musique est davantage porté vers ce qui tombe sous le sens de la vue, le passage sur la scène camerounaise des stars féminines étrangères comme Tsalla Muana, dont les audacieuses prestations scéniques déchaînent auprès du public un enthousiasme délirant, finit par consacrer un courant musical nouveau, articulé autour des atouts physiques de la femme. Ce n'est donc pas un hasard si bon nombre des ambassadrices de la chanson camerounaises dès les années 1990 et 2000 doivent une bonne part de leur notoriété à leurs talents de danseuses décomplexées (Rantanplan, K-tino) ; à leurs audaces vestimentaires et à leur sensualité savamment mise en valeur dans les clips vidéo diffusés sur les ondes de toutes les télévisions locales. Grace Décca, Kindle Mat, Rosy Bush correspondent à cette catégorie.

Un phénomène majeure dont la chronologie au Cameroun coïncide avec la libéralisation de l'audiovisuel et dont l'effet sur le volet féminin de l'art musical fut tout aussi saisissant est le numérique. Pierre Molino décrit de façon très précise l'ampleur des possibilités qu'offre le numérique en termes d'innovation dans la technologie musicale.

Une dernière innovation technique à bouleversé le champ de la recherche ... il s'agit évidemment de l'ordinateur... Ainsi se produit une véritable révolution aussi bien dans la production que dans la réception de la musique. Lorsque le musicien se trouve dans son studio, il a à sa disposition des machines qui font de lui le maître des sons : un échantillonneur, qui lui permet d'enregistrer n'importe quel son et de le reproduire en le transportant à toutes les hauteurs et dans toutes les durées imaginables ; un séquenceur, grâce auquel le musicien, manipulant les paramètres

numérisés des sons, peut enregistrer la représentation abstraite d'une séquence sonore qu'exécutera un synthétiseur. Car le nouvel instrument de musique est maintenant le synthétiseur, qui mérite plutôt le nom de machine musicale universelle : il peut en effet simuler le timbre de n'importe quel instrument existant, mais aussi inventer les timbres inouïs.

Ainsi, avec l'ordinateur, le musicien dispose désormais d'une marge de manœuvre considérable du point de vue de la production de son art. L'ampleur des possibilités ouvertes par la voie du numérique se traduit en terme d'amélioration et de facilitations énormes dans la production du son. Par ailleurs, les manipulations sonores qu'offrent les diverses possibilités du numérique impliquent des gains financiers importants tout autant qu'une énorme économie du temps de production. (Landau et Peslouan 1996). Mais pour la chanteuse camerounaise, cette technologie signifie bien plus. Elle est synonyme de la démocratisation d'un métier dont l'accès était jusque-là demeuré hors de sa portée du fait des coûts élevés de la production et du déficit de ses compétences techniques. L'ordinateur, grâce à la panoplie des logiciels qu'il apporte (Cubase, Adobe Audition, Cool Edit Pro, Studio Assist, ...) est un substitut de choix à l'ensemble orchestre dont le coût des équipements est prohibitif mais surtout, il palie avec une rare efficacité les lacunes qui, chez bon nombre d'entre ces femmes, sont nombreuses : médiocrité de la voie, incapacité à jouer d'un instrument de musique et à déchiffrer une partition musicale, ...

Ainsi que l'observera un animateur d'une émission de variété sur une chaîne locale il n'est plus désormais besoin d'avoir du génie pour exercer cet art. On peut désormais s'improviser musicien. Avec un clavier et un ordinateur, il est désormais possible de monter un « Home studio » et de produire soi-même sa maquette en un temps record.

### ***La prolifération de la voie féminine sur la scène musicale***

A partir de la décennie 1990 et au cours de la suivante, la voie musicale féminine a connu une expansion sans précédent. Durant cette période indiquée, le répertoire des chanteuses a atteint le chiffre record de 413 ce qui constitue une augmentation importante par rapport aux deux décennies antérieures. Au niveau du registre, les femmes ont reculé les limites du vivier folklorique qui pendant des années a alimenté la majorité des sonorités musicales dans leur catégorie. Désormais, les dimensions de l'héritage culturel national sont explorées autant à travers le Bikutsi et le Makossa que le Ben Skin, l'Assiko.

C'est ainsi que Sidonie et Marolle Tchamba se constituent ambassadrices des rythmes de l'ouest avec le Ben skin. Dans le registre Assiko, Asta Ngo Oum, Elise Chantale Ngo Nolla font parler des Basaa.

Quand aux rythmes traditionnels tels que le Makossa et le Bikutsi, ils sont revisités avec une originalité remarquable. Dans le premier registre, on peut citer : Sissy Dipoko, Rosy Bush, Dinaly, Jacky Biho, Coco Mbassi, Nono Flavie, Ruth Kotto, Nicole Mara, Claudia Dikosso, Viviane Etienne, Dora Decca, Ange Mbagnia, Samantha Fock, Germaine la Belle, etc.

Quant au registre Bikutsi, il est certainement celui où la voix féminine a été la plus prolifique ces dernières décennies avec près d'une centaine de représentantes en moins de 10 ans. Parmi la kyrielle, on retiendra quelques noms tels que : Chantale Ayissi, Jeanne Hernandez, Lady Ponce (meilleure révélation de la catégorie féminine en 2007, meilleure artiste de l'année 2008), Véronique facture, Macange, Jacky la Tigresse, Biberon Cerveau, Suzy l'Intouchable, Cathy l'étoile, Natacha Bisso, Majoie Ayi (révélation féminine 2008), Cabel, Derboise, Sandy Guch, Déesse Binta, etc. Ainsi donc, après plusieurs décennies d'une présence timorée à l'ombre des mentors masculins, les chanteuses camerounaises parviennent à une certaine amélioration de leur visibilité sur la scène nationale. Ce qui fait dire d'elles : « qu'elles manifestent un dynamisme dans un secteur nouveau de la compétition artistico-industrielle, signant en même temps leur présence dans l'espace public » (Noah 2002).

## Défis et Obstacles majeurs en production musicale féminine

### *Chanteuses et difficultés d'audience*

Ainsi que vont l'apprendre à leurs dépens nos jeunes émules, produire ne suffit toujours pas, se maintenir parmi la mêlée, tel est le véritable défi qui se présente à elles au moment où elles investissent la scène musicale nationale. Et dans cette voie, leur bilan n'est pas des plus honorables, loin s'en faut.

En effet, à la fin des années 1990 et au début de la décennie qui suit, le tableau du paysage musical féminin décrit une morosité sans précédent dans l'histoire de l'audience de cet art. Dans les années 1970 et 1980, la scène musicale a été marquée par des consécration féminines importantes en termes de ventes et de reconnaissances artistiques. On se souvient d'Anne Marie Nzié à qui la radio française RFI décerna un Prix d'excellence pour sa chanson « Liberté ». Bebe Manga remporta quant à elle un disque d'or pour son album *Amio*. Plus récemment encore, RFI décerna à Yolande Ambiana la distinction de meilleure révélation pour son titre « Khundé ». Vingt ans après, on est bien loin de cette considération pour la chanteuse camerounaise. Sur près d'une centaine de chanteuses répertoriées pour le compte des deux dernières décennies, une dizaine à peine parvient à une audience suffisamment intéressante pour leur permettre d'être invitées à des shows télévisés aux côtés des hommes ; une poignée d'entre elles fait parfois la tête des affiches des spectacles les plus courus. Rares sont celles d'entre elles qui justifient

de chiffres de ventes annuelles honorables. En questionnant les raisons de ce paradoxe entre l'augmentation numérique observée dans les œuvres des femmes et l'insuccès d'une large proportion d'entre elles, nous avons pu dégager trois éléments d'explication qui sont : le rôle des médias dans la manipulation des audiences ; la précarité de l'encadrement en filière musicale en général, le déficit de formation chez les femmes artistes et la prédilection d'un nombre croissant d'entre elles pour les thématiques obscènes.

### **Médias, débits de boisson et manipulation des audiences**

Entre 1990 et 2000, le revenu annuel par habitant en milieu urbain camerounais a été en constante dégradation. D'après les données de la Banque mondiale, il s'est stabilisé en dessous du seuil minimal fixé à 370 dollars US. Ceci signifie que les moyens dont disposent la plupart des ménages camerounais sont à peine suffisants pour couvrir l'essentiel de leurs besoins fondamentaux (nutrition, logement, santé, éducation). Dans ce contexte, la consommation du divertissement vient très en dessous de l'ordre des priorités domestiques. Nous avons effectué un sondage auprès de 100 ménages dans les quartiers d'Etoug-Ebé et de Mendong dans l'optique d'évaluer le niveau de consommation domestique du divertissement. Les résultats que nous avons obtenus révèlent qu'à peine 60 pour cent des ménages qui possèdent un téléviseur et un lecteur de musique consacrent un peu de leurs revenus annuels (1%) à l'achat d'un CD de musique. Le reste des 40 pour cent des interrogés avouent se contenter des émissions de variété à la télévision ou à la radio. Il se dégage de ces chiffres un faible niveau d'achat des œuvres musicales à usage domestique.

Quant au sondage que nous avons mené afin de déterminer l'indice de consommation de ces produits, il n'est pas plus heureux. A la question de savoir quels programmes télévisés ils regardent le plus, 73 pour cent des femmes interrogées classent la musique au 4<sup>e</sup> rang de leurs préférences après le cinéma, les programmes humoristiques et les jeux intellectuels. 22 pour cent la classe en 3<sup>e</sup> position et le reste en deuxième position. Quant aux hommes, 60 pour cent d'entre eux indiquent le sport en tête de leur préférences en matière de consommation des programmes télévisés, suivi des informations, des jeux intellectuels, la musique intervient en quatrième position. 26 pour cent disent la préférer après le sport et le cinéma et 14 pour cent seulement de leurs congénères reconnaissent consommer de la musique en priorité. Ainsi, d'une manière générale, on observe un niveau bas de consommation domestique des produits musicaux en milieu urbain camerounais. Ce qui crée ainsi pour les médias et cercles de divertissement publics des conditions de monopole en matière de formulation des audiences.

Nous avons évoqué plus haut les effets positifs produits par la libéralisation médiatique et la révolution technologique dans l'espace public camerounais. Ce que nous tenons à ajouter en sus, c'est des énormes possibilités en termes de visibilité de leur art qu'elles offrent aux artistes se produisant sur la scène nationale. Le paysage audiovisuel national met à la disposition du public une dizaine de chaînes de télévisions et trois fois plus de chaînes de radios dont la majorité consacrent l'essentiel des grilles de leurs programmes aux émissions de divertissement, avec une proportion élevée pour ce qui touche à la musique.

La prévalence des pages musicales dans les médias privés s'explique par le faible coût que demande leur émission par rapport aux documentaires, shows, magazines qui, en plus de nécessiter des investissements lourds au titre de leur production, exigent un équipement de pointe qui est hors de portée de beaucoup de médias privés. Dans ces conditions, la diffusion des variétés musicales constitue une alternative au déficit de programmation dont ces médias sont la caractéristique. Cette situation dictée par les exigences internes de restriction budgétaires, combinée à la politique culturelle nationale prescrivant aux médias de consacrer 2/3 de leurs programmes musicaux aux artistes locaux, a débouché sur une saturation des sonorités musicales dans l'espace camerounais. Ceci étant, on peut valablement soutenir que tout artiste camerounais disposant d'une maquette est assuré d'être diffusé sur les ondes nationales publiques et privées. Dans les faits pourtant, l'application de cette mesure est beaucoup moins démocratique. De l'avis de bon nombre d'artistes interrogés -il est vrai sous le sceau de l'anonymat- en dehors du quota de temps de diffusion réglementé par le législateur en la matière, certains artistes, du fait des entrées dont ils disposent auprès des médias, bénéficient des bonus de promotion supplémentaires chez les disc-jockeys auprès desquels les animateurs de radio cotent régulièrement leurs œuvres, moyennant rémunération.

En tant qu'espaces de divertissement publics, les débits de boissons se sont constitués en centres de consommation collective des œuvres musicales. Les bars et les boîtes de nuit associent pratiquement à égale proportion, la fonction de distribution des produits alcoolisés et celle de diffusion des musiques populaires, à tel point que les sociétés brassicoles sont devenues, après les médias publics, les principaux pourvoyeurs des droits d'auteurs. Comme en plus ces lieux enregistrent un taux de fréquentation très élevé chez les adultes (bien que la proportion de fréquentation y soit plus élevée chez les hommes que chez les femmes), on peut valablement soutenir qu'en raison de leur localisation à proximité des quartiers d'habitation, ils constituent pour le public des deux sexes, les principaux canaux de consommation des sonorités musicales.

De par leur nature et leur fonction, les bars sont par ailleurs des cadres privilégiés à travers lesquels les médias exercent leur pouvoir de manipulation sur la côte des œuvres musicales. Ils opèrent par effet hypnotique consécutif à la saturation de

l'espace public en sonorités musicales. En effet, les téléviseurs et les lecteurs des bars sont branchés en permanence sur les chaînes de leurs opérateurs préférés d'où sont diffusés à longueur de journée les airs de musique les plus en « vogue » (Ssewakiryanga 1999). Ce faisant, ils répercutent les choix musicaux des animateurs de radio et de télévision auprès de l'auditoire qui, du fait du surdosage, se les approprie comme les siens. Ainsi, une cinquantaine de *Bar men* interrogés dans le lieu-dit Mvog Ada (Quartier populaire de la ville de Yaoundé) au sujet des préférences musicales de leurs clients disent avoir régulièrement programmé, « le ventre » (septembre-décembre 2007) et « panik à bord » (Mars-Juin 2008), titres respectifs de Lady Ponce et Majoie Ayi, les deux vedettes les plus en vue du moment dans les médias publics et privés. Parallèlement, nous avons étudié la côte de 20 chanteuses camerounaises dont les produits sont parus sur le marché durant la même période que les artistes sus citées. L'étude a été menée sur une population adulte (20 à 35 ans) de 100 personnes. Il en est ressorti que 10 de ces chanteuses sont de parfaites inconnues pour 63 pour cent des interrogées, 11 pour cent d'entre elles disent avoir entendu parler de 16 de ces artistes mais ne peuvent reproduire des extraits de titres que 6 à 7 d'entre elles, 14 pour cent des interviewés disent tout ignorer des 20 artistes soumises à leur attention.

Ainsi, en dehors de quelques cas exceptionnels de chanteuses dont les œuvres bénéficient d'une large campagne de médiatisation, une pléthore d'artistes femmes souffrent dans l'exercice de leur art d'énormes difficultés de promotion et par ce fait même, condamnent leur art à un déficit d'audience. Et c'est ici le lieu d'accorder les théories des effets médiatiques contradictoirement développées par Lazarsfeld et Appadurai. A notre sens, les sujets réagissent favorablement ou non *aux stimuli* des médias en fonction des champs culturels sur lesquels celui-ci s'exerce. Ainsi, l'influence des médias est-elle infime (Lazarsfeld 1955) lorsqu'elle s'exerce sur les opinions politiques et les valeurs éthiques. Elle est déterminante (Appadurai 1996) quand elle est appliquée à la culture du divertissement. La raison de cette contradiction tient à la nature des objets médiatisés. Du fait qu'ils sont tributaires d'un ancrage solide, à savoir la tradition et les convictions, les opinions politiques et les principes moraux sont de nature à résister aux entreprises de manipulation médiatique. A contrario, les goûts musicaux, en ce sens qu'ils relèvent du domaine des émotions, sont davantage susceptibles d'être conditionnés par les médias. C'est ce qui explique que des albums à la valeur artistique très contestée puissent parvenir à un niveau d'audience honorable auprès du public du fait de leur surexposition dans les médias, alors que de bonnes productions musicales connaissent un accueil déficient auprès du public faute d'avoir été suffisamment promues.

### **La précarité de l'encadrement artistique**

Reconnaître la place centrale des médias dans la construction des audiences artistiques implique la prise en compte des investisseurs dont les diffuseurs ne sont que les instruments de la politique promotionnelle. La part prise par les entrepreneurs dans ce champ artistique est si fondamentale qu'il est difficile de déterminer lequel, entre le talent et le capital, est prioritaire dans ce domaine. L'industrie musicale est articulée autour de la loi de l'offre de commercialisation. Plus cette dernière est importante, mieux c'est pour l'artiste qui est ainsi assuré d'une meilleure visibilité pour son œuvre (Colbert 1109:2003). C'est ici que se construit la logique de profit dont est tributaire le caractère discriminatoire de la politique des entreprises culturelles (Nyamnjoh 2007). En effet, l'encadrement de qualité est l'apanage des grandes firmes qui, en plus de posséder un important capital, monopolisent quasiment le circuit de production, de distribution et de diffusion de la musique dans le monde (Colbert 2003). En vertu de cela, elles sont l'objet de multiples sollicitations de la part d'un grand nombre d'artistes dont seuls quelques privilégiés ont finalement l'honneur de retenir leur attention. Car, aussi prometteur que soit un artiste, sa valeur marchande pour les grandes firmes est à l'image de celle d'un diamant à l'état brut pour le bijoutier. Elle demeure sans objet jusqu'à ce qu'un entrepreneur en quête de nouveaux talents en révèle l'éclat. Il est ainsi une sorte de hiérarchisation des rapports entre entreprises culturelles qui voudrait qu'en raison de leur position prépondérante sur le marché, les grands investisseurs soient ceux qui capitalisent les efforts des petits producteurs (Colbert 2003:1109). Ces derniers, pour survivre ont le choix entre deux options : la spécialisation ou la malversation.

La première option suppose une certaine implication de l'état ou un mécénat de quelque autre nature dont le soutien contribuerait à équilibrer les rapports concurrentiels entre investisseurs de tous calibres. C'est le cas en France où le gouvernement a adopté depuis 1980 de vigoureuses mesures de promotion culturelle à travers le doublement du budget consacré à l'art et l'appui aux compagnies musicales. Mais l'exemple le plus illustratif de ce mécénat heureux en industrie musicale demeure le modèle américain où le financement privé soutient sous forme de dons et commandes près de 1800 orchestres symphoniques (Colbert 2003:1117)

Au Cameroun, la culture ne bénéficie d'aucun appui officiel comparable. Jusqu'à là, l'initiative gouvernementale la plus audacieuse a été la mesure présidentielle prise en 2001 et instituant une subvention annuelle au bénéfice des artistes. Outre le fait que la somme de 140 millions de francs CFA attribuée est dérisoire compte tenu de la pluralité des corps de métiers auxquels elle est destinée (plasticiens, musiciens, cinéastes réalisateurs et écrivains...), il y a que cette mesure ne prévoit aucune subvention pour les entreprises de production dont dépend la bonne marche de ce secteur.

Un certain mécénat privé existe toutefois, il mérite une mention particulière. Certaines entreprises au capital étranger, telles que le Pari Mutuel Urbain Camerounais (PMUC), Orange Cameroun et MTN Cameroun, consacrent une part importante de leur budget publicitaire au soutien des activités culturelles. Leur contribution est estimée entre 20 pour cent et 30 pour cent des frais de production des spectacles (Mefe 2004). Malheureusement, au lieu d'être employées à la construction des structures d'animation culturelle, ou encore au titre de l'appui à la formation des artistes, ces sommes sont englouties dans la réalisation d'infrastructures à usage provisoire : construction d'estrades et de Podiums, location d'instruments et de salles de spectacles. ... Quant aux sociétés brassicoles, notamment les Brasseries du Cameroun SA., la formule de mécénat qui est la leur et consistant à encourager l'éclosion des jeunes talents au travers des prix et Festivals, bien que louable, gagnerait à s'étendre aux maisons de disques pour plus d'efficacité. Car, la graine des artistes révélée par ses soins, faute d'avoir été remarqués par des producteurs cotés, se retrouvent livrés à la merci des petits producteurs qui leur font payer au prix fort leur infortune avec leurs précédents clients. En effet, ces derniers, soucieux de compenser par anticipation l'exploitation de leurs efforts par les grands investisseurs, imposent à leurs clients des conditions de collaboration financièrement désavantageuses. A travers des contrats négociés de gré à gré avec les artistes, ils leurs extorquent des droits sur les bénéfices de leurs ventes à des taux d'intérêts exorbitants, sans pour autant assurer correctement la promotion des produits qui leur sont confiés.

Pour cette raison, on est rendu aujourd'hui dans le paysage musical camerounais à une situation de déficit de confiance entre investisseurs et artistes qui s'accusent réciproquement de trahison et de duperie. La conséquence en est le développement de l'auto production. Plusieurs des artistes femmes dont les œuvres souffrent d'anonymat auprès du public s'avèrent être de ces artistes ayant opté pour cette voie qui consiste à engager des fonds personnels dans le démarrage de leur carrière et donc, d'en assurer le volet public de la conduite. Il en est ainsi de : Dr. Pulchérie Etoundi, Ginette Kelsoun, Lylli C, La bombe africaine, etc. S'il est vrai que cette solution a le mérite de soustraire les jeunes artistes aux exactions des producteurs, elle ne peut au final produire que les fruits de l'amateurisme qui la caractérise et donc l'insuccès. Les expériences d'autonomie se sont révélées si décevantes pour bon nombre de chanteuses que plusieurs d'entre elles ont dû interrompre prématurément des carrières à peine écloses. En effet, longtemps avant que leurs promotrices soient parvenues à percer la complexité que recèlent les arcanes de la commercialisation de leur art, beaucoup de ces œuvres auto produites ont été les victimes de l'implacable logique de l'« éphémérité » qui caractérise le marché de l'industrie musicale et se sont vues retirés des bacs. Des artistes à la carrière pourtant

prometteuse comme Marco Singers, Lisa T et bien d'autres, se sont découragées du fait des entreprises malheureuses d'autonomisation.

### **Déficit de formation et inclination pour le registre obscène**

Il serait toutefois réducteur d'imputer aux seules difficultés d'investissement toute la responsabilité de la débâcle actuellement observée en musique au Cameroun. D'autres facteurs qu'il serait bon de prendre en compte dans la compréhension de ce phénomène sont le déficit de formation et l'inclination pour les thèmes obscènes.

Si l'on tient compte du fait que l'univers musical au Cameroun est marqué par une énorme précarité en matière de structures de formation et de prestation musicale, il ressort que la vitalité enregistrée ces dernières années dans ce domaine tient de l'extraordinaire. Car l'ordinaire, c'était lorsque dans les années 1970 et 1980, l'Ensemble National, substitut local des académies de musique moderne, pourvoyait à la formation des talents locaux. Mais on est bien loin aujourd'hui de cette période d'effervescence. L'orchestre national dont la classe de chant a été confiée, en hommage à sa longue carrière musicale (60 ans en 1998) à la chanteuse Anne Marie Nzié, brille par un délabrement scandaleux. Il n'est donc pas surprenant que, plutôt que de transmettre son savoir-faire, la talentueuse sexagénaire s'y retrouve la plupart du temps toute seule, occupée à évoquer pour le compte des rares visiteurs qui daignent franchir le seuil de la vénérable institution qui lui sert lieu d'académie, les fabuleux moments de communion que par le passé et grâce à sa voix, elle a partagés avec un public irrémédiablement conquis.

Cette lacune, les formations privées auraient pu la palier, mais confrontées à la difficulté d'approvisionnement en matériel musical, leur rôle dans ce sens est très spéculaire. En effet, les taxes douanières imposées aux importations du matériel musical ont porté le coût de ces précieux outils à un prix tel que les groupes locaux, fonctionnant sous le régime du capital individuel pour la plupart, ne sont pas en mesure de se les offrir. Et comme il n'existe sur place aucune représentation de ces grandes firmes de l'industrie discographique, la survie des orchestres privés s'en ressent atrocement.

Mais le plus intéressant ici, c'est l'impact paradoxal introduit par cette lacune. Cette difficulté qui aurait dû n'affecter que les instrumentistes s'est étendue aux choristes du fait des facilitations introduites par le numérique dans la production musicale. On a évoqué plus haut les émulations suscitées dans ce domaine grâce aux énormes possibilités qu'offrent les artifices sonores de l'ordinateur. Ce qu'il convient d'ajouter ici, c'est le revers que constitue cette innovation pour l'aspect esthétique de l'art. En tant que substitut sonore de la voix humaine, le synthétiseur

provoque une marginalisation du chœur dans la production musicale. Dès lors, les femmes dont ce volet était le domaine d'intervention majeur se retrouvent d'office en défaut de pratique musicale. Il s'ensuit par conséquent un appauvrissement qualitatif de leurs performances et de leurs productions, lacune qu'elles essaient maladroitement de compenser par des expérimentations très audacieuses mais très controversées, du fait de leur inclination marquée pour les thématiques obscènes.

En effet, depuis une décennie, la chanson au Cameroun affectionne de l'instrumentalisation de tout ce qui se rapporte au sexe. Il est symptomatique d'une régression artistique que la chronologie de l'essor de ce style *Hard Hot* soit contemporaine de la déchéance qui frappe ce domaine de l'art depuis un moment. Cette tendance, amorcée timidement dans les textes du Bikutsi semble s'être érigée aujourd'hui en règle dans tous les registres. Le sexe, puisqu'il s'agit de lui, semble être devenu un complément et très souvent, un substitut délibéré à la créativité artistique, à la qualité vocale, rythmique et textuelle dans la majorité des œuvres réalisées par les femmes. Les chanteuses du Bikutsi en particulier, sans doute encouragée par le succès populaire enregistré par leur précurseurs dans ce créneau, (Rantaplan, K-Tino) s'illustrent dans ce style de prestation que le philosophe Mono Ndzana a appelé *Les musiques de Sodome et Gomorrhe*. Dans un article au titre assez évocateur, « Les dessous des femmes du Bikutsi », Le Journal *Le Messager* caricature ainsi cette inclination des chanteuses pour le trivial.

Et pendant que, sirotant sa bière, on peut se balancer au son de la voix rocailleuse de Lady Ponce qui parle de ventre et de bas ventre, on peut également admirer la plastique de Suzy l'intouchable, dont l'affiche du nouvel album, "Grand t'écart", tapisse les murs des commerces du coin. La chanteuse est debout, le pied posé sur une chaise, ce qui a pour effet de relever la robe rouge qu'elle arbore et de laisser voir ses cuisses. Une image qui ressemble presque en tous points à celle que livre l'affiche de l'album de Biberon Cerveau, autre chanteuse de Bikutsi, qui pose de façon tout aussi osée pour son dernier produit sorti sur le marché du disque.

Enfin de compte, il apparaît que ces choix controversés pour lesquels les artistes femmes ont opté, dans le souci de se frayer un chemin sur la scène nationale ont plutôt débouché sur la déconsidération de leur art auprès d'un certain public. En effet, l'attention des critiques artistiques est plus souvent portée sur la stigmatisation de l'aspect impudique de leurs œuvres, au détriment de la valeur artistique que justifient certaines d'entre elles. La conséquence en est parfois leur bannissement dans les médias publics, mais surtout une cabale menée à leur rencontre par les éducateurs auprès du public jeune qui, pourtant, consomme paradoxalement le même genre de music produit par les étrangers.

## Conclusion

La dérive économique qui a desservi la culture camerounaise dès la fin de la décennie 1980 a paradoxalement débouché sur un essor spectaculaire dans la catégorie féminine de l'art musical. Ce développement artistique, tributaire des mutations techniques introduites en production musicale, tout autant que de la démocratisation de l'espace médiatique national se limite cependant à une extension numérique du registre des chanteuses locales.

À la lumière de facteurs endogènes et exogènes, la présente réflexion a tenté une analyse explicative de la vitalité exceptionnelle qui a caractérisé les femmes artistes entre les décennies 1990 et 2000. Les conclusions qui s'en dégagent traduisent chez le public local, un intérêt très réduit pour ces œuvres. Une situation liée autant à la faiblesse de l'encadrement dont elles sont l'objet, au déficit de plan de gouvernance culturelle, qu'aux carences des artistes elles-mêmes. La problématique de l'audience de la chanteuse camerounaise est l'illustration de la « cannibalisation » (Tsambu 2005) dont est victime la culture africaine postcoloniale du fait du désengagement de l'état de ce secteur d'activité au potentiel économique pourtant porteur.

## Bibliographie

- Akono, J.B., 2008, « Cameroun : Rachel Tchoungui, la Camerounaise qui s'est appropriée Shakespeare », *Mutation Multimédia*, 10 avril.
- Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large : Cultural Dimension of Globalisation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Atenga, Y. 2007, « Musique camerounaise, quand la relève chante faux », *Cameroun Tribune*, 21 juin.
- Chion, M., 1994, *Musiques Médias et Technologies*, Paris: Flammarion.
- Cameroun, 1998, *Déclaration de stratégie de lutte contre la pauvreté*.
- Eno Belinga, M., 1965, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris: Editions Cujas.
- Fandio, P., 2004, « Nouvelles voix et voies nouvelles de la littérature orale camerounaise », *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Franche-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Katz, E. et Lazarsfeld, P. F. 1955, *Personal Influence. The part played by the people in the flow of mass communication*, New York: Free Press.
- Landau O., De Peslouan, G., 1996, *La révolution du numérique dans la production audiovisuelle et cinématographique*, Paris: Editions Dixit.
- Le Potentiel*, « La femme dans la musique congolaise : muse et créatrice », [http://www.lePotentiel.com/afficher\\_article.php?id\\_edition=&id\\_article=2816](http://www.lePotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=2816), 11 mars 2005.
- Mefe, T., 2004, « Financement de la culture au Cameroun : soutien aux actions, absence d'infrastructures », [http://www.africulture.com/index.asp?menu=revue\\_affiche\\_article&no=3498](http://www.africulture.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3498).
- Messin, A., 2005, « De l'usage de l'internet à la 'culture de l'écran' », [gdrtics.v-paris10.fr/pdf/doctorants/papiers-2005/Audrey\\_Messin.pdf](http://gdrtics.v-paris10.fr/pdf/doctorants/papiers-2005/Audrey_Messin.pdf).

- Minko Mba, R., 1977, « Le phénomène Makossa », enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Missika, J.L., 1998, « L'impact des médias : les modèles théoriques » in Philippe Cabin, *La communication et l'état des savoirs*, Paris; Editions Sciences Humaines.
- Molino, J., 2003, « Technologie, Mondialisation et Tribalisation », in Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Actes sud, cité de la musique.
- Mono Ndzana, H., 1999, *Les chansons de Sodome et Gomorrhe*, Yaoundé: Editions du Carrefour.
- Moutome, J., Zo-Obianga, J. S. (sous la direction de), 2003, *Ethique et communication au Cameroun*, Yaoundé: CIIRE, Editions Clé.
- Nkonlak, J.R., 2007, « Les Dessous des femmes du Bikutsi », *Mutations*, 04 mai 2007.
- Noah, D., 1976, « Musique camerounaise : l'expansion » enquête réalisée pour l'obtention du diplôme supérieur de Journalisme, Université de Yaoundé.
- Noah, D. A. M., 2002, « L'engagement des chanteuses camerounaises et la programmation de la chanson musicale à la radio : CRTV, Africa N°1 », in Jacques Fame Ndong, Marcelline Nnomo.
- Noah J.M., 2004, *Le Bikutsi du Cameroun*, éditions du Carrefour/ Erika.
- Nyamnjoh, B.F., 1999, « African Cultural Studies in Africa : How to make a usefull difference », *Critical Arts, a Journal of Cultural Studies* Vol.13, n°1: « Globalisation and the cultural economy: Africa », « Entertaining Repression: Music and Politics in Post-Colonial Cameroon ».
- Ongba Richard Laurent, *La femme camerounaise et la promotion du patrimoine culturel* Yaoundé: Editions CLE.
- Owona Nguini, M.E. 1995, « La controverse Bikutsi Makossa : Musique politique et affinités régionales au Cameroun », *l'Afrique politique*, Paris: Khartala.
- Ssewakiryanga, 1999, « L'avènement d'une nouvelle jeunesse : la musique africaine-américaine et la jeunesse ougandaise », *Bulletin du CODESRIA*, Numéros 1 et 2.
- Tsambu Léon, « Epure d'un développement de l'industrie du disque congolaise par le mécénat privé » CODESRIA, *Revue africaine des médias*, Volume 13, numéro 2.
- Wolfgang B., 2000, *La musique africaine contemporaine*, Paris: L'Harmattan.