



HAL
open science

**KHONGO VISION -CONGO CULTURE
TRADITIONNELLE “ Khongo vision - Congo culture
traditionnelle ”**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. KHONGO VISION -CONGO CULTURE TRADITIONNELLE
“ Khongo vision - Congo culture traditionnelle ”. 2024. hal-04704420

HAL Id: hal-04704420

<https://hal.science/hal-04704420v1>

Submitted on 20 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

KHONGO VISION – CONGO CULTURE TRADITIONNELLE

« Khongo vision – Congo culture traditionnelle » participe de la
COLLECTION BUDA MUSIQUE
AFRICAN PORTRAIT - LES PORTRAITS AFRICAINS
Apollinaire Anakesa Kululuka

African portrait ou *les portraits africains* est une collection dirigée par le Musicologue, ethnomusicologue Apollinaire Anakesa. Elle traite une culture africaine plurielle et aux traditions foisonnantes qui s'étendent jusque dans les diasporas Noires. Par du son et des images, cette collection servira de vitrine pour donner à voir et à entendre, de façon effective, la réalité de chaque culture musicale impliquée : les peuples et leurs pratiques artistiques, leurs représentations, leurs comportements, leurs conceptions, ainsi que la perception qu'ils en ont.

La partie vidéo est sur DVD au format NTSC. Le DVD étant, en soi, un support illustratif éloquent, les images qu'il comporte sont ici, avant tout, un supplément nécessaire au CD audio pour donner une vue globale du sujet que nous traitons. C'est pourquoi, nous n'en livrons pas plus d'explications détaillées, ni dans le livret, ni dans le DVD dans lequel nous donnons, en revanche, quelques descriptifs suggestifs à travers des titres. Ils sont censés aider et guider les vidéos spectateurs dans leur découverte des pratiques et des valeurs culturelles de peuples qui leur sont présentés.

La collection *African portrait* s'ouvre avec les musiques du Congo (*Congo Culture*) et du Cameroun (*La Parole musicale*).

*
* *

The series *African portraits (Les Portraits Africains)*, by the musicologist-ethnomusicologist Apollinaire Anakesa, will feature the plurality of Africa and the abounding traditions that have spread the world over through the black Diaspora. In sound and image, it will showcase the reality of each musical culture implied, spanning peoples and their artistic practices, representations, behaviours and conceptions, as well as self-perception.

The video part is on a DVD in NTSC format. It is an eloquent illustration support whose images are a necessary complement to the audio CD for an overview of the subject. This is why we do not go into detailed explanations in the CD liner notes or on the DVD, whose tracks nevertheless contain evocative descriptions aiming at guiding the viewers in their discovery of the cultural values and practices of the featured peoples.

This collection starts with music from Congo (*Congo Culture*) and Cameroon (*La Parole musicale*).

KHONGO VISION – CONGO CULTURE / UNIVERS TRADITIONNEL

Le choix du titre de cette collection (débutée en 2015) se justifie doublement, d'abord du fait que Kongo et Congo, nom du pays dont je vais traiter la culture, sont homonymes. L'appellation Congo résulte de Kongo¹, l'un des prestigieux royaumes indépendants de l'Afrique centrale, à l'histoire fascinante (cf. **carte 1**), qui fut constitué dès le début du second millénaire. Il eut une culture plurielle aux traditions foisonnantes. A travers la dénomination Kongo, j'entend donc évoquer, non pas un peuple, mais surtout cette pluralité des cultures, également illustrée par le biais des autres grands et petits royaumes ou empires – Lunda, Luba, Kuba et d'autres encore - qui régnèrent sur les autres parties des terres congolaises actuelles. La culture du Congo-Kinshasa est donc à cette image, plurielle. Elle est le fruit de la richesse culturelle de leurs divers patrimoines millénaires. Ensuite, j'ai adopté le terme *vision* pour donner à voir de façon effective, par les images, la réalité de la culture musicale congolaise : les peuples et leurs pratiques artistiques, leurs représentations, leurs comportements, leurs conceptions, ainsi que la perception qu'ils en ont. Cela permet, avec la partie audio, de porter une vision plus globale à la culture plurielle de la République Démocratique du Congo (ex-Zaïre).

La partie vidéo est sur un support DVD au double format, NTSC et PAL. Le DVD étant, en soi, un support illustratif éloquent, les images qu'il comporte sont ici, avant tout, un supplément nécessaire au CD audio pour donner une vue d'ensemble du sujet que je traite. C'est pourquoi, je n'en livre pas plus d'explications détaillées, ni dans le livret, ni dans le DVD dans lequel je donne, en revanche, quelques descriptifs suggestifs à travers des titres. Ils sont censés aider et guider les vidéo spectateurs dans leur découverte des pratiques et des valeurs culturelles des peuples qui leur sont présentés.

Le montage vidéo n'était pas une tâche facile, surtout lorsque, dans certains films, de longs pieds de microphones sont placés devant les danseurs et musiciens, en plus du fait que l'ensemble des images exploitées ont été réalisées à l'aide d'une seule caméra. Toutefois, la prise de vues sous différents angles a permis d'atténuer cette difficulté première.

Pour le reste, afin de me permettre de diversifier les illustrations, j'ai intentionnellement raccourci la durée originelle relativement longue de certaines pièces musicales, dépassant souvent la demi-heure. Pour en préserver l'ossature structurelle ou formelle, ainsi que l'essence musicales, je n'ai éliminé que certaines répétitions mélodico-rythmiques et textuelles. Cette restructuration étant fondée, avant tout, sur des critères musicaux – mélodiques et rythmiques -, certaines paroles non répétitives, mais portées sur des mélodies récurrentes évacuées, ont été, de ce fait, écartées. Toutefois, j'ai veillé à ce que l'équilibre de divers facteurs sous-jacents aux musiques en question – et donc leur véritable nature – soit respecté.

Les enregistrements audio et vidéo proposés ici ne constituent pas le produit d'un travail purement ethnographique, mais le fruit exceptionnel d'une passion pour les sonorités musicales et pour la délectation visuelle des paysages culturels africains, en général, et congolais, en particulier.

¹ En effet, Congo est l'appellation tardive de Kongo. Congo qualifie, en revanche, les réalités politiques et culturelles contemporaines, bien plus larges, des actuels Congo-Kinshasa, République Démocratique du Congo ; Congo-Brazzaville, République Populaire du Congo, République du Congo.

Armé de ses microphones, enregistreur DAT et caméra vidéo comme bâton de pèlerin, le couple Rabia KAÇAR et Tony VAN DER EECKEN² a parcouru des milliers de kilomètres, sillonnant villes et villages du Congo-Kinshasa, pendant la dernière décennie du XX^e siècle jusqu'en 2002. Il y a récolté des images vidéo et effectué des enregistrements audio des musiques de différents peuples³. L'acuité de l'œil de la cameraman et l'audition aiguisée du preneur des sons ont permis de réunir des centaines d'heures de documents qui traduisent aisément les détails tant esthétiques que techniques des musiques en présence. Nul doute que les enregistrements produits constituent de précieux documents, qui feront donc l'objet d'une diffusion, chez Buda Musique, sous la forme d'une collection, intitulée KHONGO VISION. Celle-ci comporte deux séries différentes : l'*Univers traditionnel* et l'*Univers tradi-moderne*, que je définis plus loin, chacune dans le livret s'y rapportant.

DE L'UNIVERS TRADITIONNEL :

1. CONCEPTS ET PRINCIPES

Les musiques congolaises traditionnelles forment un tout indissociable de la vie sociale. Par conséquent, elles peuvent permettre aux cérémonies (profanes, initiatiques ou religieuses) ou aux rites d'être célébrés. Elles évoquent cosmogonies, mythes et légendes. Elles accompagnent toutes sortes de récits (contes, fables, épopées), rapportent les généalogies, rythment danses et divertissements, et soutiennent l'effort du travail. Ces musiques permettent, en outre, d'aguerrir le guerrier, de reconforter le solitaire, de louer la gloire de l'autorité. Elles bercent les enfants et agrémentent les jeux des plus âgés. Elles servent aussi à animer les séances de palabres sous la paillote ou le baobab. Bref, elles incarnent l'art de vivre et de la « parole ». Ici, une « parole musicale » est liée à une parole linguistique, qui sert de fondement au chant, le chant demeurant alors l'expression du peuple.

Par les chants, les parodies, les déclamations, les rires, les cris ainsi que les instruments musicaux, et en association avec les danses et toutes sortes de gestuelles, les musiques traditionnelles congolaises ponctuent et dynamisent donc une communication singulière entre les individus, mais aussi entre ces derniers et l'environnement naturel, entre eux et le monde métaphysique.

²Tony van Der Eecken est, depuis 2000, Directeur au Département Musique, chargé de la World Music, à Bozar (Palais des Beaux-Arts) de Bruxelles. A ce titre, il est, dans son secteur d'activités, responsable de l'exécution technique de la programmation artistique, dont les festivals. Auparavant, sa fonction de programmateur à Radio TOESTEL (Gan) notamment - débutée en 1977 - lui a permis de parcourir, entre 1978 et 2002, nombre des pays africains (Mali, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Ghana, Togo, Zimbabwe, Congo-Kinshasa, Rwanda) où il a effectué des enregistrements des musiques et des poésies traditionnelles. Son épouse Rabia Façar, Turque d'origine, est actuellement présidente de l'Association Kardelen Perce Neige, basée en Belgique, et dont elle est la fondatrice (1998). Cette association organise des présentations de films, de la littérature, de la musique et du théâtre, essentiellement pour la communauté turco-belge. Elle collabore, par ailleurs, avec les Festivals de Gand, de Flandre et avec Türkiye Festivali, mais aussi avec les Jeunesses Musicales de Belgique, ainsi qu'avec le Palais de Beaux-Arts (BOZAR). Elle a également filmé des musiques traditionnelles du Sénégal, du Rwanda et du Congo-Kinshasa qui concerne la présente collection.

³ Les noms des musiciens et dates d'enregistrement n'étant pas toujours indiqués par les auteurs des documents traités, j'ai, par souci d'équité, opté pour ne pas reporter, dans le livret, certaines de ces précisions existantes.

Elles constituent donc la « langue »⁴ qui permet à l'homme de, notamment, communiquer avec l'univers des animaux, des insectes et des plantes, d'où lui viennent nourriture et remèdes, mais aussi avec le monde métaphysique, d'où il tire vitalité et sagesse et d'où découle son existence à la signification profondément religieuse. Ainsi, avec la musique, la vie humaine devient ici une pratique sacrée de l'expérimentation de la Nature et des forces surnaturelles. Elle les met aussi en rapport avec les Anciens dans le sein de la terre.

Par le faste, notamment, de leurs cérémonies et de leurs chorégraphies, mais aussi de toutes sortes d'ornements (parures, maquillages, costumes traditionnels et masques portés par les artistes), les musiques traditionnelles congolaises exaltent, par ailleurs, une théâtralité puissante et évocatrice. Elles forment en même temps un sceau identificateur des sociétés et des cultures de peuples en présence, tout en demeurant facteur de leur harmonie.

2. PRINCIPES CONCEPTUELS ET TECHNIQUES

D'une façon générale, au-delà de la simple structuration graduelle des notes musicales, des rythmes et autres paramètres, la construction d'un chant traditionnel congolais peut être concrètement exemplifiée par divers éléments. Il peut s'agir de combinaisons sonores prototypes (phrase ou mélodie types) ou de traits particuliers extra-musicaux. Ceux-ci sont souvent liés à un divertissement, à une danse, à une cosmogonie, à une cérémonie ou un à rituel précis, auxquels la musique jouée se réfère. Ainsi chaque système musical comporte-il ici une organisation qui dépend d'une logique interne très souvent conditionnée par des faits qui lui sont extérieurs.

Dans le cadre d'un groupe vocal, instrumental ou mixte, l'ensemble de ces éléments (intra et extra-musicaux) connaît des synchronismes et des enchevêtrements produisant des combinaisons complexes. Par conséquent, les données culturelles, qui relèvent généralement du symbolisme - et donc demeurent signifiantes -, corroborent des critères musicaux strictement techniques. Ceci explique également le fait que les noms des genres musicaux⁵ découlent des dénominations de rituels, de danses, de cérémonies, d'instruments ou d'autres contextes et interactions sociales sous-jacents. Par exemple, dans divers dialectes *kongo*, le terme *mpungi* désigne à la fois l'instrument (une trompe) et un genre musical rituel (cf. la vidéo, chap. 7 notamment). Par ajout du substantif avant ou après ce terme, on déterminera les types de rite et de trompes utilisées (en défenses animales ou en bois, racines incluses). *Mungonge* et *minganzi* notamment désignent, chez les Pende, genres musicaux, rites, rythmes et danses (voir pages 7 et 16).

⁴ Bien que constituant une langue indépendante de tout propos linguistique, la musique demeure ici – comme il a été déjà signalé - le pendant de la parole. Car le discours musical y est également traité de manière à « rapporter » ou à « raconter quelque chose ». Ainsi, le jeu musical codé à l'aide d'un instrument peut permettre d'imiter le timbre voilé et tendu de la voix humaine de sorte que l'instrument utilisé paraisse « doué de parole ».

⁵ Le genre musical désigne ici, au sens large du terme, la catégorie d'appartenance d'une pièce musicale. Cette catégorisation se fait, entre autres, selon des critères déterminant le style, la technique, la forme, la formation ou le type de groupe instrumental ou vocal utilisés, mais aussi en référence à la destination et au support textuel de la pièce musicale concernée. La forme porte sur les schémas de structuration des pièces produites, tandis que le style caractérise nombre de leurs paramètres : esthétique, langage, caractère, interprétation, pays ou origine et époque.

Sur le plan technique, la structuration sonore repose globalement sur l'agencement de petites unités mélodiques et rythmiques simples, pouvant s'organiser autour d'un pivot (une cellule ou un groupe de cellules mélodico-rythmiques). Au cours du développement discursif, ces éléments de base subissent souvent des variations d'intervalles, de rythmes et d'accents qui influencent tant la périodicité, souvent cyclique, que les éléments temporels de durées, ainsi que de vitesse (tempo lent ou rapide) et de timbres.

Les systèmes scalaires des musiques congolaises traditionnelles, et même tradi-modernes, sont fondés sur le pentatonisme, et se structurent à l'intérieur d'une échelle pouvant comporter deux, trois, quatre, cinq, six et sept sons⁶. L'usage des intervalles de seconde, de tierce, de sixte et d'octave est fréquent.

Dans un morceau musical, ces sons s'organisent souvent en des cellules mélodico-rythmiques relativement petites. Structurés en des périodes cycliques récurrentes, ils ont des rythmes pulsés, accentués, battus ou régis par le tempo lent ou rapide. Leur discours se construit à l'aide des multiples procédés techniques : décalage (avec des contretemps et des syncopes notamment), alternance, tuilage, juxtaposition et autres encore. Il en est de même des procédés stylistiques : en solo, en duo ; responsorial (deux personnes se répondant ou un soliste et un chœur dialoguant), antiphonaire (deux chœurs se répondant ou un duo dialoguant avec un chœur). On y pratique aussi la monodie, l'hétérophonie, la polyphonie, la polyrythmie, la répétitivité, l'imitation et l'hybridation sonore ou de timbres⁷. Le rythme, la répétition, l'imitation et la quête des

⁶ Ces échelles sont, en général, étroitement liées aux intonations des langues, desquelles découlent spontanément leurs musiques, langues qui, comme précédemment indiqué, sont d'essence tonale.

⁷ La répétition est, ici, une répétition à la fois technique et symbolique des événements musicaux et extra-musicaux qui sous-tendent la pièce jouée. Symboliquement, la répétition représente ici le socle de l'unité, le permanent, l'immuable et l'universel qui met en lumière les faits variables et mobiles. Elle rend compte de leur mouvement, de leur direction, tout en soulignant leur portée fragmentaire, transitoire, contingent et mobile. De ce fait, la répétition est un élément statique et de routine introduit dans le discours musical global pour être oublié ou ignoré et pour permettre la mise en exergue les paramètres variants, musicaux ou associés à la musique.

Techniquement, la répétition est liée à un temps cyclique. Ses éléments obstinés, s'y structurant en périodes successives, sont au service des modèles d'énonciations verbales et musicales. Ce sont des thèmes et autres strates sonores mobiles et dynamiques, qu'ils mettent en valeur : une mélodie évocatrice, un cri, un rythme atypique notamment. A leur tour, ces éléments deviendront récurrents, cédant alors leur place à d'autres matériaux sonores mobiles qui souligneront l'objet important du message véhiculé au moment précis du discours musical.

L'imitation sert ici de reproduction d'éléments mélodico-rythmiques, de timbres, ainsi que d'effets sonores de toutes sortes, ornementaux ou non (onomatopées, cris, bruissements, etc.). Au-delà de son usage technique, elle sert aussi de substitut à la fois aux « paroles » musicales (instrumentale et vocale) et à la « voix » de la nature. Ce processus de substitution de langage exige des musiciens qui le pratiquent de singulières facultés d'ouverture, d'observation et d'écoute de l'autre, mais aussi de l'environnement dans lequel ils évoluent. Toutefois, techniquement, même si, en général, une mélodie instrumentale ne saurait parfaitement équivaloir à une mélodie vocale, il arrive que le mode de jeu utilisé permette une habile imitation vocale réalisant quasi parfaitement le motif instrumental ou l'air substitué.

Quant à l'hybridation du timbre, elle demeure, d'une façon générale, un procédé très prisé dans les musiques africaines. Il consiste à enrichir les sonorités instrumentales originelles, par ajout de nouveaux sons à l'aide de divers accessoires. Il peut s'agir d'une membrane végétale ou animale (dont la sève d'arbre ou un cocon d'araignée traités spécialement) ou alors d'un objet sonore accroché à l'instrument. La membrane est appliquée sur la peau ou sur une partie adaptée de son corps. Il en résulte des instruments mirliton. Les sonnailles métalliques ou en fruits secs, comme les petits hochets attachés aux avant-bras ou aux chevilles des pieds du tambourinaire et/ou danseur remplissent également cette fonction. Par cette association et cette fusion de timbres différents, le

timbres singuliers, en particulier, constituent des valeurs et concepts capitaux, dont l'importance ne se limite pas uniquement au rôle technique de la structuration du discours musical mis en œuvre. Pour la répétition, l'imitation et l'hybridation de timbres, voir la note 23).

Sans entrer profondément dans le détail des phénomènes qui les régissent, il convient de souligner que le **rythme**, par exemple, demeure dans la conception africaine, en général, et congolaise en particulier, le fruit d'un flux vital intérieur. Il est régulateur de gestes et de mouvements de tout être vivant au sein d'un espace à plusieurs dimensions stratifiées. Ici, devenu leur seconde nature exprimée plus implicitement qu'explicitement, ce flux se matérialise en le musicien - pouvant être en même temps chanteur et danseur - par une vitalité pulsionnelle. Cette dernière est une dynamique périodique liée à l'action, aux sentiments et aux émotions en rapport avec un triple espace : mental, physique et environnemental (en rapport avec un lieu spécifique où une musique précise est jouée). Lien-moteur entre leurs différentes actions sous-jacentes, le rythme favorise et revitalise la communication entre individus.

Sur le plan purement technique, le rythme est exprimé sous différentes formes : les marqueurs culturels sont des rythmes référents qui servent à relever des identités (par exemple, une ethnie, un rituel ou une autorité). Ces identités sont souvent associées à un instrument, à une langue ou à une danse emblématique (comme le *mutuashi* luba, le *mundenge* pende, le *kamandonda* mbala, le *bobongo* ekonda, le *niekese* tetela, et d'autres encore). Une identité peut aussi résulter de deux ou plus de ces éléments associatifs. Dans la pratique, des valeurs de durées primaires permettent la construction de cette première forme rythmique. Ce sont des durées constituées en des unités de cellules très courtes et récurrentes. Celles-ci s'exécutent obstinément, de façon simple ou juxtaposée, à l'aide des instruments spécifiques comme le hochet, le racloir, la cloche, les tambours (à peau, à friction ou à percussion), le sifflet, deux bâtons entrechoqués, un bâton frappé sur le corps de l'instrument ou alors par un simple tapement des mains. Outre les cellules rythmiques primaires, le tempo (modéré ou rapide) sert également de marqueur référent. Il en est ainsi chez les Pende et chez certains peuples Kongo notamment (cf. pages 1 et 2, ainsi que les exemples musicaux 1 à 3 qui suivent).

Les autres formes de rythmes sont des marqueurs fonctionnels. Généralement, elles déterminent un genre, un style, un répertoire ou une danse stylisée qui leur est liée. Dans une pièce musicale, elles constituent des métaboles aux valeurs de durées mobiles et variables se transformant au fil du discours musical. La transformation s'effectue en alternance, en succession, en superposition, en juxtaposition et même en opposition des cellules périodiques de valeurs égales et inégales. Les marqueurs rythmiques fonctionnels peuvent également être associés à une technique originale ou à un timbre typique, et donc à un instrument et à une voix caractérisés. Ils ont pour soubassement, des éléments répétitifs du rythme référent ou alors leurs propres éléments rythmiques devenus répétitifs au cours du développement de la pièce.

L'ensemble de ces rythmes se construit avec des battues et des pulsations soumises ou non à une accentuation régulière, rendues ou non sous la forme mesurée. Ils sont soit isochrones, soit synchrones, et peuvent se prêter, de façon régulière, à une segmentation de durées en valeurs égales et continues ou en valeurs inégales et irrégulières superposées (hémiole) ou encore en la combinaison des deux procédés. Ici, l'usage des syncopes et des contretemps prime sur celui des cellules ordinaires.

musicien congolais parvient à des alliages sonores singuliers, dont certains servent à des fins rituelles.

Pour le reste, il importe surtout de souligner que, dans le système rythmique congolais et même, d'une façon générale, subsaharien, le rythme se structure, effectivement, en périodes cycliques. Cependant, ce ne sont ni les pulsations, ni la mesure (temps ou battues), ni même le tempo qui en déterminent la nature (référent ou métabole), mais plutôt les valeurs de durées (longues et brèves). Ainsi, la manière théorique, qui consiste à compter les pulsations ou les battues pour déterminer - à juste titre - périodes et cycles rythmiques, ne traduit pas la réalité pratique de la nature du rythme véritablement produit par le musicien, et par conséquent, la manière dont ces rythmes et la musique elle-même sont exécutés. Les rythmes réellement exprimés par le musicien se comptent normalement à partir de différentes formes des valeurs de durées, groupées en cellules significatives, comme le démontrent les exemples suivants.

Exemple 1 : *Rythme référent* désignant l'identité musicale des Luba, mais aussi de leur danse emblématique, le *mutuashi*.

En théorie : 2 mesures de 4 temps, formant une période de 8 battues.

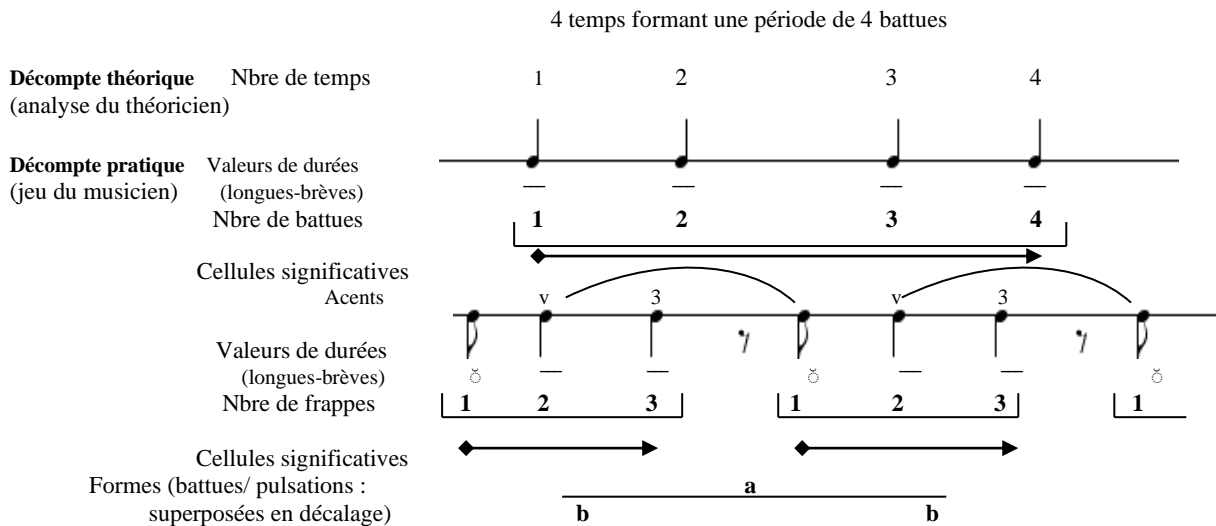
Décompte théorique	Nbre de temps	1	2	3	4	5	6	7	8				
(analyse du théoricien)													
	Accents	v			v			v					
Décompte pratique	Valeurs de durées (longues-brèves)												
(jeu du musicien)	Décompte (jeu du musicien)	1	2	3	1	2	1	2	1	2			
	Nbre de frappes : 9, soit :	3			+	2		+	2		+	2	
	Cellules significatives	◆————▶			+	◆————▶		+	◆————▶		+	◆————▶	
	Nombre : 4, soit	1			+	2		+	3		+	4	
	Forme (simple) :	a			+	b		+	a'		+	b	

Résultat en pratique : 2 mesures de 4 temps, composées de 4 formes de pulsations directement liées aux valeurs de durées (longues-brèves) du rythme exécuté, formes groupées en 4 cellules significatives (3 noires ; croche-noire ; 2 noires ; croche-noire).

Il arrive que cette rythmique connaisse des variations (par monnayage, diminution, avec syncopes ou contretemps), sans pour autant être dénaturée et demeure toujours reconnaissable comme référent. Il en est, par exemple, ainsi aux plages 8 et 9 où les frappes de base subissent des variations.

Exemple 2 : Allure désignant un *rythme référent* (chorégraphique) de la danse *Kamandonda mbala*.

En théorie : une suite de mesures à 4 temps, de 4 battues récurrentes. Ici la période, cyclique, est déterminée soit par la longueur de chaque phrase musicale, soit par la longueur de la pièce elle-même.

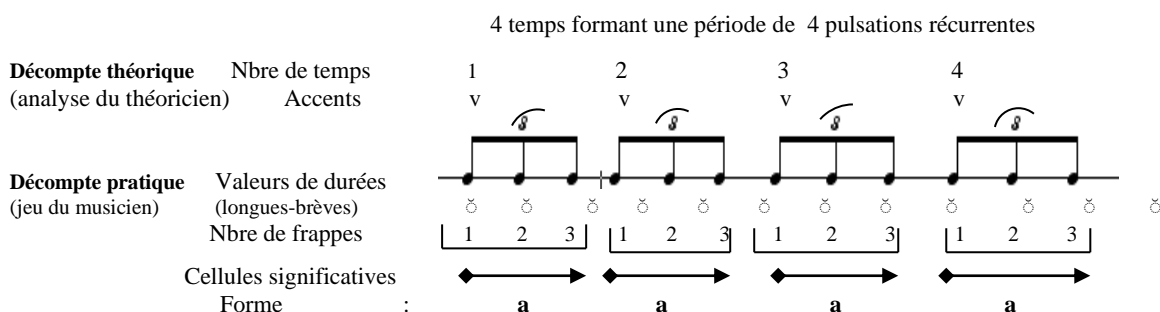


En pratique : superposition des deux types de frappes, sur une suite récurrente et régulière des mesures à 4 temps. Le premier type, à la voix supérieure, est en battues de 4 temps, tandis que le second, en dessous, est une double répétition d'une cellule significative pulsée plutôt que battue, des durées (- - u). L'ensemble est exécuté dans une allure très rapide.

On notera que les phrases musicales superposées sur ce marqueur rythmique référent ne suivent pas toujours son allure rapide. Elles peuvent être de tempos modéré ou plus ou moins rapide, mais jamais lents. Ceci produira et renforcera l'illusion d'une combinaison ou d'une superposition de plusieurs rythmes différents.

Exemple 3 : Allure désignant un rythme référent des musiques pende, *mundenge* (ex. page 1).

En théorie : récurrence de 4 temps, en battues ternaires rapides, dans une suite des mesures à 4 temps. La période est déterminée, soit par la longueur de chaque phrase musicale, soit par la longueur de la pièce elle-même.



En pratique : récurrence des 3 pulsations d'une cellule significative isochrone de tribrache (uuu), pulsée en 4 frappes, dans une allure très rapide.

On notera que, comme dans l'exemple 2, les phrases musicales superposées sur ce rythme référent ne suivent pas toujours son allure très rapide, mais peuvent être de divers tempos (modérés ou rapides), et même des battues différentes, mais jamais de tempos lents. Il en est de même de l'illusion pluri-rythmique qui peut en résulter.

3. DES PIÈCES MUSICALES DE L'UNIVERS TRADITIONNEL

1. *Banjo na ngai* (Mes Anges) [Pende]

Instrumentarium : Xylophone, tambours (à peau et à friction), sanza, plaques métal. servant batterie. **Style** : Le duo se développe responsorial (solo et chœur d'hommes se répondant), avec une primauté rythmique sur le tempo. **Texte** : syllabique, enrichi avec des cris et des syllabes sans paroles.

Improvisation sur le rythme *mundenge* par le biais de laquelle le chanteur invite les gens à se divertir : « Faites bien votre travail », autrement dit, dansez, exprimez-vous, divertissez-vous le mieux que vous pouvez. Ici c'est le facteur tempo qui prime sur les autres éléments rythmiques, tempo pulsé par.

2. *Mumebo* (Aux villages) [Pende]

Instrumentarium : Xylophone, tambours (à peau et à friction), sanza, plaques métal. servant de batterie. **Style** : responsorial (solo et chœur d'hommes se répondant) se développe polyphonique à la fin. Dans cette dernière partie, le tempo prime sur les battues, faisant varier le rythme *giagumama* (1234 12345) en *mundenge* (123 123 123 123 de triolets de croches rapides). **Texte** : syllabique, enrichi avec des syllabes sans paroles, des cris, ainsi que des onomatopées.

Ce chant, sur le rythme *giagumama*, loue l'œuvre de Midy Placide⁸ en ces termes : « Le bonheur naît de la construction du village ! Qu'il est bon de construire son village. A ce propos, il n'y a pas mieux que les enseignements de Midy Placide, car ils contribuent à l'édification du village. Ces enseignements constituent une référence. Ils sont bons pour nos enfants et pour relever le village en ces temps de précarité et de misères qui nous assaillent. Aujourd'hui, nos mères se promènent avec des pagnes déchirés à causes des mauvaises politiques menées ici, et la jalousie a gagné les cœurs des gens. Que nous reste-t-il de valorisant comme travail dans le pays ? Même mon valeureux enseignant de père est devenu aujourd'hui casseur de noix de palme, cet ingrat métier ! Que des souffrances, que des misères, nous en sommes réduits à ça... »

3. *Sanga sanga* [Lokele]

Instrumentarium : Tambours à peau, cloches, hochets, bâtons entrechoqués. **Style** : responsorial (solo et chœur de femmes se répondant en tapant les mains et secouant les hochets) soutenues par l'accompagnement orchestral d'hommes. **Texte** : syllabique, enrichi avec des cris, des syllabes sans paroles, des paroles déclamées et d'onomatopées mélismatiques.

C'est une animation pour le divertissement féminin, sur le rythme *tshikimbwa*.

4. *Improvisation sur la sanza*, pour le divertissement [Mbunda]

Instrumentarium : sanza, bouteille, tambour à percussion. **Style** : solo d'homme qui, au début, est ponctué en écho d'une brève imitation d'un spectateur. La pièce subit une variation rythmique à la fin. **Texte** : syllabique, enrichi avec des paroles et onomatopées.

Ce chant improvisé est sur le rythme *mofolo* : « Oh mère ! A chacun ses affaires, à chacun ses voies, à chacun son chemin. A trois, nous sommes les Anciens confirmés, chacun possède ce qui lui revient, et moi, mes chèvres. Je porte en moi ce que l'autre n'a pas. À trois, de loin nous sommes venus pour danser, pour nous divertir. Tiens, enfant, mon enfant, ces sonorités pour le divertissement. Cherche et fais parler le tambour, pour que la sanza parle davantage et s'exprime avec force.

5. *Bambembe* [Mongo]

⁸ Midy Placide fut l'initiateur du grand Festival de Gungu consacré aux diverses cultures musicales, en particulier pende. Il a également acheté et aménagé, dans cette cité, des débarras pour loger les festivaliers.

Instrumentarium : tambours (à peau et à percussion), sifflet, raclor en tige de palmier, hochets.
Style : polyphonie antiphonaire (deux chœurs d'hommes se répondant et, parfois, un duo tuilé répond au chœur). Il intervient également des passages de style responsorial (un solo et le chœur se répondant). **Texte** : syllabique avec quelques finales mélismatiques.

Chant funèbre, dansé particulièrement par les hommes, pour accompagner un défunt ou une défunte à sa dernière demeure. Il est pratiqué surtout par des danseurs guerriers. « Il s'en va, le voilà parti. Que ces sons l'accompagnent et nous gardent en relation... »

6. *Bare a barakula* : du dialogue de sourd [Mbunda]

Instrumentarium : arc musical avec résonateur enalebasse, bâtons entrechoqués, altérateur sonore (tuyau métal. enfoncé dans une demi-grossealebasse posée sur un creux en terre. Cette demi-alebasse est parfois remplacée par un demi-tonneau), tambours (à peau et à friction). **Style** : responsorial (solo et groupe hétérophonique d'hommes se répondent parfois tuilés) alternant avec des passages en solo ponctué par un soutien onomatopéique obstiné. D'autres passages sont antiphonaire (solo et groupe se répondent). Usage également de tuilage des parties. **Texte** : syllabique, enrichi avec des paroles, des cris de femmes, des voyelles et des paroles sans significations, ainsi que des passages mélismatiques.

Sur le rythme *langung*⁹, Abung chante : « Ecoutez, regardez, au fin fond du village se trouve un troupeau de chèvres et boucs Nkom, au pelage d'une blancheur immaculée, qui dialogue, bêlant (*ma ke ma, ma ke ma*), avec cochons et truies Ngul. Qui ose parler ici ? Que l'on se taise, car les Blancs sont venus nous parler. L'homme raconte la beauté angélique ainsi que la blancheur de sa mère, une blancheur semblable à la beauté immaculée des pelages de nos chèvres. Cependant, tenant ce langage bêlant, inintelligible, des boucs aux cochons du fin fond de nos villages, il n'ose dire un seul mot sur l'argent, le nerf de la vie et de la mort aujourd'hui. Ecoute maman, écoute Nguma, joueur de *langung*, que dois-je dire ? Que puis-je dire ? Dans nos mœurs, nul ne parle d'argent. Que faire de son langage de sourd ? L'argent, nerf de la guerre vient de chez eux. Pourquoi ne nous en parle-t-il pas ? Qu'il en parle... Nous, nous ne pouvons que chanter, nous ne pouvons que danser le rythme *langung*. »

7. *Mama wa kudila* [Pende]

Instrumentarium : xylophone, tambours (à peau et percuté *mukoko*, utilisé seulement dans les musiques de divertissements, contrairement au *mondu* qui n'est percuté que dans les rituels et sert à l'envoi de messages spécifiques). **Style** : la pièce comme avec un solo qui débouche sur un duo parfois tuilé, parfois responsorial (deux voix d'hommes se répondant). Le développement de leur discours se fait en alternant des passages en solo et en duo, mais aussi des échanges entre ces deux groupes. **Texte** : syllabique, enrichi avec des finales mélismatiques, mais également des cris de femmes en écho, des onomatopées et des paroles sans signification.

Sur le rythme *mungonge* (initiation et lègue des attributs du pouvoir au sens large du terme), le chanteur se plaint de quelqu'un qui aime médire et mépriser les autres.

« Ah mon Dieu, que tu es à plaindre ! Tu étais un lion qui se croyait souverain, maître de tous, et moi un peureux léopard sautillant... Que d'antagonisme entre nous ! Te voilà maintenant tombé plus bas. Toi le redoutable carnivore, tu es devenu rongeur des tubercules de manioc dans mon champ. Que feras-tu, maintenant que la houe qui me permettait de le labourer est cassée, et que le champ est devenu une simple broussaille ? Que mes cris retentissent. Te voilà embourbé dans les problèmes à Kinshasa. Allons au village. J'y mettrai au jour ta médisance. Que sais-tu faire d'autre que de médire ? C'est-là ton véritable métier, maître colporteur. C'est toi qui as vendu la peau du léopard et l'as trahi. Tu ne respectes rien, tu es à plaindre. Au village, nous voici. Il y a de la vie, du plaisir, du divertissement. Dansons ! Eh bien voilà, ils sont là, les vrais conducteurs de danses. Observez-les, contemplez-les, ils ont la danse dans la peau, ces jeunes actifs, les Minanga. Moi je pars pour le village et je

⁹ *Langung* désigne à la fois l'arc musical, mais aussi la danse typique mbunda qui lui est associée.

m'interroge sur la vie. Quel dommage, la vie, les plaisirs continueront d'exister, mais nous, nous nous en irons. Le jour vient où tout ceci sera derrière nous. »

8. *Couturier Shambuyi* (Tailleur Shambuyi) [Luba]

Instrumentarium : sanzas (solo et accompagnateur), bouteille. **Style** : solo alternant avec des passages de style responsorial (solo et chœur d'hommes se répondant), quelquefois tuilés. La partie solo est avant tout un récitatif proche du langage parlé. **Texte** : syllabique enrichi avec des passages mélismatiques et déclamés.

Ce chant, sur le rythme *mutuashi* est une interpellation des couturiers kasaiens (habitants des deux Kasai), à travers le cas de l'un des leurs, Shambuyi. Initialement spécialiste de couture pour hommes, ce père de vrais jumeaux¹⁰ s'est ensuite reconverti dans la couture pour femmes. Ce sera pour lui la source d'une fin désastreuse. « Vous les tailleurs qui cousiez à Mbujimayi, Kabinda, Katakakomba, et partout ailleurs dans le Kasai, écoutez-moi. Toi, Shambuyi, père des jumeaux, ouvre tes oreilles. Tu étais réputé excellent tailleur pour hommes, d'où t'est venue l'idée de reconversion en tailleur pour femmes ? Mukuna, mon frère, viens et écoute-moi, viens et donne-moi ton avis sur ce revirement de Shambuyi dans son métier. Vous les tailleurs, prêtez vos oreilles et écoutez ce que l'on veut vous dire. Ecoutez ce qu'a fait Shambuyi, le père des jumeaux. Qui osera encore marcher sur ses pas ? Shambuyi, toi qui excellais dans ton domaine, te voilà tombé dans une situation si déplorable que mort s'en est suivie. Depuis ta reconversion, tu t'es mêlé les pinceaux en mélangeant les genres. Toi, le mari de Jackie, tu es également devenu celui d'Alphonsine... Tu parcours tout le Kasai, ne destinant ton mètre qu'à mesurer toutes sortes de fruits [seins] qui te sont présentés. Tu ne te privas pas de le faire aussi sur les derrières. L'aurais-tu imaginé un seul instant que le jour où on allait te dérober ton aiguille, allait être aussi celui de ta fin inattendue ? Ta fin a été précipitée, elle est effectivement signée. Vous, les autres tailleurs, écoutez : Shambuyi a emprunté le long chemin de la vie. Il est spacieux et mène à la perdition. Shambuyi l'a ignoré, car tout lui semblait à portée de mains. Il a oublié qu'une femme à autrui, soit-elle de peau claire ou mate, soit-elle de grande ou de petite taille, n'était pas sienne. Attention à toi, Shambuyi, lui disait-on ! Danse, mange, vit, mais fais attention, car tu risques d'être attrapé un jour, la main dans le sac. Coud, coud, coud les habits des femmes des autres, mais fais attention à tes intentions perverses envers elles. Et vous le reste des tailleurs écoutez : moi si je couds, je ne le ferai que pour les hommes, sinon ce serait porter le poids du ciel sur la tête. »

9. Instrumental [Luluwa]

Instrumentarium : xylophones, tambours à peau (dont le solo en mirliton), bouteille battant le rythme référent luba, *mutuashi* (123 12 12 12 qui subit des variations au cours du développement du discours musical). **Style** : solo (partie chantée) proche du récitatif parlé et ponctué des paroles. **Texte** : syllabique, avec des passages mélismatiques et des paroles.

Prélude instrumental sur une variante rythmique du *mutuashi* luluwa, orné par une mélodie chantée onomatopéique.

10. *Merenge* [Mbunda]

Instrumentarium : arc musical avec résonateur enalebasse, altérateur sonore (tuyau métal. enfoncé dans une demi-grossealebasse posée sur un creux en terre), tambour à peau, hochet. **Style** : antiphonaire (solo homme et chœur mixte hétérophonique, hommes-femmes, se répondant). Le passage central est solo. **Texte** : syllabique enrichi des passages mélismatiques et des paroles sans signification.

¹⁰ En Afrique subsaharienne, les parents des jumeaux, en particulier de vrais jumeaux, jouissent d'une réputation quasi-mythique.

Sur le rythme de danse du même nom, Abung improvise, chantant Merenge, l'extraordinaire danseuse de *langung* : « Merenge, te voilà enfin arrivée ! Où t'es-tu cachée, alors que les amis exhibent encore le *langung* ? Hâte-toi de les rejoindre, dépêche-toi, car il va bientôt pleuvoir. Toi, la belle du village, peux-tu t'absenter de cette scène musicale ? Regardons-la, contemplons-la, voyons cette façon qu'elle a à se dandiner et à exhiber fièrement ses pas comme le ferait une chèvre bêlant de satisfaction. Mais, le mari enragé, s'acharne sur elle : la voilà, séduisant toujours les hommes, se livrant à eux tout juste pour obtenir soutien-gorge et sandalettes. Ecoute femme, d'où viens-tu ? De danser l'enivrant *langung* ! Et cette autre histoire similaire. Elle a lieu le jour où les Blancs sont venus danser le *langung*, rythmé par le seigneur Abung. Que de jalousie mal placée de cet autre mari furieux après sa belle qui, envoûtée des sonorités de *langung*, se tortille derrière les Blancs. L'interpellation musclée de l'homme prive sa femme de voix qui, bégayante, se défend : je suis venue écouter et danser le rythme *langung*. Quel en est le mal ? Moi, seigneur Abung, attaqué dans ma dignité d'artiste, je te défendrai, toi femme sans voix. Si tu éprouves des difficultés à te défendre, dis-le-moi pour que j'écrive à ton mari. Que je l'invite à venir voir et entendre, entendre les sonorités magiques de *langung* qui font danser Blancs et Noirs, hommes et femmes, sans arrière-pensée.

11. *Kizonzale* [Pende]

Instrumentarium : xylophonique. **Style** : duo d'hommes qui se développent en solo avant de basculer sur un tuilage de trois voix se réduisant en duo pour se terminer en solo. **Texte** : syllabique, enrichi avec des passages mélismatiques et des onomatopées servant d'accompagnement au soliste.

Ce chant de divertissement, construit sur une variante rythmique *giagumama*, relate une relation de couple qui tourne mal : « Tata (papa) Nzimbo et Mama (maman) Jackie sont de retour. Ils reviennent de Kikongu, village des plantations de palmeraies. Chez eux ne règnent que des problèmes de couple. Alors que dans notre village, des femmes pullulent. Qui veut du bonheur marital change de femme, elles sont nombreuses. Et toi qui m'en veux pour cela, où iras-tu si jamais tu me tuais ? Réjouissez-vous... »

12. *Bongonda* [Mongo]

Instrumentarium : racloir en tige de palmier. **Style** : polyphonie antiphonaire (groupes de femmes se répondant). Un canon des paroles sans signification et roucoulements met en exergue des voix tuilées et porteuses du message. **Texte** : syllabique, enrichi avec des cris et des..., des paroles, des passages mélismatiques.

Sur le rythme *bobongo*, ce chant est exécuté en l'honneur d'une grande chanteuse, Bongonda : « Toi, déesse du chant, reçois les éloges mérités. Tu ne crains personne. Tu ne te déplaces qu'avec les riches et les puissants, et trouves ta place parmi les féticheurs et les guerriers. Tu n'as pas d'égaux parmi les femmes. De tes mains, tu captures et neutralises les fauves dans la forêt. Plus rien ne te résiste. Tu es Ngonda, le champ, Ngonda, la terre nourricière des hommes et des animaux. Tu participes ainsi à consolider les vies humaines. Ces éloges sont pour toi, Bongonda... »

13. *Tokolanda* (en lingala, Province Orientale) [Lokele]

Instrumentarium : xylophone, des cloches métalliques, bouteille, tambour à peau, trompe. **Style** : antiphonaire (solo garçon et groupe polyphonique de jeunes filles et garçons se répondant). **Texte** : syllabique sur des paroles en majorité sans signification et enrichi avec des passages mélismatiques, des cris et des paroles.

Evocation, sur le rythme *engundele*, d'un leader dont ils veulent suivre la conduite « Nous suivrons, nous te suivrons... »

14. *Tony* [Sakata]

Instrumentarium : luths monocordes ngoni, grelots, bouteille, hochet. **Style** : solo d'homme se terminant responsorial. **Texte** : syllabique avec des finales en mélisme.

Ngomi, improvisation sur le rythme... adressé à Tony van Der Eecken. « Ngomi, le son de ngomi est une « voix ». Il est message. Amène-le, Monsieur Tony, amène-le en Europe... (paroles en lingala) ».

15. *Ole kamale* [Mbunda]

Instrumentarium : arc musical avec résonateur enalebasse, tambours (à peau et à friction), altérateur sonore, hochets, bâtons. **Style** : antiphonaire (solo et groupe d'hommes se répondant, ponctués des cris féminins et des tapements de mains). **Texte** : syllabique, enrichi avec des cris féminins, et des passages mélismatiques à l'aide d'onomatopées.

Instrumental sur le rythme *langung*, pour le divertissement.

16. *Mama di yaya* [Pende]

Instrumentarium : tambours à peaux, grelots **Style** : duo d'hommes se développant en style responsorial (les deux chanteurs se répondant), avec des passages quelquefois tuilés. **Texte** : syllabique.

Prélude instrumental sur le rythme *minganzi*¹¹, annonçant la sortie des masques Minganzi.

*
* *

Les premiers enregistrements présentés ici ne constituent nullement un panorama censé offrir une représentation générale et synthétique des cultures en question. Ils forment plutôt une lucarne qui ouvre sur la fameuse riche culture musicale du pays. C'est donc un préliminaire qui vise à apporter des éclaircissements sur la pensée-même ou le concept musical congolais. Aussi une présentation générale des cultures musicales congolaises s'avère-t-elle nécessaire en guise d'introduction générale, cultures situées dans le cadre de leur réalisation : pays, peuples et pensée musicale.

LE PAYS ET SES PEUPLES

La République Démocratique du Congo¹² est un immense territoire situé au cœur de l'Afrique (**cf. carte 2a**). Elle est actuellement (2017) structurée en entités administratives décentralisées autonomes.

Avec ses 35 millions d'habitants¹³, le pays compte onze provinces (**Cf. carte 2b**) : Kinshasa, Bandundu, Bas-congo, Equateur, Kasai-occidental, Kasai-oriental, Katanga, Maniema, Haut-Congo ou province Orientale, Nord Kivu et Sud Kivu. Kinshasa en est la capitale, et Lubumbashi, la ville parlementaire.

¹¹ *Minganzi* désigne à la fois musique, danse et masque. C'est le masque sacré, dit le masque royal, masque de mystères. Par définition, il est le masque protecteur. Seuls les hommes initiés peuvent l'approcher. Le porteur de ce masque occupe un rang de dignitaire auprès de la cour. Traditionnellement, les masques Minganzi ne sortent que le jour du décès d'un chef et celui de l'intronisation du successeur.

¹² Cet Etat de l'Afrique centrale partage les frontières avec neuf pays : la République du Congo à l'Ouest, la République Centrafricaine et le Soudan au Nord, l'Ouganda, le Rwanda, le Burundi et la Tanzanie à l'Est. Au Sud se trouve la Zambie ainsi que l'Angola (avec son enclave de Kabinda, située plutôt à l'Ouest de la R.D.Congo). Ces limites entre voisins étant parfois poreuses, on trouve souvent les mêmes peuples de part et d'autre des frontières en question.

¹³ Estimation de *Human Development Report* de 2005. Le pays compterait actuellement 50 à 60 millions d'habitants, selon diverses autres estimations.

Troisième grand pays du continent par sa superficie, après le Soudan et l'Algérie¹⁴, ses 2.345.000 km² recouvrent des zones forestières et des cuvettes au centre, la plaine côtière à l'Ouest, les savanes méridionales et septentrionales, ainsi que la zone excentrique des Grands Lacs. On y trouve également des plateaux au Nord, au Nord-est et au Sud, ainsi que des massifs montagneux à l'Ouest, au Sud-est et à l'Est. Ce sont des zones situées dans un climat équatorial ou tropical (humide ou sec), parcourues par de nombreux cours d'eaux qui sillonnent le territoire national dans diverses directions. Le fleuve Congo¹⁵ et ses affluents y constituent des voies de communication d'une grande importance.

A cette richesse environnementale s'ajoute un extraordinaire potentiel de ressources naturelles et minérales dont regorgent son sol et son sous-sol. L'industrie actuelle n'est relativement développée que dans le secteur minier qui sert de moteur économique et au développement du pays. On y ajoutera l'exploitation des bois. Dans les régions rurales, la cueillette, la chasse, l'élevage et la pêche demeurent encore des modes de subsistance pertinents, et l'agriculture pratiquement un apanage féminin. Les femmes cultivent essentiellement des tubercules, des céréales et des bananes. Les hommes s'occupent également de la culture et de l'exploitation des palmiers, sans oublier la poterie et le tissage qui participent à cet essor culturel et économique du pays. La diversité des peuples et des langues (**Cf. carte 4 ; 5a-b**) ajoutent à cette richesse nationale.

En ce qui concerne les peuples, plusieurs ethnies¹⁶ partagent le pays : les Pygmées et les Bantu, ainsi que les groupes soudanais, nilotiques et hamites, arrivés plus tardivement dans le territoire¹⁷. Comparativement aux Bantu, ces autres peuples y sont, non seulement minoritaires, mais comportent une culture syncrétique, qui est le produit d'un mélange important entre les cultures d'origine et celles des Bantu.

La diversité de la population congolaise est donc le fruit d'un dense réseau communautaire des rencontres de groupements successifs. Ce réseau, qui s'est constitué entre les autochtones et des nouveaux venus sur leur territoire a, avec le temps, favorisé une organisation unitaire des peuples ayant toutefois une pluralité d'éléments socioculturels. Il en est ainsi, pour ne citer que deux cas de grandes communautés ethniques du pays, celui des Mongo considérés comme du mélange des peuples provenant du Gabon avec les autochtones du Sud-Équateur et du Nord-Bandundu, ainsi que celui des Kongo, du mélange des Mbundu avec des migrants venus du Nord.

A l'intérieure de ces groupes ethniques, il existe des affinités communautaires très nuancées qui se font sur la base d'une organisation sociopolitique plutôt plurielle que véritablement unitaire. Ainsi, par exemple, les Mongo qui habitent les cuvettes, au Nord du pays, partagent la même organisation de filiation patrilinéaire avec les Luba du Kasai-Katanga des savanes méridionales, tandis que les Kongo de cette dernière contrée sont plutôt matrilineaires. Il en est de même des structures politiques d'une même région, dont certaines sont fondées sur la parenté, d'autres organisées en chefferie dans laquelle le chef, détenant un

¹⁴ 2.505.813 km² pour le Soudan et 2.381.741 km² pour l'Algérie.

¹⁵ Second plus important au monde, par son débit (75000 m³/s) - après l'Amazone (200 000 m³/s) -, le fleuve Congo est le deuxième plus long fleuve d'Afrique (4.670 km), après le Nil. Son bassin couvre une surface de 3,75 millions de km². Il prend sa source dans le Sud Katanga, au village de Musofi où il porte le nom de Lualaba jusqu'à Kisangani. Ce fleuve, que l'on a également appelé Zaïre (1971-1997), a aussi eu pour nom Barbila. Il compte six grands affluents : Luvua, Lukuga, Lomami, Aruwimi, Itimbiri, Mongala, Lulonga, Ruki, Kwango, Sankuru, Lulua et l'Ubangi, le plus long de tous, avec ses 2.300 km. [**Cf. carte 3**]

¹⁶ Bien que la notion de l'ethnie soit mobile, floue et déclarative, je l'utilise dans le sens où il permet le repérage des peuples en question à travers la langue et le territoire.

¹⁷ Le territoire congolais n'abrite ni des Soudanais, ni des Nilotiques de souche, mais des groupes bantu soudanais (Ngbaka, Ngbandi et Zandé), ainsi que des Bantu nilotiques (Alur, Lugbara et Logo).

véritable pouvoir d'administration et de justice, est par ailleurs doté de puissance et de richesse matérielle. Certaines de ces chefferies sont même des véritables « Etats », datant de la période précoloniale. C'est le cas, dans les savanes méridionales, des institutions, entre autres, kuba, lunda, et kongo¹⁸.

Outre toutes ces différences d'organisation sociopolitique des ethnies congolaises, il existe une diversité encore plus marquante, particulièrement, dans le domaine linguistique. A ce sujet, on notera que le Congo-Kinshasa compte deux grands ensembles linguistiques, bantu et non bantu, composés de plusieurs centaines de langues¹⁹ tonales (plus de quatre cents, pour l'estimation la plus élevée). La majeure partie de ces langues comporte des dialectes variés. On relèvera aussi que les langues bantu ont donné naissance à quatre langues nationales : le lingala, le kikongo, le tshiluba et le swahili (cf. **carte 5b**). Elles renferment de multiples formes de parlers, suivant les régions où elles sont pratiquées. C'est le français qui sert de langue véhiculaire dans l'ensemble du territoire national. Contrairement à ce que laisse percevoir de façon rigoureuse la carte linguistique 5b, le lingala demeure pratiquement l'unique des quatre langues nationales qui soit parlée dans toutes les provinces du pays.

D'une façon globale, de nombreuses ethnies du Congo-Kinshasa ont des similitudes culturelles souvent avec très peu de différences pertinentes, surtout lorsqu'elles résultent du même réseau des rencontres et des groupements communautaires évoqué ci-haut. Toutefois, l'ensemble des peuples du pays partage les mêmes valeurs fondamentales. Elles portent essentiellement sur l'importance accordée à la vie, à l'homme et à sa nature divine, à la Nature et au cosmos, ainsi qu'à leur relation particulière avec, notamment, la culture musicale.

PENSEE MUSICALE CONGOLAISE : CULTURES, CONCEPT ET TRADITIONS

Réception et transmission de l'héritage des anciens, la tradition est cette action par laquelle se sont transmises, au fil de temps, des valeurs culturelles. Reprises de génération en génération, ces valeurs ont subi une recréation de sens, une interprétation qui, catalysant le passé et le présent, en préserve l'essence. Ceci a permis de déterminer les pratiques sociales identifiables, dont la musique qui joue un rôle essentiel dans le quotidien du Congolais, surtout traditionaliste, musique qu'il convient de définir ici dans son contexte.

¹⁸ Les origines du royaume Kuba, situé dans les actuelles régions de Kasai Occidental et le Lulwa, remonteraient au XV^e siècle. Il ne prit véritablement son essor qu'au XVII^e siècle, sous le règne de Shamba Bolongongo, souverain « avant-gardiste » qui encouragea la création de nouvelles cultures, et vulgarisa particulièrement le tissage du raphia. A la fin du XVII^e siècle, le royaume fut envahi par les Luba. L'empire Lunda serait né au XVI^e siècle, de l'union de diverses chefferies localisées dans le Sud-ouest de l'actuel Katanga. Vers 1660, Mwata Yamvo – souverain suprême, dont le nom deviendra un titre dynastique - agrandit son territoire jusqu'au Kasai et au Zambèze. Il régna à Kapanga et fonda son pouvoir sur ses relations personnelles avec des chefs locaux lunda qu'il imposa parfois aux groupes des sujets non Lunda. Au XVIII^e siècle, le royaume s'étendit encore à l'Est et plus au Sud. En 1885, les Tchokwé envahirent sa partie Est, mais ils en seront chassés, en 1887, par les frères Mushiri et Kawelé, au cours de la guerre dite la « Guerre de la flèche de bois ». Le royaume Lunda deviendra un mythe, dont l'influence s'étend encore aujourd'hui sur un vaste territoire qui comprend le Katanga, le Kasai, le Kwango, l'Angola et la Zambie. Le royaume Kongo (dit San Salvador), fondé vers le IX^e siècle, demeure le plus célèbre de tous. Son territoire s'étendait de la côte des deux actuels Congo jusqu'au Nord de l'Angola. Ce royaume s'était ouvert à l'influence européenne dès la fin du XV^e siècle. En 1481, les Portugais avaient conclu une alliance avec le roi Meni Kongo, qui deviendra chrétien.

¹⁹ Cf. la localisation des peuples par groupes linguistiques, ainsi que la **carte 5a**.

Comme dans toute l’Afrique subsaharienne, la musique du Congo-Kinshasa est un concept à multiples strates, pratiques et philosophiques qui implique de nombreux facteurs existentiels.

L’on comprend que ce ne soit plus un seul vocable qui définisse le sens de « l’art d’organiser les sons ». En effet, ce sont un mot²⁰ ou un groupe de mots qui, ici, en expriment divers concepts, avec des valeurs aux référents multiples : art et culture de conception, de communication et de vécu de sons.

Il en résulte, par ailleurs, une harmonie qui n’est pas uniquement sonore, mais est également associée à toutes sortes d’ornements (parures, maquillages et costumes traditionnels) et de chorégraphies d’une esthétique atypique et d’une symbolique particulière, propres à chaque peuple impliqué. En conséquence, selon la pensée congolaise, la musique ritualise tant la vie matérielle que les réalités sacrées qui la sous-tendent. Elle est un acte communautaire qui contribue à l’harmonie entre individus, mais aussi avec la nature environnementale et le cosmos.

Pour en désigner la pratique, on se sert des expressions ou des mots qui, généralement, définissent des actions sous-jacentes : *faire, jouer, donner, réciter, parler, dire, danser* ou *chanter* telle activité, pour signifier le concept musical attaché à cette dernière. Ainsi, la musique de divertissement peut être désignée par l’expression « allons *danser* ou *jouer* aux tambours », tandis que la musique funèbre et le rituel qui lui est associé seront désignés à travers l’expression « *danser* ou *chanter* le défunt ». On parlera de « *danser* ou *chanter* la circoncision », pour conceptualiser la musique et le rituel qui s’y réfère. Les exemples étant légion, je ne peux les citer ici de façon exhaustive. Cependant, il importe de souligner que, dans ces situations, la musique peut, tour à tour, devenir un moyen de récréation, de recueillement dans la solitude, de consolation, d’évocation de divinités, de communication²¹. Elle peut être un moyen thérapeutique, un symbole, un blason ou une technique de travail ou un *pendant* de la parole. Elle peut aussi devenir un système cosmogonique où les sons forment un langage qui lie intimement l’homme au naturel comme au surnaturel. Cette musique est donc un métalangage calqué sur le verbe – sur le langage parlé -, un métalangage véhiculé comme un signal codé connu de la communauté linguistique ou préalablement défini au sein du groupe d’individus qui le pratique.

Par le truchement de la musique, divers messages de type linguistique seront ainsi transmis vocalement, instrumentalement ou de façon mixte, pour rapporter, conter, historier, annoncer, évoquer, traduire, transmettre ou dire les choses autrement que par le langage verbal, avec lequel la musique partage, cependant, un principe capital, l’usage du son.

DU RAPPORT LANGUE-MUSIQUE

En tant qu’« art des sons », les musiques traditionnelles congolaises s’organisent techniquement et esthétiquement suivant des règles culturelles spécifiques, souvent en rapport avec des rites, mais aussi avec la langue de chaque peuple. Les langues en question sont

²⁰ Lorsqu’un seul mot vient à définir la musique, il se rapporte souvent au vocable « chanter » ou « danser ».

²¹ Quant à la communication, on notera que le fait musical, dans la culture musicale congolaise, comporte une double fonction, celle évidemment de transmettre quelque chose, en particulier à travers les codes du langage tambouriné et d’autres codes linguistiques ou associés aux rituels. La seconde fonction est de réaliser quelque chose. Par exemple, un discours musical d’un tambourinaire qui guiderait les pas de danse ou alors permettrait de changer d’allure, de style ou encore de finir une pièce en cours d’exécution. Cette dernière fonction du fait musical met en évidence la dimension pragmatique et performative du langage musical, mais aussi de la réalité de l’acte musical tel qu’il est ici conçu.

majoritairement tonales, le sens d'un mot variant, d'une façon générale, selon la tonalité et même selon l'accent tonal affectés à chaque syllabe. Ainsi, chacune des phrases du discours parlé peut, *a priori*, devenir l'esquisse d'une mélodie, au point que le passage de la parole au chant semblera presque imperceptible.

Et lorsqu'il se produit une osmose entre la musique et le verbe, les instruments - accompagnant un chant assujetti à l'intonation de la langue - en épousent l'inflexion mélodique, de façon tellement adéquate, qu'ils peuvent livrer des messages intelligibles pour les initiés²².

Souvent d'ailleurs, dans le cas d'une simple exécution instrumentale, le musicien, pour son jeu, se réfère implicitement à l'intonation de sa langue. Cela lui permet d'accorder son instrument et d'en coder le langage, pour jouer des pièces porteuses de toutes sortes de messages. C'est là le fruit d'une forte interrelation et interaction naturelles entre les langages parlé et musical, que j'ai évoquées précédemment. Ce fait produit une musique qui revêt une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé. L'on comprendra alors qu'au Congo-Kinshasa, comme dans le reste de l'Afrique subsaharienne, les traditionalistes conçoivent qu'un véritable musicien « ne joue pas » - au sens premier de l'expression - de son instrument, mais plutôt le « fait parler ». C'est là une conception de l'acte musical instrumental à connotation large et qui, du reste, est une des sources du fameux langage tambouriné africain, régissant l'ensemble de l'action musicale.

DU RAPPORT MUSIQUE-DANSE

Par essence, cette action musicale demeurera incomplète sans la danse, avec laquelle la musique est en forte interrelation et forme un tout cohérent interactionnel. En effet, musique et danse forment ici un flux d'alliances multiples, rituelles et profanes. Elles sont dotées de valeurs traditionnelles, mais aussi de toutes sortes d'émotions et de sentiments, exprimés à travers, une mélodie, un timbre subtil, une gestuelle délicate, un rire, un cri, des appels, et à travers d'autres biais encore. Elles peuvent ainsi traduire un plaisir, une douleur et une réjouissance ou alors marquer un divertissement, accompagner une cérémonie ou un rituel. Elles demeurent fortement interactionnelles et même se confondent, dans la pensée musicale locale, au point que l'on définisse, ici, l'art des sons comme étant la danse, et cette dernière comme étant la musique. Ainsi entendra-t-on dire, comme je l'ai précédemment signalé, « Nous allons danser ou chanter le tambour », pour définir la musique de divertissement. C'est aussi là une manière de penser non seulement la musique - au sens conceptuel global que j'ai développé -, mais aussi le monde, également au sens large du terme²³. Ainsi adaptées

²² A ce propos, il convient de signaler aussi que ce rapport langage parlé/langage musical, pouvant par ailleurs impliquer l'indépendance de chacun de ces langages, les relie étroitement, en les soumettant à une totale interdépendance, sur le plan surtout du rythme, de la mélodie et même du timbre. Cette fusion n'est possible que lorsque les instruments de musique, imitant la voix jusqu'à s'identifier à elle, produisent des timbres vocaux qui se confondent à ceux de la voix. Cette pratique se fait souvent à l'aide des instruments à cordes frottées. Parfois, ce sont des vibrations de lèvres qui, à l'inverse, servent à imiter un instrument de musique, généralement à vent. Dans l'un ou l'autre cas, l'imitation nécessite un tour de force technique, mais aussi un déploiement d'une virtuosité parfois sidérante de la part du musicien.

²³ En effet, dans cette conception de la musique, il existe trois facteurs communicationnels forts, qui déterminent l'idéal musical traditionnel et tradi-moderne congolais : la *voix* représente différentes formes verbales vocales et instrumentales. La danse - grâce aux signes, gestes corporels et aux rythmes chorégraphiques -, ainsi que toutes sortes d'ornements (parures, masques, maquillage, etc.), renfermant des codes de messages sous-jacents et autres représentations, qu'elles produisent en rapport étroit avec la musique, ajoutent à cette expression communicationnelle particulière.

aux circonstances et contextes variés de la vie, la musique et la danse demeurent souvent suggestives. Elles exploitent de multiples esthétiques et techniques, aux styles et dynamiques très variés.

La représentation des musiques dansées, musiques non dansées, vocales, instrumentales ou mixtes, exécutées en solo ou en groupe²⁴ - avec des implications sociales diverses -, leur représentation peut durer des heures et, dans certains contextes, des jours (où alterneront chants et danses). Le discours musical qui en découle, ainsi que la pratique qui l'entoure, non seulement témoignent des niveaux différents de relations socioculturelles, mais dénotent également leur fonction communicationnelle singulière.

Les répertoires, nombreux, comportent également diverses formes d'expressions spécifiques. Il en est de même des instruments utilisés.

INSTRUMENTS MUSICAUX : DE LA CONSTRUCTION À LEUR USAGE

Il existe une très grande variété²⁵. Pour la majorité d'entre eux, ils sont anthropomorphes (humanoïde, déiste ou animalière). Ces formes sont parfois incrustées sur le corps de l'instrument. D'une façon générale, on confère des fonctions socioculturelles aux instruments de musique. Les sonorités et les timbres typés, qu'ils produisent, constituent un des facteurs de définition de cette fonction sociale.

Le recours à la forme anthropomorphe, ainsi qu'à la fonction sociale attribuée aux instruments musicaux, justifie notamment que leur fabrication s'accompagne souvent des rituels spécifiques, et leurs modes de jeu soient conséquemment réglementés en rapport avec les principes qui sous-tendent ces rituels.

Ainsi, dans la culture traditionnelle, la construction d'instruments musicaux congolais obéit à un processus particulier de transformation – à travers diverses phases - des matières naturelles (bois, racines, fruits, coquillages, cornes, peaux d'animaux, et d'autres encore) en des objets singuliers de culture. En leur faisant quitter leur environnement et leur vie initiale dans la nature, l'artisan-luthier²⁶ leur confère une nouvelle existence. Aussi les instruments musicaux sont-ils conçus comme des êtres humanoïdes, déistes et animaliers. Pour leur conférer une « voix », la matière première subit, non seulement une suite de métamorphoses en des formes symétriques et dissymétriques, mais on leur adapte également la tension sonore. Le but est d'obtenir une sonorité personnalisée qui, dans bien des cas, constitue une référence à la voix supposée du destinataire et à sa « fonction sociale ». Cette voix et cette fonction seront associées à celles de l'instrument en question qui ne « parlera » que par frottement ou par pincement des cordes, par tapements de mains ou par battements de mailloches sur son corps. L'instrument servira ainsi de prête-voix à son utilisateur, pour produire, en quelque sorte, une « parole » musicale d'une articulation sonore recherchée et aux connotations multiples. Il s'agit-là d'une « parole » codée,

²⁴ Ici, le groupe musical compte un nombre de musiciens très variable, allant de petits jusqu'aux grands groupes instrumentaux pouvant approcher une centaine de musiciens, danseurs et chanteurs, dont la majorité pratique les trois arts.

²⁵ Le Congo-Kinshasa renferme divers genres d'instruments musicaux. Je n'en donnerai pas ici une liste exhaustive. Toutefois, il convient de signaler que les grandes familles instrumentales connues y sont représentées avec une très grande variété pour chaque instrument. On y trouve ainsi les **aérophones** (trompes, ocarinas, sifflets, flûtes, altérateurs de voix, les anches libres...), les **idiophones** (xylophones, sanza, cloches, racloirs, sonnailles, hochets, tambours à fente...), **membranophones** (tambours) et les **cordophones** (cithares, harpes, arcs musicaux à cordes frottées et frappées, pluriarcs...). Les modes de jeux instrumentaux sont aussi multiples.

²⁶ On notera que, dans le système traditionnel congolais, un véritable artisan-luthier est réputé être un fin connaisseur des lois de la nature et un détenteur singulier des savoirs culturels de sa communauté.

quelquefois ritualisée, permettant à son utilisateur d'adresser des messages aussi bien aux humains qu'aux êtres spirituels et de la nature.

L'on comprend alors qu'une telle construction instrumentale et, avec elle, la quête de la qualité des sonorités ou des timbres atypiques soient subordonnées tant aux impératifs de la métaphysique et de l'écosystème qu'aux règles culturelles singulières de chaque peuple en présence.

Comme pour l'instrument, un orchestre est souvent symbolisé par un être ou par une organisation sociale. Il n'en est pas moins de sa structure qui peut alors faire référence à l'organisation institutionnelle, familiale²⁷ ou clanique, et même être liée à des organisations rituelles ou secrètes. Ainsi, certains instruments auront le rang de l'autorité, du père, de la mère, de l'oncle, de l'esclave, du mâle ou de la femelle, et d'autres encore. Leur disposition sur scène se fera également en respectant les règles qui régissent leur rang, mais aussi la nature et l'objet de la performance musicale.

Par conséquent, la conception et l'organisation des formations orchestrales traditionnelles ne dérogent pas aux règles des valeurs et des concepts musicaux qui sous-tendent leur action, dans la mesure où les instruments musicaux utilisés sont directement associés aux faits sociaux et culturels de chaque tradition.

Tout ce qui précède est corollaire d'une certaine conception du monde par les Congolais traditionalistes. Ceux-ci considèrent notamment que, dans ce bas-monde, les choses se correspondent. Elles se relient et s'imbriquent dans tous les domaines de l'existence, d'une façon plus sympathique que réelle, plus magique qu'acoustique ; que ces correspondances et ces liens englobent tous les éléments de la création régis par une même loi ou par une loi similaire. C'est ainsi qu'ici, les musiques sont conçues comme un « souffle », qui participe à l'expérience de la vie ritualisée ou non. Elles deviennent, par ailleurs, une respiration collective et motrice d'harmonie entre individus. Elles servent de trait d'union entre ces derniers et leurs ancêtres, entre eux et la Nature, entre eux et l'univers insaisissable et mystérieux du Cosmos. A ce titre, ces musiques constituent un « verbe » particulier, dont la « langue » est mise en scène à travers des sonorités musicalisées qui, comme je l'ai déjà indiqué, recèlent de multiples significations.

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit maintenant permis de remercier tous ceux qui, par toutes sortes d'apports, m'ont aidé et contribué efficacement à la réalisation de ce travail : Rabia Kaçar et Tony van Der Eecken, pour leur hospitalité et échanges fructueux partagés chez eux, à Nevelde (Belgique), ainsi que pour la mise à disposition gracieuse du matériau de base, fruit de leur labeur ; Gilles Fruchaux qui s'est fortement investi pour la mise en place et la production de cette collection.

Que tous ceux dont les noms suivent trouvent, à titres divers, l'expression de ma profonde gratitude pour leurs différentes contributions : Robert Mala-Makani Khumbi, Kaputu Cikongo, Toussaint Midy, Shoming-Bouboul Akuel, Bruno Mitelezi Khenda, Odito, Liliane Mimi Mipondo, Henri Lecomte, François Picard, Nancy Anakesa, Casimir Kubeka Push, Jean-Claude Ngeka, Thomas Nkaziangaga Mawonzi, Odito, Jérôme Tamba Muteba, Rose Kikalakamba.

²⁷ Faut-il rappeler que la famille, ici, n'est pas composée uniquement du père, de la mère et des enfants, mais élargie aux grands-parents, aux oncles et tantes, aux cousins et cousines, jusque, dans certains cas, aux membres d'un même clan.

L'UNIVERS MUSICAL TRADITIONNEL CONGOLAIS : PAR L'IMAGE (photographies de l'auteur, sur le terrain et par extraction vidéographique)

1. ENVIRONNEMENTS



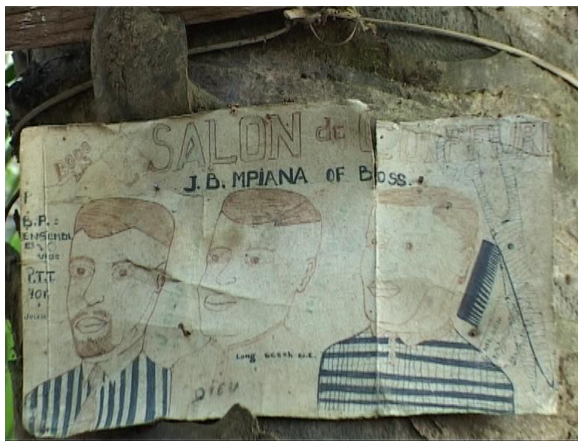
Village dans le Kasai orientale (maisons en toits de chaume et murs en terre battue).



Cabane des pêcheurs sur le bord du lac Mai Ndombe (province de Bandundu)



Groupe des jeunes du village Bosele sur le bord du lac Maï Ndombe



Salon de coiffure moderne sous le palmier (village Bosele)



Enclos faisant office de salon de coiffure moderne sous le palmier (village Bosele)

2. ORNEMENTS (PARURES, MAQUILLAGES, COSTUMES, MASQUES)



Ornements d'une danseuse Ekonda, peuple Mongo, groupe....



Ornements d'un jeune danseur Ekonda, peuple Mongo, groupe....



Ornements d'un danseur Ekonda, chapeau en raphia orné de peau de léopard, peuple Mongo, groupe....



Ornements d'un danseur Ekonda, peuple Mongo, groupe....



Ornement d'un danseur, chanteur et joueur de raclor pygmoïde (Twa), groupe Konga [vidéo chap. 2].

3. PERFORMANCE ET INSTRUMENTS MUSICAUX



Joueurs luba de xylophoneS sur cadre, de tambours mirliton et de bouteille, groupe.... (province de Kasai)



Tambourinaires du bobongo, groupe pygmoïde Basengele d'Inongo (village Bosele, province Bandundu).



Tambourinaires Ekonda (peuple Mongo) : tambours à peau et à percussion, groupe Ekonda...



Musiciens chanteurs, joueurs de raclor en tige de palmier et de tambours (à percussion et à peau), groupe mixte (hommes-femmes, adultes-enfants) Lac Maï Ndombe (Ekonda Bayanlar, à Inongo, province de Bandundu). [Cf. vidéo chap. 4-5].



Danseuses et danseurs chanteurs exécutant un chant bobongo, groupe Lac Maï Ndombe [Cf. vidéo chap. *id.*].



Danseur principal, groupe Lac Maï Ndombe exécutant un chant bobongo [Cf. vidéo chap. *Ibid.*].



Xylophone sur pieds avec résonateurs mirliton en bambou (Kasaï) Chorale Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Xylophone sur pieds avec résonateurs mirliton en bambou (Kasaï) Chorale Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Résonateur mirliton en bambou pour xylophone (ci-dessus).



Tambour mirliton luba Chorale Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Accordage des tambours à peau de Pygmées Basengele à Bosele (province de Bandundu).



Xylophones sur pieds avec résonateurs mirliton en bambou et tambours mirliton accompagnant la chorale Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Joueurs de Xylophone et de tambours (mirliton), groupe Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Joueurs de xylophone à deux claviers parallèles, chorale Mutombo Cho [vidéo chap. 8 et 9].



Xylophone avec résonateurs mirliton en bambou et tambours mirliton, chorale.... (Kasaï Orinetal)



Aveugle au xylophone avec résonateurs mirliton en calabasse, groupe Sangayi [vidéo chap. 10 à 14].



Joueur de trompe en racines de bois, groupe M'Fung Balori (Bas-Congo) [vidéo chap. 6 et 7].



Joueurs de trompes en racines de bois, groupe M'Fung Balori (Bas-Congo) [vidéo chap. 6 et 7]



Joueurs de trompes en racines de bois, groupe M'Fung Balori (Bas-Congo) [vidéo chap. 6 et 7].



Chanteuse et joueuse de racloir en tige de bois ekonda (peuple Mongo), groupe Walé Ipeyi [vidéo chap. 3].



Chanteuses ekonda (Mongo), groupe Walé Ipeyi [vidéo chap. *Id.*].



Performance des chanteuses ekonda, groupe Walé Ipeyi [vidéo chap. Op. cit.].

DE LA CHOREGRAPHIE



Danseuse Luba (province Kasai Oriental) exécutant les pas de *mutuashi*, groupe...



Jeune danseur Luba (province de Kasai Oriental) exécutant les pas de *mutuashi*, groupe...



Danseuse ekonda (peuple Mongo) imitant les sautilllements d'un singe, groupe Walé Ipeyi.



Danseurs Twa (pymoïde) de bobongo, groupe Konga [vidéo chap. 2].



Danseurs Twa (pymoïde) de bobongo, groupe Konga [vidéo chap. *Id.*].



Danseur ekonda de bobongo (peuple Mongo), groupe...



Jeunes filles danseuses de bobongo (peuple Mongo), groupe...



Jeunes filles danseuses ekonda de bobongo (peuple Mongo), groupe Walé Ipeyi [vidéo chap. 3].



Danseuses chanteuses, groupe mixte Lac Maï Ndombe [vidéo chap. 4 et 5].



Danseurs luba aux pas de *mutuashi*, Chorale Mutombo Cho (vidéo, chapitres....) [vidéo chap. 8 et 9].



Danseuses et danseurs luba, aux pas de *mutuashi*, Chorale Mutombo Cho [vidéo, chap. 8 et 9]



Danseuses et danseurs luba, aux pas de *mutuashi*, Chorale Mutombo Cho, à Kabinda (vidéo, chapitres....)



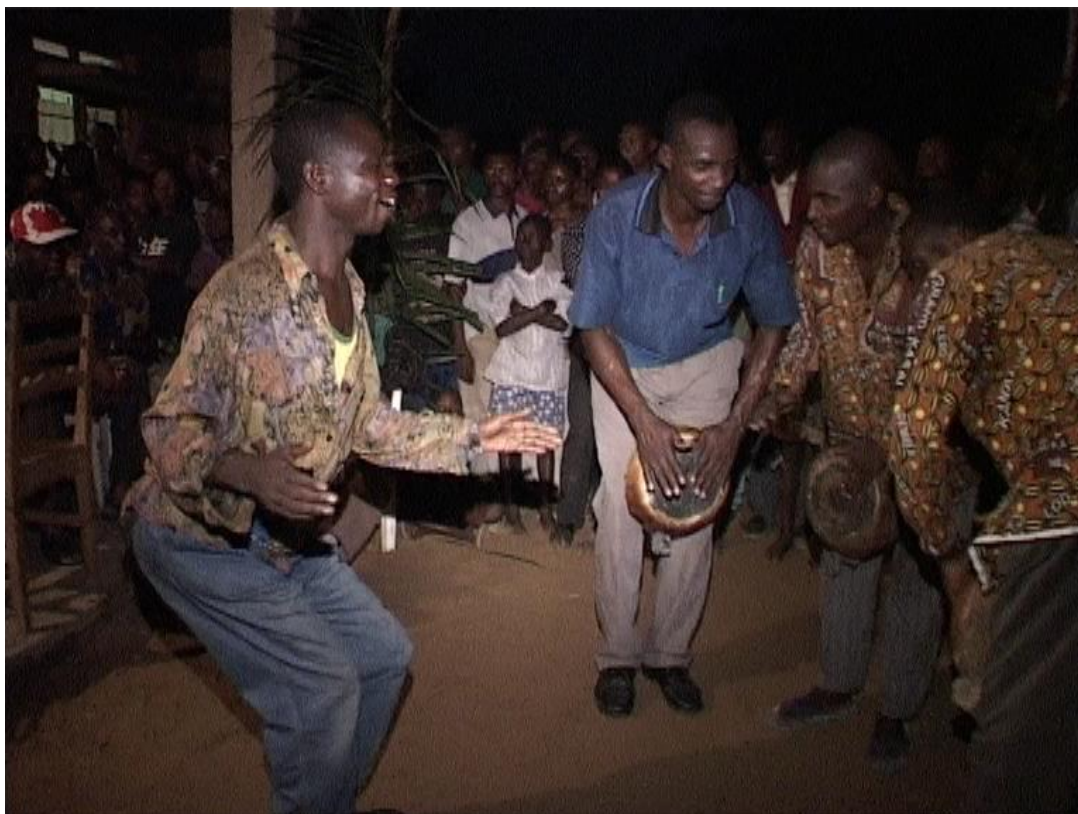
Danseuses-chanteuses kongo, groupe M'Fung Balori [vidéo chap. 6 et 7]



Enfant luba exécutant les pas de *mutuashi*, groupe Sangalayi [vidéo chap. 12]



Adulte luba exécutant les pas de *mutuashi*, groupe Sangalayi [vidéo chap. 13]



Adulte luba exécutant les pas de *mutuashi*, groupe Sangalayi [vidéo chap. 14]



Groupe Lac Mai Ndombe, Danse Ibuleyo (pyramide, finale du bobongo).

CARTES

Carte 1 : L'Ouest de l'Afrique centrale en 1887

Non référencée. Archives photographiques de l'auteur, fruit des enquêtes ethnographiques 2015-2017.



extraite de



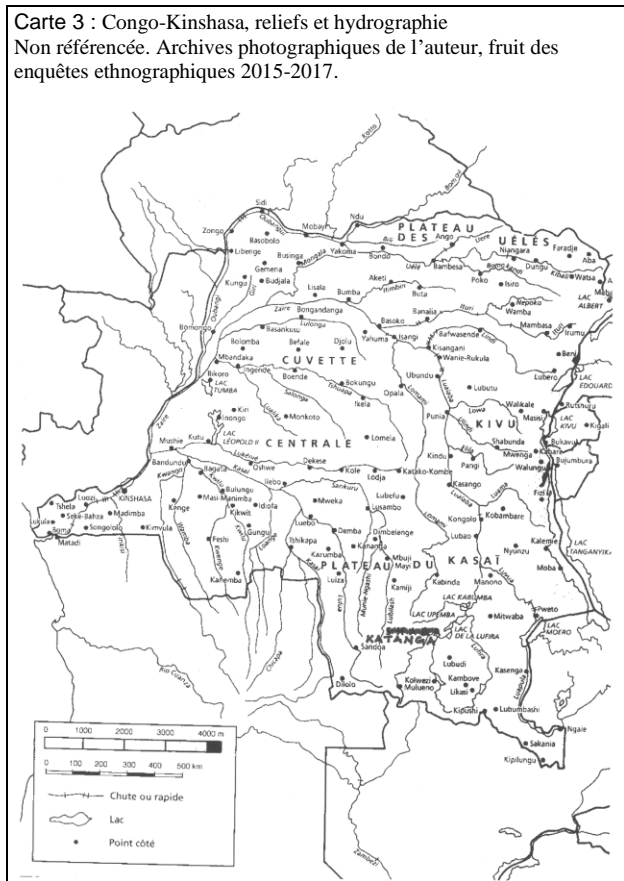
Carte 2b : Les onze provinces de la République Démocratique du Congo

Non référencée. Archives photographiques de l'auteur, fruit des enquêtes ethnographiques 2015-2017.

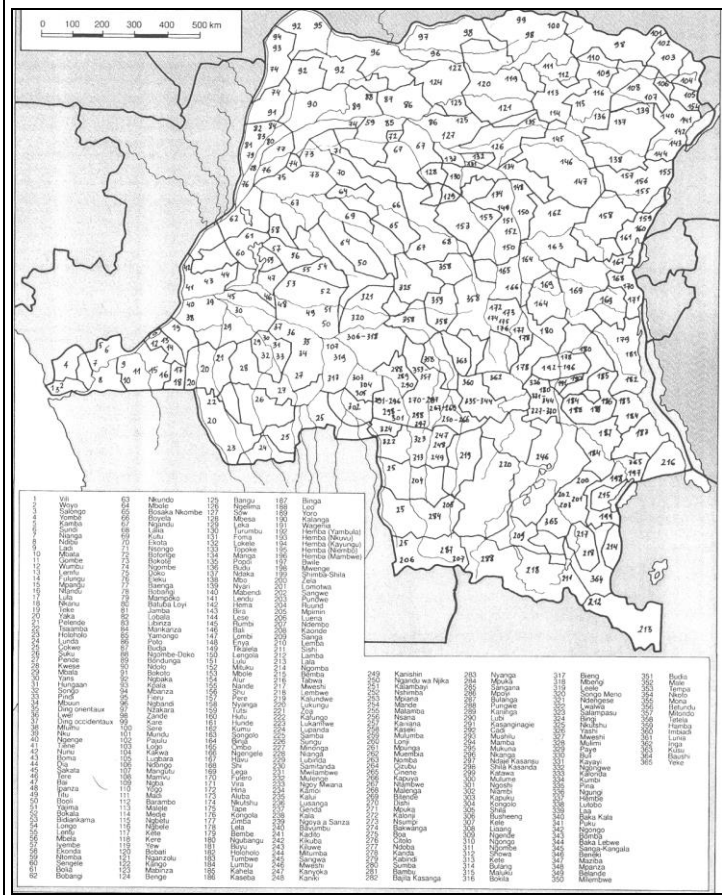


Carte 3 : Congo-Kinshasa, reliefs et hydrographie

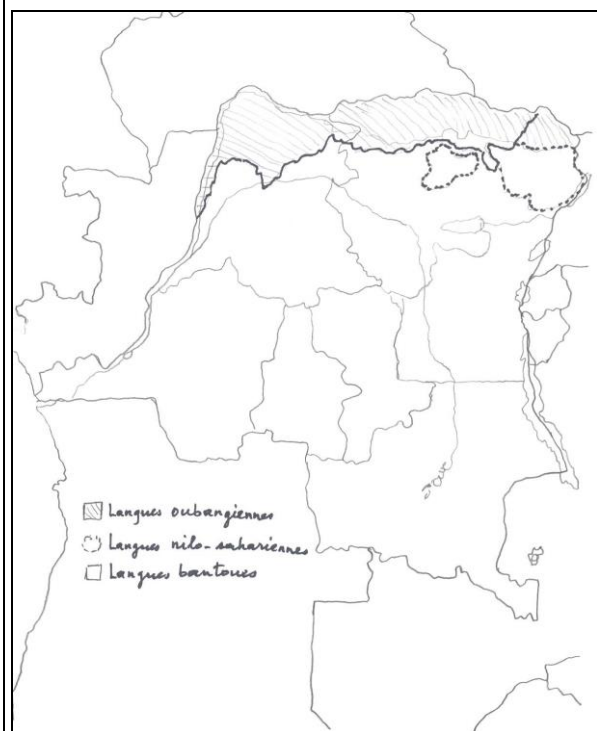
Non référencée. Archives photographiques de l'auteur, fruit des enquêtes ethnographiques 2015-2017.



Carte 4 : Ethnies en République Démocratique du Congo
 Non référencée. Archives photographiques de l'auteur, fruit des enquêtes ethnographiques 2015-2017.



Carte 5a : Congo-Kinshasa, groupes linguistiques (auteur)



Carte 5b : Congo-Kinshasa, langues nationales (auteur)

