



**HAL**  
open science

# **KHONGO VISION – CONGO CULTURE TRADI-MODERNE**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. KHONGO VISION – CONGO CULTURE TRADI-MODERNE. 2023. hal-04704425

**HAL Id: hal-04704425**

**<https://hal.science/hal-04704425v1>**

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 TRADI-MODERNE

« Khongo vision – Congo culture tradi-moderne » 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 TRADI-MODERNE

Le choix du titre de cette collection 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 Kongo<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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 EECKEN<sup>2</sup> a parcouru des milliers de kilomètres, sillonnant villes et villages du Congo-Kinshasa, pendant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 2002. Il y a récolté des images vidéo et effectué des enregistrements audio des musiques de différents peuples<sup>3</sup>. 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 KONGO 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 TRADI-MODERNE :

### 1. CONCEPT SYNCRETIQUE DE LA TRADITION ET DU MODERNISME

Par musiques tradi-modernes, j'entends toutes les musiques locales ayant une forte base traditionnelle avant tout technique et demeurant ouvertes à d'autres traditions musicales essentiellement nationales. On les trouve aussi bien dans les centres urbains que dans les villages. Cependant, leur usage s'émancipe de certaines grandes valeurs sous-jacentes des musiques traditionnelles, desquelles elles sont directement issues.

En effet, cette relative désolidarisation est surtout idéologique. Elle porte sur le plan des valeurs fondamentales du concept même de la musique, dont le principe est évoqué plus loin dans la présentation générale. C'est celui qui place, à la fois, la vie physique et métaphysique, l'homme, la nature, ainsi que le cosmos au centre du fait musical ritualisé, lequel, par conséquent, demeure une action avant tout sacrée (au sens large du terme).

Les musiques tradi-modernes n'attachent donc pas autant d'importance au caractère sacré de la musique, leur fonction majeure étant essentiellement de divertir, de soutenir les gens dans les moments de détresse, comme la mort, ou d'allégresse (mariage et naissance notamment). Elles agrémentent aussi toutes sortes de cérémonies publiques accessibles à tous. Elles servent, par ailleurs, d'outil de communication - surtout aux jeunes gens - pour manifester, entre autres, revendications, contestations ou alors pour tourner en dérision le sort souvent précaire de leur vie.

---

<sup>2</sup>Tony 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.

<sup>3</sup> 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.

On notera aussi qu'entre le système traditionnel et celui tradi-moderne, il existe des nuances relativement importantes du point de vue de la fonction et des modes de représentation ou de performance musicaux. Dans certains cas, lorsqu'elles demeurent proches de leur source originelle, les musiques tradi-modernes peuvent, certes, techniquement imiter ou reproduire de façon adéquate certaines prestations traditionnelles, toutefois leur mise en scène demeure souvent hors contexte. Et même lorsqu'elles exaltent encore la vie et l'homme, cette exaltation s'inscrit davantage dans le contexte de vie socioculturelle « moderne », avec ses implications aux références variées qu'offrent les sociétés contemporaines soumises de plus en plus aux aléas de la mondialisation et de la loi du marché. Ces aléas constituent, d'ailleurs, une forte tentation pour les musiques traditionnelles qui, d'une certaine manière, se voient impliquées dans cette nouvelle donne d'ordre mondial.

Toutefois, globalement, il faut reconnaître que, dans leur rapport avec le système traditionnel, les musiques tradi-modernes congolaises sont encore expressément liées à celui-ci, car ce système leur sert de source nourricière et de cordon ombilical. Comme celles traditionnelles, ces musiques demeurent, du reste, ancrées dans l'oralité, où le « verbe » (linguistique ou musical) est d'une importance capitale. C'est un principe actif, source de toute création (au sens large de l'expression) et générateur de différentes formes de communication. Cependant, les musiques tradi-modernes se singularisent de la pure tradition par quelques autres usages. Par exemple, pour leur identification nominale, leurs groupes se spécifient à l'aide de dénominations souvent étrangères, dont le sens ne correspond pas toujours à celui originel<sup>4</sup>. Il en est ainsi des termes Folklore, Théâtre, Ensemble, Band qui, actuellement, servent à désigner ces formations. Dans un système traditionnel, ces groupes seraient plutôt identifiées par le biais du nom d'un ancêtre, d'un animal-totem, d'un instrument de musique ou par un mot désignant sa fonction, etc.

Les musiques tradi-modernes se distinguent aussi de celles traditionnelles dans la conception et l'usage des notions du temps et de l'espace musical. Dans la conception traditionnelle congolaise, et même africaine, le temps n'est ni strié, ni irréversible. Rien ne le marque de façon naturelle, car l'homme peut le prévoir, l'inscrire ou même le réinscrire dans l'espace. Dans le domaine du sacré, l'homme peut construire un modèle temporel et spatial par le biais du rituel. Il est difficile à un non initié d'accéder à ce type de temps et d'espace. Dans ce cadre rituel, il existe également un temps musical qui est en lien étroit avec un espace scénique précis, et même un environnement<sup>5</sup> où la musique sert à ponctuer, soutenir, relayer, louer ou à souligner une condition voire un moment particulier du rituel lequel, par essence, ne s'interprète pas, mais se vit à l'intérieur d'une structure donnée. Au sein de cette dernière s'établissent diverses communions entre les membres de la communauté, mais aussi entre ces individus, les dieux et les ancêtres, ce qui leur permet de revivre le passé, de vivre le présent et de projeter le futur.

L'espace ici utilisé peut être intérieur ou extérieur, un environnement naturel, une habitation ou un lieu rituel, souvent déployé en plusieurs directions et replié par des multiples symétries, tout en étant traversé par des énergies diffuses. Ces espaces ne se résument quasiment pas un endroit confiné. Ils demeurent plutôt expansifs, et comportent divers prolongements et orientations. L'utilisation d'un tel espace implique une participation autant des officiants ou des acteurs musiciens que du public, associé entièrement à la représentation

---

<sup>4</sup> En effet, nous avons vu que le concept musical congolais couvrait diverses valeurs interactionnelles qui, dans le contexte traditionnel, ne peuvent être séparées. Or, il n'en est pas ainsi des termes utilisés pour la désignation des groupes tradi-modernes en question, car ces vocables d'emprunts comportent des significations très restrictives du concept musical qu'ils évoquent, par rapport au système originel des dits groupes.

<sup>5</sup> Certains chants pour le rite de circoncision, notamment, ne sont exécutés que dans le camp d'initiation en brousse ou dans la forêt.

ou à la performance. Aussi la délimitation de l'aire de jeu pour les spectateurs est faite de façon à leur permettre de diversifier leurs champs de vision et d'audition, mais également de participation à l'action musicale. Ils peuvent ainsi devenir tout autant des protagonistes à part entière de l'acte rituel global - sources de production d'événements musicaux en présence - que des récepteurs de l'ensemble desdits événements.

En revanche, dans le système des musiques tradi-modernes, on utilise davantage des espaces non ritualisés au premier degré. Lorsque ces musiques sont pratiquées dans un espace ritualisé, leur rôle est de second plan. Comme je l'ai indiqué avant, il consiste surtout à, notamment, produire des animations musicales pour soutenir les personnes éprouvées par un décès, jusqu'à les accompagner même sur la route du cimetière. Elles peuvent animer les célébrations de mariage, de naissance, de retrait de deuil, et d'autres encore. Leur espace scénique est de plus en plus une estrade ou une scène à l'occidentale, dont la disposition est à sens unique et demeure orientée. Les spectateurs, assis ou debout, le regard rivé vers les musiciens, assistent en auditeurs-observateurs plutôt qu'en acteurs engagés, même si ces auditeurs-observateurs peuvent se trémousser à leur place ou parfois monter individuellement sur la scène, lorsqu'ils sont emportés par le plaisir musical ou du spectacle qui leur est offert.

Ces musiques tradi-modernes sont de plus en plus destinées aux festivals et aux concours, loin des compétitions traditionnelles. Elles s'inscrivent, par ailleurs, dans la culture du marché, à but avant tout lucratif, des spectacles produits. Elles deviennent davantage des musiques de spectacles<sup>6</sup> et de concerts où les artistes se font plus admirer et acclamer par le public, lequel, dans le système traditionnel s'implique totalement dans la performance musicale globale, en particulier lors des divertissements.

On peut distinguer les musiques tradi-modernes de grands centres urbains et celles des cités de provinces ou des agglomérations à proximité des villages.

La ville de Kinshasa, par sa situation cosmopolite reste, dans ce domaine, un cas particulier. En effet, la capitale de la République Démocratique du Congo concentre pratiquement toutes les ethnies du pays qui y divulguent leurs différents savoirs culturels, dont les musiques. A ce titre, elle est la vitrine culturelle du pays qui fait côtoyer des cultures traditionnelles, tradi-modernes et modernes ; c'est un Congo culturel en miniature. Ici s'opère en même temps l'acculturation mutuelle des musiques en présence. Les influences qui en résultent sont souvent ramenées dans les villages où les jeunes les adoptent et créent leurs musiques tradi-modernes.

Comme à Kinshasa, dans le reste des centres urbains congolais, on observe aussi cette cohabitation des cultures d'ethnies diverses. Elle favorise des brassages musicaux (comme c'est le cas dans les pages 3 à 5, par ex.) ou alors l'adaptation aux musiques autres que celles de la communauté à laquelle on appartient, lorsque le groupe musical en question est constitué de gens d'une homogénéité originelle.

Les références aux musiques lointaines concernent surtout l'usage des instruments de musique (en particulier la guitare, la batterie, l'accordéon et l'harmonica occidentaux). On y ajoutera des systèmes musicaux, entre autres, d'Amérique latine qui, du reste, constituent un retour aux cultures traditionnelles ayant « émigré » Outre-Atlantique avec les esclaves. On n'oubliera pas non plus les éléments chorégraphiques issus des danses d'origines diverses. Techniquement, on s'inspire quelquefois de l'harmonie classique occidentale, dont on utilise certains éléments techniques, toutefois adaptée aux systèmes musicaux locaux. Cette dernière

---

<sup>6</sup> Certains producteurs de musique, occidentaux en particulier, entraînent sur cette voie nombre des groupes tradi-modernes et traditionnels qui les intéressent, et qu'ils produisent en spectacle sur des scènes de ce type, à travers le monde.

influence est le fait de plusieurs facteurs, dont la mondialisation, mais en amont, celle des missionnaires et des militaires. Ces derniers, par des chorales et les prestations des ensembles musicaux militaires – sans oublier les enseignements musicaux à l'occidentale - ont de différentes manières influé sur la pensée musicale de certains musiciens, tradi-modernes et modernes. Ce rapprochement est facilité par des systèmes rythmiques et harmoniques dotés, de part et d'autre, d'éléments similaires ou très proches. C'est le cas, notamment, de l'usage des rythmiques avec des mesures rigoureuses, des ostinatos, les associations des intervalles de tierces et de sixtes et d'octaves très présents dans la plupart des musiques traditionnelles congolaises et dans le système classique occidental.

Au Congo-Kinshasa, les musiciens tradi-modernes se distinguent également de ceux traditionnels par l'usage, parfois surprenant, des ustensiles ou outils modernes en tant qu'instruments de musique, dont les pièces métalliques d'automobile et des bouteilles en verre qui servent de cloches. Les bouteilles en plastique, des boîtes de conserves vides et autres bidons sont utilisés comme des résonateurs originels ou associés aux résonateurs traditionnels en bois, carapaces ou fruits de toutes sortes. Un tuyau de rejet d'eau d'une machine à laver peut servir d'altérateur des sons ou d'instrument à vent. Un casier en plastique ou une bouteille de bière peuvent servir d'éléments de batterie ou à marquer le rythme, la liste pourrait facilement continuer (cf. vidéo chap. 4 à 7, groupe Bana Kin).

Ici, les musiques tradi-modernes sont, par ailleurs, à la frontière de la pure tradition et du modernisme musicaux. Liées à leur cordon ombilical, la tradition, elles servent de pont idéal au modernisme. Dans ce processus de transformation de la musique traditionnelle vers les musiques modernes du pays, on n'observe donc aucune cassure entre ces trois systèmes (traditionnel, tradi-moderne et moderne), ni d'ailleurs de rejet brutal et formel des deux derniers systèmes vis-à-vis des éléments culturels traditionnels. Les musiques tradi-modernes servent non seulement de transition en douceur vers le modernisme, mais également permettent aux systèmes, modernes et traditionnels, de co-exister indépendamment tout en conservant un lien étroit avec la source originelle. En effet, les musiques comme les danses modernes congolaises ne cessent de se nourrir abondamment de différentes traditions musicales et chorégraphiques du pays.

Pour le reste, le répertoire des musiques tradi-modernes est composite et diversifié. Issu des cultures traditionnelles locales, il est souvent élargi à des airs et même aux pas des danses venus d'ailleurs (cf. notamment les pages 8 et 15). Ici, les musiciens s'inspirent fortement de la tradition sans se priver des influences modernes (produits de la technologie ou non) qu'ils adaptent, mélangent et reproduisent en les imitant. Ils peuvent ainsi interpréter, par exemple, des œuvres soit modernes comme les danses soukous et rumba ou alors la danse traditionnelle *mutuashi* (cf. vidéo, groupe Bana Kin), de même qu'ils peuvent mélanger les éléments de ces deux cultures pour produire la *rumba-mutuashi* (cf. vidéo groupe Folkas, qui exploite aussi ce mélange des rythmes traditionnels luba aux *merengue* et *pachanga* notamment)<sup>7</sup>. Il en est de même du mélange des plusieurs intonations issues des langues différentes.

---

<sup>7</sup> A ce propos, je signalerais le fruit de la transformation, dès les années 1940, des cultures musicales traditionnelles par le syncrétisme tradition-modernité dû à la confrontation des cultures sud-américaines à celles autochtones : la rumba-sukumu, la rumba-kara, la rumba-boucher, la rumba-kiri kiri et la rumba-sukusu qui aboutiront à la danse moderne soukous actuellement en vogue non seulement au Congo, mais également assez bien connue dans le monde.

## 2. DES PIÈCES MUSICALES DE L'UNIVERS TRADI-MODERNE

### 1. *Fuamulukaku* [Ntandu]

**Instrumentarium** : guitares électriques, hochets, cloches métal., pièces métal. entrechoquées. **Style** : solo d'homme avec passages mélismatiques. Première partie rythmique du morceau privilégie le facteur tempo (triolet pulsés en 4 temps par les hochets, variant ensuite en un rythme plus posé en battues. **Texte** : onomatopées, cris, paroles.

Ce prélude instrumental prépare les spectateurs à la performance de divertissement. C'est une animation exécutée sur le rythme traditionnel *kimbala*<sup>8</sup>, des Ntandu-Lenfu (un des peuples Kongo).

### 2. *Madimba* [Pende]

**Instrumentarium** : guitares artisanales, tambours à peaux, hochet en boîte de conserve et bâton frappé sur le corps du tambour (marqueurs du rythme pulsé : 123 12 (en triolets de noires+2 noires à la voix supér. au hochet) et -23 -23 -23 -23 (en triolets de croches, à la voix infér. au bâton) etc., accentuant l'allure. **Style** : responsorial (deux chanteurs se répondant pour aboutir au duo, ponctué des passages tuilés). **Texte** : syllabique se termine sur un échange de paroles entre le soliste et un groupe mixte des jeunes.

Sur le rythme *mundenge*, ce prélude avant tout instrumental est aussi une invitation au divertissement par la danse : Untel et Untel, « venez, dansez... Esquissez les meilleurs pas... » Vers la fin du morceau, le chanteur spécifie : « Madimba (xylophone), c'est une voix, c'est un plaisir, l'avez-vous entendu ? La guitare peut s'associer à sa voix. Quelqu'un peut-il l'imiter à la guitare, afin que je chante, pour animer une séance de justice sous l'arbre à palabre. Qui jouera le rythme du xylophone *madimba* à la guitare, pour que je chante, que je chante, afin que les gens se divertissent ? Le saviez-vous ? Le *madimba* ne s'harmonise idéalement qu'avec la voix, il est voix, il est langue... ».

### 3. *Kasekumuna n° 1* [Tchokwe]

**Instrumentarium** : guitares artisanales, flûtes ; bouteilles frottées avec la cuillère métal. et bâtons entrechoqués jouent le rythme stylisé *kasekumuna* (123 1234). **Style** : Solo variant en un unisson qui aboutit au duo, d'hommes, et comportent des passages tuilés, le tout se développant dans un style responsorial (solo et duo se répondant). La partie centrale de la pièce est en solo. **Texte** : syllabique enrichi de cris et de paroles.

Ce chant est exécuté sur le rythme *kasekumuna*<sup>9</sup>, rythme très stylisé et jovial qui sert particulièrement aux divertissements. Il est souvent un mélange des éléments rythmiques issus des diverses autres danses tchokwé, dont le *kangowa* pour la cour d'amour, le *tshisela* exécuté à la veille des rites d'initiation, le *tshiyanda* qui sert pour toutes les occasions publiques, ainsi que l'*abindisa* (ou celui qui taquine), qui est une danse des adultes<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Kimbala* (4 coins) est à la fois un rythme et une danse des Ntandu-Lenfu, situés dans le secteur de Madimba, district de Lukaya, dans la province du Bakongo. A Kinshasa, les Ntandu de la commune de Selembao l'ont adoptée et baptisée *fuamulukaku*. Les danseurs l'exécutent en donnant quatre coups de hanches, opérés en rotation dans le sens des aiguilles d'une montre.

<sup>9</sup> *Kasekumuna* vient de *kuseka*, mot signifiant sans vie, pauvreté ou appauvrissement général de l'être. La particule *Ka* indique « celui qui » ou « ce qui », alors que le verbe *sekumuna* désigne « faire bouger, faire tressaillir de joie, amenant jusqu'à la transe ». A l'infinitif, le verbe *kusekumuna* signifie « redonner de la vitalité, de l'énergie ». Musicalement, ce rythme est censé apporter de la joie, un tressaillement de l'être grâce à l'énergie vitale transmise par le biais des sonorités de sa musique chez l'auditeur.

<sup>10</sup> On notera que *Kasekumuna* vient du mot *Katshetshe*, désignant les activités associées aux rites de circoncision (*Mukanda*) qui ont lieu à l'adolescence et à celui de Mungonge ou rite d'initiation masculine à la vie et à ses mystères, effectué avec les masques. *Tshianda* fait référence aux divertissements, cérémonies de mariage, et *Tshisela*, aux plaisirs et divertissements de tous genres.



Le chanteur relate ici l'histoire d'un individu parti au loin en quête d'un trésor rare, en l'occurrence les diamants artisanaux, près de la frontière angolaise. Parcourant monts et vallées, en compagnie de proches, il sera vite désenchanté à la suite de toutes sortes de mésaventures et des coups bas de la part de ses proches.

Le chanteur traduit ici les souffrances, la profonde solitude et le mal-être de l'individu en question, dont il évoque les amours déçus avec Kabi. C'est une fille d'une beauté angélique et d'une insolence hors pair, avec laquelle notre chanteur souhaitait disparaître loin de tout. Mais, elle demeurera un venin pour lui. Se plaignant, il maudira sa propre bouche de laquelle sortaient les propos amoureux qu'il lui adressait constamment. Ni les conseils demandés auprès de l'ancien (Tata Kabala), ni sa référence aux adages des vieux sages (Sakabinda, Samukonda) ne lui seront d'une aide efficace pour résoudre son problème. Alors qu'il se plaint auprès des anciens Tata Kanza et Tata Kuanza, il reçoit le conseil de naître de nouveau : « Tu as été à la poursuite du vent, et voici que le vent te ramène. Tu as été à Benguela et partout ailleurs, tu n'y a rien trouvé. Alors, reviens à toi, renaît, car tu as besoin de te rééduquer, d'être initié ». En guise de consolation, notre chanteur se trémoussera au rythme de *kasekumuna*, chantant la nostalgie de la belle époque tout en dénonçant la trahison tant de sa belle Kabi que de ses proches en disant : « Une fille turbulente est une honte pour sa mère. Elle constitue une souffrance pour tout le clan. Amène-moi auprès de ma mère pour que je me sente bien. Qui m'amènera dans le Paradis, dans le repos des morts, afin que je ne chante plus des chants funèbres ici-bas. Vous, père et mère, vous les amis, écoutez, car j'ai du chagrin. Qu'ai-je fait pour que mes proches m'aient tourné le dos. Qu'un homme soit dépourvu de biens, cela se conçoit, mais grand est le malheur pour quiconque est rejeté par les siens. Le bonheur est pour des personnes qui sont entourées d'un vrai proche. Et vous, du peuple tchokwé, réveillez-vous. Soyez sages, levez-vous et apprenez, apprenez la vie, car elle n'a pas de prix. Ne la détruisez pas, ne la méprisez pas, car il y a du bonheur à avoir un proche digne de ce nom.

Que de tristesse, que de chagrin, que de pleurs pour moi, car seul je me retrouve dans ce bas-monde, et seul je me retrouverai à mon retour dans mon pays natal. Ce n'est là que de la souffrance. L'avez-vous vu, ma personne est souffrante... »

#### 4. *A l'ami Premier* [Tchokwé]

**Instrumentarium** : guitares artisanales et électriques jouées non électrifiées [comme dans la vidéo chap. 2 et 3], grelots, tambour à peau, bâtons entrechoqués marquant deux formules rythmiques majeures (12 123 1234 ; 1234 12345) de danses *kasekumuna* [ici une variante] et *tombesa*. **Style** : le duo d'hommes se développe responsorial (solo et duo se répondent) et s'achève avec des paroles syllabiques sans signification. **Texte** : syllabique, enrichi avec des onomatopées et des cris.

Ce chant est un mélange des rythmes tchokwe *ngungu*, *tombesa*, *tshiyanda* et *kasekumuna*. Il s'ouvre sur une imitation du rythme des lamentations de la *sanza*, *ngungu*<sup>11</sup>, lamentations transformées, ensuite en scènes de liesse grâce aux rythmes *kasekumuna* et *tombesa* qui se concluent sur le *tshiyanda*. Le chanteur dépeint ici la déchéance de la société humaine, en interpellant les gens qui trouvent du plaisir à faire du mal à autrui, à tout bout de champ. « Nous aimons l'argent, mais non la vie. Que voyons nous se fructifier partout : l'amour de l'argent et le mépris de la vie ; le mirage, la déception, la désillusion... Ah mon Dieu, que m'arrive-t-il ? Je ne fais que pleurer mon ami Premier. Les papas, les mamans et vous les jeunes écoutez bien tous : nous aimons trop l'argent, mais n'aimons pas le prochain. Mon

<sup>11</sup> Ngungu désigne non seulement le rythme, mais aussi les chants, en général tristes, exécutés par des musiciens solitaires qui s'accompagnent de la *sanza* pour dissiper leurs angoisses. Ils utilisent des phrases elliptiques, suggestives et autres pensées codées qui se rapportent aux lamentations. Ces lamentations s'expriment également à travers des personnages déguisés et maquillés (Akishi, pluriel de Mukishi ou masques vivants) dansant et chantant. Le recours aux personnages déguisés et maquillés demeure peu fréquent de ce spectacle.

Dieu ! Ce n'est pas possible de voir cela. Même Sasa Tchokwe [nom du groupe qui interprète ce chant] s'en étonne. Il en est plus que surpris. Ecoutez, nous habitons le même quartier. Sege a tué un éleveur à cause de sa richesse, l'ami Premier. Comment pleurer ce sort ? Il lui a subtilisé son argent. La veuve de Premier, plongée dans la misère avec ses enfants mourant de faim, s'arma de courage et vint à Lunda [lieu d'extraction des diamants artisanaux] et, de toutes ses forces, se jeta dans son dur labeur, laissant derrière elle les enfants mourant de faim. Par comble de malheur, elle fut frappée de maux de tête aigus et fut conduite à Kalonda [Angola]. Lorsque le docteur arriva, il réclama des sous avant toute intervention. Et le temps passant, la femme, torturée de douleur, mourut pourrie. Que de mépris pour la vie, à cause de l'argent... »

### 5. *Yongololo* (mille-pattes) [Mbala de Bulungu]

**Instrumentarium** : tambours à peau (caoutchouc avec résonateur en boîte de conserve, hochets, deux pièces métal. Entrechoqués (marquant le rythme : 123 12 123 12). **Style** : Un duo de jeunes garçons en prélude se développent responsorial (solo et chœur se répondant) et enrichi des passages tuilés. Dans la partie centrale de la pièce, seuls deux chanteurs se répondent. **Texte** : syllabique enrichi avec des paroles déclamées (dont le proverbe du canard) et des syllabes sans paroles.

Suite de mélodies avec variations sur des rythmes de Bambala. Elle commence sur le rythme emblématique *kamandonda*, particulièrement utilisé dans les divertissements. Ce chant a été composé à l'occasion de la mort de l'ex-ambassadeur du Zaïre en Russie, Urbain Mbangi. Ce fut un homme de bien pour les gens de sa contrée.

L'auteur raconte son pèlerinage à son village natal, et par extrapolation, évoque l'éphémère voyage terrestre des humains : « Je vais au village, au village où se trouve ma mère. Elle est partie au champ, dans la savane en compagnie des nôtres. Ni écho, ni retour, je ne l'aurais vue. Nous voici retournés d'où l'on vient, et toi, mère, reste en paix. » Le chanteur introduit son propos par un proverbe : « Le canard s'échauffe aux rayons du soleil, après quoi il se jette dans l'eau, et en sort pour s'ébrouer. » Il termine son discours par les propos suivants : « Que n'ai-je pas vu dans ce bas-monde, moi le robuste garçon ? ...toutes sortes d'aventures. Et voici notre village déserté, et les habitants disséminés. Ah, si j'étais réellement ce robuste adulte, je serais allé trouver un terrain où je puisse construire une hutte d'honneur pour les mille-pattes Yongololo. » Le chanteur fait ainsi allusion à la demeure éternelle du défunt ambassadeur Urbain Mbangi, que tous pleurent ici. Ce passage est exécuté dans un autre des rythmes Mbala, *lugamba sengula*. Ce sont les sons des tambours à peau (en caoutchouc) qui rythment ce chant funèbre.

### 6. *Betuaba*<sup>12</sup> (Nous les humains) [Luba]

**Instrumentarium** : bouteille jouant une variante de l'emblématique rythme luba : *mutuashi*. **Style** : Duo fondé sur le tuilage des voix (solo et accompagnement obstiné, dont les passages sont exécutés en imitation instrumentale de la guitare) qu'alternent les deux chanteurs, tout en variant quelquefois le tempo. Contretemps et syncopes favorisent la réalisation dudit tuilage, et le chant se termine sur quelques notes en solo. La partie centrale est solo. **Texte** : syllabique, avec quelquefois des syllabes sans signification dans les parties d'accompagnement, ainsi qu'un bref cri qui appelle le changement de certaines parties.

*Betuaba* est un chant de prières et de louanges à l'Être suprême, avec une interrogation sur le sens de la vie humaine dans ce monde. Deux membres leaders du groupe Les Bayuda du Zaïre<sup>13</sup> se livrent ici à un duo singulier. Ils y chantent Dieu, le Maître des clans, à qui ils

<sup>12</sup> Ce chant comporte une version avec accompagnement instrumental (guitares électriques, synthétiseur et tambours à mirliton traditionnels), intitulée *Le grand charme*.

<sup>13</sup> Les Bayuda (Juifs) du Zaïre se sont également surnommés des Pèlerins, éternels voyageurs. Ce sont, en quelque sorte, des troubadours qui, à l'origine, ne vivaient pratiquement que dans le train des voyageurs transrégional, Kadel Ilebo-Lubumbashi, parcourant près de 1000 km dans des allers-retours, allant du Kasai

adressent ces prières et louanges. Ce duo est soutenu par un rythme qui est une variante du *mutuashi* luba joué par la bouteille. Voici l'essence de son texte :

« L'homme est vendu à l'argent, maître apparent du monde, mais le monde n'a qu'un seul véritable chef, c'est Dieu. C'est Lui l'autorité, le vrai Maître du monde. En ce bas-monde, tout est éphémère, tout passe... Ce que je chante est véridique. Ici et là, j'ai entendu quelques-uns raconter : « Soyez les bienvenus chez les riches, parce que nous sommes diamantaires, nous parlons argent... » Mais moi, je ne suis qu'un simple chanteur. Moi je mendie et toi tu vends, tu vends tout. Ecoute, fils de ma mère, mon compagnon, veux-tu quémander pour moi ? Et vous autres qui dormez sur les richesses, ouvrez vos oreilles et écoutez, car l'heure a sonné. Moi, votre frère, je vous interpelle : qui est l'Eternel et le Chef de tous, si ce n'est Dieu ? C'est Lui qui domine le monde et Il a le pouvoir sur tous et sur tout. Il a solution à tout : pour les bonnes comme pour les mauvaises choses. Si tu l'invoques pendant tes jours de souffrances, sache le louer aussi pour tes moments de bonheur. Sur quoi se disputent les hommes ? C'est Dieu qui domine ! Moi j'implore mon Dieu pour qu'il me fasse grâce et qu'Il m'apprenne à l'adorer et à le louer. Que dois-je dire de plus ? Tout en Dieu est merveilleux, Il est Papa. Que je soie en train de balayer ou de faire autre chose, je le fais en Le louant. Alors Père, écoute maintenant mes plaintes et accepte ma prière. Dieu ne rejette personne : infirme, valide, pauvre, riche, sage, inculte, rouge, blanc, noir, jaune... Il a placé au-dessus de tous la mort en signe de Sa suprématie. Et moi je chante, je chante, écoutez tous : la mort est au-dessus de tous, riches ou pauvres. Ne méprisons pas la vie, la nôtre comme celle du prochain ne nous appartient plus. Dieu est au-dessus de tout, personne ne lui arrive à la cheville. Il est l'auteur de la vie, le Maître de tous. »

7. *Bidilu bia me* (Mes pleurs...)

[Bahumbu]

**Instrumentarium** : tambour à peau, double cloche métal. **Style** : L'introduction du solo suivi du duo se développement polyphonique, résultat des échanges et mélanges entre les parties du solo et du chœur des jeunes garçons se répondant). **Texte** : syllabique, enrichi de cris et syllabes sans paroles, à la fin.

Ce chant funèbre des Bahumbu - propriétaires terriens -, avec les Téké, de la province de Kinshasa – est un adieu destiné à un frère décédé, pour l'aider à avancer sur le chemin du monde éternel des Bafua, l'univers des âmes dieux, que la mort sépare des vivants. « Le Fils de ma mère est parti pour toujours, que ces sons de tambours l'accompagnent paisiblement dans son voyage vers l'éternité. Mes pleurs ne sont rien d'autre qu'un legs de mes Anciens. Ainsi va la vie, les joies succédant aux pleurs. C'est aux sons du tambour que je pleure aujourd'hui l'unique personne qui me tenait à cœur. La séparation d'avec cet être cher est chagrinante. Aussi angoisses, tristesses et pleurs constituent-ils aujourd'hui mon lot. Ils m'accompagnent pour pleurer le fils de ma mère [mon frère]. Mangez, buvez, faites tout ce que vous voudrez, car chaque chose a son temps. C'est le sort de la vie. Il est parti, parti à jamais... c'est mon frère ! C'est ce qui m'est arrivé, il est parti. Que c'est triste ! Voyez de par vous-même, mes frères... C'est la vie. Mes pleurs ne sont rien d'autre qu'un legs des mes Anciens. »

---

occidental au Katanga, dans lequel ils passaient l'essentiel de leur temps à chanter. Au début, ils avaient la réputation de fraudeurs et de pickpockets. S'appuyant sur les rythmes traditionnels de leurs musiques (*luluwa*), ces Bajila Kasanga ont su former un style « moderne » singulier de la culture musicale traditionnelle, sous l'impulsion notamment de Lolimba et de Tsibatataba.

8. *Alengi a njimba* [Pende]

**Instrumentarium** : accordéon et hochets. **Style** : solo d'homme. **Texte** : syllabique, enrichi d'onomatopées servant le mélisme.

Aux sons de l'accordéon le chanteur chante la vie sur un mélange rythmique du *mufolo* (danse typique accompagnée au tambour à friction *kuita*) et du *mundenge*<sup>14</sup>. « Laissez-moi vous chanter, moi Madinzenza. Je chante et je proclame... Car chanter c'est dire des choses, chanter c'est transmettre des messages : Eh toi, écoute : si tu tues ton prochain, si tu jettes un mauvais sort à ton prochain, ou le maudis, malheur sur toi, car le mort est affranchi des souffrances de ce monde. Finalement, son fardeau te reviendra et t'écrasera. Il en est de même, quand tu insultes les autres. Le sais-tu ? Qui peut concurrencer Dieu ? Car tout pouvoir Lui revient. Il est le Tout-Puissant ! Dieu est Tout-Puissant. La nuit porte conseil et c'est là le meilleur moment pour l'implorer. C'est à Dieu que tu dois tout demander. Moi, de même, je ne demanderai rien à personne d'autre qu'à Lui. C'est Dieu qui est mort pour les hommes, sans aucune exception. Même Jésus a pleuré sur le sort de Lazare. Quel dommage pour toi mon enfant qui n'écoutes pas. Et pourtant les conseils valent mieux que de l'or. Reconnais les voies du Seigneur. Je me lève pour témoigner : Vois-tu les noix de palme mûres dans le palmier, elles servent à produire de l'huile. Une poule n'est belle que si elle préserve sa parure de plumes. La femme n'est honorable que lorsqu'elle est mariée. Mais, l'intérêt de l'être humain réside en Dieu. Ecoute mon enfant, dans le Kwango, si tu as tué un moustique, c'est que tu t'es créé des différends, des ennuis. Les foudres de la justice des tribunaux s'abattront sur toi, mais aussi celles de la savane, terre nourricière. »

9. *Ngalula* [Songe]

**Instrumentarium** : guitare de fabrication artisanale, racloir. **Style** : solo d'homme. **Texte** : syllabique enrichi de déclamations.

Aux sons de sa guitare artisanale, le chanteur interpelle hommes et femmes pour œuvrer en faveur de leur dignité et de leur identité. « Hommes Songe, écoutez : l'argent est le fruit du travail personnel, mais pas une manne tombée du ciel. Vous, mères Songe, appliquez-vous à faire du bien, pour faire valoir votre identité et votre dignité plutôt que de passer votre temps à médire. Ecoutez. Connaissez-vous la fable du bouc nain ? Hautain jusqu'au bout, il ne cherchait que des problèmes aux autres, mais ne faisait nullement le poids, face à la réalité de la vie. Qui cherche les problèmes les trouve. Un jour, ses provocations lui valurent d'être tabassé. Il n'eut qu'à pleurer et cherchant où se cacher pour sécher ses chaudes larmes, honteux, il se dissimula dans la grande cruche *mulondo* destinée d'ordinaire à réfrigérer l'eau, la queue débordant l'orifice de la cruche, en se croyant ainsi complètement protégé... Le saviez-vous ? Bassesse, la bassesse est entrée dans nos murs, les femmes voltigent à gauche, à droite. Regardez-les se tortillant hanches et fesses. Dansez mais défendez votre honneur, votre dignité et vos valeurs, mais ne les détruisez pas, hommes et femmes Songe ».

10. *Muamba wa mamu* [Luluwa]

**Instrumentarium** : guitare acoustique de fabrication européenne. **Style** : solo d'homme. **Texte** : syllabique.

Chant nostalgique sur le rythme *rumba* joué à la guitare acoustique. « Fils de ma mère « Muamba wa mamu », toi mon frère envers qui se portent mes pensées. Le simple fait de penser à toi me fait surgir dans l'esprit tous les souvenirs communs, les souvenirs de notre

<sup>14</sup> Ce chant s'appuie sur le rythme *mundenge*, cette danse majestueuse et lente réservée aux adultes, en particulier aux personnes du troisième âge qui, avec des chasse-mouches en main, posent majestueusement un pas après l'autre en tournant en rond. Quant au *mufolo*, c'est une danse d'origine mbunda. Dans de nombreux villages, les Pende et les Mbunda vivent presque en osmose au point que les uns et les autres disent : le matin on parle kipende, et le soir le kimbunda ».

vie. Loin des yeux, près du cœur, dit-on, et moi je pense, j’y pense, je pense à toi, fils de ma mère, mon frère... »

### 11. *Tubekeku muyambo* [Songe]

**Instrumentarium** : guitares de fabrications artisanales, bâtons entrechoqués. **Style** : Duo d’hommes  
**Texte** : syllabique.

Ce chant sur le rythme *nzambele kingo* invite au respect des Anciens. Son propos se résume ainsi : « Nous nous en irons plus tard, nous nous frayerons un chemin pour la vie, chemin éclairé par les sages Mukulu (Ancien, chef ou aîné adulte).

### 12. *Ngalula* [Pende]

**Instrumentarium** : guitares de fabrication artisanale, tambours (à peau et à friction), bâton **Style** : responsorial (solo adulte et chœur de jeunes se répondant), développé tuilé en polyphonie. **Texte** : syllabique, avec des syllabes sans paroles au début.

Aux rythmes *mufolo* et *mapotopoto*, le chanteur chante, s’interrogeant sur la vie. Il ne spécifie cependant pas la nature des questions qu’il se pose effectivement, et ne cesse, cependant, de répéter : « Je me pose des questions, des questions sur la vie... ». Ces questionnements signifient simplement que la vie est, en réalité, une grande interrogation, et que celle du chanteur lui-même n’est qu’énigme.

### 13. *Oh yaye* [Luba]

**Instrumentarium** : guitares de fabrication artisanale, bouteille jouant le rythme référent *mutuashi*. **Style** : responsorial (deux voix d’hommes se répondant) avec des passages parfois tuilés, alternant avec des passages en solo. **Texte** : syllabique, enrichi avec des onomatopées et des paroles sans signification.

Sur le rythme *mutuashi*, Senda mutombo met en garde contre les personnes qui exploitent les autres. « Toi, le pou, qui te promènes allègrement dans les cheveux sur ma tête, pour y sucer mon sang succulent. Promène-toi à ta guise, mais fais attention que mon pouce ne te croise sur son chemin et, du poids de son ventre, ne t’écrase sans ménagement... »

### 14. *Yesu* (Jésus) [Luba]

**Instrumentarium** : - **Style** : duo vocal déclamé. **Texte** : syllabique, enrichi de paroles déclamées.

Cette improvisation en duo sur le thème de l’arrestation de Jésus est en réalité une mise en garde à l’évêque qui méprise les jeunes à cause de leur comportement. « Dans la maison de Dieu, il y a 100 anges et 1000 prêtres. A la sortie de l’église, nous avons rencontré cet évêque aux dents se chevauchant, qui ne répond jamais ni aux salutations, ni aux sollicitations des jeunes. Ecoute, toi Evêque aux dents qui se chevauchent, ignores-tu que même Jésus-Christ fut arrêté, devant Dieu le Tout-puissant, en compagnie de ses disciples, par neuf soldats romains qui l’en soulevèrent... Des biscuits, des biscuits nous voulons... »

### 15. *Oleli o yayo*

**Instrumentarium** : tambours (à peau et à friction), cloches, hochets. **Style** : antiphonaire (duo tuilé et chœur de jeunes garçons se répondant). **Texte** : syllabique, enrichi d’onomatopées et paroles déclamées.

Improvisation onomatopéique bâtie sur le rythme *bidundadunda* (dévorer). C’est un mélange d’éléments rythmiques des Mbala, des Pindi et des Mbunda, ainsi qu’une association des instruments issus de ces diverses cultures<sup>15</sup>. Dans cette pièce, ici et là, le chanteur alterne des

<sup>15</sup> Il s’agit de doubles cloches kongo, tambour à friction *puita* (en usage chez plusieurs peuples du Congo-Kinshasa sous d’autres dénominations), et tambours à peau de fabrication moderne : un bout de chambre à air en caoutchouc issu des pneus de vélo et de voiture que l’on tend sur un résonateur en boîte métallique de différentes

cris en différentes langues (lingala, kikongo, kipindi et kimbunda) pour inciter les gens à la danse. Ainsi, par exemple, martèle-t-il en kikongo, sur un rythme soutenu : « Jeunes filles, jeunes garçons, que personne ne se dérobe (muntu kitina ve). Filles à maman, fils à maman, bougez, exhibez vos pas de danses, que personne ne se dérobe. »

#### 16. *Nganga* [Pende]

**Instrumentarium** : accordéon, hochets **Style** : solo d'homme avec des fins de phrases mélismatiques construites avec des onomatopées. **Texte** : syllabique avec des passages onomatopéiques. Le chant se termine sur un cris.

A l'accordéon, le chanteur interpelle un guérisseur malfaisant (nganga<sup>16</sup>) : « Toi, le féticheur-tueur, que ressens-tu en tuant ton prochain ? Je dévoilerai tes ruses à la face du monde. En le faisant, il se créera un différent entre toi et moi. Mon métier c'est de chanter. Je chante les affaires... même si en les dévoilant, les problèmes finissent par tomber sur moi. Qui s'est aperçu de ta ruse, Nganga ? Et toi, te rends-tu compte de tes actes. Que je les dénonce, je deviens alors le méchant... Et pour cela, on me tue à petit feu, car j'ai divulgué, j'ai dévoilé ce qu'il ne fallait pas. Moi, je ne fais que chanter, c'est mon métier, et j'aime rire. Je garde mon sourire et je chante. Vous, venez, écoutez et dansez avec élégance, dansez avec fierté et avec charme et écoutez l'affaire de Nganga... »

#### 17. *Intermède instrumental*

**Instrumentarium** : tambours (à peau et à percussion), batterie, bâtons entrechoqués, harmonica. **Style** : déclamation responsoriale (deux personnes se répondant et parfois un duo et une personne se répondant). **Texte** : syllabique, enrichi avec des cris, onomatopées et paroles sans signification.

Intermède instrumental sur le rythme traditionnel mongo *engundele*, nommé *sundama* par le groupe Swede-Swede, de Kinshasa.

\*  
\* \*

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 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.

---

tailles, des plus petites aux plus grandes (pots de peinture, boîtes de conserves de lait et d'autres produits alimentaires). On y trouve également un altérateur sonore, fabriqué à l'aide d'un bout de tuyau métallique que l'on enfonce dans une moitié de tonneau semi-couvert. L'ampleur de sa sonorité varie en fonction de la taille du résonateur utilisé.

<sup>16</sup> Normalement, Nganga, en kipende comme dans certaines autres langues du Congo-Kinshasa, désigne le guérisseur, tandis que muloki ou ndoki désigne le sorcier, malfaisant et jeteur de mauvais sorts.

## LE PAYS ET SES PEUPLES

La République Démocratique du Congo<sup>17</sup> est un immense territoire situé au cœur de l'Afrique (**cf. carte 2a**). Elle est actuellement structurée en entités administratives décentralisées autonomes.

Avec ses 35 millions d'habitants<sup>18</sup>, 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.

Troisième grand pays du continent par sa superficie, après le Soudan et l'Algérie<sup>19</sup>, ses 2.345.000 km<sup>2</sup> 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 Congo<sup>20</sup> 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 ethnies<sup>21</sup> partagent le pays : les Pygmées et les Bantu, ainsi que les groupes soudanais, nilotiques et hamites, arrivés plus tardivement dans le territoire<sup>22</sup>. 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.

<sup>17</sup> 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 trouvent 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.

<sup>18</sup> Estimation de *Human Development Report* de 2005. Le pays compterait actuellement 50 à 60 millions d'habitants, selon diverses autres estimations.

<sup>19</sup> 2.505.813 km<sup>2</sup> pour le Soudan et 2.381.741 km<sup>2</sup> pour l'Algérie.

<sup>20</sup> Second plus important au monde, par son débit (75000 m<sup>3</sup>/s) - après l'Amazone (200 000 m<sup>3</sup>/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 km<sup>2</sup>. 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**]

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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).

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-Equateur et du Nord-Bandundu, ainsi que celui des Kongo, du mélange des Mbundu avec des migrants venus du Nord.

À 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 matrilinéaires. 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 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 kongo<sup>23</sup>.

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 langues<sup>24</sup> 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

<sup>23</sup> Les origines du royaume Kuba, situé dans les actuelles régions de Kasai Occidental et le Lulwa, remonteraient au XV<sup>e</sup> siècle. Il ne prit véritablement son essor qu'au XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, le royaume fut envahi par les Luba. L'empire Lunda serait né au XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. En 1481, les Portugais avaient conclu une alliance avec le roi Meni Kongo, qui deviendra chrétien.

<sup>24</sup> Cf. la localisation des peuples par groupes linguistiques, ainsi que la **carte 5a**.



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.

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 mot<sup>25</sup> 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 peut 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 communication<sup>26</sup>. 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

<sup>25</sup> Lorsqu'un seul mot vient à définir la musique, il se rapporte souvent au vocable « chanter » ou « danser ».

<sup>26</sup> 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.

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 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 assujéti à l'intonation de la langue - en épousent l'inflexion mélodique, de façon tellement adéquate, qu'ils peuvent livrer des messages intelligibles pour les initiés<sup>27</sup>.

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 » (Cf. notamment le texte de *madimba*, page 2). 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

---

<sup>27</sup> 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.

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 terme<sup>28</sup>. Ainsi adaptées 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 groupe<sup>29</sup> - 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 A LEUR USAGE

Il existe une très grande variété<sup>30</sup>. 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

---

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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, raclours, sonnailles, hochets, tambours à fente...), **membranophones** (tambours) et les **cordophones** (cithares, harpes, arcs musicaux à cordes frottées et frappées, pluriars...). Les modes de jeux instrumentaux sont aussi multiples.

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-luthier<sup>31</sup> 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, 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, familiale<sup>32</sup> 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.

---

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

## 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 Mitezezi 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.

## L'UNIVERS MUSICAL TRADI-MODERNE 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).



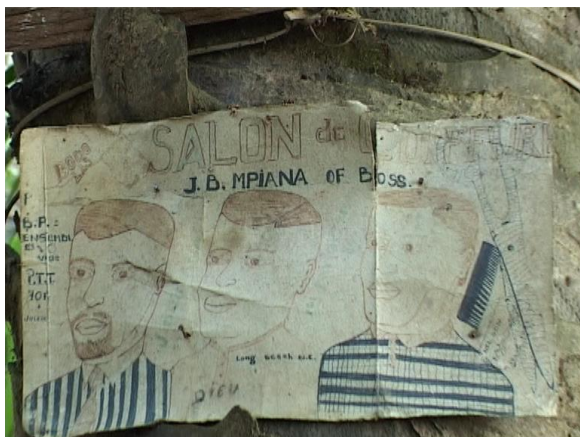


Cabane des pêcheurs sur le bord du lac Maï Ndombe (province de Bandundu)



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)



Ornement d'un danseur luba, portant un chapeau en plumes d'oiseau, groupe Folkas.



Danseuse en perruque moderne sur laquelle elle superpose un chapeau traditionnel en perles, groupe Folkas.



Danseuse-chnateuse, groupe Folkas.





Danseurs chanteurs avec des chaînes en billes de bois et chapeaux en plumes d'oiseau ornés de perles, groupe Folkas.



Danseur chanteur, groupe Folkas



Joueur de xylophone en tenue traditionnelle en raphia (chapeau et pagne), groupe Folkas.



Joueur de sanza et percuteur de bouteille luba, groupe Folkas.





Danseur de masque luba en costume de raphia, groupe Sangayi (Kasaï Oriental), [vidéo chap. 2 et 3].

## PERFORMANCE ET INSTRUMENTS MUSICAUX



Joueur du tambour à percussion lukombe, tetela, par un membre du groupe Folkas.



Tambourinaire (tambour mirliton luba (groupe Folkas)



Joueurs de sanza électrifiée, du xylophone sur cadre et de la bouteille, groupe Folkas.





Joueurs de sansa à double clavier parallèle et de tambour mirliton luba, groupe Folkas.



Tambours mirliton ditumba, luba, exécutés par les tambourinaires du groupe Folkas.



Joueur de guitare électrique, groupe Folkas [vidéo chap. 11].



Danseurs-chanteurs ; chanteur-joueur de lukombe exhibant les pas du *mutuashi*, groupe Folkas.





Guitare électrique, xylophone sur cadre et chanteur-danseur luba, groupe Folkas [vidéo chap. 11].



Guitare électrique, senza électrifié, groupe Bana Kin [vidéo chap. 4 à 7]



Joueurs de xylophone à résonateurs en bambou, groupe Bana Kin.



Batteur (batterie : grosse caisse, caisse clair, cymbales et caisse en plastique pour bouteilles à bière ;



Joueur de tambour à percussion) [vidéo chap. 4].



Tambourinaire (tambour à peau), groupe Bana Kin [vidéo chap. 4].



Guitaristes (guitare acoustique de fabrication artisanale et guitare électrique), groupe Sangayi [vidéo chap. 3]



Jeunes danseuses exécutant les pas du *mutuashi*, groupe Bana Kin [vidéo chap. 6].





Jeune danseuse exécutant les pas du *mutuashi*, groupe Bana Kin [vidéo chap. 6].



Jeunes danseurs exécutant les pas du Soukous, groupe Bana Kin [vidéo chap. 7]



Danseur exécutant les pas du *mutuashi*, groupe Folkas [vidéo chap. 8].



Danseuse et danseurs exécutant les pas du *rumba-mutuashi* (partie *rumba*), groupe Folkas vidéo chap. 11].





Aux pas du *rumba-mutuashi* (partie *mutuashi*), groupe Folkas [vidéo chap. 12].



Aux pas du *rumba-mutuashi* (partie *mutuashi*), groupe Folkas [vidéo chap. 12]





Aux pas du *mutuashi* (partie *mutuashi*), groupe Folkas [vidéo chap. 9]



Chanteuse-danseuse et chanteur-joueur du tambour à percussion lutumba, groupe Folkas.





Danseuse spectatrice et danseur-chanteur du groupe Folkas exhibant les pas du *mutuashi*.



Danseuse et danseur du groupe Folkas exhibant, t les pas du *mutuashi*.



Spectateurs d'un concert du groupe Folkas à Kabinda



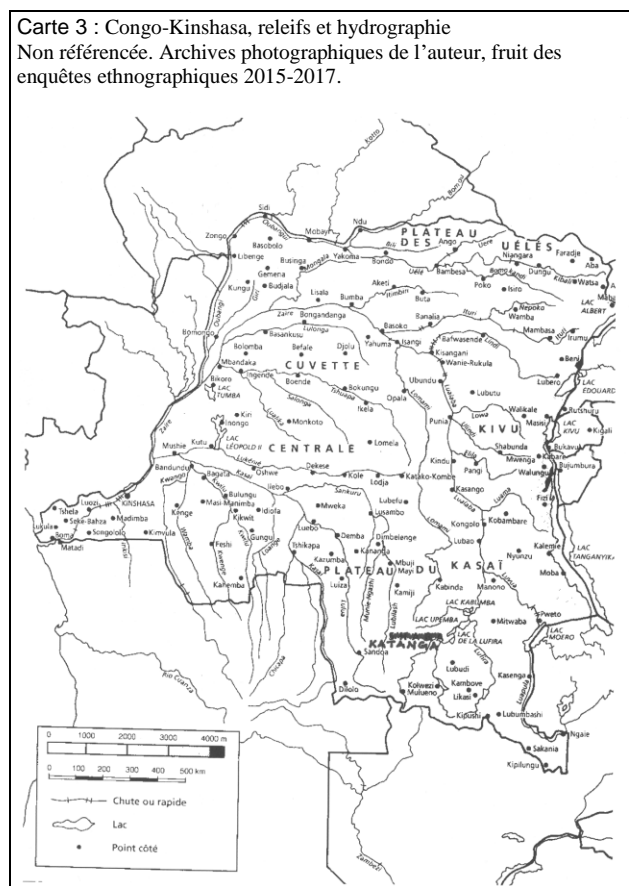
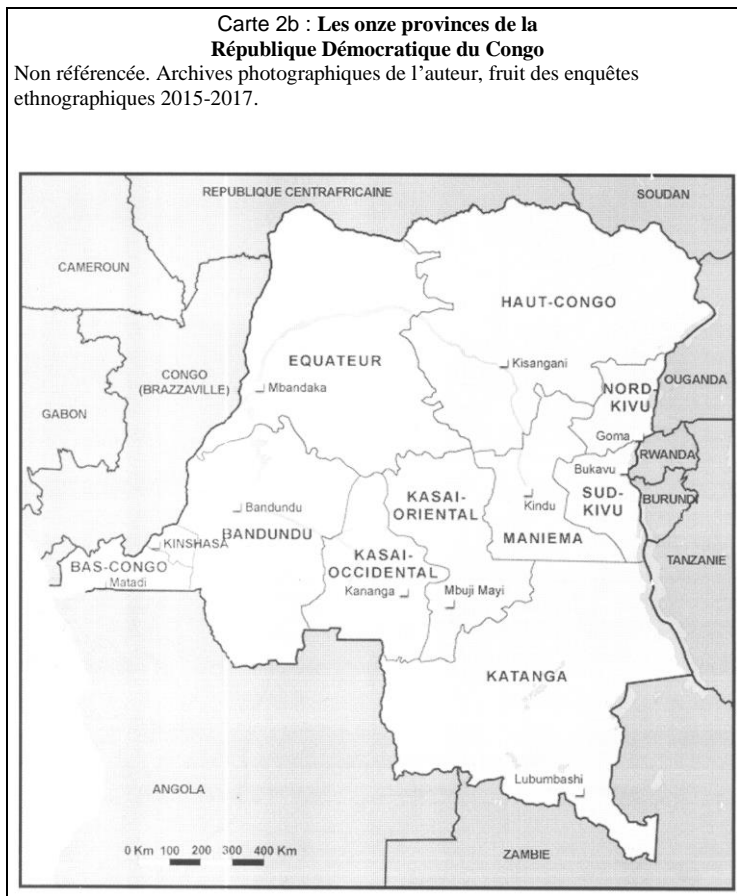
Carte 1 : L'Ouest de l'Afrique centrale en 1887

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

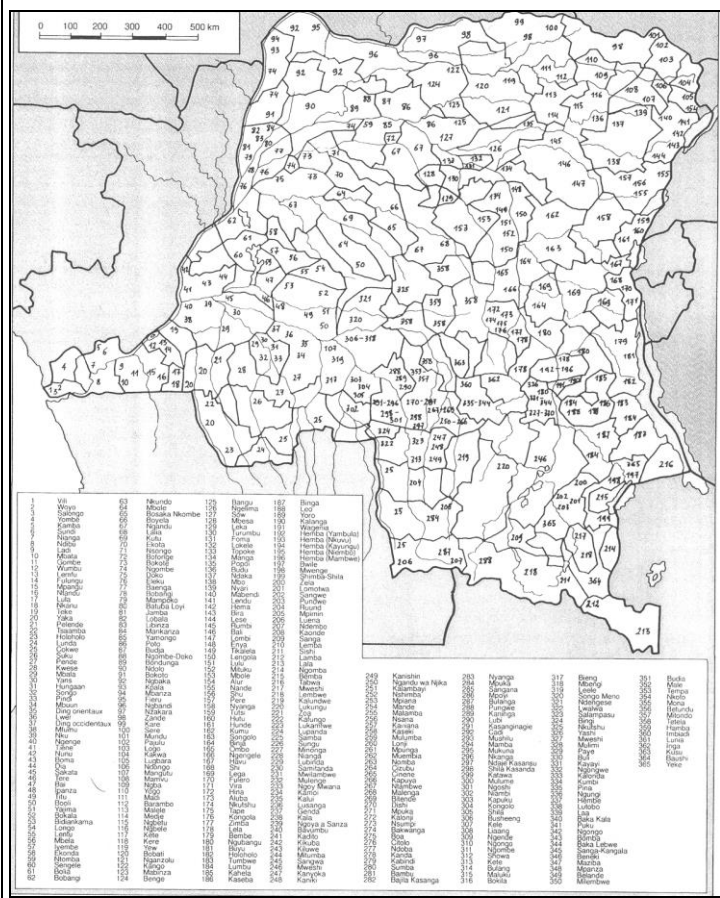


extraite de





**Carte 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)**

