



HAL
open science

La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XVe-XIXe siècle)

Oriane Marck

► **To cite this version:**

Oriane Marck. La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XVe-XIXe siècle).
Musique, musicologie et arts de la scène. 2011. dumas-00673626

HAL Id: dumas-00673626

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00673626v1>

Submitted on 23 Feb 2012

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.

Oriane MARCK

La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XV^e – XIX^e siècle)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2010-2011

Oriane MARCK

La musique dans la société traditionnelle au royaume Kongo (XV^e – XIX^e siècle)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2010-2011

Dédicace

A Fred OLICHET BIYELA.

Avertissement

Ce travail a pour vocation d'appréhender une culture africaine, en étudiant tout particulièrement la manière dont la musique y est incorporée. Il nous a semblé judicieux, voire même indispensable, de nous attarder sur la société Kongo et son histoire, fortement méconnus en Europe. C'est pourquoi ces deux aspects se retrouvent tout au long de la rédaction, retardant parfois les observations d'ordre strictement musical.

En prenant en compte la relative perméabilité ethnique présente en Afrique centrale, nous nous sommes permis d'emprunter à d'autres cultures que celle du groupe Kongo exemples et photographies lorsque cela s'est avéré nécessaire. Les caractéristiques communes des différents peuples peuvent nous autoriser à agir de la sorte sans pour autant sortir de notre propos, centré sur les Kongo.

Remerciements

Je remercie Fred OLIHET BIYELA, qui a permis, par ses propos vifs et intéressants au sujet de son pays d'origine, que tout ce travail soit exécuté.

Je remercie mon directeur de recherche Patrick REVOL pour son soutien et son aide lors de la difficile recherche de sources.

Merci tout spécialement au Dr. Ignace DE KEYSER pour son accueil chaleureux à Tervuren, ses précieuses informations et anecdotes et le temps qu'il m'a consacré malgré son propre travail.

Enfin, merci à Marie-Pierre BUCHEL pour sa relecture attentive.

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1 - INSTRUMENTARIUM : LISTE SELECTIVE DES INSTRUMENTS PRESENTS DANS L'ANCIEN ROYAUME KONGO, ET ACTUELLEMENT CHEZ LE PEUPLE KONGO	16
CHAPITRE 1 – LES MEMBRANOPHONES.....	17
A / Les tambours actuels.....	17
B / Les tambours dans les écrits historiques.....	21
CHAPITRE 2 – LES IDIOPHONES.....	23
A / Les idiophones par frappement.....	23
B / Les autres types d'idiophones.....	36
CHAPITRE 3 – LES AEROPHONES.....	44
A / Les sifflets.....	44
B / Les flûtes.....	46
C / Les trompes.....	49
CHAPITRE 4 – LES CORDOPHONES.....	52
A / Les instruments à cordes frottées.....	52
B / Les instruments à cordes pincées.....	54
PARTIE 2 - LES PROCEDES MUSICAUX UTILISES DANS LA MUSIQUE TRADITIONNELLE EN AFRIQUE CENTRALE	58
CHAPITRE 5 – LES MODES TONIQUES ET RYTHMIQUES.....	59
A / Les modes toniques.....	59
B / L'accord des instruments.....	61
C / Le rythme.....	65
CHAPITRE 6 – LA STRUCTURE INTERNE AUX PIECES TRADITIONNELLES.....	70
A / Le chant.....	70
B / La structure des pièces traditionnelles.....	72
CHAPITRE 7 – LE RAPPORT A LA LANGUE PARLEE.....	79
A / Le kikongo.....	79
B / La langue dans la musique.....	81
PARTIE 3 - MUSIQUE ET SOCIETE AU CŒUR DU ROYAUME KONGO	83
CHAPITRE 8 – MUSIQUE DE CIRCONSTANCES.....	84
A / La vie quotidienne.....	84
B / La musique dans la vie des dirigeants.....	91
C / Les croyances chez les Kongo.....	97
CHAPITRE 9 – LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE LIES AUX EVENEMENTS DE LA VIE DES KONGO.....	104
A / La facture.....	104
B / Le statut particulier que peuvent prendre certains instruments.....	107
C / Les pratiques propres à certains instruments.....	108
CHAPITRE 10 – LE MUSICIEN DANS LA SOCIETE KONGO.....	114
A / La pratique musicale pour tous.....	114
B / Le statut du musicien professionnel.....	116
C / L'apprentissage de la musique.....	117
CONCLUSION.....	119

Introduction

Le territoire couvert par l'ancien royaume Kongo se situe à l'ouest de l'actuelle République Démocratique du Congo.

Les témoignages du XVII^e siècle décrivent un vaste espace :

Le royaume du Congo, très étendu, comprend de nombreuses subdivisions et provinces, appelées royaumes, duchés, marquisats, comtés. On y trouve une multitude de peuples et de tribus¹.

Le nom provient du kikongo*² : « koo » ou « ku », préfixe indiquant le lieu, et « ngo » qui signifie « léopard », ou « panthère ». Le « Kongo » est ainsi le « pays du léopard », animal représentant l'autorité du chef. « Kongo » rappelle également le nom de l'ancêtre fondateur.

L'ethnie qui, dans la situation actuelle, est l'héritière de la population du royaume Kongo est l'ethnie kongo, aussi appelée « bakongo » dans la langue kikongo. Elle comporte près de trois millions d'habitants et cohabite avec d'autres ethnies telles que les Basundi, les Bambata, les Bateke, les Bapende, les Bambala³.

Le royaume Kongo se situe dans l'aire bantoue, vaste espace s'étendant du Cameroun à l'Afrique du Sud. La famille des langues bantoues comprend environ cinq cent langues différentes et constitue le groupe linguistique le plus important d'Afrique.

Les Kongo voient leur aire d'expansion s'étendre entre le 3^e et le 8^e parallèle sud.

Cette aire passe par une mince bande côtière du côté du Gabon méridional, par la partie maritime de la république du Congo-Brazzaville, par la province du Kongo Central à

¹JADIN Louis. « Relations sur le Congo et l'Angola tirées des archives de la Compagnie de Jésus 1621-1631 » in *Bulletin de l'institut historique belge de Rome XXXIX*, Bruxelles, 1968, *Rapport de la visite « ad limina » pour le diocèse de São Salvador, présenté au pape et à la congrégation du concile par l'évêque Francisco de Soveral*, Loanda, le 1^{er} avril 1631, p. 433.

² Voir dans le glossaire pour les définitions des termes signalés par un astérisque.

³ Voir l'annexe 1, carte de la *Répartition des populations au Congo belge*.

l'est de Kinshasa et par le nord-ouest de l'Angola jusqu'à la rivière Dande (à 80 km au nord de Luanda⁴).

Le royaume Kongo correspondait à la partie méridionale de cette aire géographique. Moins d'un quart de son territoire se situait dans l'actuelle République Démocratique du Congo (Congo-Kinshasa), et trois quart dans l'actuelle Angola. Ses dimensions étaient modestes, elles correspondaient à peu à près à un quart de la France.

Selon la légende de la fondation du royaume, le premier lieu conquis fut Mpemba Kasi, de l'autre côté du fleuve Congo par rapport au territoire de Vungu⁵. Le souverain de Mpemba Kasi aurait été une femme, appelée « Mère du Roi du Congo ».

D'après les écrits du XVII^e siècle, la province des Monboares est alors la région la plus grande, riche et abondante :

Elle commence à dix lieux à l'est de la ville de São Salavador et finit aux confins du royaume d'Ocanga. [...] Elle s'étend sur 70 lieux de long et plus de 40 de large. Elle confine au nord du grand fleuve Zaïre [...] jusqu'à l'embouchure de la rivière Enselle [...]. Cette province est traversée de grandes et belles rivières, dont les sources viennent presque toutes de [la chaîne de montagne qui la traverse par le milieu]. [...] Dans presque toute cette province, le sol est très fertile en cultures vivrières [...]. Elle abonde en vins de palme⁶.

La capitale du royaume était Mbanza-Kongo, ou São Salvador⁷. C'est là que le *manikongo** résidait et gouvernait. Elle est évoquée dans le rapport au Pape de l'évêque Francisco de Soveral en 1631 :

La ville de São Salvador, où se trouve la cathédrale et où les rois éthiopiens-congolais ont leur cour et leur trône, est distante de 150 milles de la côte⁸.

La fin du XV^e siècle vit la libération de certaines parties du royaume vis-à-vis du *manikongo*. Ces provinces devinrent indépendantes et se constituèrent en royaumes : ceux

⁴ Voir l'annexe 2, carte *Aire d'expansion des kongo*.

⁵ Voir l'annexe 3, carte *L'ouest de l'Afrique centrale au XVI^e siècle*

⁶ *Ibidem*, *Relation de la révolte de Dom Afonso, frère du roi du Congo Dom Alvaro III*, Congo, le 24 janvier 1622, p 365 et 366.

⁷ Voir l'annexe 4, gravure de *Bansa ou São Salvador, la capitale du royaume du Congo*.

⁸ *Ibid.*, *Rapport de la visite « ad limina » pour le diocèse de São Salvador, présenté au pape et à la congrégation du concile par l'évêque Francisco de Soveral*, Loanda, le 1^{er} avril 1631, p 431.

d'Angoy (ou Ngoyo), de Kakongo et de Loanda étaient situés respectivement dans la partie du Congo-Kinshasa au nord du fleuve Congo, dans l'enclave de Cabinda et dans la République du Congo ou Congo-Brazzaville.

Le royaume perdit également au XVI^e siècle son autorité sur le Dembo, territoire situé entre les rivières Loje et Dande⁹.

Il semble que la maîtrise du fer ait permis au peuple Kongo d'asseoir progressivement son autorité sur les habitants de souche Amboundou, installés avant les Kongo sur le territoire.

Dans la tradition orale, les plus anciennes origines du Congo semblent remonter aux années 1350-1375, avec le souverain de Mpemba Kasi appelé Nimi a Lzima. Cet homme ambitieux réalisa de nombreuses conquêtes le long du fleuve Congo. Voyant que son territoire gagnait en puissance, il conclut une alliance avec le chef du régime voisin Mbata, Mpuku a Nsuku. Celle-ci permettait à chacun de s'assurer une succession en ligne directe sur son territoire et sur celui de l'autre. Des alliances similaires furent conclues avec un certain nombre de régimes le long du fleuve, dont Vungu, Ngoyo et Kakongo. L'état émergent Kongo aurait ainsi soumis ces petits royaumes et leur aurait fait reconnaître ses souverains comme rois.

A un certain point d'expansion du royaume, la région de Mbanza Kongo fut conquise, et le roi décida alors de déplacer la capitale du royaume à cet endroit afin de fonder un nouvel état. Il le nomma Kongo.

Selon une légende datant de 1624 (époque à laquelle les rois cherchaient à asseoir leur pouvoir de manière forte), le fondateur du royaume Kongo était le plus jeune fils du roi de Vungu. Il s'enfuit avec ses suivants sur le fleuve Congo après avoir tué sa tante paternelle. Il partagea le nouveau territoire parmi ses compagnons. Le nom de ce conquérant aurait été Mutinu Wene, combinaison des mots *ntinu* « roi » et *(m)wene*,

⁹ Voir l'annexe 5, carte *L'ouest de l'Afrique Centre-Australe aux XVI^e et XVII^e*.

« chef ». Il aurait ainsi conquis la région délimitée par le fleuve Congo au nord, l’océan Atlantique à l’ouest, la rivière Loje au sud et la rivière Kwango à l’est.

Ce mythe permet de comprendre les origines de l’organisation sociétale chez les Kongo : le jeune homme tuant la sœur de son père, rompant ainsi les liens avec le clan paternel, et traversant le fleuve Congo vers le sud. Historiquement, la migration des Kongo semble s’être déroulée du nord au sud, ce qui correspondrait à la route suivie par les populations de langue bantoue.

Le royaume était divisé en six provinces, chacune gouvernée par un chef *mani*. Chaque province était divisée en régions, chaque région comprenait des villages placés sous l’autorité d’un chef *mfumu gata*.

Suivant les écrits, ces provinces portent des noms différents : Mbamba, Soyo, Nsundi, Mpangu, Mbata et Mpemba (Filippo Pigafetta, en 1591). En 1526, le roi Afonso I^{er} demanda à l’Eglise d’envoyer des prêtres sillonner son royaume. Les provinces qu’ils nommèrent alors étaient : Mbamba, Wembo, Nsundi, Mpangu, Mbata. Dans une lettre destinée au roi du Portugal, le même Afonso mentionnait Mbamba, Nsundi Wandu et Soana.

Certains de ces noms sont récurrents, et semblent correspondre à une réalité historique : Mbata, la province la plus à l’est, était aussi la plus importante. S’étant spontanément alliée au royaume, elle bénéficiait d’un statut privilégié par rapport aux autres. Ses souverains étaient ainsi choisis par le roi parmi sa propre lignée, sans considération pour l’âge ou le lien avec le souverain précédent. Ce système permettait de lutter contre toute tentative de rébellion ou d’usurpation. De plus, il permettait à la lignée royale de bénéficier de successeurs parmi les souverains de Mbata en cas de manque d’héritier pour le trône.

La province de Mpangu, au nord de Mbata, était un royaume indépendant conquis par le Kongo.

Il en est de même pour celle de Nsundi.

Mpemba était, dans la légende, le centre du Kongo et le territoire d’origine des rois.

Mbamba était représentée comme une province importante et puissante, gouvernée par un proche du roi.

Le système clanique semble le système le plus ancien au Congo. Les chefs des douze clans, *mfumu kanda*, dirigent des hommes libres *bisi kanda*, ainsi que des « esclaves » *bantu ba nsumba*. Un homme était privé de liberté à cause d'une mauvaise action, ou d'une dette trop importante.

Le royaume était cependant organisé comme un état, et non comme une multitude de territoires gérés par des clans autonomes. Les groupes fondés sur le principe de parenté (un des principes à la base de l'organisation de la société traditionnelle Kongo, avec le clientélisme et l'esclavage) essayaient parfois de contester le contrôle exercé par l'état. Mais la plupart d'entre eux étaient issus des ramifications de la famille royale, leur base était fondée sur l'engagement auprès du roi. C'est seulement lors des périodes interrègnes que se développaient les élans de contestation.

La succession se faisait au sein de la famille royale, mais au terme d'une série de complots et d'intrigues visant à déjouer les autres candidats au trône.

Le roi était considéré et célébré comme un dieu. Son pouvoir absolu était cependant tempéré par un gouvernement de douze membres, représentant les douze clans.

Avant l'arrivée des Portugais au XV^e siècle, le commerce du sel faisait l'objet d'un monopole royal. Il provenait des salines de Pinda (Saint Antoine du Zaïre) à l'estuaire du fleuve Congo, et de celles d'Ambriz situées à l'embouchure de la rivière Loje. Ces deux salines étaient respectivement aux extrémités nord et sud de la frontière maritime du royaume.

Les coquillages *nzimbu* (*Olivancillaria nana*) étaient également considérés comme une propriété royale. Ils servaient de monnaie d'échange et d'objets de parure. Les plus recherchés étaient ceux de l'île de Loanda qui restait une propriété du roi Kongo, même après la fondation par les Portugais de la ville de Loanda en 1575.

Le royaume était riche, et pourvu de cultures de mil, d'éleusine, de banane, d'igname, de palmier à huile. On y élevait des chèvres, des moutons et des poules, mais pas de chevaux. Tous les transports et chargements se faisaient à dos d'homme.

Le territoire occupé, dans une zone montagneuse et tropicale, permettait le développement d'une faune sauvage importante jouant un rôle fort dans l'alimentation.

Des étoffes fines et solides étaient tissées avec des feuilles de palmier, certaines comparées à du velours par les Portugais. Le travail du métal était connu, les forgerons savaient fabriquer des bijoux en cuivre, des lances, des couteaux ou des flèches en fer. Ils ignoraient le travail de l'acier trempé, utilisé en Europe, et qui prendra rapidement le dessus sur les autres métaux.

Les premières caravelles portugaises découvrirent l'embouchure du Congo en 1484. Elles étaient commandées par l'explorateur Diego Cão (~1450-1486).

Une seconde expédition débarqua à l'anse de Sogno (San Antonio) le 21 mars 1491. Elle se plaça sous la direction de Ruiz de Souza, général envoyé par le roi du Portugal en ambassade auprès du chef d'Ambassi (San Salvador).

Les Portugais établirent des comptoirs sur les côtes, sans toutefois s'aventurer à l'intérieur du pays. A leur arrivée, l'autorité du roi kongo était théoriquement absolue dans les cinq provinces, dont il nommait et révoquait les gouverneurs à sa guise. La sixième province, Mbata, conservait son statut particulier.

Le *manikongo* Nzinga a Nkuwu (ou Nzinga Ntinu) fut baptisé le 3 mai 1491 et reçut le nom de João, comme le roi du Portugal. Il est considéré comme le cinquième roi du Kongo. A l'occasion de son baptême, il fut rapporté que le roi remporta une bataille contre les sujets rebelles. Cet événement aurait participé à son rituel d'investiture.

Son fils Afonso (Nzinga Mbembbe) devint roi sous le nom d'Afonso I^{er} le Grand (1506-1543). Son règne fut une période d'apogée pour le royaume. Il donna ses titres

royaux en 1535 et lista les territoires gouvernés, incluant Vungu, Ngoyo et Kakongo. Il se réclama du titre de seigneur dans d'autres territoires situés dans le lointain sud (Ndongo, Kissama, Matamba et le pays des Amundos entre le Kongo et l'Angola). Ces territoires furent conquis par les armées congolaises et forcés de payer un impôt, mais ne furent pas entièrement intégrés au royaume. Ils purent conserver une relative indépendance¹⁰.

Après sa mort, les rois se succédèrent, certains pour quelques mois avant de se faire renverser par un candidat plus heureux. Les Portugais abandonnèrent progressivement le Kongo pour coloniser l'Angola. Les relations entre les deux pays africains se détériorèrent, des représailles furent menées contre les Portugais résidant dans le royaume autour de 1623.

Lorsque les Portugais imposèrent au roi Antonio I^{er} de leur livrer des esclaves congolais et de révéler l'emplacement de ses mines de métal, il refusa. Les portugais défirent son armée lors de la bataille d'Ambuila en 1665 et le roi perdit la vie. La capitale Mbanza Kongo fut détruite, l'unité du royaume définitivement perdue.

Des querelles dynastiques déchirèrent le royaume après cette bataille, opposant les clans royaux Kimpanzu et Kimulaza. Le royaume se sépara en trois entités, gouvernées par l'un ou l'autre des clans : Boula ou Lemba, São Salvador, et un dernier régi par les Kimulaza.

Le roi Pedro IV, du clan des Kimulaza, reconstitua le royaume en 1715 avec des institutions proches de celles observées aux XIX^e et XX^e siècles. Au lieu d'être groupées dans des domaines gouvernés et taxés par des fonctionnaires nommés par le roi, les communautés locales étaient incorporées dans des chefferies, certaines très petites, chacune dominée par un clan de structure matrilineaire, et auquel le chef appartenait. Dans le nouveau système, la capitale Mbanza Kongo, définitivement abandonnée en 1678, était considérée comme une importante chefferie, au-dessus des autres. Elle dominait la partie de l'actuelle Angola qui croisait les principales routes entre Mpumbu et la côte angolaise, Luanda y compris.

¹⁰ Voir l'annexe 6, gravure *Tableau du Royaume du Congo*

A partir de la mort de Pedro IV en 1718, le roi fut choisi alternativement dans un clan, puis dans l'autre.

Après la destruction de l'ancien royaume, la traite des esclaves devint le principal vecteur de façonnage de la société. A partir de 1800, avec le développement de la navigation sur le fleuve Congo et ses affluents, le domaine de recherche des esclaves s'étendit vers l'intérieur du pays. Boma devint le port principal pour le commerce, sur la rive droite du fleuve.

Les missions de découverte des terres se multiplièrent au cours du XIX^e siècle, notamment par les anglais. Ils découvrirent les grands lacs d'Afrique centrale (le lac Victoria, le lac Albert) entre 1857 et 1859.

Après l'abolition de l'esclavage de 1860, le commerce des hommes fut remplacé par celui des marchandises comme l'ivoire, l'huile de palme, le caoutchouc, le copal et les arachides. Le commerce de l'ivoire était alors le plus rentable. Les nouvelles cultures encouragèrent une traite locale pour les esclaves, qui subsista jusqu'aux années 1920.

Bien que l'autorité du *manikongo* était quasi inexistante après la chute de Mbanza Kongo, un royaume fantoche resta en place jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'indépendance politique du royaume Kongo fut ainsi respectée jusqu'en 1885, date de l'issue de la conférence de Berlin qui acheva le démembrement du royaume entamé avec la chute de Mbanza Kongo. Le Portugal, la Belgique et la France se partagèrent alors les territoires Kongo. Le Portugal conserva l'Angola, le roi des belges Léopold II gagna le territoire qui deviendra l'Etat Indépendant du Congo et la France obtint la colonie du Congo français, futur Congo-Brazzaville.

Notre travail portera donc sur le royaume Kongo, à l'ouest de l'Afrique centrale. Cette partie de l'Afrique a en effet eu des contacts avec des européens très tôt dans son histoire. Les premiers explorateurs et missionnaires portugais ont laissé des témoignages, des écrits constituant de riches sources historiques. Il est ainsi possible de se faire une idée, la plus précise possible, sur le fonctionnement du royaume, la manière dont on y vivait et la musique qui y était pratiquée.

La période étudiée, entre le XV^e et la fin du XIX^e siècle est, une fois encore, bornée par les européens : elle correspond au temps séparant l'arrivée des premiers portugais au Kongo à la perte de l'autonomie du territoire lors de la conférence de Berlin et de la division qui en résulta. Durant toute cette période, de par la relative indépendance laissée au royaume Kongo et grâce à la capacité de la population à incorporer de nouvelles croyances et modes de vie sans pour autant supprimer les siens, la société Kongo a pu conserver son fonctionnement traditionnel dans son ensemble. Les pratiques ancestrales se sont perpétuées, qu'elles soient rituelles ou musicales.

Afin de bien étudier et de mieux comprendre ces pratiques musicales, nous allons nous attacher, d'une part, à dresser la liste la plus exhaustive possible des instruments présents dans la musique traditionnelle des Kongo. D'autre part, nous tâcherons d'analyser la construction formelle de cette musique : les différents éléments employés et la manière dont s'agencent ces éléments. Enfin, une fois que notre idée sur la musique Kongo sera plus précise, nous étudierons la manière dont cette musique s'insère dans la société traditionnelle sous le royaume Kongo.

Partie 1

-

**Instrumentarium : liste sélective des instruments
présents dans l'ancien royaume Kongo, et actuellement
chez le peuple Kongo**

Les instruments d’Afrique centrale sont nombreux et diversifiés, mais peu connus en Europe. Pour appréhender la musique sous le royaume Kongo, il nous a semblé essentiel d’en définir l’organologie.

Cette première partie présentera donc, en une liste sélective, les instruments historiques de l’ancien royaume, et ceux encore visibles au sein de l’ethnie Kongo. Ils seront classés, selon la nomenclature du système Hornbostel-Sachs utilisée en ethnomusicologie, en quatre groupes : les membranophones, les idiophones, les aérophones et les cordophones. Cette classification guidera notre lecture tout au long de l’instrumentarium proposé ici.

Chapitre 1 – Les membranophones

Les membranophones sont des instruments dont le son est produit par la vibration d’une membrane. Cette membrane peut être frappée avec les mains, avec un accessoire, ou encore mise en vibration par l’intermédiaire d’une tige qui lui est attachée.

A / Les tambours actuels

La tradition musicale s’étant appauvrie depuis l’ère de l’ancien royaume Kongo, on retrouve des genres de membranophones différents et en moins grand nombre chez les Kongo actuels. Deux types de tambours à peaux subsistent : les instruments issus de l’ensemble *masikulu**, et les tambours *ngoma* (*ngoma* signifiant « tambour » au sens générique), emblématiques de la musique traditionnelle congolaise.

Un autre instrument, qui illustre la manière de mettre en vibration la membrane par l’intermédiaire d’une tige solidaire, est le tambour à friction *nkwiti*.

1) Les tambours *masikulu*¹¹

Ils sont au nombre de deux : *tuta* et *ndungu*. Ces tambours sont de taille modeste, une cinquantaine de centimètres de haut pour un diamètre approchant les trente centimètres. Ils sont faits en bois, et surmontés d’une peau lacée.

Le *tuta* assure la rythmique de base, tandis que le *ndungu*, tambour principal, régit la danse par ses rythmes. Le joueur doit alors faire preuve de virtuosité et de sens de

¹¹ Cf. disque compact, page 1.

l'improvisation. L'intervalle entre les deux est d'environ une quinte, le ton le plus bas est celui du *ndungu*.

On en joue en position assise, généralement au sein de l'ensemble *masikulu* qui comprend, en plus de ces deux tambours, des trompes de bois ou d'ivoire.



Joueur de ndungu, Jos Gansemans, 2005.

2) Le tambour, ou *ngoma*¹²

Le *ngoma*, de par son utilisation répandue, est devenu le mot générique pour désigner tous les tambours. Un grand *ngoma* peut facilement atteindre un mètre de haut, et entre trente et quarante centimètres de diamètre.

Dans la culture Kongo, le *ngoma* peut aussi correspondre à un ensemble de quatre tambours. Le plus grand est nommé *ngudi* ; les deux tambours médiums sont les *ntambu* (ou *bala*), de tailles différentes ; enfin le dernier, plus petit, est le *ntinti*.

Ces tambours sont taillés dans de longs troncs d'arbres, évidés et écorcés. L'arbre le plus utilisé pour ces instruments est le *ngom-ngoma* ou *nsaga-nsanga* (*Ricinidendron africanum*). Ils sont de forme cylindrique, parfois légèrement conique. La membrane est

¹² Cf. disque compact page 2.

faite d'une peau de vache, de mouton ou d'antilope, fixée à l'aide de clous de matériaux divers. L'accord (*yandula*) se fait sous l'action de la chaleur.

Le tambourinaire orne fréquemment ses poignets de grelots (*nsansi*) pour ajouter un timbre supplémentaire. Il joue à mains nues, mais peut utiliser une baguette pour frapper le flanc du fût de bois. Généralement joués debout, les tambours sont tenus obliquement entre les jambes, et attachés à la taille par une corde ou une lanière de cuir passée à travers une poignée fixée à l'instrument.

L'ensemble *ngoma* s'apparente à une famille humaine, dont chaque tambour serait un membre. Le *ngudi* symbolise la mère. Il mène le jeu et a une fonction de soliste. Les *ntambu* représentent le frère et la sœur ; ils servent d'accompagnement au *ngudi*. Enfin, le *ntinti*, lui, est optionnel et son joueur donne la pulsation en frappant la peau à l'aide d'un fouet.¹³



Tambour à peau clouée ngoma, Dr De Valkeneer, 1902.

¹³ Voir l'annexe 7, dessin *Ensemble de tambours ngoma*.

Les tambours à peau lacée présentent une silhouette différente de celle des tambours à peau clouée. Tout aussi grands que ces derniers, ils sont également fabriqués en bois et peau d'animaux. Ce type de tambour possède généralement deux membranes lacées entre elles, une de chaque côté de la caisse de résonance¹⁴.

Selon les régions, il est posé horizontalement sur le sol et frappé à l'aide de baguettes sur chaque peau, ou tenu debout comme le tambour à peau clouée.



Tambour à deux peaux tendues par des lanières, Musée du Quai Branly.

3) Le tambour à friction *nkwiti*

Il s'agit d'un tambour de petite taille, facilement transportable. Le *nkwiti* est de forme cylindrique et fabriqué en bois. La membrane de peau est fixée par des lanières. Un bâton de bois, ou une tige de bambou, est placé à l'intérieur du fût, fiché dans la membrane.

Le musicien met la membrane en vibration en frottant ses doigts sur la tige centrale, par l'intérieur de l'instrument. Il les enduit de résine, ou les trempe dans l'eau, pour garantir une meilleure friction. L'autre main, laissée libre, exerce une pression plus ou moins forte sur la membrane, afin d'en modifier le ton.

¹⁴ Voir l'annexe 8, photographies des *Différentes manières de tendre la peau avec des courroies*.



Tambour à friction nkwati, Musée d'Ethnographie de Genève.

B / Les tambours dans les écrits historiques

Le XVII^e siècle a fourni de nombreux témoignages d'européens, principalement des missionnaires venus au Kongo pour y évangéliser les populations. A travers le compte-rendu de leurs voyages dans le royaume Kongo, ils relatent la vie et les coutumes de ses habitants. Ces ouvrages sont de précieuses sources d'information sur un peuple de tradition orale, ne laissant pas de trace écrite de son Histoire.

Leurs récits englobent aussi bien la géographie du pays que ses aspects sociologiques. De nombreux missionnaires se sont intéressés à la question de la musique, et les descriptions des instruments de musique utilisés sont parfois d'une grande précision.

1) Le tambour *ngoma*

Giovanni Antonio Cavazzi, missionnaire italien de l'ordre des capucins, passa près de vingt ans au royaume Kongo et dans les royaumes voisins à prêcher la religion catholique. Il décrivit, à travers son œuvre *Istorica descrizione dei tre regni : Congo, Matamba ed Angola*, les peuples et les coutumes rencontrés au long de son voyage en

Afrique centrale. Cet ouvrage est parmi les plus anciens témoignages sur le Kongo et constitue une importante source historique.

Il décrit, à différents points du récit, les pratiques musicales et les instruments de musique locaux. Il est notamment question du *ngamba* ou *ingomba*, tambour membranophone fabriqué dans un tronc évidé et couvert d'une peau unique de cabri ou d'antilope sur le dessus. Il s'agit là du *ngoma*, tambour membranophone à peau clouée. D'après Cavazzi, lorsqu'il est bien battu, le *ngoma* peut conduire à un état de plaisir extrême :

[...] come se daddovero fossero invasati, o impazziti¹⁵¹⁶.

Lors de la danse, rythmée par le *ngoma*, hommes et femmes, dans une sorte de transe, reproduisent les gestes de l'accouplement à travers une chorégraphie empreinte de sensualité. Cette célébration de l'érotisme scandalisa les missionnaires par son apparente « obscénité ».

2) Le tambour *ndungu*

Il s'agit d'un tambour similaire au *ngoma*, mais de taille plus modeste. Cavazzi le nomme *ndunga* ; il le décrit comme un petit tambour à ton élevé, joué avec une seule main tenant une baguette. Cette baguette était généralement faite d'un morceau de bois rond et pesant.

Ce tambour fait également partie des deux membranophones de l'ensemble *masikulu*¹⁷.

3) Le tambour *ndembo*

Le *ndembo* est une petite timbale couverte d'une peau clouée d'un seul côté, et cerclé de sonnailles en fer ou en cuivre. Ces sonnailles servent d'artifices à l'instrument et l'enrichissent de leurs timbres.

¹⁵ CAVAZZI Giovanni Antonio, *Istorica descrizione dei tre regni : Congo, Matamba ed Angola* (Bologne, 1687 in-fol.; Milan, 1690, in-4).

¹⁶ « Comme s'ils étaient possédés, ou devenus fous » [Notre traduction]

¹⁷ Voir p. 17.

Chapitre 2 – Les idiophones

Cette catégorie regroupe tous les instruments ne faisant pas partie des trois autres groupes (membranophones, cordophones et aérophones). Ces instruments produisent un son par eux-mêmes lorsqu'ils reçoivent l'impact d'un élément étranger ou d'une de leurs propres parties. Il s'agit de la famille la plus représentée en Afrique centrale.

Ils sont ici séparés en deux groupes : les idiophones par frappement (et aussi par entrechoc, pour la cloche à battant interne) et les autres types de mise en vibration de l'instrument (par agitation, raclement, pincement).

A / Les idiophones par frappement

La percussion du matériau des idiophones par frappement est produite par un élément distinct de ceux-ci. Les cloches ont été rattachées à cette catégorie par la cloche double, dépourvue de battant interne, qui est bien un idiophone à frappement (contrairement aux autres cloches qui sont mise en vibration par le choc de deux de leurs éléments entre eux).

1) Les cloches en métal¹⁸

Ces cloches sont en forme de cône, simple ou double. Lorsqu'elles sont doubles, les deux cônes sont réunis sur un manche.

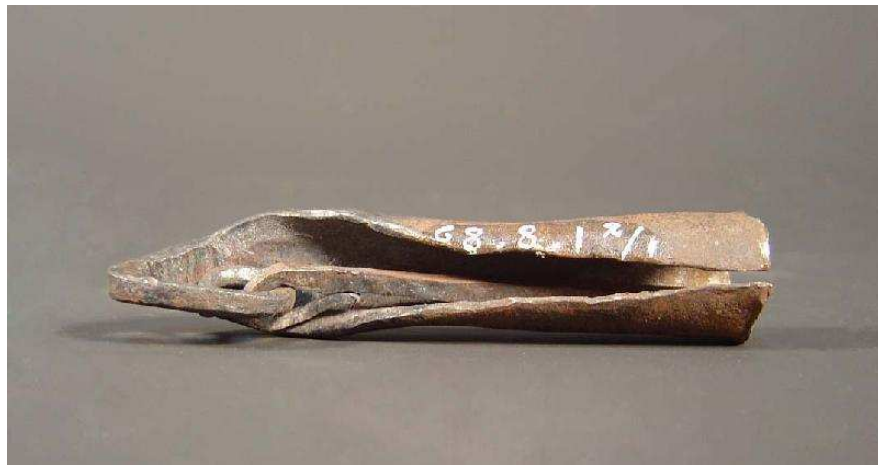
Elles sont faites en métal, et le manche est en fer. Il peut être renforcé par des ajouts de jonc ou de lianes. Elles possèdent, ou non, un battant interne, en fonction de leur rôle et de leur taille. Ce sont généralement les petites qui en sont pourvues. Il s'agit souvent d'une simple feuille de métal roulée à l'intérieur de l'instrument. On trouve également des versions occidentales de cloches, probablement importées par les missionnaires catholiques (lors de l'évangélisation du royaume, de nombreuses églises furent construites sur tout le territoire).

Lorsqu'elles sont dépourvues de battant interne, le joueur les frappe au moyen d'un bâton de bois avec, ou non, une extrémité en caoutchouc. Elles sont alors fréquemment

¹⁸ Cf. disque compact page 3.

groupées par trois : deux accompagnatrices et une soliste. La cloche double est le symbole du chef, elle est utilisée pour annoncer les guerres, les enterrements, le décès d'un dirigeant, les décisions de justice. Elle peut également faire office de rythmique pour accompagner la danse ; certains danseurs attachent même les cloches à feuilles d'acier à leurs pieds et autour de leur taille.

Les cloches de métal, simples ou doubles, font partie des instruments les plus anciens du royaume Kongo. Elles étaient quasi systématiques dans les ensembles instrumentaux accompagnant les danses¹⁹.



Petite cloche ngongi pourvu d'un battant interne en métal, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.



¹⁹ Voir l'annexe 9, gravure *Della Musica, e delle Danze*.

Grande cloche ngongi avec un bâton doté d'une extrémité en fibres tressées, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Cavazzi décrit un instrument similaire, qu'il nomme *longo*. Il s'agit de deux petites cloches de fer percutées avec un bâton. Elles auraient été utilisées, dans les armées sur le champ de bataille, par les seigneurs et les officiers^{20,21}.

La Longa strumento accomodato a foggia di due campanelle di ferro [...] suonasi percuotendolo con un picciolo legnetto, e l'usano i gran signori, ed uffiziali in guerra²².

Le médecin hollandais Olivier Dapper (mort en 1690) s'inspira des voyages effectués dans les années 1660 pour laisser des descriptions de l'Afrique et de l'Asie très précises, sans pour autant quitter Amsterdam. Il décrit une procédure de justice dans le royaume de Loango et le rôle joué par les cloches en métal :

Au devant du tapis du roi [de Loango] se tiennent quatre huissiers avec de certains instruments de fer, qui ressemblent à une cloche renversée. Il y a en a d'une aune de long. Quand ils veulent ordonner qu'on fasse silence, ils battent ce fer contre un éclat de bois²³.

2) Les cloches en bois

Deux cloches entrent dans cette catégorie. La plus remarquable est la cloche *kunda*. Il s'agit d'une cloche double en forme de sablier ; chacune de ses deux moitiés est dotée de deux à quatre petits battants de bois.

Elle est taillée dans un seul bloc de bois, et décorée par des gravures et des sculptures. Elle est utilisée par le sorcier *nganga**, dont elle fait partie de l'attirail.

²⁰ [Notre traduction]

²¹ Voir l'annexe 10, gravure de Cavazzi *Soldats jouant de la cloche simple et de la cloche double*.

²² *Ibid.*

²³ DAPPER, Olivier, *Description de l'Afrique...* Amsterdam, traduction française de 1686 (édition originale 1668).



Cloche double en bois à battants internes (kunda).

La seconde cloche en bois visible au Kongo est le *dibu*. Cet instrument est de forme arrondie, rappelant le fruit du palmier borassus²⁴. Elle possède un à deux battants internes.

Deux utilisations sont visibles pour la cloche *dibu*. Elle est tout d'abord fréquemment attachée au poitrail ou au cou des chiens congolais. Il était en effet courant, et encore actuellement, de voir chez les Kongo des chiens incapables d'aboyer ; la cloche permettait de les localiser facilement et d'effrayer le gibier lors des chasses²⁵.

²⁴ Voir l'annexe 11, photographie *Fruit du palmier borassus aethiopum*.

²⁵ Voir l'annexe 12, photographie *Chien de chasse porteur de la cloche de bois dibu*.



Cloche simple pour la chasse en bois à battant interne dibu.

On retrouve également la cloche *dibu* dans l'attirail du *nganga** (tout comme la cloche *kunda*).

Elle est alors de plus grandes dimensions, et richement décorée (poignée sculptée, figures géométriques gravées sur le bois).



Cloche simple rituelle en bois à battants internes dibu.

3) Le tambour à fente²⁶

Il s'agit d'un tambour en bois, creux, à deux tons. Différents types de cet instrument coexistent.

Le tambour à fente cylindrique est nommé *mondo*, *kyondo* ou *lokolé*. Il s'agit d'un des modèles les plus courants, avec les tambours trapézoïdaux et anthropomorphes.

Il se présente sous la forme d'un cylindre fermé aux deux extrémités, de taille modeste, et fendu sur le dessus.

Le tambour *lokolé* est taillé dans un rondin de bois, évidé et muni d'une mince fente faisant office d'ouverture de résonance²⁷. La fente est généralement constituée de deux carrés ou rectangles reliés par une étroite rainure, mais d'autres formes sont visibles²⁸.

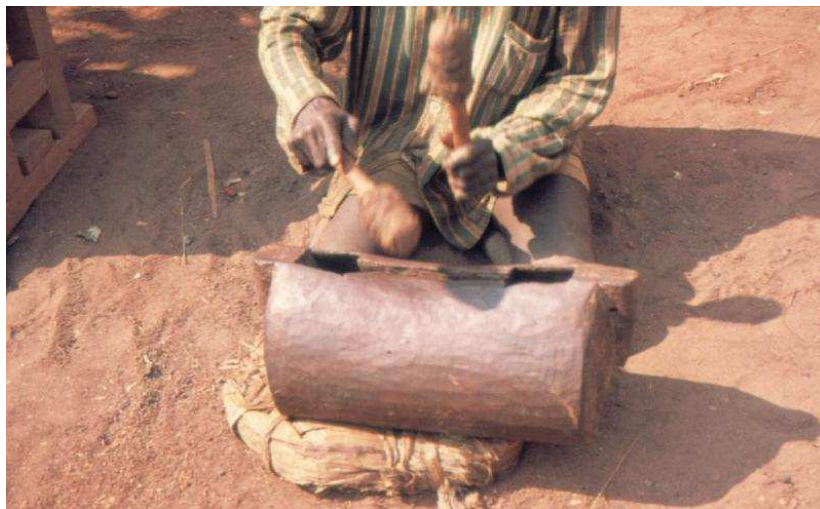
²⁶ Cf. disque compact page 4.

²⁷ Voir l'annexe 13, *La fabrication d'un tambour à fente cylindrique non anthropomorphe*.

²⁸ Voir l'annexe 14, croquis des *Différentes formes de fente des tambours à fente cylindriques non anthropomorphes de dimensions moyennes*.

L'instrument sèche pendant deux à trois ans avant d'avoir son timbre définitif ; il n'est cependant pas inutilisé durant cette période.

Le musicien percute, au moyen d'une baguette de bois aux extrémités munies de caoutchouc, l'un ou l'autre côté de la fente, produisant ainsi deux tons distincts. L'intervalle les séparant varie entre la seconde majeure et la tierce mineure. Le ton le plus élevé est situé du côté de la languette la plus fine. Ce tambour possède une fonction de communication ; les deux tons qu'il produit sont calqués sur les tons du langage parlé des Bantous²⁹.



*Joueur de tambour à fente lokolé, 1972, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

Un autre modèle est le tambour à fente à tête anthropomorphe sculptée (*nkonko* ou *nkoko*). Il est encore nommé *nkonko ngombo* par les Mbata car il intervient dans le culte secret de *ngombo**.

Ce tambour mesure en moyenne 30 cm de longueur pour un diamètre de 9 cm. Il est taillé dans un bloc de bois, comme le *lokolé*. La poignée est sculptée en forme de figure humaine.

Seul le *nganga* peut se servir de ce tambour lors de rituels secrets, pour appeler et communiquer avec les esprits guérisseurs ancestraux.

²⁹ Voir p. 79 à 81.



*Tambour à fente anthropomorphe nkonko, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

Les tambours à fente les plus grands sont de forme trapézoïdale (*lukumbi* ou *nkumvi*). Ils sont posés sur le sol, ou attachés à l'épaule du ou des musiciens à l'aide d'une corde.

Pour en jouer, le tambourinaire frappe l'un ou l'autre de ses flancs, produisant les deux tons caractéristiques de l'instrument.



Deux hommes portant un tambour à fente trapézoïdal nkumvi; le deuxième porteur en joue, 1972, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Toujours sous le nom de *nkonko*, le tambour à fente apparaît aussi sous forme de « bateau ».

Il s'agit d'un tambour de dimensions modestes, remarquable par ses riches décorations. Certains modèles sont peints en deux couleurs, rouge d'un côté, et blanc de l'autre. On trouve souvent, sur une seule face, des gravures et des encoches montrant des figures géométriques, des représentations humaines ou animales.

L'intervalle entre les deux tons est infime, parfois inexistant. Cela s'explique par le fait que cet instrument est le seul tambour à fente qui ne soit pas destiné à transmettre des messages.

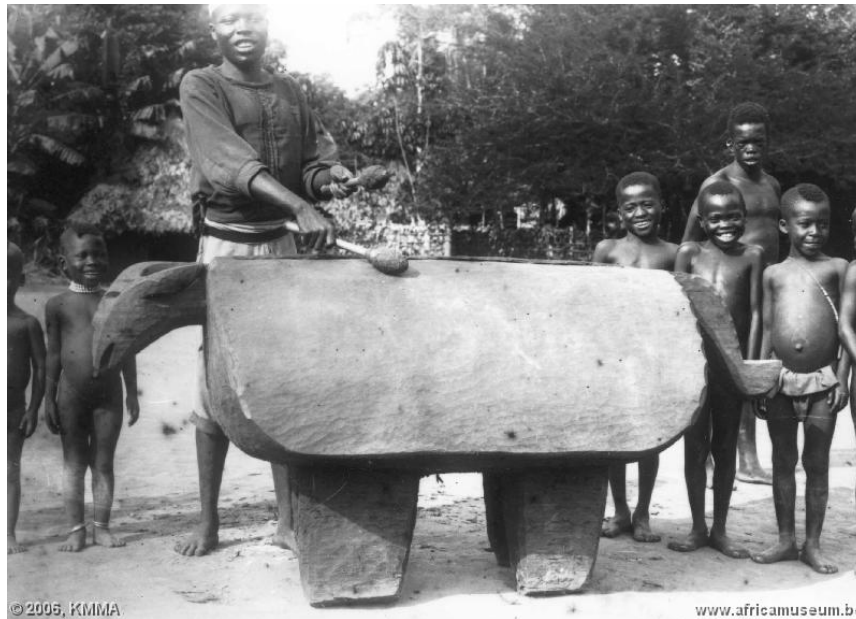
On le retrouve alors utilisé par le *nganga* dans certaines cérémonies, comme celles de circonscription (ou *nkanda*) ou lors des rituels de confréries secrètes.

Il peut également accompagner les danses en cercle spécifiques des femmes, dans le Mayombe (nord-ouest de la province du Bas-Congo). Il s'accroche alors dans le dos, à la hauteur des hanches. Chaque danseuse joue sur l'instrument porté par celle qui la précède dans le cercle.

Le dernier modèle de tambour à fente traité ici est le tambour à fente zoomorphe, aussi appelé *monganze* ou *mokoto* pour les exemplaires de grande taille ; *gugu* pour les petits.

Cet instrument est sculpté en forme d'animal : la caisse de résonance constitue le corps, une tête et une queue sont ajoutées de chaque côté de celle-ci. Pour le rendre plus réaliste, il est souvent posé sur quatre morceaux de bois sculptés en forme de pattes. Tout l'animal est taillé dans un bloc de bois massif.

Il est généralement posé à terre, et joué debout par le tambourinaire.



Joueur de tambour à fente zoomorphe de grande taille mokoto, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

4) Le xylophone

Cet idiophone est composé d'une ou de plusieurs touches en bois dur, de longueur variable, posées ou fixées sur un support. Le musicien les fait vibrer, pour produire le son, en les percutant avec un bâton de bois généralement pourvu d'une extrémité en caoutchouc ou en tissage de fibres végétales.

Le jeu se fait souvent avec quatre baguettes, deux dans chaque main. Le musicien frappe ainsi simultanément les touches 1-4, 2-5, 3-6, 4-7 et 5-8, produisant deux sons en une seule frappe. Les lames de gauche sont réservées à la main gauche, celles de droite à la main droite ; le percussionniste peut ainsi créer des motifs mélodiques à la main droite et un accompagnement à la main gauche.

Le plus souvent, on utilise deux ou trois xylophones en même temps : tons hauts, tons moyens, tons bas.

En fonction de leur fixation, ou non, sur le support, on peut classer les xylophones en deux catégories : les claviers à touches libres et les claviers à touches fixées.

Les xylophones à touches indépendantes, entre elles et vis-à-vis de leur support, sont nommés *kweningbwa*.

Ils sont constitués d'un certain nombre de petites planches en bois dur posées sur deux tronçons de bois tendre (comme le bananier) et séparées les unes des autres par des petits bâtons fins. L'espace libre entre ces planches et le sol fait office de caisse de résonance.

Lorsque le musicien désire l'utiliser, il doit monter son instrument. Le clavier est en effet défait entre deux utilisations. Pour le transporter tout en conservant l'ordre des notes, le musicien passe un morceau de liane (*kekele*, de la liane *likele*) au travers des trous de chaque lame et les emporte toutes en même temps dans l'ordre dans lequel elles se trouvent.

Plusieurs musiciens sont souvent nécessaires pour jouer du xylophone. Ils se placent à deux ou trois d'un côté de l'instrument, de même pour l'autre côté, suivant la taille du clavier. Les plus grands modèles peuvent requérir jusqu'à quatre musiciens de chaque côté.

Ce type d'instrument accompagne généralement les danses, avec les tambours membranophones.



Xylophone à touches libres (pandingbwa) des Zande, Hénault Ch.

Les xylophones conçus selon le système des touches fixées peuvent comporter, ou non, des Calebasses suspendues.

Le modèle le plus simple est celui dont les lames sont attachées à l'aide de cordes sur un caisson de bois rectangulaire servant de caisse de résonance. Il est nommé *manza* ou *bandjanda* dans les ethnies Ngbandi et Ngbaka, au nord-ouest du Congo-Kinshasa.

Il comporte peu de touches, entre six et dix.

Elles sont plus ou moins amincies au milieu de leur face intérieure (selon la hauteur souhaitée) et percées de petits trous à leurs extrémités afin de permettre le passage de la corde les liant au coussinet isolateur, sur le haut du caisson de résonance³⁰.

³⁰ Voir l'annexe 15, *Coupe transversale d'un xylophone avec patins.*

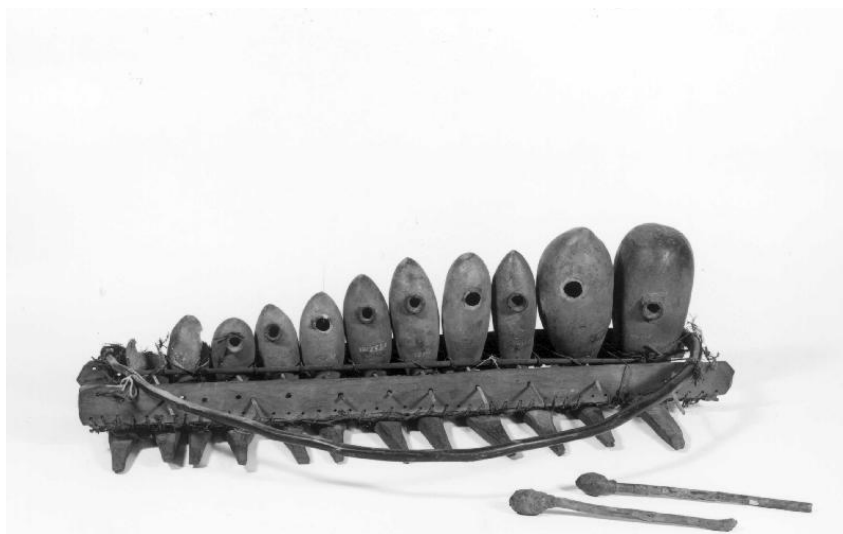


Xylophone à touches fixes sans Calebasses suspendues, manza ou bandjanga, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Les xylophones à touches fixes ont parfois des Calebasses ajoutées, suspendues aux touches et utilisées comme caisses de résonance.

Elles sont vidées et pourvue d'une membrane vibrante à l'intérieur, donnant un timbre particulier à l'instrument.

Pour en jouer, le musicien peut se tenir assis, l'anse reposant sur ses genoux, les extrémités du clavier retenues par une lanière passant derrière son dos à hauteur des omoplates. Il peut également poser l'instrument sur ses cuisses et son ventre ; la lanière étant dans ce cas inutile.



Xylophone à touches fixes avec Calebasse suspendues, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Cavazzi décrit un modèle de xylophone à Calebasses suspendues, qu'il nomme *arimba* (*marimba*)³¹ :

Le plus agréable des instruments est le Arimba. Il est composé de quatorze ou seize Calebasses disposées comme il faut, et bien fixées à l'aide de deux petites ficelles : les ouvertures d'en-bas sont fermées avec de petits morceaux d'écorces, ainsi les ouvertures d'en-haut ont chacune une planchette de bois large d'environ deux onces et d'un palme de longueur [26 cm]. Chacune de ces touches est percutée à l'aide de petits bâtons noduleux et pesant³².

Le Père Jean-François de Rome, moine capucin envoyé au Kongo au XVII^e siècle et ayant laissé un témoignage très précis des coutumes des peuples rencontrés, décrit également un instrument similaire :

[Les habitant du royaume du Kongo] ont un autre instrument fabriqué de cette manière : ils mettent en file huit à dix Calebasses, longues, desséchées, vides ; elles sont mise en ordre de grandeur comme les tuyaux d'un orgue portatif, avec les bouches en haut. Les Calebasses sont liées entre deux bâtons carrés de façon que les bouches sont [sic] à une égale hauteur, les parties inégales des Calebasses pendant en bas. Les deux bâtons carrés se trouvent à égale distance des ouvertures des Calebasses. Sur chaque ouverture, ils mettent une légère planchette qui se lève d'elle-même et s'abaisse lorsqu'on la frappe comme une touche de clavecin. Ils se pendent cet instrument au cou comme on fait avec une épinette ; tenant en mains de petits maillets, ils en frappent les planchettes, une fois sur celle-ci, puis sur celle-là ; les planchettes frappent à leur tour les bouches des Calebasses, font résonner les cavités, et du fait que les Calebasses sont de diverses grandeurs, il se produit à l'intérieur des sons différents. Les joueurs les frappent avec une telle légèreté et rapidité, que c'est un véritable plaisir de les entendre³³.

Les lames étaient alors appelées *tacula*. On jouait souvent quatre *marimba* ensemble. Lorsque plus de quatre musiciens désiraient jouer, des instruments supplémentaires étaient apportés³⁴.

B / Les autres types d'idiophones

Chez les Kongo, les autres types d'idiophones sont les idiophones par agitation, par raclement et par pincement. Ces derniers sont principalement représentés par la famille des *sanza*³⁵, instrument symbolique de l'Afrique centrale.

³¹ Voir l'annexe 16, gravure *Le balafo*.

³² CAVAZZI Giovanni Antonio.

³³ DE ROME Jean-François, *La Fondation de la Mission des Capucins au Royaume du Congo* (1648), O.F.M. Cap., traduit et annoté par François Bontinck.

³⁴ Voir l'annexe 17, gravure *Les instruments de musique*.

³⁵ Voir p. 41.

1) Les hochets³⁶

Les Kongo utilisent des Calebasses évidées pour en faire des hochets (*tshaku-tshaku* ou *mukwanga / kwangu, bitsatsa*).

Ces instruments, en forme de poire allongée, sont souvent dotés de couleurs vives (rouge, jaune, blanc) et ornés de motifs géométriques sculptés.

La calebasse, de petite taille, est évidée par une ouverture pratiquée au sommet de son col. Elle est ensuite remplie de petits éléments (grenailles). L'ouverture est rebouchée avec un morceau de calebasse ou de bois, son long col sert de manche. Dans une version plus élaborée de hochet, on coupe la partie étroite de la calebasse qu'on remplace par un bâton introduit dans l'ouverture.

Cet instrument est un idiophone par secouement, ou agitation. Le musicien qui l'utilise fait s'entrechoquer les grenailles à l'intérieur de la calebasse en l'agitant.



Hochet en calebasse tshaku-tshaku, forme simple, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Des Calebasses, rondes et plus grosses, sont aussi utilisées comme instruments de musique. Elles sont vidées de leur pulpe et remplies de graines, cailloux, noyaux de fruit. Le son produit est plus doux que celui des petits hochets à manche. Ce type de grand

³⁶ Cf. disque compact page 5.

hochet est utilisé dans les ensembles instrumentaux accompagnant la danse et les moments de divertissement.

Un autre type de hochet, apparenté au hochet-calebasse, est le hochet en boule. Le fruit utilisé a une forme de capsule, et non de poire, et est monté sur un manche.

La capsule ronde est vidée de sa chair, séchée, puis emplie de graines et assemblée au manche en bois. Le modèle le plus simple consiste à monter une capsule sur un manche, mais les hochets en boule ont généralement plusieurs capsules par manche, voire même plusieurs capsules sur les différentes ramifications d'un même manche.

Les capsules sont souvent percées par un tison, ou bien décorées de motifs géométriques.



Hochet en boule avec plusieurs capsules montées sur les ramifications d'un même manche, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

La calebasse du hochet est parfois remplacée par un panier, constituant ainsi un hochet tressé.

Le tressage prend diverses formes. Il peut se rapprocher de la forme ronde des fruits ; il est alors fixé sur un manche, ou à un autre panier (dans ce cas on parlera de double hochet tressé).

Le son produit par cet instrument est plus doux que celui du hochet-calebasse. Il est généralement utilisé par les femmes, pour rythmer la danse.



*Hochet tressé monté sur un manche en bois, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

Les hochets en tressage sont parfois dépourvus de manche : il s'agit alors de hochet en forme de radeau. La caisse de résonance est plate.

Elle est faite du tressage de petits morceaux de roseau. Une fois celui-ci terminé, des graines sont introduites à l'intérieur, et le corps est refermé sur lui-même.

Ce type de hochet est fréquemment utilisé par les femmes lors des danses. Elles en prennent deux, un dans chaque main, et les agitent en effectuant avec leurs bras de grands mouvements horizontaux.

2) Le racleur *monkwas*³⁷

Cet instrument est constitué d'un objet dur, non résonant, qui en gratte un autre qui, lui, possède des qualités de résonance. Sur ce dernier, une série de petites encoches ont été pratiquées sur ses deux bords. Obliques et peu profondes, elles permettent à cet idiophone par frottement (ou friction) de produire un son. Sa longueur varie entre 30 et 120 cm.

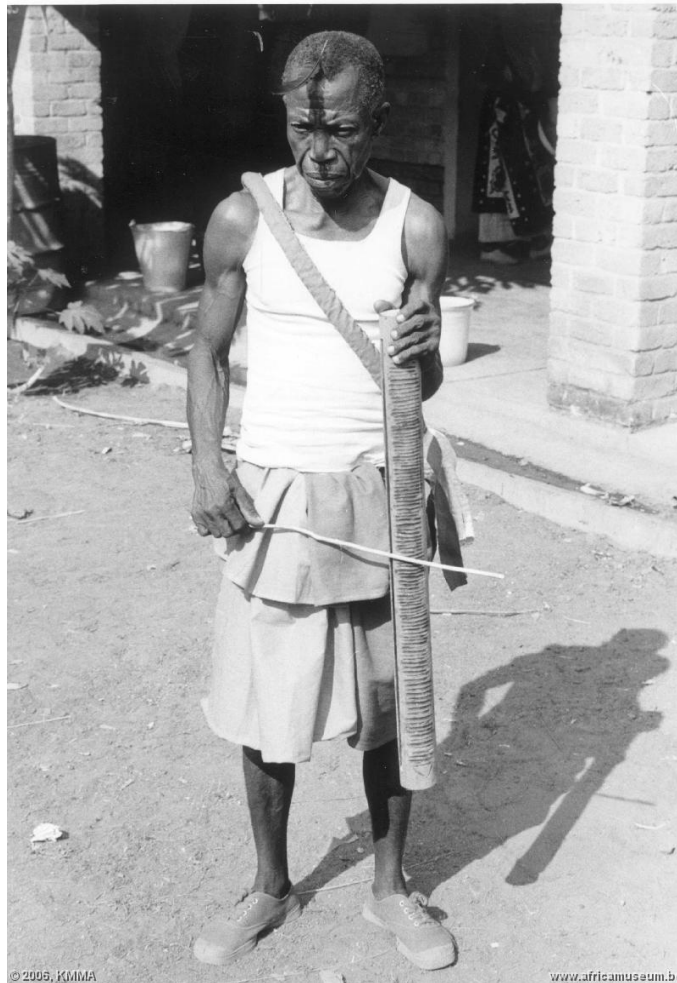
La partie entrant en résonance est fabriquée à partir de bois, d'os, de morceau de bambou, ou de la partie dure d'une palme (pétiole de bambou-palmier). L'intérieur de cette

³⁷ Cf. disque compact page 6.

partie est presque entièrement creusé et vidé par une fente, ce qui donne plus de volume au son produit.

Cet instrument se joue avec une tige en bois dur qui frotte sur les encoches. La tige est généralement conservée dans une glissière latérale pratiquée sur le côté de la caisse de résonance.

On le retrouve dans les ensembles instrumentaux accompagnant chants et danses.



*Homme jouant du racleur monkwasa, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

Le Père Girolamo Merolla da Sorrente pénétra au Cabinda en 1682. Moine capucin, cet évangéliste parcourut le royaume Kongo et décrivit son voyage à travers son œuvre

*Breve e succinta relazione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa meridionale*³⁸. Il y évoque le *cassuto*, pièce de bois creusée comportant des aspérités. Cet instrument se trouvait dans les ensembles orchestraux, avec le *quilondo*. Ce dernier était un instrument ventru, apparemment frotté de la même manière que le *cassuto*³⁹.

3) Les instruments à lames (lamellophones)⁴⁰

Ces instruments typiques de l'Afrique centrale possèdent de multiples appellations : *sanza*, *kisanti*, *likembe*, *mbira*. Ils sont également nommés « piano à pouces » en Europe.

Le type le plus simple de *sanza* ne possède pas de caisse de résonance. Visible à l'intérieur des habitations, il est placé sur une paroi d'une pièce. Des petits éclats de palme, entre deux et six, sont fixés sur le mur et soutenus par une traverse, qui les en écarte légèrement. Les tons dépendent du plus ou moins grand enfoncement des lames, jouées avec les doigts.

Une autre forme de *sanza*, sans caisse de résonance fabriquée pour son utilisation, consiste à tenir les lames (nommées *lasi* ou *mbasi*) entre les dents pour les faire vibrer avec les doigts. C'est alors la bouche de l'exécutant qui fait office de caisse de résonance.

Pour les modèles dont la caisse de résonance est fabriquée en même temps que l'instrument, c'est la forme de cette dernière qui permet de classer les *sanza* en différentes catégories. Elle peut en effet prendre la forme d'une grande caisse en bois, ovale et creuse, d'une petite boîte de forme rectangulaire ou encore d'unealebasse. Les ouvertures de sonorité peuvent être rondes, et placées du côté inférieure de la caisse, ou longitudinales, et placées à l'extrémité large de l'instrument.

Les languettes sont de bambou, de bois, de métal ou d'os. Elles sont disposées sur la table d'harmonie de plusieurs manières, variant selon les régions⁴¹.

³⁸ MEROLLA da SORRENTO Girolamo, *Breve e succinta relazione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa meridionale Fatto dal P. Girolamo Merolla da Sorrento (1684-1688)*, Naples, 1726.

³⁹ Voir l'annexe 17, gravure *Les instruments de musique*.

⁴⁰ Cf disque compact page 7.

⁴¹ Voir l'annexe 18, croquis *Les six types fondamentaux de clavier*.

Le modèle le plus courant est dit de type « fluvial⁴² », et nommé *likembe*. L'adjectif s'explique par la répartition géographique de ce type de *sanza*, le long des grands fleuves congolais.

La caisse de résonance est un parallélépipède rectangle, en forme de boîte. Elle peut être richement décorée par pyrogravure ; des dessins sont alors aposés à l'aide d'un tison (fleurs, motifs géométriques, animaux).

Il s'agit au départ d'un morceau de bois rectangulaire vidé par une fente creusée dans un de ces côtés⁴³. L'ouverture est ensuite rebouchée par une planchette colmatée avec de la résine ou du caoutchouc. On ajoute à la table d'harmonie ainsi créée des lamelles, souvent métalliques. Leur nombre varie entre six et dix-huit, mais la majorité des instruments en possèdent dix.

Deux ouvertures de résonance sont pratiquées : une sur un côté et une autre sous l'instrument. Le musicien, en bouchant ou non ces fente avec ses doigts ou son abdomen, modifiera le timbre du *likembe*. Le nombre relativement important des lamelles lui permet de chanter en s'accompagnant, avec des formules mélodico-harmoniques en ostinato.



*Lamellophone de type fluvial ou likembe, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

⁴² LAURENTY, Jean-Sébastien, *Les sanza du Congo*, Annales Sciences Humaines, Tervuren, 1962.

⁴³ Voir l'annexe 19, *Mode de conception d'une sanza de type fluvial*.

Le seconde modèle de lamellophone présent chez les Kongo est le *tsimbi*.

Sa caisse de résonance est de forme arrondie, et se termine à l'avant en « bec de corbeau⁴⁴ ». Elle est souvent richement décorée de motifs géométriques.



Lamellophone avec caisse de résonance allongée tsimbi, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

⁴⁴ Terme utilisé en organologie.

Chapitre 3 – Les aérophones

Les aérophones sont des instruments dont la vibration est provoquée par le passage d'une colonne d'air insufflée par le souffle de l'exécutant ou par un intermédiaire mécanique.

Les aérophones présents dans la culture Kongo sont de deux types : les flûtes (et les sifflets qui fonctionnent selon le même principe) et les trompes.

A / Les sifflets

Les sifflets sont des flûtes primitives, pouvant produire un à deux sons distincts. Le mécanisme de vibration de l'air est en effet le même pour ces deux types d'instruments.

Ils ont surtout une fonction de communication chez les Kongo, bien plus qu'une fonction musicale.

1) Le sifflet *kimbila*, *mbambi* ou *pîtu*⁴⁵

Cet instrument présente une grande variété de formes, souvent artistiques (zoomorphe, anthropomorphe, phallique ou encore en forme de tonneau). Il est constitué de quatre parties.

La cavité creuse à l'intérieur du sifflet est la lumière. Elle peut finir en cul-de-sac après avoir parcouru la totalité du tube, ou bien déboucher sur l'extérieur par un pertuis situé dans la partie inférieure de l'instrument.

L'embouchure est souvent ronde. Elle peut néanmoins prendre des formes ovales et losangiques, suivant les régions⁴⁶. La paroi extérieure à l'embouchure peut être cylindrique, évasée ou conique. Elle est taillée ou de manière plane, ou en oblique pour former un biseau.

Deux trous de modulation sont généralement aménagés en-dessous de l'embouchure, un de chaque côté du tube.

⁴⁵ Cf. disque compact page 8.

⁴⁶ Voir l'annexe 20, croquis de la *Forme des lèvres de l'embouchure des sifflets vues en coupe horizontale*.

Lorsque la lumière débouche par un pertuis, le sifflet comprend en plus un orifice extérieur. Ce dernier ne fait pas l'objet d'un travail particulier.

Ces sifflets sont construits en bois comme en ivoire, sculptés et gravés.

Ils sont principalement utilisés comme moyen de communication. Les trous de modulation, selon qu'ils sont bouchés ou non, permettent à l'exécutant de modifier le trajet de l'air dans le tube. Il peut ainsi produire deux ou trois sons différents, qui, tout comme pour le tambour à fente et les cloches métalliques, se calquent sur le langage phonique afin de transmettre des messages. Cette fonction du sifflet se retrouve dans les chasses, pour permettre aux chasseurs de communiquer à distance de manière à ne pas effrayer le gibier.



*Différentes sortes de sifflets kimbila, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

2) Le sifflet *nsiba*

Ces sifflets ont une allure évasée correspondant au matériau dans lequel ils sont creusés, généralement la corne d'antilope.

Cette dernière présente une cavité naturelle, qu'il suffit d'exploiter en modelant une embouchure à une de ses extrémités. Ils peuvent aussi être taillés dans le bois ; la matière

première sera alors évidée avant d'y ajouter l'embouchure taillée. La lumière, pour ce genre de sifflet, est de type cul-de-sac.

Aucun ne présente de trou de modulation, ils n'ont donc pas de fonction de communication comme les sifflets *kimbila*.



Ensemble de six sifflets nsiba.

B / Les flûtes

Les flûtes sont des aérophones plus évolués que les sifflets, elles permettent de jouer des mélodies avec une poignée de notes. Cet instrument, rapidement réalisé à partir de matériau végétal, possède peu de valeur en lui-même.

Les Kongo possèdent des flûtes à un tube, avec des trous permettant de changer la trajectoire de l'air et donc la note perçue, et des flûtes à plusieurs tubes de différentes tailles donnant chacun un ton différent.

1) Les flûtes *siku-bampuela*⁴⁷

Ces flûtes peuvent être droites ou traversières, selon la configuration du matériau végétal servant à leur fabrication. Ce dernier est naturellement creux (tige de bambou ou tout autre végétal à croissance rapide).

Les flûtes droites sont ouvertes aux deux extrémités, contrairement aux flûtes traversières.

Une encoche est souvent taillée au bord de l'embouchure. L'air insufflé rebondit alors sur cette encoche, ce qui autorise le musicien à tenir son instrument strictement droit. Lorsque cette encoche est absente, il doit mettre la flûte légèrement de biais, pour que son souffle arrive tout de même sur une forme de biseau.

L'encoche est exécutée en forme de U ou de V à l'aide d'un tison⁴⁸. Ce même tison est utilisé pour percer des trous qui permettront de jouer des tons différents. Les trous des flûtes sont toujours circulaires. Leur nombre varie entre deux et cinq, ou deux et quatre. Ils sont alignés et placés à l'autre extrémité de l'instrument par rapport à l'embouchure.

Lorsque la tige utilisée pour la facture d'une flûte possède un nœud de croissance naturel, celui-ci est conservé. L'instrument voit ainsi son tube fermé du côté de l'embouchure (lumière en cul-de-sac). Il est tenu obliquement.

La flûte est jouée pour le divertissement, au sein d'un ensemble d'auditeurs. Le musicien peut s'en servir pour raconter une histoire, souvent une querelle de couple. Il utilisera alors deux registres, un pour chaque sexe.

Au temps du royaume Kongo, son jeu aurait été réservé au divertissement des chefs ou à l'excitation des guerriers au combat. Il est également possible qu'il ait fait partie d'ensembles instrumentaux accompagnant les danses et comportant des xylophones et des tambours membranophones.

⁴⁷ Cf. disque compact page 9.

⁴⁸ Voir l'annexe 21, photographie *Trois types d'encoches différents, de g. à d. : à angle droit, en U, en V.*



*Extrémités d'une flûte traversière et d'une flûte droite (de g. à d.),
mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

2) Les flûtes de pan

Elles sont faites d'un assemblage de tubes de roseau de différentes longueurs. L'embouchure de chaque tube est taillée en forme de bec.

La succession des tubes ne respecte pas forcément l'ordre des tons du mode employé⁴⁹.



Flûte de pan, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

⁴⁹ Voir l'annexe 22, *Accord de la flûte de Pan Mbun isuom-ingenti*.

C / Les trompes

La production du son des trompes traversières des Kongo se fait par la vibration des lèvres de l'exécutant dans l'embouchure latérale.

Il s'agit d'un instrument noble, attaché à la cour du roi ou du chef local. Il est aussi bien apprécié par son utilisation musicale que pour ses capacités de messenger.

1) Les trompes traversières ordinaires⁵⁰

Les trompes traversières *mpungi*, *masikulu* ou *nthemfo* sont caractéristiques de l'ethnie Kongo. Elles sont présentes au sein de l'ensemble *masikulu*, qui comporte deux tambours *masikulu* et cinq trompes *mpungi*. Les trompes ont alors les appellations suivantes : *sengele* ou *mbinda*, *vula*, *ndungu*, *ndanda* et *ntau*.

Elles ont la forme d'une défense d'éléphant et sont généralement ouvragées, sculptées au niveau de l'embouchure et de l'extrémité de la trompe.

Elles peuvent être faites en cornes de buffles, d'antilopes ou en défense d'éléphants⁵¹, certaines sont même taillées dans l'intégralité des défenses. Le corps est généralement laissé brut, mais l'embouchure peut être travaillée, et entourée d'un bourrelet losangique à faible relief⁵². L'extrémité présente parfois une sculpture à caractère anthropomorphe.

Deux orifices sont présents, l'embouchure latérale dans laquelle l'air est insufflé, généralement du côté concave, et un orifice situé à quelques centimètres, au bout de la trompe. L'extrémité est alors sciée, et le musicien peut, à l'aide de son pouce, boucher ou non l'ouverture pour produire deux tons distincts.

La capacité de communication des trompes servait pendant les chasses, tout comme celle des sifflets *kimbila*.

⁵⁰ Cf. disque compact page 10.

⁵¹ Voir l'annexe 23, tableau des *Têtes des types principaux de bovidés du Zaïre*.

⁵² Voir l'annexe 24, différentes *Embouchures des trompes éburnéennes*.



Trompe mpungi en ivoire et rotin, Musée du Quai Branly

2) Les trompes royales

Lorsqu'ils étaient taillés dans des défenses d'éléphants entières, ces instruments étaient des symboles de puissance et appartenaient aux chefs. Ils apparaissaient alors au sein des orchestres royaux. Ces trompes spécifiques étaient bien plus grandes que celles utilisées dans un contexte de chasse. Pour les rendre encore plus impressionnantes, l'extrémité était souvent ornée d'une peau de serpent ou de léopard. Elle pouvait également être prolongée par un morceau de bois, aussi recouvert d'une peau animale, qui amplifiait les dimensions et la sonorité de l'instrument.

Cavazzi rapporte que le principal instrument utilisé au Kongo par les personnages importants se nomme *mpungu* :

Chiamano Mpungu, ordito di legni, e di pezzi d'avorio pertuggiati a foggia di pifferi, e suonasi in concerto da parecchi suonatori, come le trombe in Europa^{53,54}.

Actuellement, le terme *mpungi* désigne la trompe en général. Au temps du royaume Kongo, ce terme désignait spécifiquement les trompes en ivoire, instrument des rois et des chefs. Le P. Jean-François de Rome appuie cette affirmation :

⁵³ CAVAZZI Giovanni Antonio.

⁵⁴ « Ils appellent Mpungu des morceaux de bois creux ornés d'ivoire, joués en ensembles instrumentaux, comme les trompettes en Europe. » [Notre traduction]

Il y a aussi des joueurs de trompe, mais ces trompes sont faites de défenses d'éléphant, à la partie étroite desquelles ils appliquent les lèvres. Il y en a de grandes et de petites, en tout huit ou dix de grandeur différente. En s'unissant, elles produisent un son si fort qu'on les entend très loin. Ces joueurs sont appelés à toutes les solennités, et particulièrement aux noces des nobles⁵⁵.

Ces trompes étaient exécutées finement dans l'ivoire, et faisait la longueur du bras d'un homme. Un ensemble pouvait réunir entre quatre et six trompes.

L'instrument a progressivement perdu sa noblesse au cours du XVIII^e siècle, avec la chute des rois. Avant cette période, des trompes à embouchure terminale auraient existées. Elles disparurent alors au XVIII^e siècle, pour ne laisser subsister que celles possédant une embouchure latérale.

⁵⁵ DE ROME Jean-François.

Chapitre 4 – Les cordophones

Pour la famille des cordophones, le son est obtenu par la vibration d'une ou plusieurs des cordes de l'instrument. Cette vibration est transmise et amplifiée par la table d'harmonie.

Chez les Kongo, on trouve deux types de cordophones : les instruments à cordes frottées, et les instruments à cordes pincées. Les instruments à cordes frottées congolais ne sont probablement pas originaires de la culture locale, mais résultent d'une influence plus lointaine (Inde, Afrique du nord).

A / Les instruments à cordes frottées

Le son produit par les instruments à cordes frottées est issu de l'action d'un archet sur les cordes de l'instrument. Cet archet adhère et relâche les cordes d'un mouvement rapide et imperceptible, les mettant ainsi en vibration.

Les instruments à cordes frottées de l'Afrique centrale ne comportent généralement qu'une ou deux cordes.

1) La vièle *lungoyongoyo*⁵⁶

Il s'agit d'un instrument à cordes frottées comportant une caisse de résonance, un manche rigide, et une ou deux cordes les reliant. On utilise un archet pour en jouer.

La caisse de résonance est un objet creux ou évidé, traversé par le manche de part en part. Une petite cheville est souvent fixée en haut de ce dernier. La, ou les, cordes sont alors enroulées autour pour permettre la variation de leur tension, et donc de leur accord. Elles sont aussi attachées à l'autre bout du manche, à l'extrémité de la caisse de résonance.

Les cordes sont généralement fabriquées en fibres végétales, tout comme celle de l'archet. Pour permettre à ce dernier de coller aux cordes, ses propres fils sont enduits de résine. Une réserve est généralement directement placée sur le flanc de la caisse de résonance, afin de permettre au musicien d'enduire son archet pendant la prestation.

⁵⁶ Cf. disque compact page 11.

Il appuie la table d'harmonie de l'instrument sur son ventre pour jouer, en tenant le manche de la main gauche, éloigné du corps. Il utilise les doigts de cette main (index, majeur, auriculaire) pour appuyer sur les cordes, les raccourcir afin d'en changer le ton. L'archet est tenu du bout des doigts de la main droite.

La vièle est un instrument d'accompagnement utilisé pour agrémenter chants, contes et faits historiques relatés par le musicien chanteur.



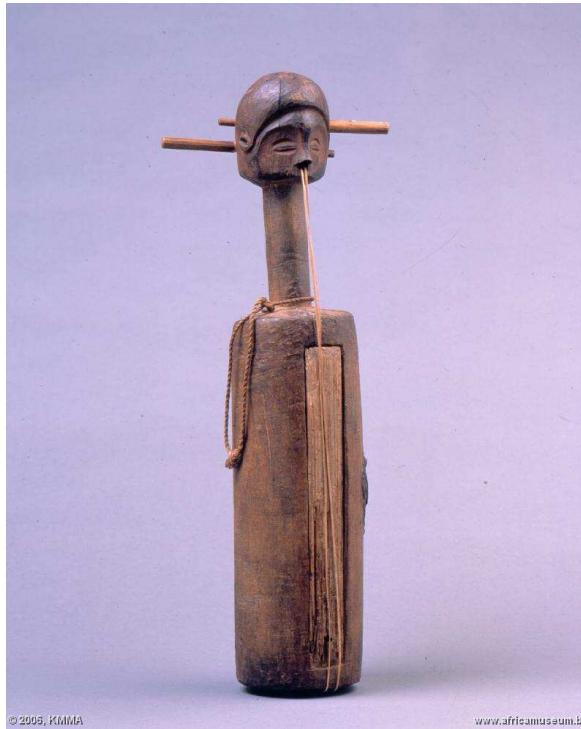
Vièle lungoyongoyo vue du dessous, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

2) La vièle *lungoyongoyo* anthropomorphe

Cette vièle présente des caractères de la vièle *lungoyongoyo* quant à son principe, et du tambour à fente anthropomorphe *nkonko* quant à son aspect.

Là où se trouve normalement la fente du tambour, une planchette de bois est posée, sur laquelle est installé un chevalet. Les cordes, attachées à l'extrémité du corps de l'instrument, passent par-dessus cette planche pour arriver dans la bouche de la figure sculptée sur le manche. Des chevilles sont fixées à l'arrière de cette figure, où s'enroulent les cordes.

Ce type de vièle est parfois posé à même le sol lors de son utilisation.



Vièle lungoyongoyo anthropomorphe, mis en ligne en 2006,
Musée Royal de l'Afrique Centrale.

B / Les instruments à cordes pincées

Les instruments à cordes pincées sont mis en vibration par le pincement et le relâchement de leurs cordes. L'exécutant utilise pour cela son doigt, ou un élément intermédiaire (plectre).

Un seul exemplaire de cette famille est présent chez les Kongo, il s'agit du pluriarc. Cet instrument possède un mode d'attache des cordes spécifique à l'Afrique centrale occidentale.

Le pluriarc

Le seul instrument de cette catégorie présent au royaume Kongo est le pluriarc *lungoyngoy*, *lu(o)kombe (i)* ou *longombe(i)*. Cet instrument est typique de l'Afrique centrale, et illustre un modèle de cordophone méconnu en Europe.

Il existe deux manières pour fixer les cordes d'un instrument de la famille des cordophones. Un seul manche peut tenir toutes les cordes, ou plusieurs manches peuvent

chacun relier une corde au corps de l'instrument. Le pluriarc appartient à ce deuxième groupe.

La caisse de résonance, en forme de boîte, soutient plusieurs arcs supportant chacun une corde en fibre végétale qui lui est reliée. La caisse peut varier par sa forme, de la simple boîte rectangulaire à des concepts plus élaborés, et par ses décorations (lignes et figures géométriques, représentations à caractère anthropomorphe ou zoomorphe), présentes ou non.

La surface de résonance est montée sur la caisse de différentes manières : clouée, fixée, ou simplement faisant déjà partie de la structure. Un chevalet lui est parfois apposé. Les arcs sont généralement au nombre de cinq (pour cinq cordes), mais ce chiffre peut varier. A partir de cinq cordes, l'instrument est de taille modeste et sera joué à l'aide des doigts. L'autre main est utilisée pour raccourcir les cordes, et changer leur hauteur.

L'instrumentiste pose l'instrument sur une de ses cuisses, et se sert de la deuxième pour boucher, ou non, l'ouverture située sur le dessous afin de varier son timbre. Une autre technique consiste à le tenir assis, contre le genou et parallèle au tibia.

Tout comme pour la vièle *lungoyongoyo*, le pluriarc est un instrument destiné à accompagner chants et contes, que le musicien connaît de mémoire. Il joue alors des ostinati mélodico-rythmiques, dans les tons graves.



Pluriarc lungoyngoy à cinq cordes avec décoration anthropomorphe, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

A l'inverse des petits modèles à cinq cordes et plus, les grands pluriacs *lungoyngoy* ne possèdent que trois cordes.

Le musicien les porte généralement debout, avec une lanière qui passe sur son épaule et derrière son dos. Il joue avec un plectre (petite branche, fibre de liane séchée).

L'instrument tient alors le rôle de basse dans les ensembles instrumentaux accompagnant la danse.



*Danseurs et joueur de pluriarc lungoyngoy à trois cordes (grand modèle),
mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale.*

Cavazzi décrit un instrument à cordes qu'il nomme *nsambi*. Il s'agirait d'une espèce de guitare espagnole sans fond, garnie de plusieurs cordes en fibres végétales (palmier ou autre). Les cordes seraient mises en vibration sous l'action de l'index du musicien. Il poserait son instrument sur sa poitrine pour pouvoir en jouer⁵⁷.

⁵⁷ CAVAZZI Giovanni Antonio.

Partie 2

-

Les procédés musicaux utilisés dans la musique traditionnelle en Afrique centrale

Les éléments utilisés dans la musique Kongo se retrouvent, de manière globale, dans l'ensemble de la musique centrafricaine. De même que les types d'instruments se rencontrent dans une aire relativement vaste, les modes mélodiques et les procédés de construction musicale sont communs à de nombreuses régions et ethnies.

Pour les appréhender, nous allons tout d'abord procéder à l'analyse des matériaux musicaux (rythmes et hauteurs). Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont la musique se structure, à sa construction formelle. Nous étudierons enfin son rapport étroit à la langue, et la manière dont elle est utilisée dans la communication.

Chapitre 5 – Les modes toniques et rythmiques

Les mélodies centrafricaines obéissent à des lois différentes des mélodies européennes. Elles sont en effet dépendantes de la langue parlée et généralement inscrites dans un mode comprenant entre cinq et sept degrés. Ces caractéristiques influent sur l'accord des instruments mélodiques, et la manière d'en jouer.

Les rythmes suivent également une logique de construction propre, basée sur la répétition. La polyrythmie d'Afrique centrale est ainsi basée sur des cellules cycliques superposées.

A / Les modes toniques

Contrairement à la musique savante occidentale, basée sur les modes de Do et de La, les musiques centrafricaines sont construites autour de modes comportant entre cinq et sept degrés. Les modes à cinq et six degrés ne comportent pas de demi-ton et sont dits anhémitoniques.

Il n'existe pas de hauteur absolue, les hauteurs des notes varient d'un endroit à un autre suivant l'accord des instruments présents.

1) Généralités

En Afrique centrale, la prise de note s'effectue empiriquement à partir de l'accord des différents instruments. Suivant les régions, les clans, les villages, ces instruments ne présentent pas le même accord.

La notion de spiritualité, qui imprègne la société Kongo, se retrouve au cœur de la perception musicale. En ce qui concerne la hauteur des sons, le registre aigu renvoie aux esprits, au monde des ancêtres. Le registre grave, quant à lui, renvoie au monde terrestre, aux vivants. Cette symbolique se retrouve également dans les arts plastiques africains, avec les couleurs : le blanc correspondant au spirituel, le rouge au matériel.

Les modes existant chez les Kongo sont généralement diatoniques, à cinq, parfois six ou sept degrés. Il est cependant possible de s'en échapper, lors notamment d'improvisations vocales, en y mélangeant tons et demi-tons.

2) Le mode pentatonique anhémitonique

Il s'agit du mode le plus utilisé en Afrique centrale occidentale. C'est un mode à cinq degrés, strictement diatonique, sans demi-ton. La notion d'attraction, propre à la musique occidentale (centrée autour du modèle du mode de Do) est absente dans la musique congolaise.

Les échelles pentatoniques sont pensées de manière descendante, allant de l'aigu vers le grave. Ces deux notions sont traduites en langue vernaculaire respectivement par « petit » et « gros ».

Le mode se compose d'une succession de secondes majeures et de tierces mineures. Il existe cinq manières différentes d'agencer ces intervalles, ce qui donne cinq échelles différentes⁵⁸ :

Mi Ré Si La Sol

Ré Si La Sol Mi

Si La Sol Mi Ré

La Sol Mi Ré Si

⁵⁸ Voir l'annexe 25, *Xylophone de l'ensemble de la Cité de la Musique, thème*.

Sol Mi Ré Si La

Comme indiqué plus haut, des notes de passage peuvent s'ajouter à ces échelles, essentiellement dans la musique vocale.

3) Les autres modes

Des modes à six ou sept degrés cohabitent avec le mode pentatonique anhémitonique. Ils sont généralement liés à un répertoire ou des instruments particuliers, accordés en fonction. Selon les modes utilisés, les instruments seront donc accordés différemment.

Les xylophones sont les instruments de référence pour définir les modes pratiqués ; il est en effet difficile de changer incessamment leur accord, ils sont donc accordés une fois pour toutes en fonction du mode choisi. Chez les Pende, on peut voir des xylophones jouant un mode heptatonique, à sept degrés⁵⁹.

Un autre mode pentatonique pratiqué en Afrique centrale est le mode équipentatonique, qui divise l'octave en cinq intervalles de taille égale. Bien qu'il cohabite géographiquement avec le pentatonique anhémitonique, il en est passablement éloigné de par sa conception.

B / L'accord et le jeu des instruments

Cet accord est fonction des différents modes mélodiques ; il diffère selon le mode employé. En conséquence, tous les instruments ne peuvent pas jouer ensemble, certains sont incompatibles par leurs échelles respectives.

En Afrique centrale, la modification des timbres est souvent utilisée sur les instruments de musique : graines placées dans les caisses de résonance des tambours, éléments bruisseurs fixés sur les corps instrumentaux (colliers de perles, pièces de monnaie) ; anneaux de fer ajoutés aux lamelles des *sanza*, *flatterzunge* lors de l'utilisation des trompes.

⁵⁹ Voir l'annexe 26, *Xylophone Pende madimba gamme et thème*.

1) Les idiophones

Un nouveau xylophone est généralement accordé sur un ancien, les valeurs restent constantes au fil des ans. Cet instrument est également pris comme repère pour l'accordage des aérophones et des cordophones, et pour la prise de note des chanteurs.

Concernant l'accord des xylophones eux-mêmes, c'est lors de la facture des lames que les hauteurs des sons sont fixées.

Les lois physiques régissant la vibration des lames de bois nous démontrent que plus la lame est courte et épaisse, et plus le son est aigu⁶⁰. Les populations Kongo perçurent ces lois de manière empirique et façonnèrent des touches de longueurs variables, plus ou moins creusées au milieu de leur face inférieure.

Pour l'agencement de ces touches, deux configurations sont possibles, selon la nature de la fixation des lames au support (clavier à touches libres ou à touches fixées).

L'accord des claviers à touches libres intervient au moment de l'utilisation de l'instrument. Le musicien intervertit les touches jusqu'à obtenir la succession de tons désirée, en fonction du thème ou du mode interprété.

La disposition des lames des xylophones à touches fixées est en revanche réfléchie à l'avance, et établie de manière définitive lors de la conception de l'instrument. Plusieurs dispositions sont possibles : du grave vers l'aigu, ou encore en groupant successivement par deux les tons distants d'une octave⁶¹. Dans ce dernier cas, le musicien utilisant deux mailloches dans chaque main peut facilement interpréter des mélodies harmonisées à l'octave.

En ce qui concerne les calebasses, présentes sur certains modèles de claviers à touches fixées, leur rôle est uniquement amplificateur, n'influant en rien sur la hauteur du son. Généralement, ces résonateurs sont choisis et coupés de sorte que la fréquence de la colonne d'air qu'ils contiennent soit la même que celle de la touche correspondante.

⁶⁰ D'après le physicien italien Giordano RICCATI (1709-1790).

⁶¹ Voir l'annexe 27, graphiques de l'*Allure générale de l'accord des xylophones du N. et du S. du Congo belge*.

La hauteur des sons produits par les lames des *sanza* se rapproche fréquemment de celle des touches des xylophones. Mais, à la différence de ceux-ci, les lames des *sanza* peuvent être accordées après la facture de l'instrument. Il suffit de les avancer ou de les reculer sur la table d'harmonie pour les agrandir ou les raccourcir, ce qui influera directement sur la hauteur du son qu'elles produiront (plus la lame est longue, plus le son est grave, et inversement).

Certaines *sanza* sont accordées sur le modèle des xylophones pentatoniques présentant des sauts d'octave⁶². Dans les régions du sud du Congo et du nord de l'actuelle Angola, l'ambitus des lamellophones s'étend sur deux, voire trois octaves. Les notes utilisées sont celles de la gamme hexatonique à six degrés du xylophone de ces mêmes régions⁶³.

Les formules d'accompagnement des *sanza* sont souvent exécutées à une distance de quinte, généralement juste. Il arrive toutefois que l'accord de l'instrument, en fonction de certains modes, entraîne des quintes diminuées⁶⁴.

2) Les aérophones

Les flûtes sont généralement conçues sur des modes pentatonique et hexatonique anhémitoniques. Le nombre de sons produits dépend de la technique de souffle et de la quantité de trous aménagés dans le corps de l'instrument. Ces sons varient entre trois et dix, mais ne sont généralement que cinq ou six (correspondant aux degrés des modes utilisés).

Le musicien, selon qu'il emploie un souffle normal ou un sur-souffle dans son instrument, alterne entre un registre médium et un registre aigu. Il se sert de cette particularité lors de contes musicaux. La mélodie, improvisée avec une grande rapidité d'exécution, devient alors la traduction musicale d'un dialogue homme-femme, généralement une querelle.

⁶² Voir l'annexe 28, *Accord d'une sanza Shi*.

⁶³ Voir l'annexe 29, *Gamme d'une sanza Tshokwe à 3 claviers : inférieur, moyen, supérieur*.

⁶⁴ Voir l'annexe 30, *Sanza Pende gbinji : Mwanda wa sashi (Chant des grelots)*.

Comme pour les xylophones, la succession des tubes de la flûte de pan permet de définir l'échelle employée par ses utilisateurs⁶⁵.

Les trompes *mpungi* de l'ensemble *masikulu*⁶⁶ (rassemblant cinq trompes *mpungi* et deux tambours *masikulu*) jouent généralement dans un mode pentatonique anhémitonique. Les cinq degrés de ce mode sont répartis entre les instruments jouant à tour de rôle, créant ainsi une ligne mélodique cohérente.

La trompe *ndanda* donne le son fondamental de l'échelle, la trompe *ngundu* le son du 4^e degré, la trompe *ntau* le son du 5^e degré. La trompe *sengele* ou *mbinda* est soliste, et possède un ambitus très développé. La trompe *vula*, au son grave, entonne lorsque le *sengele* est absent. Elle possède un ambitus développé, mais seul le 3^e son est émis durant l'exécution de chants.

3) Les cordophones

Les pluriarcs possédant entre sept et neuf cordes sont accordés selon un mode heptatonique, à sept degrés.

Si on prend l'instrument de face par rapport à la table d'harmonie, les deux cordes les plus graves sont situées à gauche. L'intervalle les séparant est légèrement inférieur à une tierce mineure. Les deux cordes immédiatement à droite sont distantes d'une seconde majeure. Ces deux intervalles, tierce et seconde, sont situés aux deux extrémités de l'heptacorde. Les tons des cordes cinq et six prennent place au centre de cet heptacorde. Ils sont séparés par une seconde majeure.

Lorsque l'instrument comporte neuf cordes, les 5^e, 6^e, 7^e et 8^e cordes forment un second heptacorde se superposant au premier. La 9^e corde est généralement inutilisée⁶⁷.

⁶⁵ Voir l'annexe 22, *Accord de la flûte de Pan Mbun isuom-ingeti*.

⁶⁶ Cf. disque compact page 13.

⁶⁷ Voir l'annexe 31, *Accord et mode heptatonique des pluriarcs Kissi*.

C / Le rythme

Ce paramètre est généralement mis à profit dans la recherche de transe, généralement dans les danses traditionnelles. Pour atteindre cet état quasi extatique, des cellules rythmiques sont alors répétées indéfiniment. Cette particularité s'applique à toute la musique centrafricaine, dont le rythme est de conception cyclique.

1) Généralités

Dans une pièce musicale, le tempo est le seul paramètre qui ne rencontre aucune évolution en Afrique centrale. En effet, les notions de *ritenuto*, *accelerando*, *rallentendo*, *rubato*⁶⁸ chères à la musique européenne sont inconnues des pratiques musicales.

Quel que soit le tempo, l'unité de temps n'est jamais lente, même pour des musiques à faible vitesse. Elle se situe systématiquement entre quatre-vingt et cent quarante battements par minute.

Les polyrythmies complexes, caractéristiques de la musique centrafricaine, sont composées d'une multitude d'éléments rythmiques forts simples. Ces polyrythmies comportent généralement plusieurs timbres. La pulsation de base n'est pas systématiquement marquée.

Deux processus rythmiques sont utilisés. Les rythmes « syllabiques⁶⁹ » sont généralement confiés à des instruments mélodiques tels les xylophones. La rythmique coïncide alors avec la répartition de la durée des paroles, pour les chants accompagnés.

Les formules rythmiques « abstraites⁷⁰ » sont réalisées par des instruments percussifs à hauteur indéterminée (tambours), qui exécutent des polyrythmies formées d'un empilement de brèves formules cycliques de différentes durées.

⁶⁸ « Retenu, en accélérant, en ralentissant, libre » [Notre traduction].

⁶⁹ D'après AROM, Simha, *Polyphonie et Polyrythmie instrumentales d'Afrique Centrale, structure et méthodologie*.

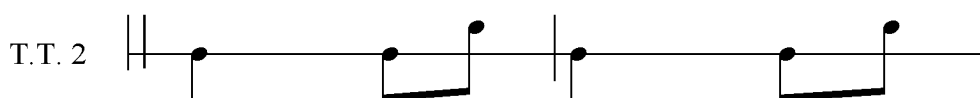
⁷⁰ *Ibid.*

2) Etude de cas

Pour expliciter le principe de construction des polyrythmies, voyons l'exemple musical donné par l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique de Paris⁷¹.

Cet exemple d'œuvre traditionnelle Kongo se divise en deux grandes parties. Chaque partie musicale est construite sur le même principe : un empilement de sections rythmiques répétitives, de conception généralement très simple. Les instruments exécutant ces sections sont au nombre de cinq : tambour *ngoma*, hochet *tshaku-tshaku*, cloche *ngongi*, xylophone, et tambour à fente *lokolé*.

Le rythme soutenant l'ensemble est joué par le *ngoma* (« tam-tam 2 » dans la nomenclature⁷²) tout au long de l'œuvre. Il est construit avec une noire et deux croches, sur deux timbres différents (correspondant au milieu et au centre de la membrane) :



Boucle rythmique du premier ngoma, Cité de la musique, 2011.

Dans la première partie se superpose la pulsation à cette cellule de base, marquée par le hochet et la cloche double :



Pulsation jouée au hochet et à la cloche, Cité de la musique, 2011.

Le mode, pentatonique anhémitonique, est présenté au xylophone, seul instrument mélodique de l'ensemble. La mélodie est en mouvement descendant, et est accompagnée des degrés un et trois du mode joués à la main gauche⁷³ :

⁷¹ Cité de la Musique, *Les tambours ngoma*, [En ligne], Paris, 2011.

⁷² Les noms des instruments se sont pliés à la nomenclature européenne de l'éditeur de partitions.



Boucle mélodique au xylophone 1, Cité de la musique, 2011.

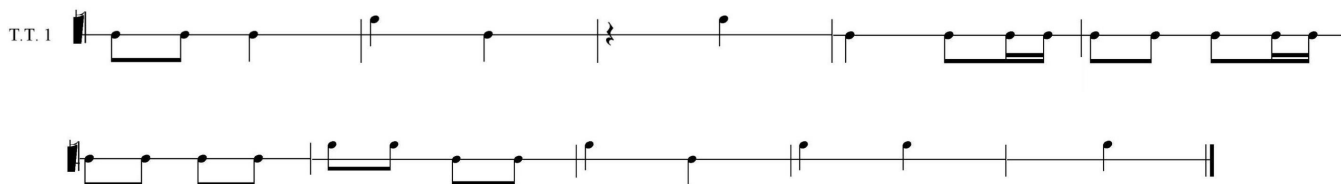
La dernière cellule à être jouée est d'un rythme plus complexe, et interprétée au tambour à fente (« wood block 1 » dans la nomenclature) :



Boucle rythmique du tambour à fente 1, Cité de la musique, 2011

Dans la deuxième partie, les rythmes se superposent selon le même principe. Le deuxième groupe instrumental, similaire au premier, joue des boucles rythmiques globalement plus complexes que celles de la partie précédente.

Le tambour *ngoma* continue la base en noires et croches (voir ci-dessus). Un deuxième *ngoma* (noté « tam-tam 1 » dans la nomenclature) enchaîne des cellules rythmiques, composées des éléments suivants :



Extraits des cellules rythmiques utilisées par le ngoma 2, Cité de la musique, 2011.

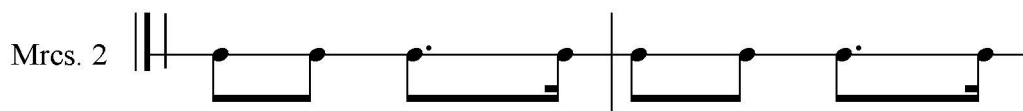
La cloche double dans la deuxième partie joue un rythme à deux timbres :

⁷³ Non reportée sur le relevé.



Boucle rythmique cloche 2, Cité de la musique, 2011.

Le deuxième hochet (« maracas 2 » dans la nomenclature), de même que la cloche, interprète une rythmique plus élaborée que lors de la première partie :



Rythme du hochet 2, Cité de la musique, 2011.

Le xylophone 2 intervient sur le même élément thématique que ne le faisait le premier xylophone. Il développe le mode pentatonique anhémitonique, une octave plus bas :



Thème mélodique au xylophone 2, Cité de la musique, 2011.

Enfin, le tambour à fente numéro deux (« wood block 2 » dans la nomenclature) ajoute sa rythmique à l'ensemble :



Boucle rythmique du tambour à fente 2, Cité de la musique, 2011

Lorsque les deux ensembles instrumentaux jouent leurs parties respectives en simultané, la polyrythmie en résultant⁷⁴ est ainsi d'un abord très complexe, bien que composée d'éléments cycliques fort simples. Ce sont ces constructions qui ont été difficiles à appréhender pour les européens :

The image displays a musical score for a piece titled "Polyrythmie finale". The score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are labeled: Clch. 1, Clch. 2, Mrs. 1, Mrs. 2, W. Bl. 1, W. Bl. 2, Xyl. 1, Xyl. 2, T.T. 1, and T.T. 2. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and melodic lines. The Clch. 1 and Mrs. 1 parts consist of simple, repetitive rhythmic motifs. The Clch. 2 part has a more intricate pattern with some rests. The Mrs. 2 part features a continuous, rhythmic sequence of notes. The W. Bl. 1 and W. Bl. 2 parts show more complex rhythmic structures with some rests. The Xyl. 1 and Xyl. 2 parts have melodic lines with some rests. The T.T. 1 and T.T. 2 parts have rhythmic patterns with some rests. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Polyrythmie finale, Cité de la musique, 2011.

⁷⁴ Cf. disque compact page 12.

Chapitre 6 – La structure interne aux pièces traditionnelles

Dans la musique traditionnelle Kongo, la forme a son importance. Elle est généralement définie par la visée, fonctionnelle, de cette musique.

Le chant peut comprendre plusieurs voix ; il est alors dit polyphonique. Différentes polyphonies coexistent, basées chacune sur un principe différent. De manière plus globale, l'ensemble de la musique est régi par les mêmes règles formelles. Des spécificités apparaissent selon la fonction de chaque moment musical.

A / Le chant

Les chanteurs centrafricains utilisent des techniques vocales particulières, certaines spécifiques à cette aire géographique. Le chant est quasi systématiquement accompagné par les instruments de musique, la musique vocale pure étant pratiquement inexistante.

Cette musique vocale se partage entre monodie et polyphonie. Les techniques polyphoniques dépendent directement de la langue et des modes employés.

1) Les techniques vocales utilisées en Afrique centrale

La voix chantée est pleine. Elle est utilisée sans vibrato ou effet de style. La prépondérance du chant syllabique incite peu à la vocalisation, qui n'est, de ce fait, pas une préoccupation particulière.

Les hommes peuvent recourir au *falsetto*, en alternance avec la voix de poitrine ou encore utilisé seul.

Les femmes utilisent le youlouement, notamment dans des contextes de réjouissance. Cette technique consiste à produire un son relativement aigu, sur un phonème en « ou ». Le mouvement des lèvres, qui se ferment et s'ouvrent rapidement, provoque des impulsions régulières dans le son.

Enfin, des modifications d'ordre extérieur peuvent être apportées à la voix. Un trémolo est ainsi créé par des battements rapides de la main sur la gorge.

Pour évoquer la présence des ancêtres, la voix est rendue plus nasillarde par pincement du nez.

2) Le chant accompagné par les instruments

La musique vocale n'est pratiquement jamais interprétée a capella ; elle est en effet étroitement associée à la musique instrumentale. Elle peut être soutenue par des instruments mélodiques comme la *sanza* ou le pluriarc, ou rythmiques comme le tambour membranophone ou le hochet. Si les percussions sont absentes, un battement de main peut les remplacer.

Il existe deux genres de littérature orale avec accompagnement instrumental. La « chantefable⁷⁵ » est une histoire parlée, et ponctuée par des chants. Les mythes et légendes sont en revanche intégralement chantés, et accompagnés d'un instrument mélodique généralement à cordes (pluriarc, vièle).

Le répertoire pour chant et vièle possède ainsi un caractère mono tonique, calqué sur le langage parlé. Les rythmes correspondent aux syllabes longues et brèves de la langue.

Les aérophones ne sont pas considérés comme des instruments accompagnateurs pour un musicien seul. Cependant, une certaine manière de jouer de la flûte de pan consiste pour l'exécutant à créer une alternance entre son chant et une ligne mélodique à la flûte⁷⁶.

3) Les différentes polyphonies

Dans les modes utilisés, principalement le mode pentatonique anhémitonique, l'empilement des degrés donne des intervalles d'importance égale. Il n'existe pas d'accord pivot, pas d'accord prépondérant sur les autres, au contraire du système tonal européen.

Toutes les rencontres sont possibles : secondes majeure et mineure, tierces majeure et mineure, quarts et quintes, sixtes majeure et mineure, septièmes majeure et mineure, octave. Les intervalles les plus recherchés sont la quarte, la quinte et l'octave.

De nombreuses techniques polyphoniques cohabitent en Afrique centrale.

La plus simple est l'hétérophonie. Dans cette technique polyphonique répandue, un chant monodique est interprété par plusieurs personnes. La ligne mélodique est

⁷⁵ D'après AROM, Simha.

⁷⁶ Voir l'annexe 32, *Flûte de Pan Mbun isum-ingeti*.

théoriquement la même pour tous, mais en pratique aucune voix ne fait exactement la même chose que les autres. La mélodie d'origine apparaît comme floue, légèrement brouillée. L'ensemble forme alors une sorte de halo sonore, aux contours mélodiques imprécis.

Un autre procédé polyphonique très utilisé en Afrique est l'homophonie. Cette polyphonie se construit généralement par mouvements mélodiques parallèles. Des voix s'ajoutent à la voix principale et la suivent à distance d'octave, de quinte ou de quarte (plus rarement de tierce). Ce parallélisme strict s'explique par le caractère phonémique des langues vernaculaires. Cette contrainte ne s'applique pas obligatoirement à la musique instrumentale, généralement libérée du texte.

Le tuilage intervient lorsqu'une phrase musicale commence avant que la précédente ne se soit achevée. Ce procédé consiste ainsi à faire se chevaucher deux idées musicales différentes.

Le procédé polyphonique appelé bourdon correspond à une voix qui conserve la même note de manière continue, généralement dans un registre grave, tandis que la voix principale déroule sa mélodie.

Un genre de polyphonie linéaire est entraîné par les langues tonales, en contrepoint mélodique. Cette polyphonie horizontale fait cohabiter plusieurs voix différentes, portant chacune un sens propre.

Dans la musique instrumentale, de deux à cinq sons peuvent être joués simultanément. Ce chiffre est fonction du nombre et de la nature des instruments : deux pour une *sanza*, quatre pour un xylophone. Comme dans la musique vocale, les combinaisons horizontales sont la conséquence des mouvements mélodiques horizontaux (polyphonie linéaire).

B / La structure des pièces traditionnelles

Dans la musique traditionnelle d'Afrique centrale, le concept de musique pure est inexistant. L'agencement de cette musique est ainsi influencé par le chant et la danse.

Bien que répétitive, la musique Kongo ne l'est jamais strictement ; deux autres principes que sont l'improvisation, et la variation qui en découle, orientent sa forme. Certaines pièces spécifiques possèdent, en plus de ces caractéristiques générales, des critères qui leur sont propres.

1) Généralités

Comme déjà mentionné, la musique africaine est synonyme de chants, de danses et d'instruments. Nous laisserons la danse de côté dans les propos ci-dessous pour nous concentrer sur les principes de construction dans la musique vocale et instrumentale.

Les morceaux traditionnels sont composés de polyphonies simples, séparées par des sections rythmiques riches et variées. Les formes musicales sont influencées par les activités humaines. Le travail répétitif de la terre appelle ainsi une musique répétitive pour en alléger le poids.

Trois principes de bases régissent la pensée musicale de l'Afrique centrale : la répétition, la variation et l'improvisation. La notion européenne de développement est inconnue dans la musique de forme cyclique de l'Afrique centrale.

De brèves entités mélodico-rythmiques sont ainsi répétées, mais jamais de manière rigoureuse. Dans l'exemple de la *sanza* Pende gbinji, la mélodie est divisée en deux phrases A et B. La phrase B est la répétition variée de la phrase A, reprise un ton plus bas. La phrase originale est elle-même divisée en deux éléments, soumis au même principe de répétition-variation : la première moitié *a* affirme le ton, la deuxième *b* reprend *a* en imitation non rigoureuse :



Sanza Pende gibinji : Mwanda wa sashi (*Chant des grelots*), J.-N. Maquet, 1956

Le troisième principe, celui d'improvisation, a une grande importance dans les musiques d'Afrique centrale. Il peut s'appliquer aux paroles comme à la mélodie ou au rythme. Le chanteur, à partir d'un chant connu de tous, y adapte des paroles personnelles tout en conservant la ligne mélodique, ou réalise le processus inverse.

Dans la musique vocale, deux formes coexistent : la forme responsorielle et la forme antiphonée. Elles font toutes deux alterner un soliste avec un chœur.

La forme la plus simple est la forme responsorielle, ou litanique. Le soliste se lance dans de longues phrases litaniques. Le chœur lui répond à l'issue de chacune d'elle, dans de courtes interventions appelées pour l'occasion répons. L'harmonisation peut être sous forme de quarte ou de quinte parallèle, mais généralement le chœur chante à l'unisson.

La seconde forme, la forme antiphonée, fait intervenir soliste et chœur en une alternance immédiate. Sitôt que le soliste termine une courte phrase, le chœur la répète quasi à l'identique.

Les unités mélodiques, ou les vers d'un chant, sont souvent brèves et peu nombreuses. Un chant moyen comporte en effet quatre ou cinq unités mélodiques.

2) Exemple de la berceuse pour les jumeaux Kongo

Les berceuses pour jumeaux sont généralement bâties suivant deux modèles-type⁷⁷. Dans le premier modèle, une phrase répétée tous les deux vers joue le rôle du refrain. Elle est chantée par le soliste et reprise systématiquement par le chœur, à chaque vers impair de la berceuse.

Dans le texte ci-dessous⁷⁸, dont le sujet porte sur l'algie pelvienne, faisant souffrir les femmes de stérilité, plusieurs vers se font écho de manière non régulière ; un seul exemple de chaque a été conservé. Le texte a ainsi été réorganisé suivant cette répétition.

⁷⁷ TSIKAKA, Adolphe et Pierre ERNY, *Fêter les jumeaux : les berceuses Kongo*. Paris, 2005.

⁷⁸ *Ibid.*

Premier modèle :

Ref. *E e e yàaya.*

1. *Màama nsèndé wa mikémbò e e.*
 2. *Buunà ku m'toolà mbàdi nsèndé kàanga.*
 3. *Màama nsèdé ka tu kélanà'aké e to ko.*
 4. *Bàala ba nsèndé ka ba toolà'aka bo ko.*
 5. *Buunà ku m'toolà nzo mugéngò ni sisà yo.*
 6. *Màama nsèdé wa mikémbo e e.*
 7. *Nkùmbu Lubaasù mu ku sùmba na sùmba yo.*
 8. *Nkùmbu nkùmbu kuna nzàdi na tòotilà yo.*
 9. *Bàala bèeto ka ba tooolà'aka bo ko.*
 10. *Lufwakàshé ga magambù na yòola lwo.*
 11. *Buunà ku m'toolà màa nsèndé mpàti.*
 12. *Màama nsèndé mbàdi nsèndé e e.*
 13. *Bàala ba nsèndé ba mikémbo e e.*
 14. *Màama nsèndé ba mu toolà'akaandì ko.*
 15. *Buunà ku m'toolà màa nsèndé lukétò.*
 16. *Buunà ku m'toolà màa nsèndé mpàti.*
 17. *Buunà ku m'toolà màa nsèndé mbàanzi.*
 18. *Bàala baanì mu ku sùmba na sùmba bo.*
 19. *Bàala baanì màa nsèndé wa nganà bo.*
 20. *E e e màa nsèndé e e (bis).*
1. Eh eh eh ma chère « Vénérable Epine » qui est ovationnée
 2. Quiconque me calomnie, ma bien aimée « Epine », frappe-le
 3. « Vénérable Epine » et moi, nous ne nous trahissons pas.
 4. Les enfants d' « Epine » ne sont pas calomniés.
 5. Quiconque parle en mal de moi, la maison sera entr'ouverte.
 6. « Vénérable Epine » qui est ovationnée.
 7. Le nom de *Lubaasù*, je l'ai acquis à coup d'argent.
 8. Ce nom, je l'ai eu par bonheur au fleuve.
 9. Nos enfants ne sont pas calomniés.
 10. J'ai contracté la maladie au carrefour.
 11. Quiconque médit de moi, inflige-lui le mal de côtes.
 12. « Vénérable Epine », ma bien aimée « Epine », eh eh eh.
 13. Les enfants d' « Epine » sont ovationnés.
 14. « Vénérable Epine » ne doit pas être l'objet de calomnie.
 15. Quiconque me calomnie, « Vénérable Epine », inflige-lui le mal de reins.
 16. Quiconque me calomnie, « Vénérable Epine », inflige-lui le mal de côtes.
 17. Quiconque me calomnie, « Vénérable Epine », inflige-lui le mal de côtes.
 18. J'ai acquis mes enfants à coup d'argent.
 19. Mes enfants sont un don de « Vénérable Epine ».
 20. Eh eh eh eh, « Vénérable Epine », eh eh eh (bis)

Dans le deuxième modèle de berceuse, aucun thème itératif ne peut tenir lieu de refrain. De même que pour le premier modèle, un seul exemple de vers a été conservé lorsque celui se répétait. Ainsi, la place d'un vers n'est pas lié à un sens spécial.

Deuxième modèle :

1. *Nsimbè e màama ngudi' a nsimbà.
Ba mulongò be e.*
 2. *Bàalé e màa ngudi.
E e yalà màa.*
 3. *Bòolé e e e màama ngudi e e.
Ba mulongò be e.*
 4. *Bòolé e màa ngudi e e.
E e yalà màa.*
 5. *Bùta nsimbà na bùta nzuzi.
Ba bòolé yàa.*
 6. *Bòolé màama ngudi.
E e yalà màa.*
 7. *Tàata ngudi na màama ngudi.
Ka ba kèlanàako.*
 8. *Nsimbè e màa ngudi.
Ba bòolé be e.*
 9. *Nsimbè e màa ngudi e e.
Ba mulongò be e.*
 10. *Màama nsimbà na tàata nzuzi.
Ka ba kèlanàako.*
 11. *Biolé e màa ngudi.
E e yalà màa.*
 12. *Biolé màama ngudi.
Bia mulongò biena.*
 13. *Nsimbè e màa ngudi e e.
E e yalà màa.*
 14. *Biolé màama ngudi' a nsimbà.
Bia mulongò biena.*
 15. *Bikooyi na minkalè e.
Ka ba kèlanàako.*
1. Les jumeaux de « Honorable mère » sont évidemment sacrés.
 2. Les enfants (jumeaux) de « Honorable mère » présente-les ma chère.
 3. Les jumeaux de « Honorable mère », sont évidemment sacrés.
 4. Les jumeaux de « Honorable mère », présente-les ma chère.
 5. Mettre au monde « Genette servaline » et « Servalin », ils sont deux, mon chéri.
 6. Les jumeaux de « Honorable mère », présente-les ma chère
 7. « Honorable père » et « Honorable mère » ne se trahissent pas.
 8. Les jumeaux de « Honorable mère » sont évidemment deux.
 9. Les jumeaux de « Honorable mère » sont évidemment sacrés.
 10. Ma bien aimée « Genette servaline » et mon bien aimé Servalin ne se trahissent pas.
 11. Deux choses pour « Honorable mère », présente-les ma chère
 12. Deux choses pour « Honorable mère », sont évidemment sacrées.
 13. Les jumeaux de « Honorable mère », présente-les ma chère.
 14. Deux choses pour « Honorable mère », sont évidemment sacrées.
 15. « Ovation » et « Chef couronné des Crabes », ne se trahissent pas.

Ces berceuses spécifiques sont généralement entonnées lors du rite des jumeaux, *yalà nsimbà**. Elles sont chantées par un soliste puis un chœur, en alternance. Le soliste introduit la mélodie ; l'assemblée constituant le chœur lui répond par ce que l'ont peut nommer le refrain. Il s'agit d'un « motif assez court, présenté alternativement par le chœur⁷⁹ » tout au long du chant. Les réponses successives du soliste et du chœur alternent le long de la berceuse.

Le dialogue musical, au cours de ce rite, s'organise autour de trois temps. La mélodie est tout d'abord chantée par le soliste, puis reprise par le chœur seul. Le rythme est ensuite marqué, soit par des battements de mains, soit par des instruments à percussions du groupe des idiophones (hochet *mukwanga*). Le rite se termine par la danse spécifique exécutée au cours du *yalà nsimbà*, qui était jugée immorale par les missionnaires. Il s'agissait en effet, afin de permettre aux jumeaux de vivre sans honte d'aucune sorte, de danser complètement nu en exécutant une série de mouvements sensuels.

Le principe de base dans la composition des berceuses est donc, comme dans l'ensemble de la musique centrafricaine, la répétition-variation. Il est, dans ce cas précis, fortement induit par la finalité de toute berceuse : apaiser, endormir.

Soit un seul vers est repris indéfiniment, soit un refrain alterne avec les vers du chant de manière plus ou moins aléatoire, sans influencer sur le sens du texte. La monotonie ainsi créée est alors propre à endormir l'enfant.

En dehors du rite du *yalà simbà*, la berceuse peut être interprétée par la mère, sans accompagnement instrumental. Elle chante tout en promenant ses enfants sur son dos. Le chant et le balancement qui le rythme constituent alors l'acte de bercer.

⁷⁹ Ethnomusicologie III, Paris, 1964, p. 186

Chapitre 7 – Le rapport à la langue parlée

Dans la musique des Kongo, il existe une forte corrélation entre langage musical et langage parlé. Le kikongo, langue vernaculaire de la famille des langues bantoues, est en effet une langue à tons. Les hauteurs doivent donc être respectées pour conserver le sens.

Cette particularité permet à cette langue d'être transcrite musicalement, en-dehors de toute parole. Les instruments de musique créés dans ce but peuvent ainsi exécuter des phrases musicales chargées de signification, et comprises par tous.

A / Le kikongo

Cette langue était pratiquée au royaume Kongo et l'est encore actuellement par les membres de l'ethnie Kongo.

Les études linguistiques effectuées ne sont pas toutes du même avis concernant le nombre de tons différents compris par cette langue. Nous retiendrons ici, suivant l'exemple de TSIKAKA, Adolphe et Pierre ERNY⁸⁰, l'étude de Marie Seguin⁸¹.

1) Origines et localisation de la langue

En Afrique centrale, le terme « bantu » signifie « les hommes ».

La grande famille des langues bantoues couvre une vaste aire géographique ; la quasi-totalité de la moitié sud de l'Afrique, dont le Congo-Kinshasa, le Congo-Brazzaville et l'Angola. Entre quatre cents et cinq cents langues différentes ont été recensées à l'intérieur de cette famille, avec une base de vocabulaire commune à toutes. Avec plus de cent millions de locuteurs en Afrique, c'est le principal groupe linguistique de ce continent.

Le kikongo fait partie de cette grande famille. Il est présent dans la zone nord-ouest de l'Angola, au sud-ouest du Congo-Brazzaville et à l'ouest du Congo-Kinshasa. Cette aire correspond à l'aire de répartition des ethnies Kongo. Il fait partie des quatre langues nationales parlées au Congo-Kinshasa.

⁸⁰ TSIKAKA, Adolphe et Pierre ERNY.

⁸¹ SEGUIN, Marie. *La chasse au filet dans la région du Pool*, Université Paris III, 1980.

Une vingtaine de dialectes sont répartis sur ce territoire, avec un vocabulaire commun et des intonations différentes (dialectes Kiyombe, Kinzombo, Kilari). Le kikongo est en effet une langue à tons, c'est-à-dire que l'intonation du locuteur influe sur la sémantique de son discours.

De transmission orale, les langues bantoues ont été peu écrites de manière académique. Le kikongo est la première langue à avoir été transcrite avec sa grammaire. Ce travail fut réalisé par le moine capucin Frère Bonaventura da Sardegna en 1645, dans son traité de grammaire kikongo.

Avec l'arrivée des Portugais à la fin du XV^e siècle, les Bakongo furent en relation constante avec des européens. Leur langue est ainsi teintée de mots anglais, français et portugais.

2) Tonologie

Le ton donné aux mots influe directement sur leur sens. D'après le docteur en histoire Jean de Dieu Nsondé :

Le ton peut donner deux à trois significations différentes aux mêmes syllabes, selon qu'il est montant ou descendant, haut ou bas⁸².

Dans l'exemple suivant, les phonèmes « baka » et « kala » prennent plusieurs sens selon la manière dont sont accentuées leurs syllabes :

bakà = mur

kalà = charbon

bàka = atteindre, attraper

kàla = refuser, nier

Marie Seguin⁸³, dans sa thèse de linguistique, atteste de cinq hauteurs, ou tons, différents :

Supra-haut ‘‘

Haut ‘

Moyen -

⁸² NSONDE, Jean de Dieu. *Langues, culture et histoire Kongo aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1995, p. 44-45.

⁸³ SEGUIN, Marie.

Bas `

Infra-bas ``

Elle y ajoute la modulation [´] qui permet de combiner un ton haut et un ton bas (syllabe à deux hauteurs consécutives).

Mais la plupart des langues bantoues comprennent deux hauteurs « pertinentes⁸⁴ » : le ton haut et le ton bas.

B / La langue dans la musique

A présent que la logique de construction de la langue kikongo est établie, nous pouvons nous intéresser à son implication directe au sein de la musique traditionnelle.

Dans le chant, la ligne mélodique sera soumise aux lois strictes de la prosodie kikongo, dont elle devra respecter non seulement le rythme, mais aussi la mélodie. En ce qui concerne la musique instrumentale, seules les deux hauteurs pertinentes données ci-dessus seront retenues. Il est alors aisé de transcrire les mots par ces hauteurs reproduites par certains instruments.

1) Le chant

Le texte agit ainsi directement sur la ligne mélodique des chants ; si celle-ci venait à être modifiée, cela entraînerait invariablement une aliénation de la sémantique.

Cette particularité explique la nature syllabique de la plupart des chants. Il existe en effet très peu de mélismes dans la musique vocale Kongo, à condition que l'exécutant veuille conserver le sens du texte, ce qui n'est pas systématique.

2) La transmission des messages

Les deux hauteurs dites « pertinentes⁸⁵ » retenues pour la langue kikongo sont incorporées dans la facture de plusieurs instruments de musique. Le langage véhiculé est

⁸⁴ TSIKAKA, Adolphe et Pierre ERNY.

⁸⁵ Voir haut de la page.

alors une copie de la langue parlée à ton. Les deux tons, bas et haut, sont reproduits par certains idiophones et aérophones.

La cloche double *ngongi* était surtout utilisée au temps de l'ancien royaume Kongo. Elle permettait au roi de transmettre des messages à l'intérieur de sa cour ou sur le champ de bataille.

De même que la cloche *ngongi*, les trompes *mpungi* étaient utilisées pour transmettre les messages officiels du roi.

Le sifflet *kimbila* est principalement utilisé dans les chasses, pour permettre aux chasseurs de communiquer entre eux leur position et celle du gibier.

L'instrument le plus courant pour la communication à distance est le tambour à fente. Il peut en effet diffuser dans un rayon de dix à quinze kilomètres. Ses deux lèvres étant d'épaisseur inégale, il produit deux tons différents distants d'une seconde majeure ou d'une tierce mineure. Chaque phrase du tambour est une illustration d'un concept-clé (un décès, une convocation à une réunion de notables, un évènement survenu dans un groupe).

Un message tambouriné s'organise toujours de la même manière. Le tambourinaire cherche tout d'abord, par un appel rythmique, à attirer l'attention. Il indique ensuite son identité, puis sa localisation géographique et son appartenance à tel ou tel village. Il délivre alors le contenu de son message par des phrases simplifiées. Il conclut enfin, par un appel de fin.

Partie 3

-

Musique et société au cœur du royaume Kongo

Chapitre 8 – Musique de circonstances

Comme il en a déjà été fait mention plus haut dans le texte, le concept de musique pure est inexistant en Afrique centrale. Aucune langue vernaculaire ne comporte de mot pour « musique » ou « mélodie ».

La musique accompagne la danse ou le chant ; toute musique est rythmée et dansable. Ainsi, une parole scandée est considérée comme appartenant à la musique. A l'inverse, les mélopées ou litanies non rythmées ne sont pas musicales.

La musique et la danse constituaient une protection contre l'angoisse, le mal et la maladie. Elles véhiculaient également les esprits des ancêtres.

La musique peut être classée sous deux catégories ; les musiques cultuelles, rituelles, institutionnalisées, et les autres⁸⁶. Les musiques institutionnelles étaient jouées pour les naissances, les rites de passage à la puberté, certaines activités économiques, l'installation d'un chef ou la consécration d'un devin-guérisseur, la guérison de certaines maladies, la communion avec les esprits des ancêtres, et les rites funéraires.

[L'art africain] est fonctionnel, c'est-à-dire qu'il annonce l'action plus encore qu'il ne s'offre à la contemplation⁸⁷.

La musique n'est ainsi jamais utilisée pour elle-même, mais toujours dans des circonstances précises, ou pour des occasions de la vie quotidienne (mariage, enterrement, travail collectif). Elle permet également de canaliser certaines émotions en les exprimant musicalement.

A / La vie quotidienne

La vie au sein du royaume Kongo se déroulait selon un mode de vie collective, où les tâches les plus pénibles comme les plus agréables s'effectuaient en groupe. Le culte des ancêtres, ainsi que celui des esprits issus de la nature environnante, jalonnait l'existence des populations.

⁸⁶ D'après AROM, Simha.

⁸⁷ LABURTHE-TOLRA, Philippe et Jean-Pierre WARNIER, *Ethnologie, Anthropologie*, Paris, 2003.

La musique était présente à chaque occasion, que ce soit lors d'évènement officiels, rituels, ou encore profanes.

1) Eléments de la vie quotidienne sous le royaume Kongo

La structure de la société congolaise est généralement perçue comme directement agencée par un système matrilineaire. En réalité, ce système est relativement récent, ou est en tout cas le résultat d'une récente modification d'une très vieille forme d'organisation répandue en Afrique centrale. Ce fait est probablement dû à la traite des esclaves et à la transition démographique. L'esclavage a en effet été à la base du système congolais, le commerce Atlantique encourageant la formation de groupes en lignée maternelle.

La lutte politique et économique se concentre sur le contrôle des femmes, en tant que travailleuses et génitrices de futurs travailleurs. Dans la situation la plus simple, un groupe peut acquérir des femmes en tant qu'épouses, en cédant certaines de ses propres femmes aux autres groupes, ou en reconnaissant une dette qui pourra être remboursée la génération suivante.

Au temps de l'ancien royaume Kongo, ce système était déjà installé. La polygamie était ainsi synonyme de puissance pour celui qui la pratiquait. Plus un chef possédait de femmes, plus il avait pu nouer de liens avec des groupes et clans autres que le sien, ce qui lui permettait d'accroître son importance.

Hommes et femmes ne possédaient pas le même statut, et ne pouvaient effectuer les mêmes tâches. Sur les marchés, ils commerçaient séparément, chaque sexe vendant ses produits dans des sections différentes.

Les femmes faisaient de la vannerie, du fil, des récipients en terre et des balais ; également du maïs, des pois, des haricots, des cacahuètes, des bananes, du manioc et de la nourriture cuisinée, pour les passeurs et les porteurs des caravanes. Les denrées étaient disposées par piles, chaque pile valant deux, trois, quatre ou dix colliers. Les piles de denrées étaient mesurées avec l'extrémité étroite d'unealebasse, dont la taille variait d'un étal à l'autre.

La principale monnaie d'échange utilisée au Kongo était la perle en verre bleue. Suivant les régions, cette monnaie n'avait pas tout à fait la même valeur. Les perles bleues

étaient des prismes hexagonaux européens en verre, d'un bleu foncé, d'environ quatre millimètres de long. Leur nom était celui de l'ancienne monnaie Kongo, le coquillage *nzimbu**. Dix colliers de cent perles chacun étaient appelés *kulazi*, et dix *kulazi* valaient un franc.

Les hommes faisaient des pipes, des sièges de toutes sortes, des tapis ; ils vendaient du vin de palme, des poulets, des chèvres, des moutons, du poisson séché et fumé, de la viande de porc et de chèvre, de la viande de gibier (éléphant, antilope ou buffle, tous ces animaux abondaient à l'époque). Ils vendaient également des produits européens, comme des vêtements, de la poudre à canon, du sel et du rhum⁸⁸.

Une autre monnaie d'échange au Kongo était les vêtements en raphia, qui disparurent des routes de commerce dans les années 1890. Ils furent remplacés par la tige en laiton *ntaku*, mesurant 2,5 par 52 cm et coûtant à peu près le huit-centième d'un franc français. Le paquet de douze mouchoirs en coton, *malenswa*, était également utilisé pour payer les salaires et pour acheter l'alimentaire local. Il valait quatre shillings et six pence britanniques. D'autres types de vêtements étaient utilisés comme monnaie, leur valeur variant en fonction de l'offre et de la demande. Le tissu pouvait être remplacé par des francs belges⁸⁹.

Les routes de commerce à l'intérieur du pays étaient parcourues par des caravanes. Avec l'absence de chevaux, ce sont les hommes qui portaient les denrées nécessaires au commerce et à l'alimentation de la caravane :

Comme, dans ces régions, il n'y a pas de chevaux, on se sert à leur place d'esclaves qui portent tout le nécessaire pour la subsistance et ceux-ci sont loués sur la chemin et on achète pour eux les vivres. D'ordinaire, on trouve du *milho zaburro* [gros millet des Indes] ou d'autres vivres de moindre volume, appelés *massa miuda* [petite farine], celle du maïs étant appelée grosse farine. Ils ont également des *encassas* qui sont comme les petits haricots du Portugal et la portion que l'on donne pour chaque jour est de deux écuelles d'étain dont on se sert dans la compagnie. [...] Ces charges qu'ils portent ne sont pas pour un jour ou deux, mais pour un ou deux mois. Ainsi ils mènent une vie dure, dormant toujours en plein air, sans avoir jamais une tanière comme les fauves, même en temps de pluie. Leurs plaisirs sont un peu de feu et de tabac⁹⁰.

⁸⁸ D'après MAC GAFFEY Wyatt. *Kongo political culture: the conceptual challenge of the particular*, Indiana, 2000.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ JADIN Louis, *Relation du second voyage du P. Mateus Cardoso*, 14 septembre 1625, p 418.

Les Kongo s'habillaient à la manière portugaise pour les grandes occasions, avec des robes de damas garnies de dentelles or et argent, des manteaux de velours rouge, des bottines aux pieds, et la tête couverte d'un bonnet ou d'un chapeau. Les nobles et les prêtres congolais marchandait des esclaves pour se payer ce luxe.

Les coutumes ancestrales étaient néanmoins conservées. Le pagne était porté par tous, et généralement constitué d'une peau de bête accrochée par la ceinture et pendant sur le devant. Cette peau pouvait être remplacée par un tissu fait de matériaux végétaux :

Ce qu'ils ont pour se vêtir est ce que la nature leur donna, sauf, depuis la ceinture jusqu'aux genoux, où ils portent une peau ou bien un pagne fait d'herbes. Les herbes leur servent aussi de lit pour dormir⁹¹.

Les guerres chez les Bakongo se déroulaient essentiellement sous forme d'épreuves divinatoires ou de test par petits combats, et se terminaient dès les premières victimes :

Dès qu'une ou deux personnes avaient trouvé la mort, ils s'arrêtaient et sonnaient la cloche *ngongi* pour que les chefs puissent négocier, en disant « Posez vos armes ! ». Tout le monde retournait au village. Lorsqu'ils étaient prêts, ils frappaient le grand tambour [à fente] *nkoko* ; les musiciens sonnaient la cloche *ngongi* à chaque entrée, et la guerre était terminée. Les responsables des morts assumaient leurs responsabilités (*Yoso nda mfwidi bantu si batambula masumbu*) et payaient le vainqueur en « cents » (*mafunda*, morceaux de tissus ou équivalents) et en esclaves ; si deux hommes étaient morts, ils payaient deux personnes et deux cents. Dans leurs guerres, peu mourraient⁹².

2) Religion et croyances locales

Les Kongo se représentent le corps humain comme un élément matériel métaphysique. Il reflète le pouvoir, les transitions sociales, le succès, l'échec. Ils font de même avec des figurines et des calebasses.

Un village est comme un corps ; pour que tout se passe bien en son sein, les allées et venues spirituelles ne doivent pas être bloquées par d'anciens charmes toxiques. De même, les individus ne parvenant pas à remplir leurs fonctions ou leurs occupations ont leurs corps noués par ces mêmes charmes.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² MATO David, *Cahier n°280*, [Notre traduction].

Les malfaiteurs étaient suspectés d’user, à des fins mauvaises, les pouvoirs occultes. Ils s’en servaient pour piller, pour causer maladie et mort et pour s’enrichir aux dépens des autres. Ils étaient appelés *bandoki* (*ndoki* au singulier), et le pouvoir dont ils usaient était le *kindoki*, correspondant approximativement à « sorcellerie ».

Les chefs et les *banganga* (*nganga* au singulier) employaient également le *kindoki*. Cette ambiguïté morale faisait qu’il était parfois difficile de savoir quels étaient les malfaiteurs et quels étaient les défenseurs du bien commun. La distinction s’établissait par des moyens rituels tels que l’initiation ou la divination.

Lors d’une compétition, l’habileté à mobiliser la richesse, la violence et le discours était évaluée. Le perdant était reconnu comme « sorcier », le gagnant était accepté en tant que « chef » ou *nganga*.

Les anciens de la lignée disposaient du pouvoir de mort appelé *kindoki kya ndundila kanda* (« sorcellerie pour le clan »). Ce pouvoir devait les aider à venir à bout des sorciers, lors de luttes nocturnes. Ils étaient alors parfois forcés de céder l’âme d’un membre de la communauté pour le salut de tous les autres.

Tuer des êtres humains était une capacité non détenue par les gens ordinaires ; elle était obtenue lors de rituels initiatiques au desquels le candidat était amené à frôler la mort.

A l’occasion de conflits, une certaine forme de guerre, par sorcellerie, pouvait avoir lieu. Les hommes étaient testés individuellement avant la bataille. Ils devaient, au cours d’une naissance spirituelle, passer sous les jambes de la femme du *nganga* sans les toucher. Cette épreuve visait à éprouver, non pas leur courage, mais leur vulnérabilité.

Cette manière d’éviter les guerres ouvertes et meurtrières entre les clans s’expliquait pragmatiquement. En effet, les emplacements des différents clans ou villages étaient parfaitement connus de tous, les liens entre les groupes étaient forts du fait du système matrilineaire. Il n’y avait donc pas d’identification par les uns et les autres en tant qu’ennemis perpétuels.

3) La musique dans la vie du peuple

La musique, le chant et la danse faisaient partie intégrante de la vie quotidienne. Toute caravane était précédée de musiciens afin de se distraire de la monotonie du voyage par des chants ou des instruments (*sanza, marimba*). Les travaux communs des champs, de construction de navire ou de navigation à la rame étaient rythmés par le chant.

La vie africaine était, de plus, gouvernée par la recherche de l'invisible, du divin. Cette recherche se faisait tout naturellement par la danse, la musique, le rythme.

La musique non institutionnalisée était plus immédiate que la musique rituelle, et comportait une plus grande liberté. Sa portée était divertissante, parfois didactique dans le cas du conteur chantant des légendes historiques. Elle était présente sous différentes formes : un chant de travail, une berceuse d'une mère à son enfant, un accompagnement de danse. Dans les danses collectives de village, chacun pouvait participer en dansant, chantant, jouant d'un instrument ou frappant dans ses mains.

La musique pouvait également être destinée uniquement à celui qui la pratiquait, pour son plaisir et celui d'un éventuel auditoire. Elle était dans ce cas plus intimiste.

La musique institutionnelle accompagnait de nombreux événements : la commémoration de la date anniversaire d'un enterrement, les rites religieux, les rites de guérison, l'intronisation et la mort d'un roi, les fêtes, les mariages. De grands orchestres, jusqu'à vingt musiciens, étaient formés pour l'occasion. Les musiciens étaient souvent issus du même village, mais pouvaient appartenir à des clans différents. Les formations se produisaient à tour de rôle, pour permettre aux musiciens inactifs de retendre la peau de leurs tambours.

Un orchestre africain ne comptait pas seulement des instruments de musique ; il incluait également les ancêtres, réels ou mythiques, des chants de formules magiques, des masques, des costumes, des transes vécues par les participants à travers le rythme ou le mouvement.

La danse était souvent plus développée chez les hommes que chez les femmes. Dans certaines tribus, les femmes mariées ne pouvaient pas danser.

Un des objectifs de la danse était de mettre les corps masculins en valeur ; les jeunes filles désireuses de se marier pouvaient ainsi choisir leur futur époux. La danse était bâtie sur le modèle d'un combat de type tournoi (et non de type guerrier), concept à la base de la formation des clans du royaume Kongo. Il s'agissait pour les danseurs de se libérer de l'ennui de la vie quotidienne, de sa stérilité. Le renouvellement de la vie était mis en scène lors de danses érotiques et sensuelles.

Une danse, quelle qu'elle soit, s'organisait toujours de la même manière. Elle commençait sur un rythme lent. Les danseurs s'animaient ensuite sous l'impulsion des voix des chanteurs, des rythmes des tambours et des battements de mains.

La danse se faisait tout d'abord sur place. Pour mettre en valeur leur musculature, les danseurs se livraient à toutes sortes de mouvements :

C'est la vraie danse du ventre, des ondulations en cadence, des épaules et des reins, un mouvement qui, du cou, se propage jusqu'aux pieds, mettant en action tout les muscles du corps⁹³.

Lorsque le rythme s'accélérait, les danseurs abandonnaient leurs places, dans un certain ordre. La danse devenait de plus en plus effrénée. Arrivés à épuisement, les danseurs sortaient du cercle et laissaient à d'autres le soin de les remplacer⁹⁴.

Lors de la naissance de jumeaux chez les Kongo, qui était en soi un évènement insolite, tout un répertoire de chants spécifiques était interprété pour honorer ces enfants. Cette musique spécifique les suivait à chaque moment de leurs vies.

Elle débutait par des berceuses, pour célébrer la double naissance. Elle accompagnait ensuite la mère lors de la cérémonie des relevailles. Si les jumeaux se mariaient, un répertoire spécifique leur était joué pour l'occasion. Enfin, des œuvres rituelles jalonnaient la maladie éventuelle, les funérailles, et la levée du deuil⁹⁵.

⁹³ Père DE DEKEN Constant, *Deux ans au Congo*, Anvers, 1902.

⁹⁴ D'après COART, E. et A. de HAULLEVILLE, *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*, Bruxelles, 1902.

⁹⁵ D'après TSIKAKA, Adolphe et Pierre ERNY.

B / La musique dans la vie des dirigeants

La vision européenne du monarque africain comme étant à la tête d'une hiérarchie administrative et politique est inappropriée au système du royaume Kongo. Dans celui-ci, en effet, le chef était autant un objet qu'une personne. Il était souvent le représentant, voire même le prisonnier, d'une puissante oligarchie.

Le système des chefs était à la fois une forme d'autorité centralisée et un complexe ritualisé. L'amont d'un chef variait en fonction de ses aptitudes personnelles ; son autorité, établie rituellement, était en partie indépendante de son pouvoir réel.

1) Le statut des dirigeants

Les chefs (*mfumu*, singulier et pluriel) étaient, comme les *nganga*, des figures à travers lesquelles les pouvoirs occultes bénéfiques étaient contrôlés. Au Kongo, les chefs ne possédaient pas de pouvoir strictement politique, le politique et le religieux étant fortement similaires.

Les chefs et les *nganga* étaient investis, avec leurs pouvoirs particuliers, en étant placés au contact des corps de leurs prédécesseurs. Cela pouvait également être au contact des reliques des fondateurs du royaume, ou du lieu originel, Mbanza Kongo.

Les mythes des origines étaient des modèles pour les investitures. Dans celles-ci, les parties du corps des titulaires de charges depuis les origines du royaume, étaient incorporées dans le cimetière des chefs. Ces parties corporelles (os, cheveux, ongles) pouvaient également être placées au cœur du « panier des ancêtres », nom du récipient les recevant, ou dans des reliques.

Fortement lié au monde religieux, un chef était considéré comme une forme optimale de contenant de pouvoir, tel un objet magique puissant. Les âmes et les corps étaient réversibles, selon la croyance. Une force animée pouvait habiter les objets et les animaux tout autant que les être humains, et être transférée d'un corps à un autre. Le corps d'un chef congolais, en tant que contenant à pouvoir, était placé sous contrôle et rendu utile. Au contraire, les corps des innocents, des personnes sans pouvoir (*banaana* ou *bampamba*, « vain », « vide ») et de ceux des victimes d'un sorcier, les « zombies » (*nzambi*) voyaient leur force vitale entièrement ou en partie absente. Cette force vitale pouvait avoir été supprimée, ou encore transférée vers d'autres contenants pour accroître

leurs capacités. En théorie, ces additions et soustractions se compensaient, la somme finale était égale à zéro.

Ce mythe est à la base du fondement de la société sous le royaume Kongo. Il guidait les décisions des chefs et des rois, le choix des unions.

Dans les faits historiques, certains chefs étaient puissants et d'autres faibles. Dans les faits rituels, le chef était présenté comme un souverain suprême sous la forme d'un lion ou d'un léopard. Il était aussi vu comme un objet rituel⁹⁶.

Le chef *mfumu*, quelles que soient ses réalisations personnelles et ses compétences, était le produit et la représentation d'une oligarchie formée par des personnes libres. Les gouverneurs qui l'installaient au pouvoir, parfois contre sa volonté, étaient ainsi parfois plus influents que leur représentant.

Le rôle du chef était défini par le pouvoir de donner la mort, dans l'intérêt de la collectivité. L'utilisation de certains pouvoirs était justifiée par des fins particulières. Le pouvoir de mort acquis par les ancêtres maternels était utile pour réguler les membres d'une lignée, en distinguant les hommes nés libres des esclaves. Les véritables membres d'une lignée devaient pouvoir remonter chronologiquement jusqu'à un ancêtre fondateur. Ceux qui ne le pouvaient pas étaient assimilés à des esclaves poursuivis ou à des réfugiés, de statut inférieur à celui des hommes libres. Ces perdants politiques ne pouvaient devenir chefs ou meneurs, ne pouvaient être responsables de leurs affaires civiles (comme les mariages ou les procès) et risquaient fréquemment d'être vendus comme esclaves ou donnés en sacrifice dans des rituels célébrant le pouvoir ou la richesse des chefs.

Le chef possédait également le pouvoir de vie. Ce pouvoir était obtenu lors de rites d'intronisation par l'esprit tutélaire d'un domaine, le *simbi*. Sous la supervision du prêtre de cet esprit, le candidat passait une épreuve dans une grotte ou près d'une étendue d'eau appartenant au *simbi* afin d'obtenir son approbation spirituelle. En général, ce futur chef était un souverain local.

Les chefs investis combinaient les pouvoirs pour gouverner tous les lignages, dont les membres étaient dispersés (les femmes se mariaient en général en-dehors de leur clan, et les hommes vivaient dans les villages de leurs pères ou de leurs grand-pères).

⁹⁶ Voir p. 91.

Dans les aires économiques marginales, un chef pouvait être investi, sous les recommandations du devin, uniquement en cas de maladie ou d'épidémie.

Au bord de la côte, durant la traite des esclaves, il pouvait y avoir en revanche des chefs locaux dont les responsabilités administratives étaient ininterrompues et demandaient une présence constante. Mais même dans ce cas précis, la mort d'un chef était systématiquement suivie d'un long interrègne. Durant cette période, le candidat à la succession accumulait des richesses en vue de la cérémonie d'intronisation. S'il y avait plusieurs prétendants, ils s'affrontaient afin de se départager.

En principe, aux endroits où le commerce permettait d'amasser suffisamment de richesses, il pouvait y avoir une hiérarchie par le titre. Cependant, l'ordre des rangs n'était pas clairement défini. Les titres de chef, obtenus dans des compétitions, consacraient le pouvoir et la richesse personnels.

La musique était contrôlée et régulée par le pouvoir. Elle reflétait en effet les humeurs, le courage, la réflexion. Elle était parfois même considérée comme un outil, ou une arme psychologique. Elle était utilisée lors des cérémonies de louanges royales, de la diffusion de la propagande d'une tribu, de la préparation et de l'encouragement à la guerre, et lors des célébrations officielles.

2) Les funérailles des officiels

Les chefs locaux et leur famille faisaient tout pour obtenir les funérailles les plus coûteuses. D'énormes monticules de marchandises issues du commerce (couvertures, pistolets, défenses d'éléphants, vaisselle), et même des esclaves, étaient enterrés avec eux ou exposés au-dessus de leur tombe.

Pour prouver la richesse des familles dirigeantes, des sculptures en pierre à savon (pierre stéatite) et des urnes funéraires furent produites en quantité. Les figurines en pierre de savon représentaient généralement les chefs dans des poses arrogantes, ou des objets européens comme des pistolets et des machines à coudre. Les larges urnes, en terre cuite ornée, étaient uniquement fabriquées pour servir de mobilier funéraire.

Les chefs et les membres de leur lignée étaient enterrés dans leur propre cimetière. D'après les superstitions locales, si un membre du clan n'appartenait pas à la famille

gouvernante s'approchait de l'endroit, il était frappé de lèpre. L'enterrement des chefs était donc dirigé par les enfants et petits-enfants de ceux-ci.

Le corps des chefs Kongo morts était divisé en portions « mouillées » et « sèches », enterrées séparément.

L'enterrement des rois Kongo était un évènement majeur dans la vie du royaume. Il se déroulait à Mbanza Kongo (São Salvador pour les européens), et rassemblait les membres des douze clans. Les témoignages des missionnaires européens sont riches et détaillés concernant cette manifestation. Ils mettent notamment en relief l'importance des instruments de musique : ils notent la présence des tambours *ngoma*, des cloches *ngongi*, des trompes *mpungi*, des sifflets royaux. L'enterrement du roi Alvaro III, le jeudi 5 mai 1622, est relaté et son récit est envoyé à Rome par le moine jésuite Mateus Cardoso :

En tête du cortège marchait le mani Ando (ando, de kiandu : chaise, siège, trône sifflet), portant le trône du roi, qui était de velours cramoisi, frangé d'or. Un autre portait le tapis, et un autre le coussin sur lequel le roi s'agenouillait à l'église. Suivaient les joueurs de trompettes et de tambours. Un seul sonnait de temps en temps avec une trompette, donnant un son lugubre. Un des joueurs de tambour frappait un ngoma tous les six pas. Cela émouvait tout le monde. Immédiatement suivait un homme qui faisait résonner le sifflet qui est un insigne royal et qu'ils appellent Sembo Ansuri (nsuri : forgeron. Nsembo : corne, sifflet (de chasse) en corne). Il produit un son comme le chant des verdizelos (Verdizello ou Verdelhão (pl. Verdelhoes), verdier). Puis venaient d'autres insignes distinctifs en usage lorsque le roi sortait. Suivait la bannière de la confrérie de la Sainte Miséricorde (Misericordia, confrérie s'occupant des malades) avec ses confrères. Après les confréries, venaient le clergé et le chapitre. Enfin six fidalgos portaient le corps du roi. On le portait sur un tapis et des coussins de velours. Il était armé à sa manière, enveloppé du manteau de l'ordre du Christ, avec une croix d'argent sur la poitrine, celle-ci traversée par un grand cordon de soie orné d'une flèche. C'est l'habit que le roi Dom Sebastião envoya au roi du Congo (Alvaro Ier, en 1575). Il portait une coiffure assez riche et, au-dessus de tout, un scapulaire et un chapeau de l'ordre de la très sainte Trinité. Ensuite venait une très grande multitude de gens⁹⁷.

[...]

D'abord s'assembla une infinité d'hommes et de femmes sur la place de la ville appelée Embasi a Congo (Mbasi a Kongo, place principale de São Salvador). Tous les grands et dignitaires du royaume sont assis à leur place sur des fauteuils et tapis dont ils peuvent faire usage. Les autres sont assis sur le sol, sur des nattes de paille du pays. [...] Le trône était de velours cramoisi, tout frangé de soie et d'or. Il y avait des fidalgos d'un côté et de l'autre. Chacun d'eux tient en main les insignes royaux recouverts de soie. [...] En dehors, il y avait les dembos (Ndembo : tambour, tam-tam), engomas (Ngoma : tambour) et tous les genres d'instruments de musique. Sur un vunga (Vunga : pièce d'étoffe, couverture) d'étoffe était placé le engoma qu'ils appellent simbo et buto. Il est tout entouré d'une peau de léopard, la queue comprise. Au milieu et au dessus, il y a des bordures de soie et or. On y a attaché

⁹⁷ JADIN Louis, *Deuxième relation. Mort du roi du Congo, Alvaro III et élection de Dom Pedro, duc de Bamba*, juin 1622, p. 374.

quelques dents enlevées à des hommes tués à la guerre, révoltés contre le roi. Cette loi s'exécute même s'ils sont propres frères du roi. Cet engoma n'est montré au public que lorsque le roi va à la guerre, quand il meurt et quand il est couronné, également le samedi saint en un endroit où sont trois hommes portant chacun deux instruments de fer de la grandeur de petites escopettes [fusils] de très bonne facture. De temps en temps, ils les frappent et produisent un son comme celui que fait le forgeron quand il frappe avec le marteau sur l'enclume et ils appellent cela zundo (Nzundu : marteau de forgeron, d'où zimie). C'est l'insigne royal le plus ancien et seuls peuvent l'employer le roi et le duc de Batta. Il y a en plus un homme qui, le nez couvert jusqu'en bas, souffle dans un sifflet qui donne un son comme celui d'un oiseau qui au Portugal s'appelle verdiselo (Verdzelo : verdier). Ils appellent cet insigne sembo ansuri (Nsembo ansuri : le sifflet du forgeron). Seul le roi l'emploie. Il y a des mpungis (Mpungi : dent d'éléphant, servant d'instrument de musique) et des ngonga [sonnettes oblongues] et tout ce qui s'emploie à la paix et à la guerre. Tout cet appareil étant en place et tout le monde se trouvant à l'endroit assigné, il se fait un grand silence. Le duc de Batta se lève et, quand il n'est pas là, ce qui est déjà arrivé, le mani Vunda le remplace, qui est un grand dignitaire. Il fait un discours bien composé. Il relate les grandes actions du roi défunt et les nombreuses raisons de lui être reconnaissants, l'amour avec lequel il les avait gouvernés et d'autres choses de ce genre. Lorsque l'orateur va s'asseoir dans son fauteuil, immédiatement commencent à résonner les dembos, les timbales, les ngomas, les pungsis et tous les instruments de musique. Les musiciens en tirent un son si triste que, jusqu'à ce jour, je n'avais jamais entendu pareille cause de tristesse. A douze reprises, ils font entendre cette musique, mais chaque fois brièvement. Ils jouent douze fois exactement, sans augmenter et sans diminuer ce nombre, pour montrer que les douze clans du Congo dont ils procèdent pleurent tous la mort du roi⁹⁸.

3) A la cour des roi du Kongo

Lors de l'arrivée des colons portugais au royaume Kongo en 1491, sous le général Ruiz de Souza envoyé en ambassade auprès du Manikongo, une réception fut organisée à la cour. Elle eut lieu à Mbanza Kongo, le 30 avril 1491. Les richesses du royaume, visibles alors par les portugais au travers du faste de la cour, furent décrites par l'historien João de Barros, en 1552 :

Le souverain était assis sur une estrade de bois si haute que de partout on pouvait le voir. Son siège était fait d'ivoire et de quelques pièces de bois très bien ouvragées, à la façon du pays. Comme vêtements, pour le haut du corps il avait sa peau, très noire et luisante. Il s'était couvert le bas du corps, depuis la ceinture, d'une pièce de damas que lui avait donnée Diogo Caô (en 1486). Au bras gauche, il portait un bracelet de cuivre jaune et, à la même épaule, une queue de cheval (de zèbre en réalité) ornée, chose qui est tenue parmi ces gens pour un insigne royal. Sur la tête il avait un bonnet haut comme une mitre fait d'un tissu de palme très fin et mince, travaillé en relief à la façon dont on tisse chez nous le satin velouté⁹⁹.

L'habit officiel du roi resta riche et coloré au fil des siècles. Il était un signe de richesse, et était fréquemment couvert de coquillages ou d'or :

⁹⁸ *Ibid.* pp. 378-380.

⁹⁹ DE BARROS João, *Décades de l'Asie*, 1552.

Le Roi était richement vêtu de jaune jusqu'à la ceinture. Il portait un riche pagne d'étoffe du pays ; à son cou pendaient de nombreuses chaînes d'or et des colliers de corail sur la peau. Il portait un manteau de damas jaune avec des bords en velours. Sur la tête, il avait un chapeau tout bordé d'or avec une couronne royale et plusieurs très beaux anneaux d'or aux doigts¹⁰⁰.

A la cour du roi, la musique et la danse tenaient une grande place. Les nobles vivants avec le monarque dansaient pour lui exprimer respect et humilité. Les dignitaires les plus distingués dansaient aussi pour leur plaisir et celui du Manikongo.

La danse accompagnée par les musiciens de cour était effectuée par un noble nommé *chilomba*. Avec de grands pas, le danseur allait d'avant en arrière en deux ou trois fois, tout en agitant ses bras de haut en bas. Il tapait ensuite plusieurs fois dans ses mains, de manière très lente. Les autres gentilshommes reprenaient alors les battements. Le danseur se jetait ensuite aux pieds du roi, et roulait plusieurs fois sur lui-même en signe de soumission. Après la danse, les nobles montaient rapidement les quelques marches conduisant au trône, et posaient leurs mains sur les genoux du roi, et leur tête sur ses cuisses¹⁰¹.

Les cloches royales étaient parmi les instruments principaux à la cour. Elles étaient utilisées notamment lors du repas du roi. Celui-ci ne pouvait manger, parmi ses nombreuses demeures, que dans la maison consacrée à la nourriture et au vin. Il se nourrissait deux fois par jour. Le premier repas était le matin, aux alentours de dix heures.

Les plats étaient servis dans des paniers fermés. Un homme se postait devant la bâtisse avec une grande cloche *ngongi*. Il indiquait, par un tintement, que le repas royal avait été apporté. Le roi apparaissait alors, et tout le monde se retirait. Il était en effet strictement défendu de voir le roi manger ou boire, sous peine de mort.

Il s'installait ensuite sur son trône, orné de vannerie de feuilles et de tiges de palmier blanches et noire. A sa droite était assis un homme tenant une coupe de vin de palme, qu'il tendait au roi dès que ce dernier en faisait la demande. A sa gauche était un autre homme, détenteur de deux tiges en fer tenues verticalement.

Sitôt que le roi signifiait son désir de boire, les deux tiges étaient entrechoquées. Toutes les personnes alors présentes dans la maison ou dans la cour royale se jetaient à

¹⁰⁰ JADIN Louis, *Relation du second voyage du P. Mateus Cardoso*, 14 septembre 1625, p. 427.

¹⁰¹ D'après HIRSCHBERG, Walter. *Early historical illustrations of west and central African music*. *African Music Society Journal*, volume 4 n°3, 1969.

terre en cachant leur visage. Ils restaient dans cette position jusqu'à entendre de nouveau le tintement des tiges en métal. Même l'homme tenant la coupe de vin gardait ses yeux fermés et tournait le dos au roi autant que possible.

Lorsque le rituel était terminé, et que les courtisans s'étaient relevés, ils frappaient dans leurs mains en l'honneur du roi. Ce geste était un acte de politesse et de respect¹⁰².

Lors de l'intronisation du roi, le Mani Vunda* spécifiait au cours de son discours que le roi devait conserver la paix et ne rien changer aux coutumes ancestrales. Il évoquait ensuite la mémoire des anciens rois, puis remettait les insignes royaux. La majorité de ceux-ci était antérieure à la conversion du royaume au christianisme. Les instruments comme les tambours, les cloches et les trompes accompagnaient la cérémonie. Il s'agissait des mêmes instruments que pour les funérailles, mais la musique qu'ils interprétaient était de nature rythmée et enjouée :

Après avoir dit beaucoup de choses à ce propos, [le duc de Batta] conclut son discours et va s'asseoir à sa place. De nouveau retentissent les instruments, mais fort différemment parce que le son est joyeux et réjouit tout le monde. [...] Lorsque le roi ne l'a pas nommé, il dit que, dans le pays, il y a des princes descendants de leurs rois et qu'il faudra en choisir un pour leur roi et seigneur. Pendant qu'il retourne s'asseoir, retentissent des sonneries encore plus joyeuses¹⁰³.

C / Les croyances chez les Kongo

Dans la pensée Kongo, les croyances s'articulent autour de concepts comme la « sorcellerie », les esprits, le culte des ancêtres.

Seules certaines personnes qualifiées et initiées sont capables d'entrer en contact avec les morts et leurs esprits. C'est par elles que s'effectuent les pratiques religieuses.

1) La cosmologie Kongo

Dans la pensée Kongo, l'univers était divisé en deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Ces deux mondes étaient séparés par l'eau sous toutes ses formes (rivière,

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ JADIN Louis, *Deuxième relation. Mort du roi du Congo, Alvaro III et élection de Dom Pedro, duc de Bamba*, juin 1622, p. 380.

étang, fleuve). Les personnes décédées traversaient le monde de la mort, où ils voyaient la couleur de leur peau se s'éclaircir jusqu'à devenir blanche.

Sauf dans le cas de très vieilles personnes, ces transferts – ces morts – étaient perçus comme provoqués par des sorciers. Ces derniers en auraient profité pour vendre les âmes de leurs victimes, ou pour les faire travailler pour eux.

La traite des esclaves était interprétée en ce sens, résultat visible du contrat passé entre les Européens et les Bakongo qui cherchaient à se rendre meilleurs en devenant Blancs.

La contrée de la mort pouvait être sous terre, dans la forêt, dans les cimetières, au milieu des rivières, de l'océan, ou sous les eaux en général. Elle était appelée *Mpemba*, du même mot que la craie ou l'argile blanche *mpemba*. Cette pâte colorée était utilisée par les chefs et les *baganga* pour se tracer des cercles autour des yeux, et ainsi percevoir l'invisible.

Le blanc était non seulement la couleur de la mort, mais aussi celle de l'innocence, de la pureté et de la lumière. La couleur de la transition entre les mondes était le rouge, comme celle du lever et du coucher du soleil, ou du sang. Les corps de ceux qui revenaient de certains rites initiatiques étaient peints en rouge.

Selon la cosmologie Kongo, après l'enterrement du corps du défunt, l'âme ne restait pas longtemps sous terre. Elle émergeait pour se changer en fantôme dans le pays de la mort. Le fantôme gravissait tout d'abord une colline, puis redescendait de l'autre côté et arrivait à *Mpemba*. A son arrivée, il cherchait à retrouver ses proches, ceux de son clan mort avant lui. Eux-mêmes l'interrogeaient ensuite au sujet de son nom et de ses origines. Si ses réponses n'étaient pas jugées satisfaisantes, il était traité comme esclave. Une fois admis au pays des morts, il était peint avec du bois de santal rouge.

Les morts pouvaient, selon les croyances des Kongo, se marier et avoir des enfants. Ils étaient bien plus féconds que les vivants, la maladie leur étant étrangère. Ils pouvaient également rendre visite aux Blancs pour commercer avec eux. Dans la forêt, considérée comme le village des morts, ils reproduisaient les activités et les comportements sociaux de

leurs descendants. Ils cuisinaient, avaient des cultures et organisaient des fêtes. Les animaux sauvages étaient leur bétail : leur chef était le léopard qui, comme son homologue chez les vivants, pouvait tuer aussi bien le jour que la nuit, dans le village comme dans la forêt.

Mpemba contrastait avec le monde des vivants, aussi bien dans le temps que dans l'espace. C'est également le monde de la nuit et du sommeil, et pour les morts, ce qui est appelé « nuit » est en fait le jour.

Les premiers hommes blancs à pénétrer à l'intérieur des terres congolaises furent probablement l'équipage de l'explorateur britannique Henry Morton Stanley, en 1877. Ces hommes ne furent pas pris pour des personnes vivantes, mais pour des Africains décédés, désincarnés et revenus du pays des morts. On supposa même qu'il s'agissait du grand chef local Na Bidi, récemment décédé et revenu dans son village au bord du fleuve Congo. Les porteurs de Stanley furent pris pour les servants morts du chef. Certaines personnes vinrent pour voir le retour de Na Bidi depuis la mort. D'autres fuirent, craignant qu'un *nganga* mal intentionné n'ait créé le fantôme. Stanley écrivit¹⁰⁴ :

They have a curious idea in their heads that I must have come from place south of the Bakongo country and floated down some great body of water¹⁰⁵.

2) Les rituels, les objets magiques utilisés

L'exercice du pouvoir, à tous les niveaux de la société, était synonyme de *kindoki*. Ce terme est approximativement traduit par « sorcellerie ». Le *kindoki* était indispensable à tous les meneurs politiques et religieux, et entraînait dans la composition de chaque succès exceptionnel. Il pouvait également être un instrument du mal.

Le *kindoki* pouvait s'exercer dans plusieurs situations. Il pouvait intervenir lors d'un évènement précis, comme par exemple une maladie. Il était également utilisé par le *nganga* lors d'un discours présentant une construction théorique de l'évènement. Il était

¹⁰⁴ STANLEY Henry Morton, *In Darkest Africa*, 1880.

¹⁰⁵ « Ils ont l'étrange conviction que je serais venu depuis le sud du pays et que j'aurais flotté sur de grandes étendues d'eau. » [Notre traduction].

enfin applicable dans une situation entre plusieurs personnes en proie à un conflit d'intérêts¹⁰⁶.

Les *minkisi* (au singulier, *nkisi*) représentaient des complexes rituels intervenant pour le bien-être des groupes et des individus. Ils servaient dans la guérison de maladies, dans l'identification et la poursuite de personnes mal intentionnées, dans la prévention de l'infortune et dans la favorisation de la fertilité et de la prospérité.

Au sens strict, le *nkisi* était l'objet utilisé dans ce rituel. Il s'agissait souvent d'une composition élaborée avec une figurine de bois. Certains de ces objets font partie de l'art africain. Ils étaient fabriqués par le *nganga*, formé de manière spécifique pour cette tâche. L'objet était une sorte de sanctuaire transportable, un container pour les forces qui y étaient représentées. Il pouvait être constitué d'un objet dit original (comme unealebasse) ramené du monde des morts par le *nganga* ; d'un objet focal dérivant directement ou indirectement de ce premier objet ; d'une collection d'objets en rapport les uns aux autres (des costumes, des instruments de musique, des cosmétiques) ; ou encore d'amulettes, ou de dérivés de l'objet focal. Les *minkisi* les plus puissants étaient généralement détenus par des clans particuliers, dont les titres des chefs comprenaient le nom du *nkisi*.

La couleur était source de signification pour le *nkisi*. Le blanc et le rouge étaient porteurs des mêmes symboles que dans la cosmologie Kongo¹⁰⁷ ; le noir signifiait à la fois la sorcellerie et la sexualité. De nombreux *minkisi* montraient la couleur naturelle de l'objet, souvent altérée par le sang des sacrifices, ou obscurcie par la fumée à force d'être conservés dans la toiture des maisons.

Grâce à des rituels appropriés, les vivants pouvaient obtenir des pouvoirs et des connaissances venant des morts, mais ceux-ci ne trouvaient aucun intérêt à faire de même chez les vivants. Les devins utilisaient des objets réfléchissants pour acquérir ces connaissances. Autrefois, ils utilisaient la surface naturellement réfléchissante d'une étendue d'eau ou d'un puits. Au XIX^e siècle, les miroirs de verre étaient utilisés comme *minkisi* et qualifiés d'« yeux ». Apercevoir quelque chose dans le miroir signifiait voir quelque chose qui n'existait pas dans le monde terrestre.

¹⁰⁶ MAC GAFFEY, Wyatt.

¹⁰⁷ Voir p. 98.

Si un vivant allait dans la forêt pour y chercher des plantes médicinales, il ne lui fallait parler à personne ; le meilleur moment pour s'y rendre était à midi, ou juste après, car à cette heure les morts étaient profondément endormis. Y aller au mauvais moment était dangereux, les morts pouvaient être réveillés et surprendre le visiteur, se moquer de lui ou déclencher des maladies¹⁰⁸.

Le culte des ancêtres était un élément essentiel de la culture Kongo. Les ancêtres étaient les détenteurs de la force vitale (terre, gibier, récoltes). Les statuettes et masques de l'art africain représentent fréquemment ces ancêtres, au travers des figures des grandes lignées ou royaumes.

3) Les prêtres investis

Au XVI^e siècle, le prêtre présidant la cérémonie d'investiture royale était le Mani Vunda. Dans les provinces, l'équivalent de ce prêtre était appelé *kitomi*, « dieu de la terre ». Ses pouvoirs étaient associés à la roche, à l'eau et à certains arbres. Le *kitomi* n'était pas autorisé à se marier, mais il possédait généralement une compagne. Certaines superstitions voulaient que le *kitomi*, de par sa formation, ne pouvait décéder de mort naturelle. Un tel événement aurait, selon les croyances, bouleversé voire même détruit la contrée. Ainsi, lorsque le *kitomi* tombait gravement malade et que sa maladie apparaissait comme fatale, le successeur choisi prenait un grand bâton ou une corde et envoyait le mourant dans l'autre monde, afin de prévenir tout désastre occulte.

Le concepteur, le détenteur et l'utilisateur du *nkisi*¹⁰⁹ était le *nganga*, ou le *ngag'a nkisi*, expert initié qui pouvait déployer ses pouvoirs pour des particuliers, moyennant finances. Le *nganga* défendait les individus face à la sorcellerie, et contre la mauvaise volonté des esprits. Bien que son activité de devin-guérisseur le mettait lui-même au-dessus de toute accusation, il pouvait être soupçonné d'user de ses pouvoirs de manière illégitime (sorcellerie).

La différence entre une activité occulte œuvrant pour le bien et une autre pour le mal n'était pas dans l'action elle-même mais dans le jugement moral rendu à son propos.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Voir p. 100

Etre un sorcier (*ndoki*) signifiait alors être l'objet d'une accusation couronnée de succès, apportée devant une institution.

Celui qui pensait, pour une maladie ou une perte de fortune, être victime de sorcellerie, consultait un devin comme le *nganga Ntadi*, l'opérateur du *nkisi Ntadi* (de *tala*, « surveiller »). La personne accusée était testée lors d'une épreuve.

Seuls les individus hautement qualifiés pouvaient se rendre dans le pays de la mort pendant leur sommeil. Certains étaient capables de s'y rendre en quittant momentanément la vie, en tombant dans une sorte d'inconscience léthargique. Ils revenaient dans le monde des vivants en se réveillant. Les pouvoirs des chefs et des *baganga* s'acquéraient dans des rituels d'initiation au cours desquels ils étaient supposés effectuer ce type de voyage.

Par une forme de sorcellerie appelée *kundu*, le *nganga* pouvait voir les morts. Lorsque ceux-ci utilisaient ou déplaçaient les objets des vivants, croyait-on, ces derniers pouvaient faire appel au *nganga Mpodu* (de *Mpemba*, le pays des morts). Celui-ci faisait le voyage dans l'autre monde pour demander des explications aux esprits des ancêtres. Si le ou les morts avaient de bonnes raisons, ils revenaient dans le monde des vivants pour les expliquer ; dans le cas contraire, les objets étaient rendus.

Les Bakongo reconnaissaient les esprits tutélaires de certains domaines, les *simbi*. Les prêtres au contact de ces esprits étaient appelés *bisimbi*. Ils étaient généralement bienveillants, mais pouvaient aussi se montrer capricieux. Leurs pouvoirs étaient tenus comme ayant la capacité d'affecter les communautés locales. Ils étaient fortement préoccupés par les activités malveillantes des sorciers, qui usaient du pouvoir de mort à des fins personnelles.

D'autres esprits tutélaires domaniaux étaient les *lebwi*. Le prêtre chargé de communiquer avec ces esprits était le *Nga Lebwi*. Il voyait leurs manifestations dans toutes les anomalies de la nature, elles-mêmes appelées *lebwi*, comme la naissance de jumeaux. Il pouvait également entrer au contact des *lebwi* au cours de rêves où les esprits lui communiquaient leurs instructions et informations. Tout comme les *simbi*, ces esprits demeuraient dans la forêt, dans les chutes d'eau ou les grands rochers. Ils étaient responsables de la chance à la chasse, de la prospérité et de la fertilité ; ils régulaient la sexualité et la reproduction. D'après les croyances des Kongo, ces esprits seraient à

l'origine de tous les *minkisi*. Ils possédaient un sanctuaire dans la forêt, et un autel dans le village sous la forme d'une boîte en écorce reposant sous le lit du *Nga Lebwi*.

Le pouvoir du *Nga Lebwi* contrastait avec celui du chef. Les pouvoirs du chef, légués par ses ancêtres, provenaient de la terre du cimetière. Ceux du *Nga Lebwi* provenaient du sanctuaire de la forêt.

Le chef était identifié au léopard, et ne pouvait être investi jusqu'à ce qu'un léopard soit tué, indiquant par là que ses défunts prédécesseurs acceptaient sa candidature. Le léopard mort était assimilé au chef précédent, qui était ainsi deux fois décédé. A la mort du futur dirigeant, ses ongles seraient coupés et ses dents cassées pour le rendre moins dangereux sous sa forme animale. Après la mort nécessaire du léopard, le chef désigné devait partir pour une période d'exclusion de plus de quatre mois. Au retour de ce voyage initiatique avait lieu son investiture. Au cours de celle-ci, le chef donnait une craie blanche au *Nga Lebwi*, qui à son tour lui donnait une craie rouge.

Les chefs étaient tenus par les Bakongo pour augmenter leur pouvoir en utilisant la force vitale de leurs victimes. Ainsi, les chefs Kongo pouvaient être appelés aussi bien *nganga* que *nkisi*.

Les chefs étant des *nganga*, ils pouvaient ainsi être exposés, au même titre que les autres, à des accusations de sorcellerie. Bien que le sorcier était apparemment une figure très différente de celle du chef, les deux avaient dû subir le même type de rituel initiatique. Ils disposaient tous deux du pouvoir ambigu de *kindoki*¹¹⁰, par lequel ils pouvaient causer la mort. Ils étaient également crédités de certaines capacités, comme le fait de voler la nuit venue ou de combattre les autres détenteurs de pouvoirs occultes pendant le sommeil du village.

Les gens riches étaient admirés pour leur habileté à la consommation, à « manger » (*dia*). Les sorciers étaient supposés, littéralement, se nourrir de la substance vitale des autres, « manger les hommes » (*dia bantu*) au cours de combats nocturnes. Les preuves étaient visibles le matin sous la forme d'os laissés au pieds de l'arbre fromager *mfuma*, le plus grand arbre de la forêt, traditionnellement associé au chef (*mfumu*).

¹¹⁰ Voir p. 88.

Chapitre 9 – Les instruments de musique liés aux évènements de la vie des Kongo

Les instruments de musique possédaient un caractère sacré. Leur facture et leur utilisation étaient régies par des interdits, des précautions particulières. Ils détenaient un statut qui leur était propre, parfois même indépendamment de toute production sonore.

Certains de ces instruments n'étaient ainsi utilisés que dans des circonstances bien précises, généralement dans des contextes d'autorité politique ou religieuse.

A / La facture

La facture instrumentale revêtait deux aspects. Tout d'abord, l'artisan façonnait un objet au moyen duquel le musicien allait pouvoir exercer son art. Dans un deuxième temps, l'instrument devait être consacré par un rituel qui lui conférerait tous ses pouvoirs. Cette deuxième étape n'était valable que dans le cas d'instrument véhiculant des valeurs mystiques ou religieuses.

1) Règles générales à toute facture instrumentale

La localisation géographique des instruments était fortement influencée par la végétation. Les grands tambours *ngoma* étaient fabriqués à proximité des forêts comportant de grands arbres, nécessaires à la facture de leur caisse de résonance. La majorité des flûtes nécessitaient des roseaux, occupant les zones humides. Il en allait de même pour l'osier utilisé dans la confection des lamelles des *sanza*. Enfin, certains xylophones et *sanza* avaient besoin de Calebasses pour leur conception.

Les instruments les plus simples, comme les flûtes, étaient fabriqués par le musicien lui-même. Pour les instruments plus complexes, trois ou quatre personnes différentes pouvaient être nécessaires à leur facture.

Les parties en bois étaient faites par le sculpteur du village, le *ngala nkondi*, qui réalisait les figurines sculptées. Les parties métalliques étaient réalisées par le forgeron *ngangula*, et les fibres et joints, par le vannier. Le sculpteur et le forgeron décoraient également l'instrument par des motifs sculptés, pyrogravés ou colorés dont la signification était bien précise. Selon les circonstances, les décorations étaient plus ou moins soignées :

facettes teintées, striées, bandes gravées, alternées ou entrelacées, dessins gravés et polychromés (blanc, noir, rouge, jaune), application de perles. Dans le cas d'un tambour, des figures animales ou humaines sculptées pouvaient le supporter.

Le Maître musicien supervisait le tout, et apportait lui-même la touche acoustique finale. Il réalisait le montage de la peau des tambours, qu'il fixait avec des éclats de pétioles de raphia, d'agrafes ou de clous de bois ou de fer. Une fois trempée dans l'eau pour l'assouplir, la peau était tendue sur le fût en bois. La présence des femmes était interdite au cours de toutes les étapes de la fabrication.

Les conditions climatiques poussaient à un accordage constant des instruments à cordes et à une tension sans cesse renouvelée des peaux.

La facture instrumentale était soumise à de grandes contraintes rituelles. Les instruments, une fois acceptés par le Maître musicien, devaient être consacrés par le *nganga* du village. Celui-ci était amené à leur conférer leur pouvoir en effectuant des offrandes aux ancêtres, ou en leur attachant des matériaux fétichistes.

2) Quelques instruments particuliers

La caisse de résonance des tambours membranophones à peau lacée était creusée de part en part. Ses dimensions se situaient aux alentours d'un mètre de hauteur, pour un diamètre de la partie supérieure de vingt centimètres. Les courroies passaient alternativement de la peau inférieure à la peau supérieure. Pour consolider les attaches au niveau de ces peaux, une ou deux lanières pouvaient être passées de boutonnière en boutonnière sur un même côté¹¹¹. Des grenailles pouvaient être introduites à l'intérieur des tambours à deux peaux. Parfois, une pierre était placée dans la caisse ; le tambour était alors manié par agitation.

Ces tambours n'étaient généralement pas décorés par sculpture, peinture ou gravure, car les tendeurs entre les deux membranes couvraient toute la longueur de la caisse de résonance. Les poignées et les chevalets pouvaient néanmoins être sculptés, et des pièces de vannerie fine pouvaient orner la caisse.

¹¹¹ Voir l'annexe 8, *Différentes manières de tendre la peau avec des courroies*.

Le tambour à fente était généralement fabriqué à partir de l'arbre *tukula*, une sorte d'acajou. Cet arbre fournissait également une poudre rouge appelée *ngula*, utilisée dans les peintures d'objets et les maquillages.

Une fois taillé dans la forme qui intéressait le musicien, le tronc était creusé et vidé par le dessus. La fente étant définie la première, c'est par elle que le musicien vidait l'intérieur de l'instrument. Le sculpteur prenait soin de laisser, au niveau de la fente, une paroi plus épaisse que l'autre, afin d'obtenir par la suite deux hauteurs différentes. La fantaisie du sculpteur s'exerçait dans la décoration du bois, autour de la fente. Il pouvait choisir de fabriquer un tambour de forme simple, en ajoutant uniquement les deux trous de résonance. Il pouvait également ouvrager le tour en sculptant le bois de motifs géométriques. Lorsque le tambour était achevé, le sculpteur façonnait deux poignées dans la masse du bois, une à chaque extrémité¹¹².

Pour donner au xylophone avec Calebasses son timbre propre, une ouverture était pratiquée dans la paroi latérale de la Calebasse. Une douille de forme cylindrique y était alors introduite. Sur sa face inférieure était appliquée une membrane issue du cocon de l'araignée *ntada nku*. Cette membrane vibrait, et produit un bourdonnement à chaque fois que la touche était frappée. Une technique similaire était utilisée dans certains tambours.

Les flûtes étaient des instruments simples et rapides à réaliser. Elles étaient fragiles, en raison de la finesse du matériau dans lequel elles étaient fabriquées (tiges de roseau ou de bambou). C'est pourquoi des fissures apparaissaient fréquemment aux extrémités, ou à proximité de leurs trous. Ces fissures pouvaient être comblées en les entourant d'une cordelette. Dans la majorité des cas, lorsque l'instrument devenait trop abîmé, il était plutôt remplacé par un autre, exécuté rapidement dans une tige végétale.

Pour retrouver les mêmes sonorités, le facteur essayait de choisir un morceau de roseau ou de bambou de même taille, et de placer les trous aux mêmes endroits. Leur emplacement était déterminé par la mesure du pouce, utilisé comme étalon.

¹¹² Voir l'annexe 13, croquis de *La fabrication d'un tambour à fente cylindrique non anthropomorphe*.

B / Le statut particulier que peuvent prendre certains instruments

Des ensembles de lois relatives à la facture et l'utilisation des instruments instaurent, pour certains d'entre eux, un rang spécifique. Les instruments principalement concernés par ce statut étaient ceux en rapport avec les pratiques culturelles Kongo, et ceux représentant le pouvoir des chefs ou du roi.

1) Le statut propre à l'instrument de musique

Le but fondamental d'un instrument était d'amplifier les vibrations du corps et de l'âme du musicien. La facture des instruments de musique était mise en parallèle avec la conception du corps humain. Un instrument de musique pouvait ainsi comporter une « nuque », un « coude », un « genou ». Il était également sexué.

Après la mort du musicien, son instrument était conservé précieusement, dans l'espoir qu'un de ses descendants montrerait une quelconque aptitude à la musique. Si un instrument, trop ancien, devenait irréparable, il était alors détruit. Son pouvoir était transféré vers un autre, créé sur le même modèle.

Des idées de puissance étaient liées à tous les instruments de la famille des trompes, en bois, en ivoire, en corne d'antilope ou de buffle. Ces instruments étaient utilisés pour l'accueil d'un chef, l'enterrement d'une autorité ethnique ou encore dans le culte des ancêtres.

La cloche *kunda*, appartenant à l'attirail du *nganga*, pouvait être rattachée à un esprit particulier. Elle était alors considérée comme son « enfant » et était utilisée lors de la cérémonie en l'honneur de cet esprit. Elle prenait généralement place au sein d'un ensemble de percussions.

2) Les rapports entretenus par les Kongo envers certains instruments

Suivant les régions, la possession de certains instruments (comme les tambours *ngoma*) était un privilège réservé à quelques personnages importants, ou au contraire ouverte à tous.

Les tambours à fente anthropomorphes, dans le cas de sociétés secrètes, étaient tellement sacrés par leur résonance que les premiers battements suffisaient à disperser femmes, enfants et non-initiés. Les instruments secrets, réservés à ce genre de culte, étaient conservés en des lieux cachés où ils ne pouvaient être vus. Quand un grand nombre de ces instruments étaient sortis, à l'occasion d'une procession par exemple, le cortège était précédé de cris de bovins pour s'assurer que les non-initiés restaient à distance.

Les cloches métalliques possédaient un statut particulier. Elles devaient leur position au rang élevé où était considéré le travail du métal. Elles étaient ainsi réservées au chef, ou au devin-guérisseur.

Les xylophones n'étaient jamais joués par des femmes. Le xylophone à touches fixes se trouvait dans les ensembles instrumentaux entretenus par les personnages hiérarchiquement hauts placés. Son répertoire se rapporte donc presque exclusivement aux chefs des villages ou des ethnies. L'instrument pouvait aussi faire partie des ensembles intervenant lors de cérémonies officielles ou de danses de divertissement.

C / Les pratiques propres à certains instruments

La majorité des instruments présentait un usage général, mais quelques uns ne servaient que dans des circonstances bien précises. Ces circonstances pouvaient prendre place aussi bien dans la vie quotidienne, que lors de rites, ou encore au cœur du fonctionnement politique des dirigeants.

1) Au sein de la vie quotidienne

La petite taille de la *sanza* en fait un instrument idéal pour tromper la monotonie des longs voyages. Elle est en effet facile à transporter lors des déplacements à pieds. Elle prenait souvent une fonction d'accompagnement de l'instrumentiste-chanteur. Sa fonction était ainsi de nature purement divertissante.

Le pluriarc était également un instrument très populaire, présent dans toutes les circonstances de la vie quotidienne : accompagnement des chants, des danses, chasse, travail du métal, cérémonies rituelles. Il était utilisé dans la sphère privée comme lors d'évènements publics, au sein d'un orchestre tout autant que par un musicien seul.

Lors de l'enterrement d'un personnage important, sa vie était contée par des chants accompagnés au pluriarc. L'instrument était alors joué pendant des heures jusqu'à ce que la foule soulève et emporte le musicien et sa musique.

Les peuples d'éleveurs utilisaient fréquemment la flûte. Les bergers en jouaient lorsqu'ils surveillaient leurs troupeaux, autant pour se distraire que pour signifier aux éventuels prédateurs, humains et animaux, que le troupeau était gardé. Ils utilisaient généralement une longue flûte droite comportant entre trois et cinq trous, qu'ils tenaient de manière oblique.

Dans les langues bantoues, le mot « *ngoma* » est utilisé comme un générique pour désigner tous les tambours. Ces tambours occupaient une place importante dans les rituels religieux, comme au sein des pratiques profanes. Selon les circonstances, deux types d'orchestre pouvaient être visibles. Les musiciens pouvaient jouer des tambours *ngoma* debout, lors de fêtes. Ils pouvaient également jouer en position assise, lors d'événements solennels ou de recueillement. Dans ce cas, le hochet *bitsatsa*, la cloche *ngongi* et le tambour à fente *mondo* étaient privilégiés, au détriment des tambours *ngoma*.

Le petit tambour *ndungu*, décrit par Cavazzi¹¹³, servait à accompagner la danse. Il était également employé lorsqu'on rendait la justice, et tout particulièrement lors du rite du poison *nkasa*. Durant cette épreuve, on faisait ingérer du poison à celui qui prétendait détenir la vérité. On lui donnait raison s'il était préservé de la mort. Dans le culte des *nkisi*, le battement répétitif du *ndungu* permettait d'atteindre un état de transe.

Le petit *ndungu* appelé *nkandu*, tambour portatif, servait à marquer la mesure des chants et des danses lors de travaux collectifs (lancement d'une pirogue, ouverture officielle des semailles par le chef du village, moisson).

Le tambour à fente servait principalement à transmettre des messages et à accompagner les danses. Le langage tambouriné est actuellement limité à certaines formules stéréotypées exprimant des faits et des circonstances définies. Il est néanmoins probable qu'une langue frappée plus développée existait par le passé, et s'est appauvrie avec le temps.

¹¹³ Voir p. 22.

La portée acoustique de cet instrument est fonction de sa taille, des matériaux utilisés et de la manière dont il était utilisé. Elle pouvait atteindre dix à quinze kilomètres autour du village d'origine, pour des tambours de dimensions importantes (grands tambours zoomorphes ou cylindriques). Les tambours à fente servaient généralement aux chefs locaux pour faire passer un message dans le territoire qu'ils gouvernaient. Pour ce faire, les messagers des villages avoisinants étaient chargés de se passer la missive, qui se communiquait ainsi de village en village. La capacité du son à se propager rapidement dans l'eau poussait les tambourinaires à placer leur instrument près des rivières, si cela était possible¹¹⁴.

Plusieurs instruments étaient utilisés de manière spécifique lors des chasses, principalement pour leur fonction de communication.

Les sifflets ou petites flûtes *kimbila* servaient aux chasseurs pour signaler leur position, indiquer où se trouvait le gibier et dans quelle direction devait se poursuivre la chasse.

Les trompes *mpungi* étaient également liées à la chasse (sauf les trompes royales). L'instrument était alors utilisé pour rassembler les chasseurs, maintenir le contact entre eux, préciser leur localisation et celle du gibier, et pour signaler la fin de la traque. Les trompes étaient, de plus, utilisées dans les rituels qui encadraient la chasse : appel aux esprits protecteurs et remerciement pour le gibier débusqué.

De même que pour les chasses, lors d'une guerre, les ordres étaient transmis par l'intermédiaire des instruments de musique.

L'armée du Royaume Kongo était divisée en petits groupes de combat, commandé chacun par un chef différent. Les commandements transitaient grâce aux tambours à fente, aux cloches doubles *ngongi* et aux trompes *mpungi*. Ces instruments¹¹⁵ étaient amenés sur le champ de bataille, face aux combattants. Des ensembles orchestraux étaient dépêchés spécialement pour l'occasion.

¹¹⁴ Voir l'annexe 33, *Le gong télégraphique de Stanleyville*.

¹¹⁵ Voir l'annexe 34, gravure *L'habit du soldat*.

Les conflits se résolvaient rapidement, car les guerres ne duraient pas. L'armée se constituait en un jour, et ne s'encomrait pas de provision ou d'équipement. Sitôt formée, elle marchait sur l'ennemi au son des instruments de musique.

2) Dans les rituels du culte des ancêtres et des esprits

La musique traditionnelle des Kongo sert de moyen de communication entre les hommes (tambours à fente, trompes traversières), mais aussi avec les puissances surnaturelles, comme les esprits des ancêtres.

Le rythme, omniprésent dans la vie quotidienne, peut conduire à la transe lorsqu'il est exécuté de manière répétée, incessante. C'est pourquoi les tambours sont présents dans les cérémonies rituelles comme dans les fêtes profanes.

Seuls des instruments spécifiques pouvaient intervenir dans certains rituels.

Lorsque les premières menstruations se déclenchaient chez une jeune fille, celle-ci était conduite par sa mère dans la maison vouée à son initiation, où elle séjournait quatre semaines. Elle demeurait sur une sorte de lit en bambou ou en lattes de palmier, teint en rouge. Elle-même avait le corps enduit de la poudre rouge *ngula*, extraite de l'arbre *tukula*. Une fillette plus jeune venait lui apporter ses repas et lui jouait du pluriarc pour la distraire.

Le devin-guérisseur *nganga* possédait tout un ensemble d'instruments de musique dédiés à sa fonction.

La cloche de bois *kunda* était très liée au culte des *nkisi* et entraînait tout particulièrement dans la composition de l'attirail du *nganga*. Le culte des *nkisi* était accompagné de chants et danses destinés à lutter contre le mal et les maladies provoquées par les mauvais esprits. Grâce aux pouvoirs de la cloche *kunda*, le *nganga* pouvait influencer les esprits et leur imposer sa volonté.

La cloche *dibu* faisait également partie des accessoires du *nganga*.

Les cloches *ngongi* étaient utilisées pour éloigner les mauvais esprits des personnes malades. La petite cloche prenait ainsi sa place dans l'univers magico-religieux Kongo. Elle était notamment utilisée dans la cérémonie célébrant la naissance des jumeaux, *yalà nsimbà*.

Le hochet en calabasse intervenait dans les rituels d'éveil et d'appel des esprits.

Enfin, le tambour à fente à tête anthropomorphe sculptée faisait partie de l'équipement du *nganga* et de celui des membres des cultes secrets. Ces derniers l'utilisaient pour indiquer leur localisation afin que les non-initiés se tiennent à distance. Il était également battu pour rythmer les danses liées au culte.

La musique de l'ensemble *masikulu*¹¹⁶ était liée à la mort. L'ensemble intervenait dans les rituels d'inhumation du chef, et à l'issue des cérémonies de deuil. La musique n'était alors généralement pas accompagnée de danse. Seul le chef successeur du défunt pouvait exécuter certains mouvements rituels, ainsi qu'une danse très lente.

3) A la cour des chefs et du roi

A la cour, certains instruments étaient réservés à l'accompagnement des danses. D'autres possédaient une fonction plus spécifique, généralement de messenger.

Les trompes étaient utilisées pour prévenir d'un évènement non attendu, comme par exemple la venue d'un étranger :

A une demi-lieue avant [d'entrer à Bumbé, village bien connu parce que d'ordinaire quelques Portugais y demeurent], devant la maison du seigneur du pays, *mani* Bumbé qui habite à une certaine distance du village, nous entendîmes sonner les trompettes ou cornemuses du pays qui sont des pointes d'ivoire creusées à l'intérieur et qui servent dans les fêtes et à la guerre pour animer les soldats. La sonnerie de trompettes devait être ou pour annoncer notre passage ou pour inviter le *mani* Bumbé à quitter son habitation pour se rendre au village, car, lorsque nous entrâmes, il y arriva également¹¹⁷.

Les cloches *ngongi*, simples ou doubles, avaient un rôle de messenger par leurs deux tons. La portée de ces instruments étant assez faible, les messages qu'ils transmettaient ne dépassaient pas l'intérieur du village ou la demeure du chef. Elles faisaient partie des ensembles instrumentaux se produisant à la cour des personnages les plus importants du royaume¹¹⁸.

¹¹⁶ Voir pp. 17, 49, 64.

¹¹⁷ JADIN Louis, *Relation du second voyage du P. Mateus Cardoso*, 14 septembre 1625, pp. 419-420.

¹¹⁸ Voir l'annexe 35, gravure de Cavazzi *A la cour du chef Ngolambadi*.

A la cour du roi, trois ou quatre orateurs se tenaient à côté du tapis royal avec chacun une cloche de fer dans les mains. Ils s'en servaient pour demander silence et attention. Ils pouvaient alors proclamer les ordres royaux, et annoncer les pertes ou gains du royaume.

Le tambour membranophone *ndembo* était l'instrument des grands chefs. A l'occasion de la mort de l'un d'entre eux, et jusqu'à ce que le corps soit inhumé, les timbales *ndembo* étaient battues souvent par deux ou trois en simultané, jusqu'à ce que la peau cède. Les instruments étaient ainsi rompus à la mort de leur maître, pour symboliser leur mort spirituelle.

Le *ndembo* servait également à rassembler les chefs lors de l'organisation d'un grand palabre. Cet instrument est attaché à la justice, ainsi qu'à la religion.

Il servait à honorer les fonctions publiques royales. Il était spécialement battu lorsque le roi, paraissant en public, venait à éternuer. Il masquait alors son état d'homme, trahi par l'éternuement ; le roi devait en effet rester un être puissant, tabou, magique.

Chapitre 10 – Le musicien dans la société Kongo

Au sein de la société traditionnelle Kongo, tout le monde était musicien. La musique rythmait chaque instant de l'existence, avec la participation de tous.

Les musiciens les plus doués, s'ils le désiraient, pouvaient se spécialiser pour devenir professionnels. Ils se formaient de manière autodidacte pour la quasi-totalité de leur pratique instrumentale. Ils étaient également suivis et dirigés par un musicien plus âgé et plus expérimenté. Ce dernier détenait alors un statut de Maître, prenant en charge des disciples.

A / La pratique musicale pour tous

L'activité musicale chez les Kongo demandait fréquemment la participation de tout un groupe. Ce groupe pouvait être une famille, un clan, ou un village entier. Ainsi, chaque personne membre de ce groupe, quel que soit son âge, son sexe ou sa classe sociale, était en capacité de prendre part à tout moment musical.

Cette implication était modérée suivant les aptitudes de chacun et ses capacités à chanter, danser, jouer un instrument ou simplement frapper dans les mains.

1) La pratique quotidienne de la musique au sein du village

De manière générale, la musique rythmait la vie des Kongo au temps de l'ancien royaume. Chaque évènement du village était souligné par une fête, au cours de laquelle des ensembles instrumentaux et des chanteurs célébraient moissons, fermentation du vin de palme, nouvelle lune ou succès des chasseurs. De grands chants responsoriels étaient entonnés lors des travaux collectifs.

Les berceuses servaient à consoler ou endormir. Elles étaient généralement chantées par la mère de l'enfant, mais parfois aussi par un homme amené à le garder. Lorsqu'un bébé pleurait, sa mère avait coutume, à chaque fois qu'il s'arrêtait pour reprendre sa respiration, de glisser une monosyllabe, comme « oè ». Il s'instaurait alors un dialogue entre la mère et l'enfant. Petit à petit, l'échange se rythmait, l'enfant calait ses pleurs sur la pulsation donnée par sa mère, et finissait par se calmer.

Après un décès, il était courant que les femmes pleurent et crient de manière dramatisée. Tout le village reprenait cette plainte, pour la transformer en litanie rituelle.

2) Les prémisses de l'apprentissage musical

L'apprentissage de la musique se déroulait naturellement, et ce dès le plus jeune âge. Jusqu'à trois ans, l'enfant suivait sa mère à chaque instant, et dans toutes ses activités. Il participait aux manifestations musicales sur son dos, de manière passive. Il s'imprégnait ainsi inconsciemment des rythmes et des mélodies traditionnels.

Lorsqu'il était en âge de parler et de marcher, il commençait à vouloir imiter les adultes et les enfants plus âgés dans leur pratique musicale. Ses premiers gestes relevaient plus de la danse que de la musique. L'entourage de l'enfant encourageait fortement ses premières tentatives. Avec l'acquisition du mouvement corporel venait celle de la perception rythmique. Il était ensuite en mesure d'appréhender les différents rythmes utilisés.

La première technique instrumentale que l'enfant cherchait à acquérir était celle des tambours. Il pouvait commencer ses essais sur des instruments laissés à terre après une danse, puis observait attentivement ses aînés lors de manifestations musicales. Vers l'âge de douze ans, l'enfant pouvait être en mesure de remplacer certains tambourinaires pour rythmer les moments de danses de divertissement.

En ce qui concerne le tambour à fente, tout le monde ne savait pas en jouer pour former des messages chargés de sens. En revanche, tout le monde était capable de comprendre les appels qu'il transmettait, tant les hommes que les femmes.

B / Le statut du musicien professionnel

Certains musiciens, virtuoses dans la maîtrise de leur instrument, pouvaient décider de devenir professionnels. Cette profession s'exerçait par choix, et faisait partie des métiers de l'artisanat, au même titre que le forgeron ou le vannier.

Les musiciens spécialisés étaient plus ou moins bien considérés socialement, selon les lieux où ils exerçaient leur profession.

1) Dans les villages

Les musiciens professionnels étaient respectés, mais ne possédaient pas de statut surnaturel comme le chef ou le devin-guérisseur. Cependant, certains musiciens étaient parfois tellement renommés que le chef du village les envoyait dans des groupes avoisinants. Pendant leur séjour dans le village étranger, celui-ci offrait certains de ses travailleurs au village prêteur. Le musicien, quant à lui, était remercié par des produits de troc (poulets, chevreaux).

La transmission du savoir musical ne s'effectuait par nécessairement de père en fils. Il n'existait pas de « caste » de musiciens. Certains rôles instrumentaux pouvaient être tenus par tous : les bases rythmiques accompagnant les chants et les danses, par exemple, étaient réalisées aux tambours et généralement confiées aux hommes, quel que soit leur âge. Seuls les plus talentueux pouvait prétendre au statut de musicien professionnel. Si par hasard une telle maîtrise n'était pas possible, l'apprenti musicien cessait simplement son activité musicale. De même que le virtuose ne possédait globalement pas de statut supérieur aux autres, le musicien médiocre n'en avait pas d'inférieur.

La pratique du tambour à fente était particulière ; elle requérait un certain savoir et une certaine maîtrise. Le tambourinaire devait en effet connaître les messages à envoyer, mais également pouvoir les interpréter de manière compréhensible pour les alentours.

2) Les joueurs d'instruments mélodiques

Les instruments mélodiques, comme le pluriarc, la *sanza* ou le xylophone, nécessitaient une plus grande maîtrise que les tambours membranophones. Un musicien expérimenté était généralement requis lors de leur utilisation. Les joueurs de xylophones avaient un statut particulier dans la société, en raison de leurs aptitudes musicales et de leur technique instrumentale.

L'apprentissage commençait au plus jeune âge, par l'observation de joueurs confirmés. Le maître à jouer enseignait ensuite à son élève quelques formules d'accompagnement, répétées inlassablement au sein d'un même morceau. Ces formules formaient la ligne de basse mélodique et rythmique, sous la mélodie du soliste. La plupart des joueurs de xylophone se contentaient de ce rôle d'accompagnement ; seuls quelques uns parmi les plus doués pouvaient prétendre à une fonction de soliste.

3) Les tambourinaires à la cour du roi

A la cour, les joueurs de tambours étaient sollicités pour la distraction du Roi. Sur les champs de bataille, ils marchaient avec leurs instruments en même temps que les armées. Mais s'ils étaient appréciés en tant que musiciens, en dehors de cette fonction, ils appartenaient à un groupe peu estimé, et vivaient principalement de mendicité.

Ils ne pouvaient pénétrer dans la chambre du roi. Si jamais un courtisan avait une relation avec la femme ou la fille d'un tambourinaire, le roi le rejetait et refusait alors de poser les yeux sur lui. Les tambourinaires et les membres de leur famille étaient enterrés dans un arbre creux¹¹⁹. Il fallait en effet éviter que leurs corps ne souillent la terre. Il était également interdit de jeter leurs cadavres à l'eau, sous peine d'en tuer tous les poissons.

C / L'apprentissage de la musique

Le premier apprentissage avait lieu de manière empirique, par la simple observation des pratiques musicales d'instrumentistes et chanteurs confirmés.

Pour les plus doués, cet apprentissage pouvait se poursuivre auprès d'un Maître apportant ses compétences et son expérience.

1) La formation des disciples

L'apprentissage du jeu instrumental se faisait auprès de musiciens plus âgés et plus aguerris. Un musicien expérimenté pouvait prendre des apprentis pour les former et leur léguer sa place. En échange, ceux-ci devaient s'occuper de lui dans la vieillesse. Les

¹¹⁹ Voir l'annexe 36, *L'enterrement d'un tambourinaire dans le pays de Jalofer*.

apprentis étaient choisis parmi les musiciens les plus doués au sein d'orchestres d'enfants. Ils pouvaient également présenter de bonne disposition pour l'instrument dans un orchestre d'adultes.

Pour les percussions, comme les tambours *ngoma* par exemple, l'apprentissage se faisait au moyen d'onomatopées imitant les timbres des instruments. Cette astuce permettait de mémoriser facilement des formules rythmiques complexes.

2) L'apprentissage des répertoires spécifiques

Certaines pratiques musicales s'inscrivant dans des répertoires spécifiques nécessitaient un apprentissage particulier. Il s'agit principalement des musiques rituelles exécutées lors des cérémonies de passage à la puberté, masculine et féminine.

A cette occasion, celui ou celle qui était au centre de la cérémonie vivait deux ou trois semaines reclus. Il, ou elle, recevait un enseignement spécifique en vue de la cérémonie finale. Les techniques instrumentales et répertoires particuliers étaient alors abordés.

Conclusion

La musique traditionnelle, telle qu'elle était pratiquée sous le Royaume Kongo, et telle qu'elle est encore présente au sein de l'ethnie Kongo, se révèle donc d'une plus grande complexité que les musicologues européens ne le soupçonnaient, encore très récemment.

Les instruments représentés dans les gravures et cités dans les textes anciens, bien que toujours pratiqués pour la plupart à l'heure actuelle, demeurent méconnus en Europe. On y note la prépondérance des instruments à percussion, avec les tambours *ngoma*, les xylophones et les lamellophones *sanza*, pour ne citer que les plus emblématiques de cette partie de l'Afrique centrale. Les instruments à cordes sont globalement peu présents. Leur plus important représentant, le pluriarc, demeure très caractéristique, par son système d'attache, des cordophones d'Afrique centrale.

Les systèmes scalaires utilisés, pentatonique ou hexatoniques anhémitoniques, bien que connus des européens à partir du XIX^e siècle, conservent leur sonorité très particulière. La construction rythmique, quant à elle, est très spécifique, basée sur le phénomène de répétition sur lequel se fonde toute la musique Kongo. L'influence de la langue parlée est forte, et se ressent aussi bien dans les chants avec paroles que dans l'utilisation des instruments messagers. La transmission de messages au travers des rythmes et des hauteurs est en effet une autre spécificité de cette musique. Les instruments correspondants copient la tonologie du langage parlé kikongo, réduit à deux hauteurs (ton bas et ton haut), pour créer des phrases mélodico-rythmiques chargées de signification.

La musique pure n'a pas de sens chez les Kongo ; toute musique possède forcément un caractère fonctionnel. Elle se justifie donc toujours par rapport à une activité ou une circonstance définie, notamment lors de rites religieux ou d'évènements d'ordre politique. Les instruments eux-mêmes possèdent une certaine stature, indépendante de la musique qu'ils peuvent produire, et leur pratique s'entoure de rituels et de croyances locales. Le statut du musicien est, lui, bien moins sacré que celui de son instrument. En effet, dans la société congolaise, tout le monde est musicien à différents niveaux ; la musique est ainsi vue comme un partage collectif à chaque instant de la vie quotidienne.

A l'issue de ce travail sur la société traditionnelle dans le royaume entre les XV^e et XIX^e siècles, nous pouvons affirmer que la musique était un élément essentiel de la vie quotidienne des peuples, de la pratique des rites religieux, et des habitudes des roi et des chefs locaux. Elle était en effet présente en chaque circonstance, et pratiquée de tous dès le plus jeune âge. Symbole de pouvoir, représentation spirituelle ou simple accompagnement des moments de divertissement, la musique reste étroitement liée aux modes de vie des Kongo sous l'ancien royaume.

Avec l'évangélisation du royaume, commencée dès le XV^e siècle par les missionnaires portugais, les coutumes européennes vinrent s'implanter sur le territoire congolais, se joignant aux coutumes locales ou les remplaçant. Cela fut aussi valable pour la musique congolaise, qui fut envahie par les instruments et les rythmes et mélodies européens.

Tout d'abord formellement rejetés des lieux où se pratiquait le culte catholique, les instruments locaux et les langues vernaculaires empruntèrent peu à peu le chemin des églises, créant un métissage avec la musique liturgique européenne, et notamment le chant grégorien. Le Pape Jean Paul II utilise le terme d'« inculturation » pour définir ce processus dans son exhortation apostolique *Catechesi tradendae* d'octobre 1979. Bien que le terme lui soit postérieur, le concile Vatican II de 1962 reconnaissait déjà l'existence de critères vernaculaire dans le sacré, et notamment des langues, en permettant officiellement la traduction du missel romain en un grand nombre de langues locales. Des œuvres musicales, dont les paroles sont en langue bantoue et la mélodie issue du plain-chant, existent ainsi depuis plusieurs siècles. Cependant, la tonologie de cette langue n'étant alors pas respectée, de profonds contresens furent créés au sein même de la musique religieuse.

Il nous semblerait intéressant de pousser plus loin l'étude de ce répertoire spécifique, résultat de l'acculturation entre deux cultures fondamentalement éloignées.

Bibliographie

1) Livres :

AROM, Simha. *Polyphonie et Polyrythmie instrumentales d'Afrique Centrale, structure et méthodologie*, 2 tomes. Paris, Selaf, 1985 (Ethnomusicologie I), 906 p.

BANTJE, Han. *Kaonde song and ritual*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1978, 121 p.

BAYLE, Laurent. *Instruments et cultures ; introduction aux percussions du monde. Les tambours Ngoma*. Paris Vincennes, Cité de la musique éd. diff. Europa music, DL 2007, fasc. non paginé.

BOONE, Olga. *Les tambours du Congo belge et du Ruandu-Urundi, volume 1*. Tervuren, Musée du Congo Belge, 1951, 121 p.

BOONE, Olga. *Les xylophones du Congo belge. Annales de Musique du Congo Belge : série III, tome II, fascicule 2*. Tervuren, Musée du Congo belge, 1936, pp. 69-144, pl. X-XIV.

COART, E. et A. de HAULLEVILLE. *Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo*, tome 1 livre premier : *Les Arts*. Bruxelles, Musée du Congo, 1902, 144 p.

CORNEVIN, Robert et Marianne CORNEVIN. *Histoire de l'Afrique, tome 2 : L'Afrique précoloniale, 1500-1900*. Paris, Payot, 1966, 639 p.

HIRSCHBERG, Walter. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1962, 269 p.

HIRSCHBERG, Walter. *Early historical illustrations of west and central African music. African Music Society Journal, volume 4 n°3*. Grahamstown, International Library of African Music, 1969, 18 p.

JADIN, Louis. *Relations sur le Congo et l'Angola tirées des archives de la Compagnie de Jésus 1621-1632. Bulletin de l'institut historique belge de Rome*. Bruxelles/Rome, 1968, pp. 333-454.

LAURENTY, Jean-Sébastien. *La systématique des aérophones de l'Afrique centrale*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1974, 479 p., 124 pl.

LAURENTY, Jean-Sébastien. *Les sanza du Congo*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1962, XVIII-250 p.

LAURENTY, Jean-Sébastien. *Les tambours à fente de l'Afrique centrale*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1968, 271 p.

MAC GAFFEY, Wyatt. *Kongo political culture: the conceptual challenge of the particular*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000, 272 p.

MAQUET, J.-N. *Note sur les instruments de musique congolais*. Bruxelles, J. Duculot S.A. Gembloux, 1956, 71 p.

OBENGA, Théophile. *Instruments de musique au royaume du Congo (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Cahiers congolais d'anthropologie et d'histoire, tome 6. Brazzaville, 1981, pp. 39-56.

SÖDERBERG, Bertil. *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*. Stockholm, 1956, 284 p.

THORNTON, John. *The Origin and early History of the Kingdom of Kongo (1350-1550)*. *International journal of African Historical Studies*. Boston, African Studies Center, 2001, vol. 34, n°1, pp. 89-126.

TSIAKAKA, Adolphe et Pierre ERNY. *Fêter les jumeaux : les berceuses Kòongo*. Paris, L'Harmattan, DL 2005, 219 p.

2) Documents dans Internet :

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. (Page consultée le 5 août 2011). *Bibliothèque numérique Gallica*, [En ligne]. Adresse URL : <http://gallica.bnf.fr/?lang=FR>

CITE DE LA MUSIQUE. (Page consultée le 21 novembre 2010). *Les tambours Ngoma du Congo*, [En ligne]. Adresse URL : <http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

MUSEE DU QUAI BRANLY. (Page consultée le 12 octobre 2010). *Le catalogue de la Médiathèque*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.quaibrany.fr/fr/documentation/le-catalogue-de-la-mediatheque.html>

MUSEE DU QUAI BRANLY. (Page consultée le 12 octobre 2010). *Le catalogue des objets*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.quaibrany.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1>

MUSEE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (Page consultée le 10 décembre 2010). *DEKKMA (Digitalisatie van het Etnomusicologisch Klankarchief van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika / Digitalisation de l'Archive Sonore Ethnomusicologique du Musée Royal de l'Afrique Centrale)*, [En ligne]. Adresse URL : <http://music.africamuseum.be/french/index.html>

MUSEE ROYAL DE L'AFRIQUE CENTRALE. (Page consultée le 10 décembre 2010). *Ethnomusicologie*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.africamuseum.be/research/human-sciences/ethnomusicology>

OFFICE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE OUTRE-MER. (Page consultée le 03 novembre 2010). *Essai de définition d'une grammaire musicale noire, d'après des notations empruntées à un inventaire Babembe*, [En ligne]. Adresse URL : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/carton03/07251.pdf

SKYNETBLOG. (Page consultée le 03 août 2011). *Musique d'Afrique – Aérophones*, [En ligne]. Adresse URL : <http://africamusica5.skynetblogs.be/>

SKYNETBLOG. (Page consultée le 03 août 2011). *Musique d'Afrique – Cordophones*, [En ligne]. Adresse URL : <http://africamusica4.skynetblogs.be/>

SKYNETBLOG. (Page consultée le 03 août 2011). *Musique d'Afrique – Idiophones*, [En ligne]. Adresse URL : <http://africamusica2.skynetblogs.be/>

SKYNETBLOG. (Page consultée le 03 août 2011). *Musique d'Afrique – Membranophones*, [En ligne]. Adresse URL : <http://africamusica3.skynetblogs.be/>

SKYNETBLOG. (Page consultée le 03 août 2011). *Musique d'Afrique – Sanza*, [En ligne]. Adresse URL : <http://africamusica.skynetblogs.be/>

THE VIRTUAL FIELDS HERBARIUM. (Page consultée le 03 août 2011). *The image database*, [En ligne]. Adresse URL : <http://herbaria.plants.ox.ac.uk/VFH/image/index.php>

Iconographie

Joueur de ndungu, photographie, République Démocratique du Congo, 2005, Jos Gansemans, « Musiques des Kongo – Mbata », *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, livret de disque compact.

Tambour à peau clouée ngoma, photographie, République Démocratique du Congo, Dr de Valkeneer, 1902, bloc-notes Africamusica.

<http://africamusica3.skynetblogs.be/archive/2006/08/index.html>

Tambour à deux peaux tendues par des lanières, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Kongo, N° inventaire : 71.1903.33.621, catalogue des objets, Musée du Quai Branly, Paris.

<http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/resultats.aspx?b=1&t=1>

Tambour à friction nkwiti, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Kuba, N° inventaire : ETHMU 054652, Musée d'Ethnographie de Genève.

http://www.villege.ch/meg/listesearch01.php?debut=210&what=RD%20Congo&champ=lbl_lieu_pro&dpt=ETHMU

Petite cloche ngongi pourvu d'un battant interne en métal, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Cloche, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bozomu.html>

Grande cloche ngongi avec un bâton doté d'une extrémité en fibres tressées, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Cloche, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bozomu.html>

Cloche double en bois à battants internes (kunda), photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Yombe, bloc-notes Africamusica.

<http://africamusica2.skynetblogs.be/index-4.html>

Cloche simple pour la chasse en bois à battant interne dibu, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Mongo, bloc-notes Africamusica.

<http://africamusica2.skynetblogs.be/index-4.html>

Cloche simple rituelle en bois à battants internes dibu, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Yombe, bloc-notes Africamusica.

<http://africamusica2.skynetblogs.be/index-4.html>

Joueur de tambour à fente lokolé, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Lunda, 1972, illustration de l'article Tambour à fente, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bakpekpe.html>

Tambour à fente anthropomorphe nkonko, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Tambour à fente, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bakpekpe.html>

Deux hommes portant un tambour à fente trapézoïdal nkumvi; le deuxième porteur en joue, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Lunda, 1972, illustration de l'article Tambour à fente, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bakpekpe.html>

Joueur de tambour à fente zoomorphe de grande taille mokoto, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Tambour à fente, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/bakpekpe.html>

Xylophone à touches libres (pandingbwa) des Zande, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Zande, Hénault Ch., bloc-notes Africamusica .

<http://africamusica2.skynetblogs.be/index-5.html>

Xylophone à touches fixes sans calebasses suspendues, manza ou bandjanga, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Xylophone, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/anemba.html>

Xylophone à touches fixes avec calebasse suspendues, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Xylophone, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/anemba.html>

Hochet en calebasse tshaku-tshaku, forme simple, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Hochet, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/aye_baye.html

Hochet en boule avec plusieurs capsules montées sur les ramifications d'un même manche, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Hochet, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/aye_baye.html

Hochet tressé monté sur un manche en bois, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Hochet, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/aye_baye.html

Homme jouant du racleur monkwasa, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Racleur, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/dikwakasa.html>

Lamellophone de type fluvial ou likembe, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Lamellophone, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/chisanzhi.html>

Lamellophone avec caisse de résonance allongée tsimbi, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Lamellophone, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/chisanzhi.html>

Différentes sortes de sifflets kimbila, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Sifflet, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/amalenga.html>

Ensemble de six sifflets nsiba, photographie, République Démocratique du Congo, région du Bas-Congo, ethnie Yombe, bloc-note Africamusic.
<http://africamusic5.skynetblogs.be/>

Extrémités d'une flûte traversière et d'une flûte droite (de g. à d.), photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Flûte, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/boongo.html>

Flûte de pan, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Flûte de Pan, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/mishiba.html>

Trompe mpungi en ivoire et rotin, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie kongo, N° inventaire : 70.2007.23.2, catalogue des objets, Musée du Quai Branly, Paris.
<http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/resultats.aspx?c=1#>

Vièle lungoyongoyo vue du dessous, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Vièle, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/nkenkete.html>

Vièle lungoyongoyo anthropomorphe, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Vièle, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/nkenkete.html>

Pluriarc lungoyngoy à cinq cordes avec décoration anthropomorphe, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Pluriarc, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/longombe.html>

Danseurs et joueur de pluriarc lungoyngoy à trois cordes (grand modèle), photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article Pluriarc, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/longombe.html>

Boucle rythmique du premier ngoma, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.
<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Pulsation jouée au hochet et à la cloche, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Boucle mélodique au xylophone 1, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Boucle rythmique du tambour à fente 1, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Extraits des cellules rythmiques utilisées par le ngoma 2, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Boucle rythmique cloche 2, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Rythme du hochet 2, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Thème mélodique au xylophone 2, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Boucle rythmique du tambour à fente 2, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Polyrythmie finale, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.

<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Répartition des populations au Congo belge, carte, *Les xylophones du Congo belge. Annales de Musique du Congo Belge : série III, tome II, fascicule 2*. 1936, Olga Boone, Musée du Congo belge, Tervuren, pl. XIV.

Aire d'expansion des kongo, carte, site internet *Nature Plus*, Belgique.

http://www.natureplus.be/pages/carte_afriquecentrale.htm

L'ouest de l'Afrique centrale au XVI^e siècle, carte, *The Origin and early History of the Kingdom of Kongo (1350-1550)*. *International journal of African Historical Studies*. 2001, John Thornton, Boston, African Studies Center, vol. 34, n^o1, p. 90.

BANSA ofte de Stadt SALVADOR Hooft-stadt van her Rijk CONGO (Bansa ou São Salvador, la capitale du royaume du Congo), Olivier Dapper, 1670. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p.124.

L'Ouest de l'Afrique Centre-Australe aux XVIe et XVIIe siècles (limites des pays actuels en couleur), carte, *Histoire de l'Afrique tome 2, L'Afrique précoloniale, 1500-1900*, 1966, Robert Cornevin. Paris : Bibliothèque Nationale de France.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5611285t/f46.tableDesMatières>

Tavola del' regno di Congo, (Tableau du Royaume du Congo), Odoardo Lopez, 1591. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p.21.

Ensemble de tambours ngoma, dessin, Instruments et cultures ; introduction aux percussions du monde. Les tambours *ngoma*, illustration, 2007. Paris : Cité de la Musique, fascicule.

Différentes manières de tendre la peau avec des courroies, photographie, *Les tambours du Congo belge et du Ruandu-Urundi, volume 1*. 1951, Olga Boone, Musée du Congo Belge, Tervuren, p. 23.

Della Musica, e delle Danze, gravure, illustration de *Istorica descrizione dei tre regni : Congo, Matamba ed Angola*, (Bologne 1687, Milan 1690), Giovanni Antonio Cavazzi, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

Soldats jouant de la cloche et de la cloche double, Giovanni Antonio Cavazzi, 1687. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p.159.

Fruit du palmier borassus aethiopum, photographie, République Démocratique du Congo, base de données Metafro, collection Tervuren Xylarium Wood Database, Tervuren.

<http://herbaria.plants.ox.ac.uk/VFH/image/index.php?taxonomy=508&last=5>

Chien de chasse porteur de la cloche de bois dibu, photographie, République Démocratique du Congo, ethnie Lalia, *Inforcongo - Guide du voyageur: Congo-Belge & Ruanda-Urundi*, 1958, bloc-notes Africamusica.

<http://africamusica2.skynetblogs.be/index-4.html>

La fabrication d'un tambour à fente cylindrique non anthropomorphe, croquis, *Les tambours à fente de l'Afrique centrale*. 1968, Jean-Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, condensé des pp. 171, 172 et 173.

Différentes formes de fentes des tambours à fente cylindriques non anthropomorphes de dimensions moyennes, croquis, *Les tambours à fente de l'Afrique Centrale*, 1968, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, p. 16.

Coupe transversale d'un xylophone avec patins, dessin, *Les xylophones du Congo et belge*, octobre 1936, Olga Boone, Tervuren, p. 82.

Le balafo, gravure, François Froger, 1698. . *Early historical illustrations of west and central African music. African Music Society Journal, volume 4 n°3*. 1969, International Library of African Music, Grahamstown, p. 9.

Les instruments de musique, gravure, Girolamo Merolla, 1692. *Early historical illustrations of west and central African music*. *African Music Society Journal*, volume 4 n°3. 1969, International Library of African Music, Grahamstown, p. 17.

Les six types fondamentaux de clavier, croquis, *Les sanza du Congo*. 1962 Tervuren, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, p. 5.

Mode de conception d'une sanza de type fluvial, croquis, *Les sanza du Congo*. 1962 Tervuren, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, pp. 21 et 26.

Forme des lèvres de l'embouchure des sifflets vues en coupe horizontale, croquis, *La systématique des aérophones de l'Afrique Centrale*, 1974, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, p. 5.

Trois types d'encoches différents, de g. à d. : à angle droit, en U, en V, photographie, République Démocratique du Congo, illustration de l'article *Flûte*, base de données DEKKMMA, mis en ligne en 2006, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.
<http://music.africamuseum.be/instruments/french/congo%20drc/boongo.html>

Accord de la flûte de Pan Mbun isuom-ingenti, portées, *Note sur les instruments de musique congolais*, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 30.

Têtes des types principaux de bovidés du Zaïre, croquis, *La systématique des aérophones de l'Afrique Centrale*, 1974, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, p. 312.

Embouchures des trompes éburnéennes, croquis, *La systématique des aérophones de l'Afrique Centrale*, 1974, Jean Sébastien Laurenty, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, p. 344 et 345.

Xylophone de l'ensemble de la Cité de la Musique, thème, portée, relevé d'après l'extrait de l'ensemble instrumental de la Cité de la Musique, 2011, Paris.
<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Xylophone Pende madimba gamme et thème, portées, *Note sur les instruments de musique congolais*, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 12.

Allure générale de l'accord des xylophones du N. et du S. du Congo belge, portées, *Les xylophones du Congo belge. Annales de Musique du Congo Belge : série III, tome II, fascicule 2*. 1936, Olga Boone, Musée du Congo belge, Tervuren, pp. 126-127.

Accord d'une sanza Shi, portées, *Note sur les instruments de musique congolais*, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 24

Gamme d'une sanza Tshokwe à 3 claviers : inférieur, moyen, supérieur, portées, *Note sur les instruments de musique congolais*, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 24.

Sanza Pende gihinji : Mwanda wa sashi (Chant des grelots), portées, *Note sur les instruments de musique congolais*, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 25.

Accord et mode heptatonique des pluriacs Kissi, portées, Note sur les instruments de musique congolais, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 46.

Flûte de Pan Mbun isum-ingeti, portées, Note sur les instruments de musique congolais, 1956, J.-N. Maquet, Bruxelles, p. 31.

Le gong télégraphique de Stanleyville, photographie, *Annexe aux Annales du Musée du Congo*, 1904, Musée du Congo belge, Tervuren.

<http://www.stanleyville.be/musique.html>

Habito del Soldato (L'habit du soldat), Odoardo Lopez, 1591. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p.23.

A la cour du chef Ngolambadi, Giovanni Antonio Cavazzi, 1687. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p.177.

L'enterrement d'un tambourinaire dans le pays de Jalofer, gravure, Olivier Dapper, 1670. *Monumenta Ethnographica: Frühe völkerkundliche Bilddokumente - Band 1: Schwarzafrika*, 1962, Hirschberg Walter, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, p. 355.

Table des annexes

Annexe 1 Répartition des populations au Congo belge	134
Annexe 2 Aire d'expansion des Kongo.....	135
Annexe 3 L'ouest de l'Afrique centrale au XVI ^e siècle.....	136
Annexe 4 BANSA ofte de Stadt SALVADOR Hoofst-stadt van her Rijk CONGO(Bansa ou São Salvador, la capitale du royaume du Congo)	135
Annexe 5 L'Ouest de l'Afrique Centre-Australe aux XVI ^e et XVII ^e	136
Annexe 6 Tavola del' regno di Congo, (Tableau du Royaume du Congo).....	135
Annexe 7 Ensemble de tambours <i>ngoma</i>	140
Annexe 8 Différentes manières de tendre la peau avec des courroies	135
Annexe 9 Della Musica, e delle Danze	136
Annexe 10 Soldats jouant de la cloche simple et de la cloche double	135
Annexe 11 Fruit du palmier <i>borassus aethiopum</i>	136
Annexe 12 Chien de chasse porteur de la cloche de bois <i>dibu</i>	135
Annexe 13 La fabrication d'un tambour à fente cylindrique non anthropomorphe	136
Annexe 14 Différentes formes de fentes des tambours à fente cylindriques non anthropomorphes de dimensions moyennes	135
Annexe 15 Coupe transversale d'un xylophone avec patins	136
Annexe 16 Le <i>balafo</i>	134
Annexe 17 Les instruments de musique.....	135
Annexe 18 Les six types fondamentaux de clavier	136
Annexe 19 Mode de conception d'une <i>sanza</i> de type fluvial.....	135
Annexe 20 Forme des lèvres de l'embouchure des sifflets vues en coupe horizontale.....	136
Annexe 21 Trois types d'encoches différents, de gauche à droite : à angle droit, en U, en V	135
Annexe 22 Accord de la flûte de Pan Mbun <i>isuom-ingenti</i>	136
Annexe 23 Têtes des types principaux de bovidés du Zaïre	135
Annexe 24 Embouchures des trompes éburnéennes	136
Annexe 25 Xylophone de l'ensemble de la Cité de la Musique, thème	135
Annexe 26 Xylophone Pende <i>madimba</i> gamme et thème.....	136
Annexe 27 Allure générale de l'accord des xylophones du N. et du S. du Congo belge	135
Annexe 28 Accord d'une <i>sanza</i> Shi	136
Annexe 29 Gamme d'une <i>sanza</i> Tshokwe à 3 claviers : inférieur, moyen, supérieur	135
Annexe 30 <i>Sanza</i> Pende <i>gibinji</i> : <i>Mwanda wa sashi</i> (Chant des grelots)	136
Annexe 31 Accord et mode heptatonique des pluriarcs Kissi.....	135
Annexe 32 Flûte de Pan Mbun <i>isum-ingeti</i>	136
Annexe 33 Le gong télégraphique de Stanleyville.....	131
Annexe 34 Habito del Soldato (L'habit du soldat).....	136
Annexe 35 A la cour du chef Ngolambadi	135
Annexe 36 L'enterrement d'un tambourinaire dans le pays de Jalofer.....	136

Liste des pistes présentes sur le disque compact

Piste 1 : Tambours *masikulu*.

GANSEMANS, Jos. « Musiques des Kongo – Mbata ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Piste 2 : Tambour *ngoma*.

Cité de la Musique. *Les tambours Ngoma du Congo*,
<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Piste 3 : Cloches métalliques.

GANSEMANS, Jos. « Musiques des Kongo – Mbata ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Piste 4 : Tambour à fente.

GANSEMANS, Jos. « Musiques des Kongo – Mbata ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Piste 5 : Hochet.

GANSEMANS, Jos. *Traditional music of the Kongo peoples*, [Disque compact]. Ethnic Art & Culture Ltd, Bruxelles.

Piste 6 : Racleur.

GANSEMANS, Jos. « Musiques des Salampasu ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°4. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Piste 7 : Lamellophone.

GANSEMANS, Jos. *Traditional music of the Kongo peoples*, [Disque compact]. Ethnic Art & Culture Ltd, Bruxelles.

Piste 8 : Sifflet.

GANSEMANS, Jos. « Songs of the Okapi Forest, Mbuti, Nande and Pakombe ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°2. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005

Piste 9 : Flûte.

DEKKMMA - Digitalisation des Archives Sonores Ethnomusicologiques du Musée Royal de l'Afrique Centrale. Bande magnétique MR.2004.9.4-1 _ Tata e, ndje nkulunthu e.

Piste 10 : Trompe traversière.

GANSEMANS, Jos. « Musiques des Kongo – Mbata ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Piste 11 : Vièle.

GANSEMANS, Jos. *Traditional music of the Kongo peoples*, [Disque compact]. Ethnic Art & Culture Ltd, Bruxelles.

Piste 12 : Percussions traditionnelles congolaises.

Cité de la Musique. *Les tambours Ngoma du Congo*,
<http://mediatheque.cite-musique.fr/Folie/ngoma/>

Piste 13 : Ensemble masakulu.

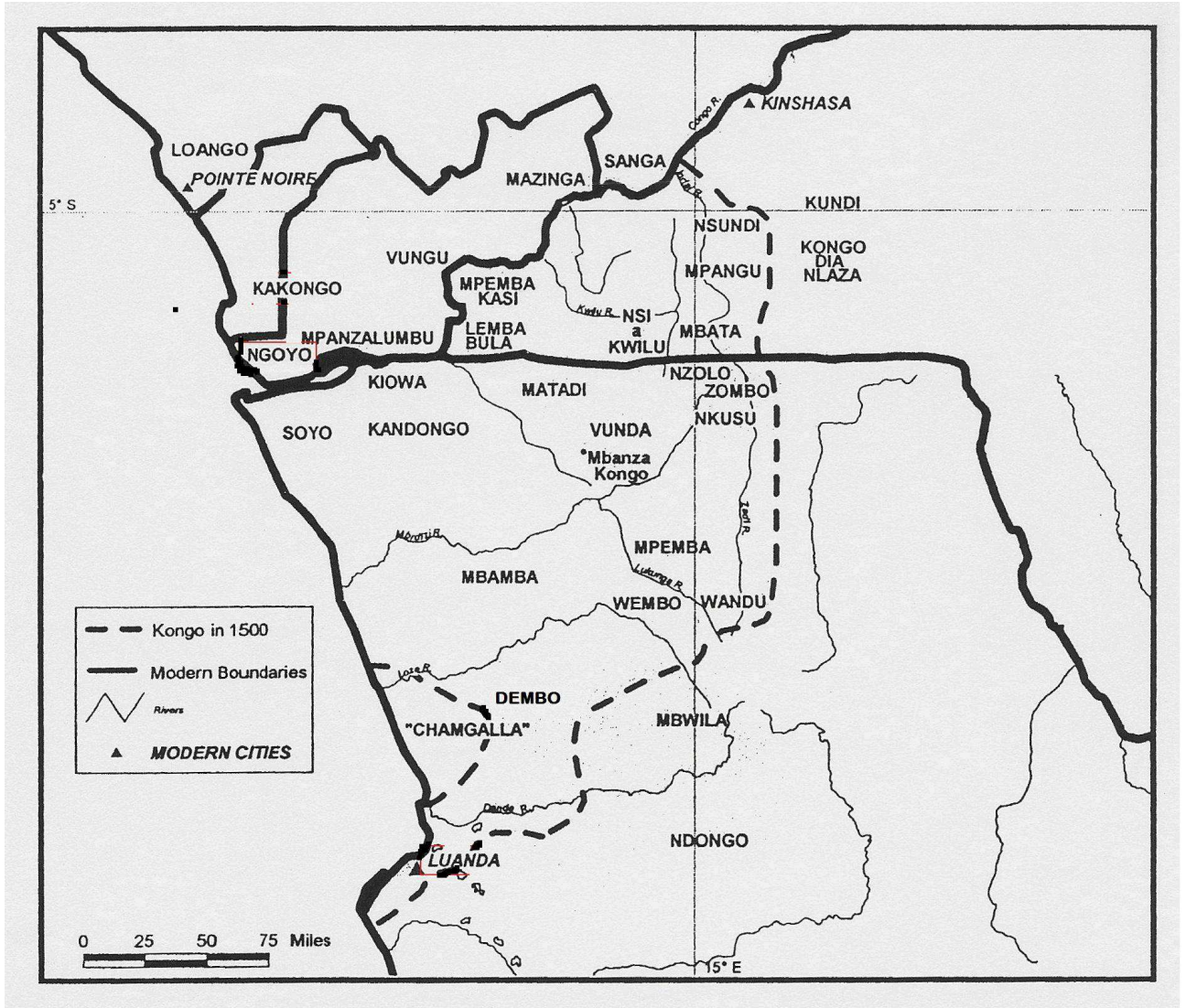
GANSEMANS, Jos. « Musiques des Kongo – Mbata ». *Anthologie de la musique congolaise (RDC)* [Disque compact], volume n°7. Belgium Tervuren : Fonti Musicali, Musée royal de l'Afrique centrale, 2005.

Annexe 2 Aire d'expansion des Kongo



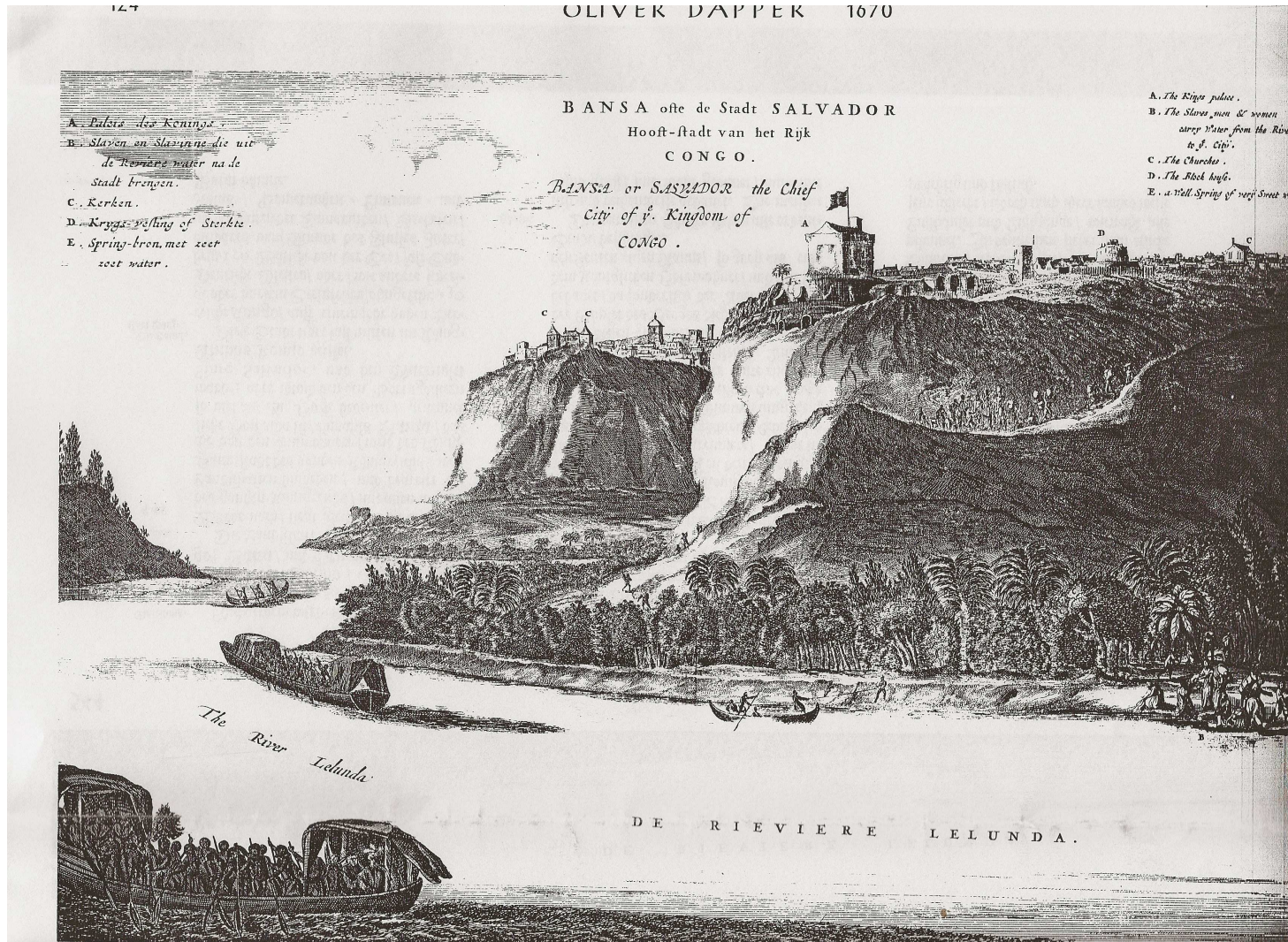
Site internet Nature Plus.

Annexe 3 L'ouest de l'Afrique centrale au XVI^e siècle



John Thornton, 2001.

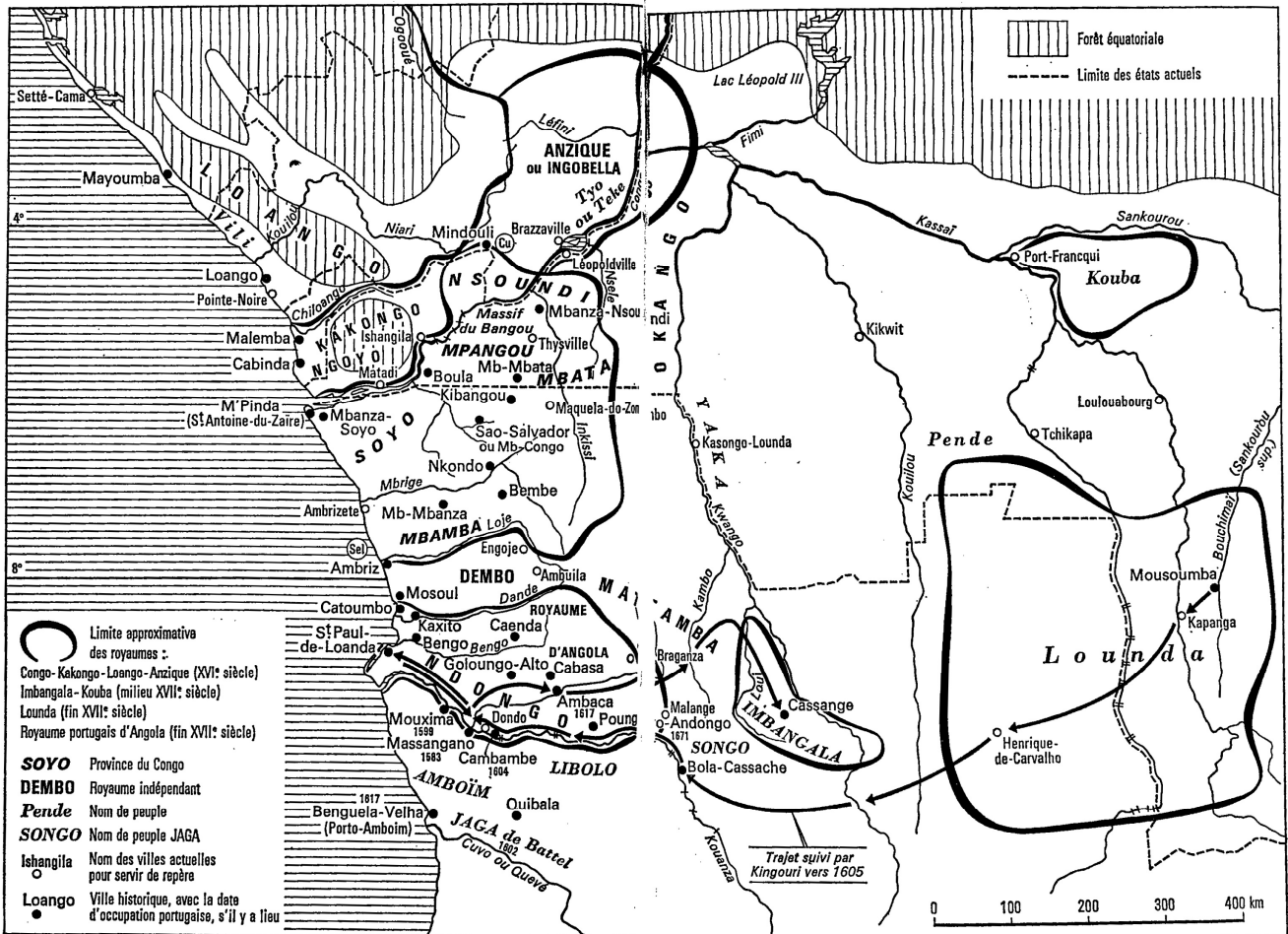
Annexe 4
BANSA ofte de Stadt SALVADOR Hooft-stadt van her Rijk CONGO
(Bansa ou São Salvador, la capitale du royaume du Congo)



Olivier Dapper, 1670
137

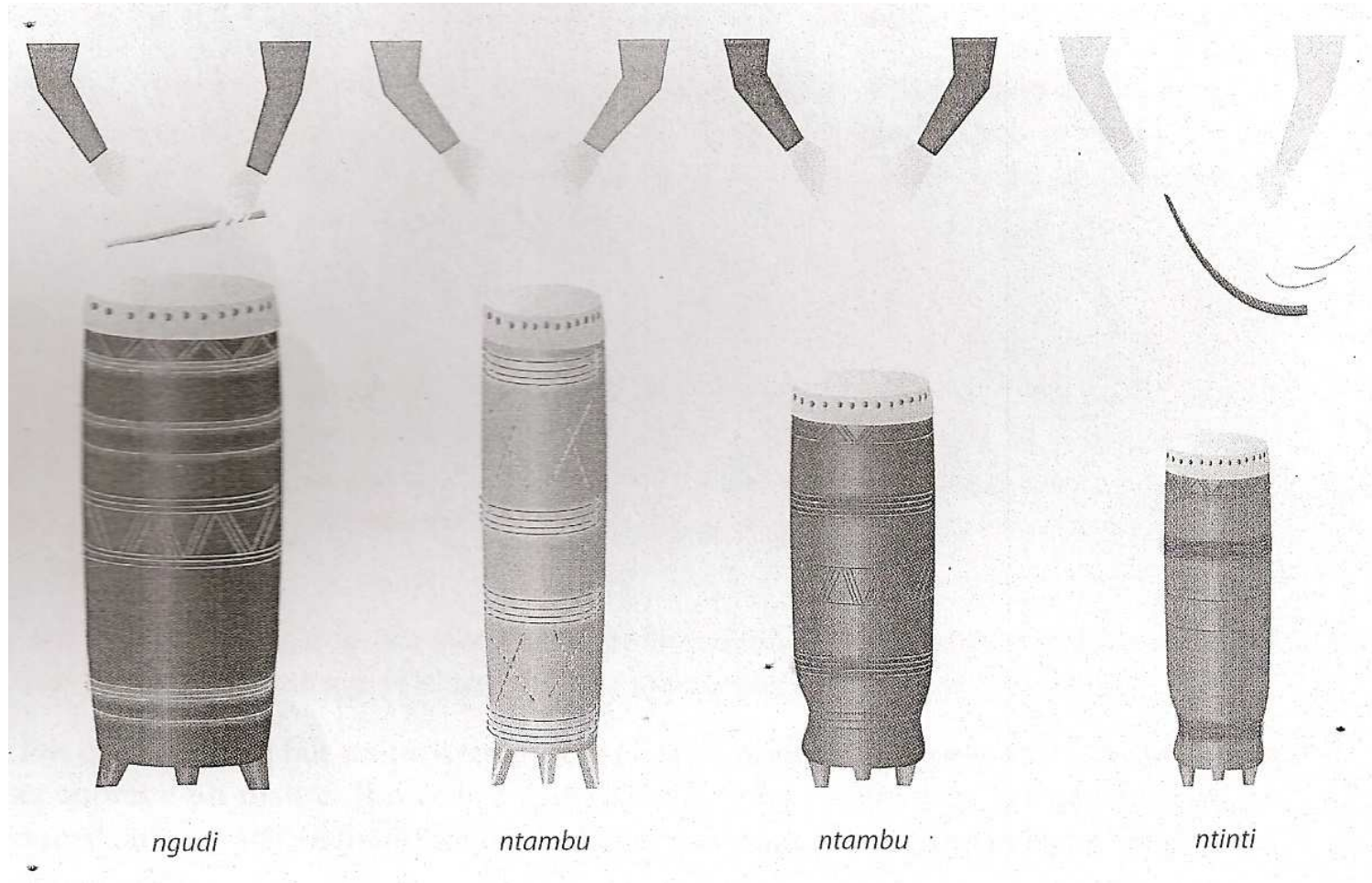
Annexe 5

L'Ouest de l'Afrique Centre-Australe aux XVI^e et XVII^e



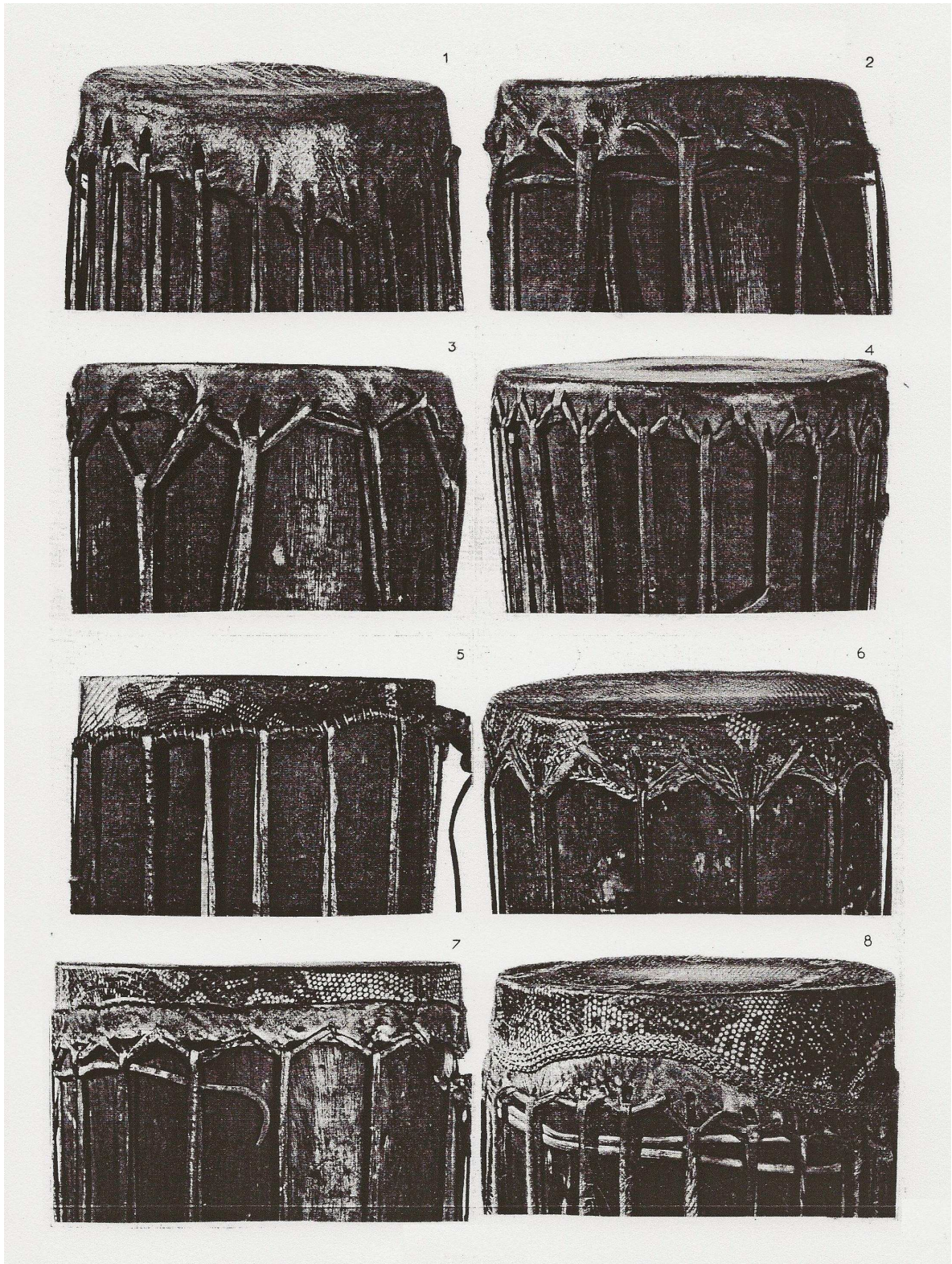
Robert Cornevin, 1966.

Annexe 7
Ensemble de tambours *ngoma*



Cité de la Musique, 2007

Annexe 8
Différentes manières de tendre la peau avec des courroies



Olga Boone, 1951.

Annexe 9
Della Musica, e delle Danze



Giovanni Antonio Cavazzi, 1687.

Annexe 10
Soldats jouant de la cloche simple et de la cloche double

157



Giovanni Antonio Cavazzi, 1687.

Annexe 11
Fruit du palmier *borassus aethiopum*



Tervuren Xylarium Wood Database, Tervuren.

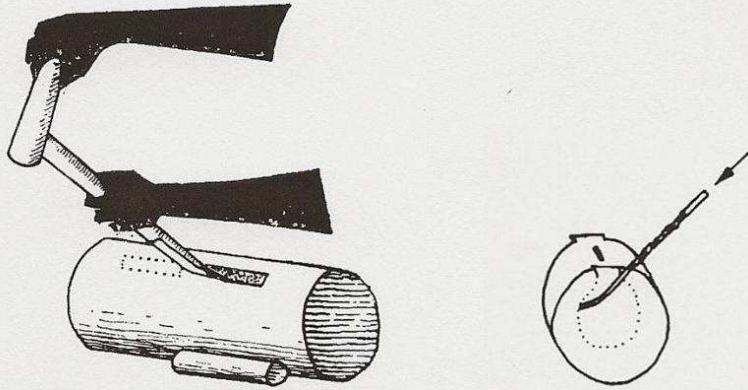
Annexe 12
Chien de chasse porteur de la cloche de bois *dibu*



Inforcongo - Guide du voyageur: Congo-Belge & Ruanda-Urundi.

Annexe 13

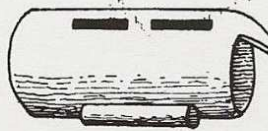
La fabrication d'un tambour à fente cylindrique non anthropomorphe



Taille et vidage du tronc, par les fentes situées sur le dessus.



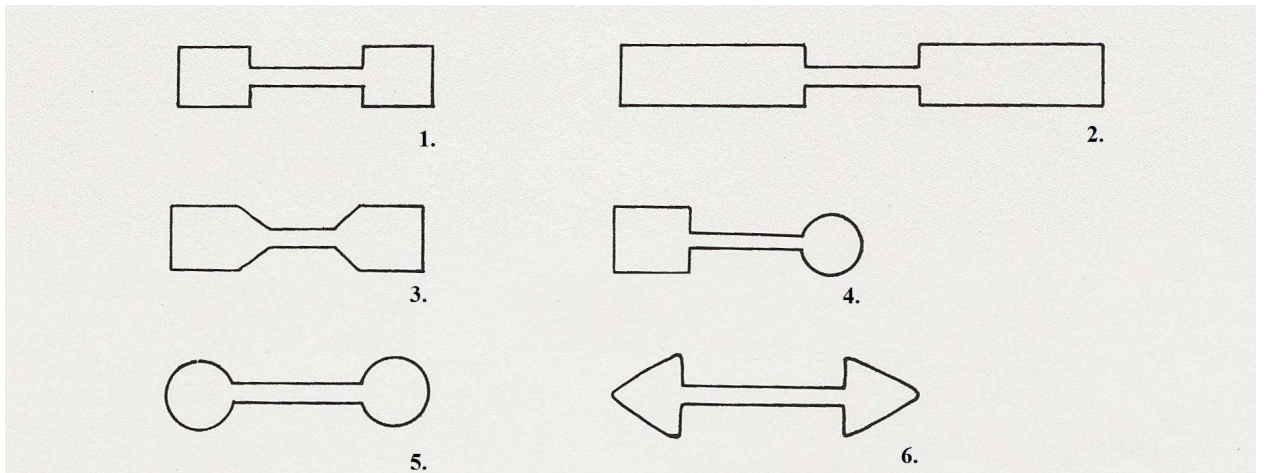
Sculptage de la poignée.



D'après Jean-Sébastien Laurenty, 1968.

Annexe 14

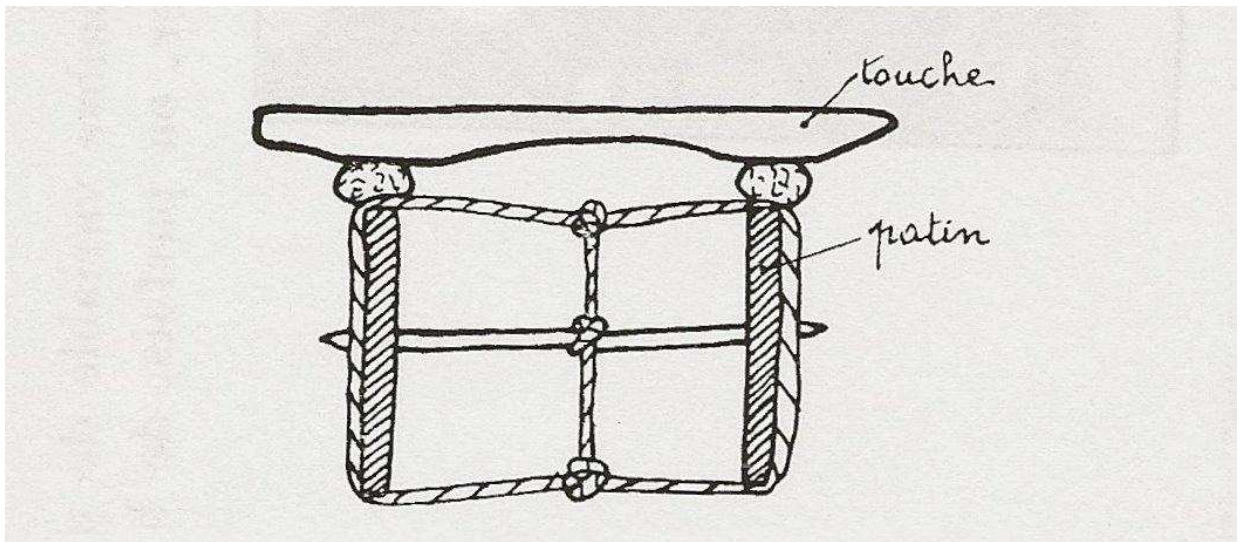
Différentes formes de fentes des tambours à fente cylindriques non anthropomorphes de dimensions moyennes



Jean Sébastien Laurenty, 1968

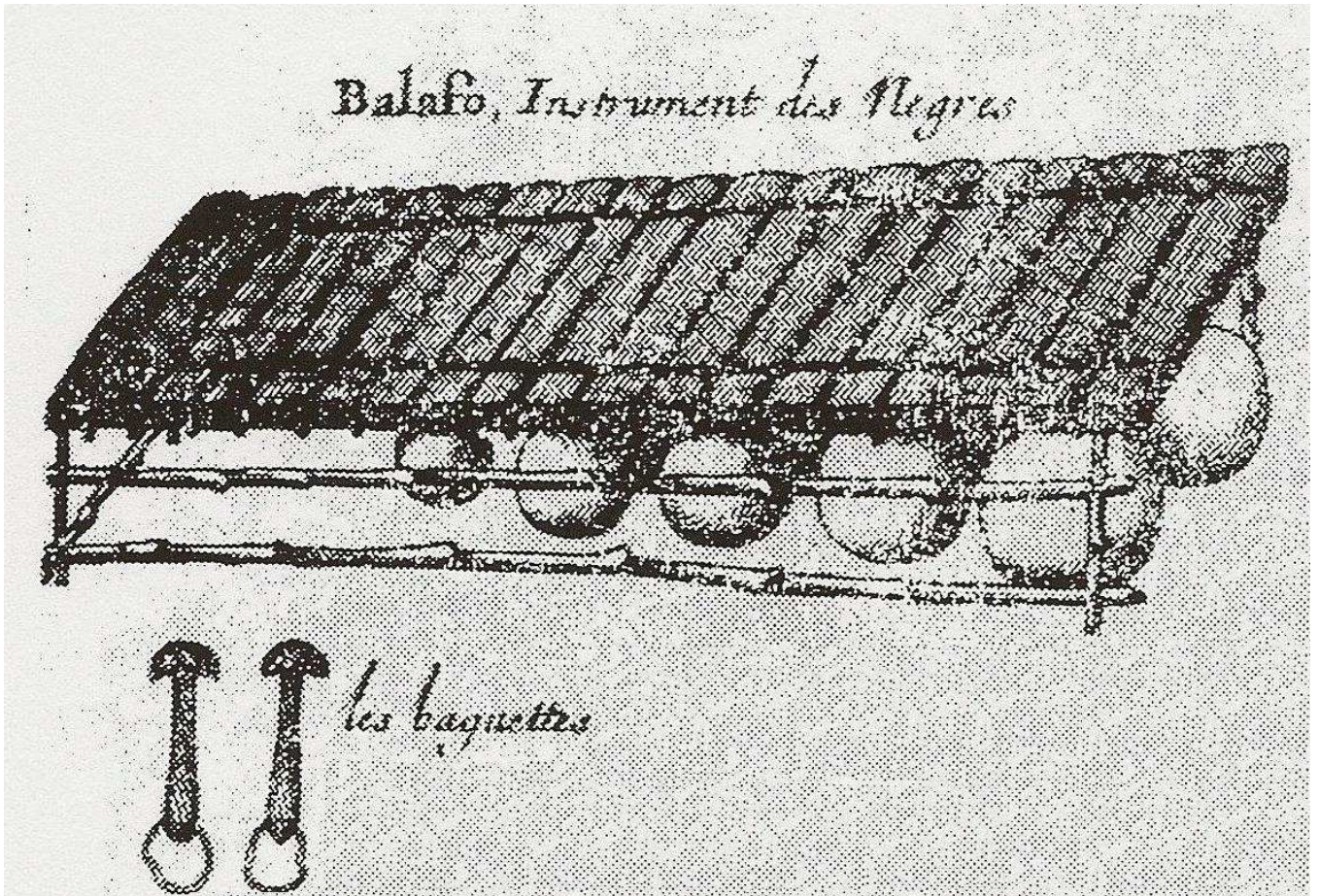
Les types les plus fréquents sont les 1 et 2 ; les autres modalités représentées aux croquis 3-4-5-6 constituent des variantes extrêmement rares.

Annexe 15
Coupe transversale d'un xylophone avec patins



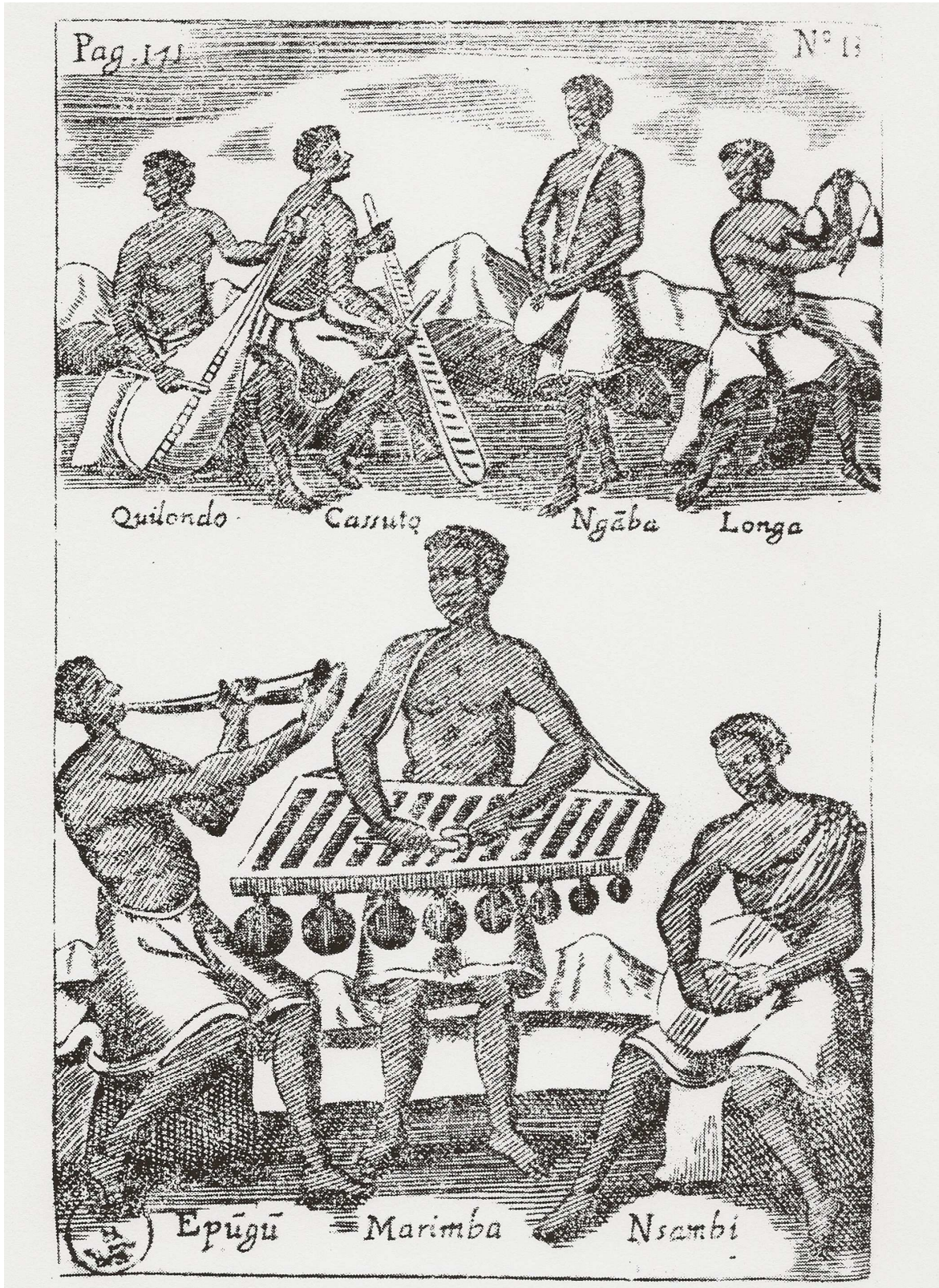
Olga Boone, 1936.

Annexe 16
Le *balafo*



François Froger, 1698.

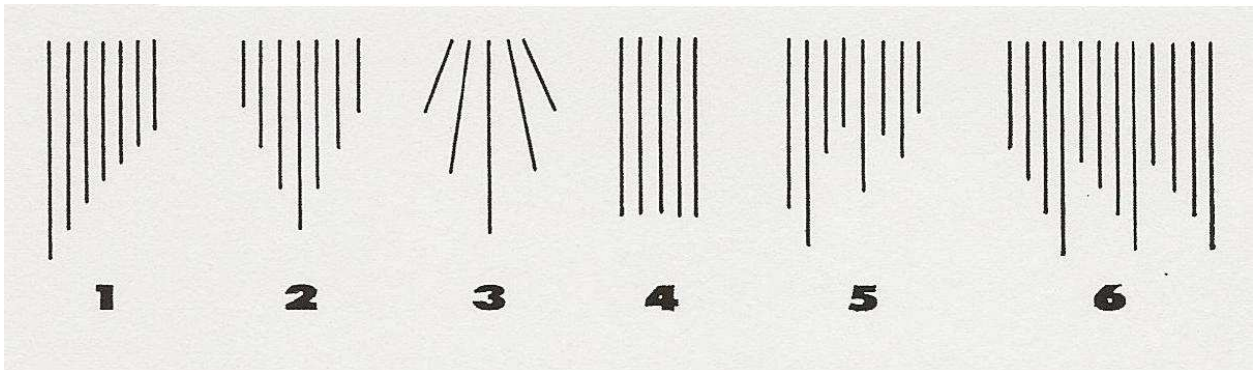
Annexe 17
Les instruments de musique



Girolamo Merolla, 1692.

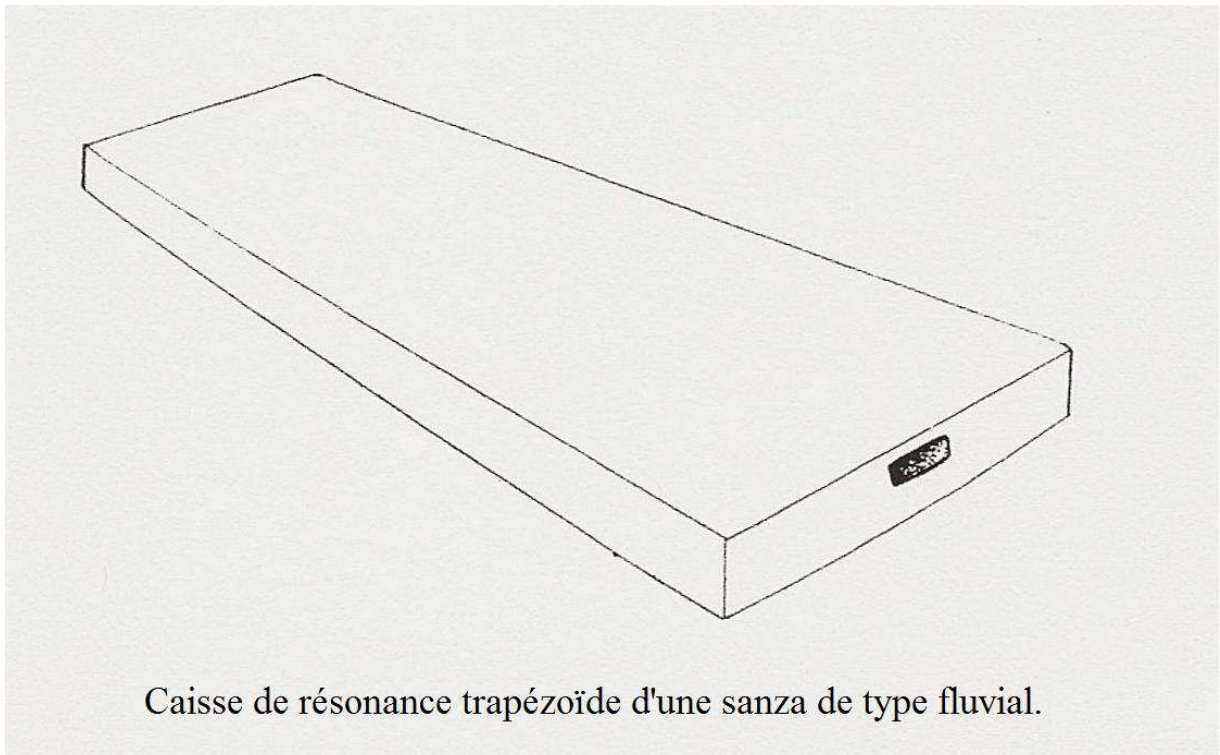
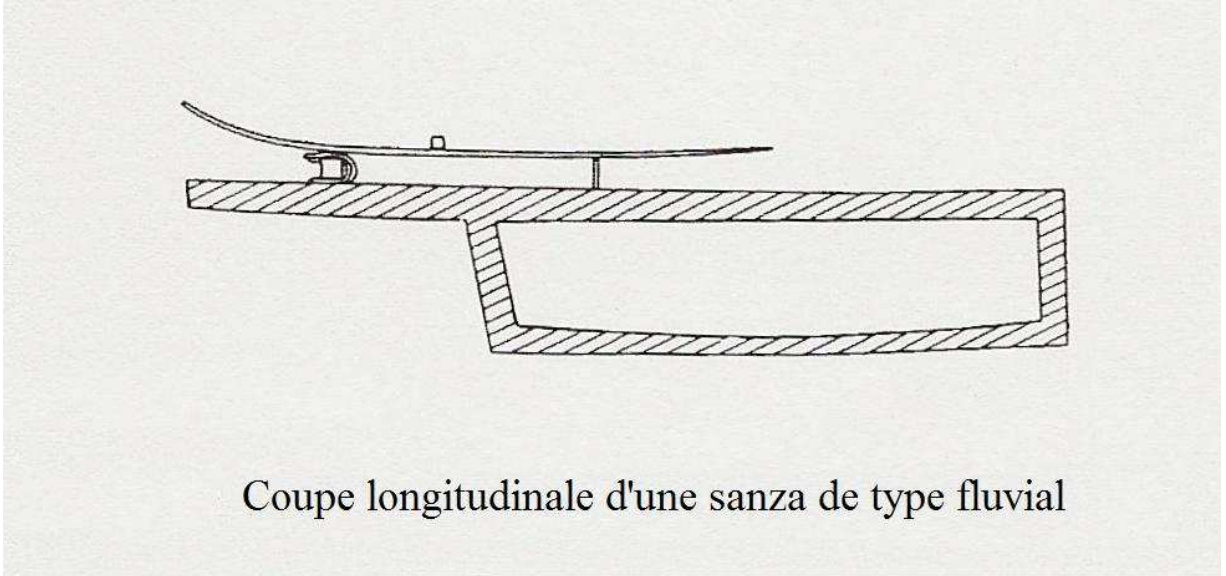
Annexe 18

Les six types fondamentaux de clavier



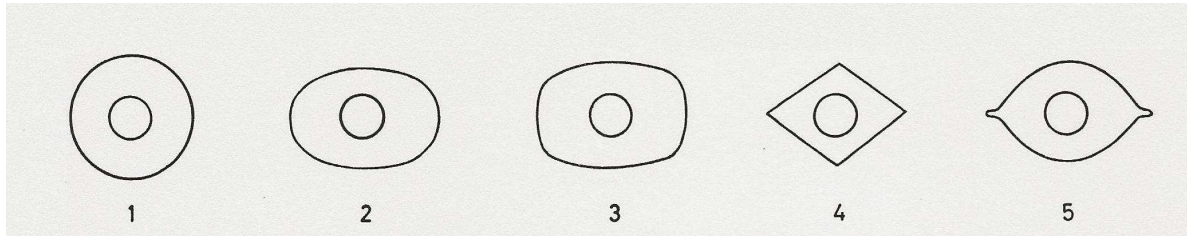
Jean Sébastien Laurenty, 1962.

Annexe 19
Mode de conception d'une senza de type fluvial



Jean Sébastien Laurenty, 1962.

Annexe 20
Forme des lèvres de l'embouchure des sifflets vues en coupe
horizontale



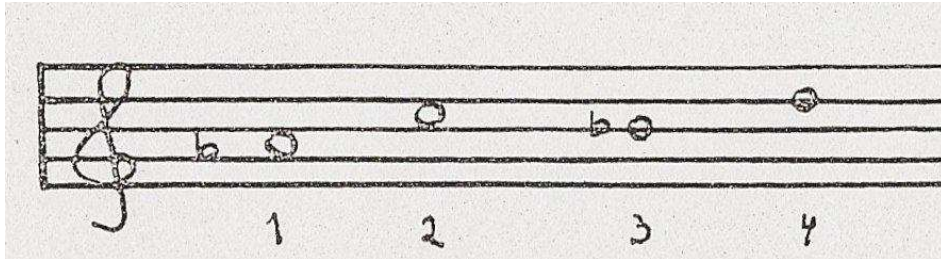
Jean Sébastien Laurenty, 1974.

Annexe 21
Trois types d'encoches différents, de gauche à droite : à angle droit, en U, en V



Musée Royal de l'Afrique Centrale, mis en ligne en 2006.

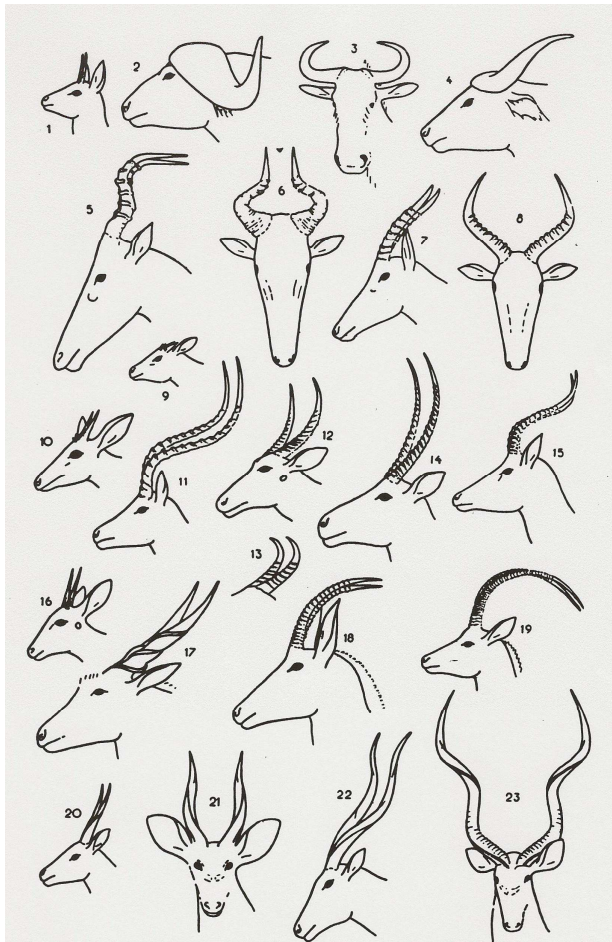
Annexe 22
Accord de la flûte de Pan Mbun *isuom-ingenti*



J.-N. Maquet, 1956.

Annexe 23

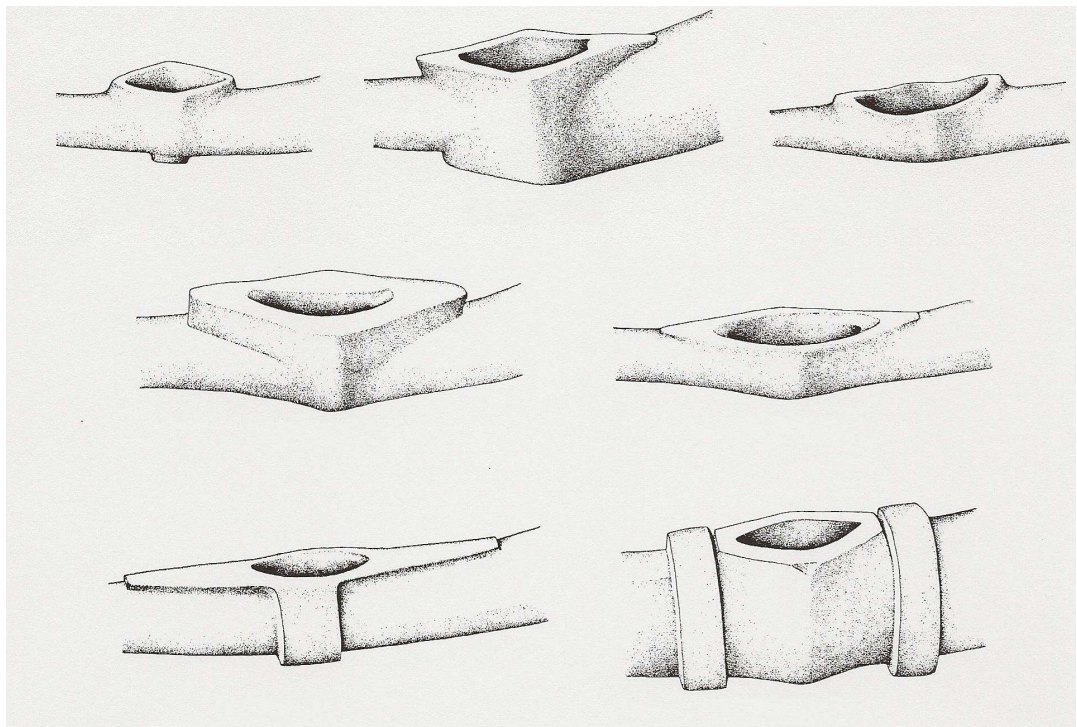
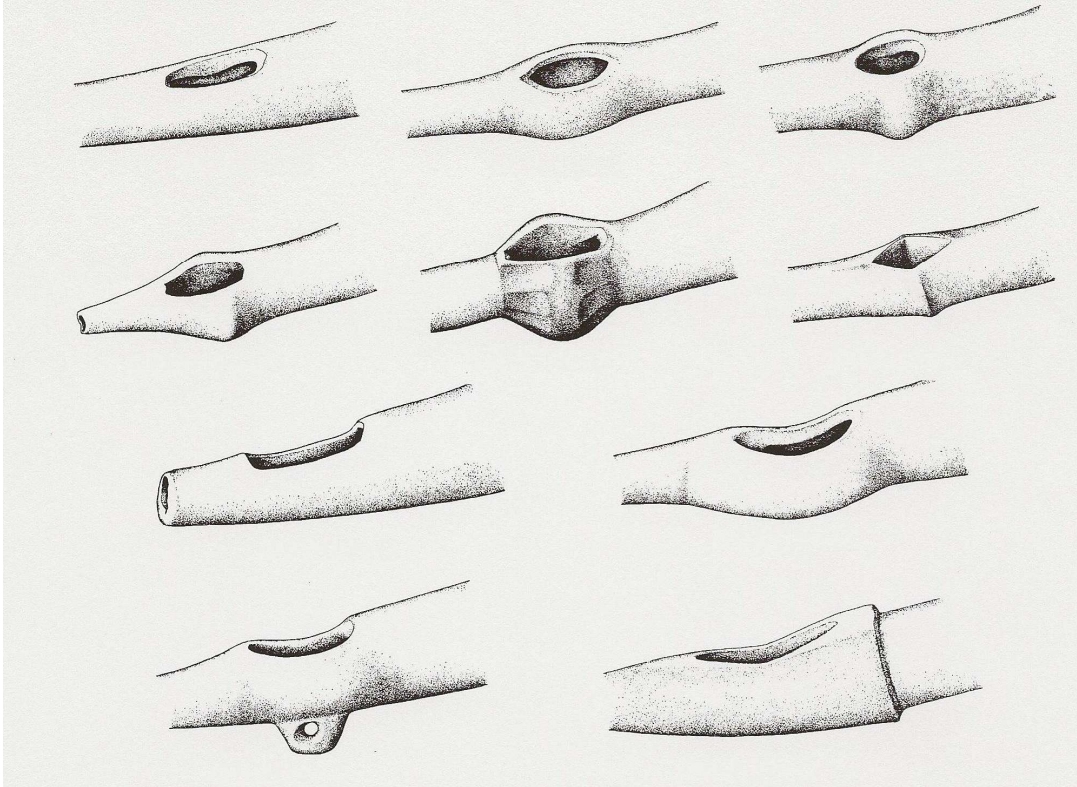
Têtes des types principaux de bovidés du Zaïre



1. *Oreotragus saltator* : antilope.
2. *Syncerus caffer* : buffle.
3. *Connochaetes taurinus* : buffle.
4. *Syncerus nanus* : buffle.
5. *Alcelaphus lelwel* : antilope.
6. *Alcelaphus lichtensteini* : antilope.
7. *Damaliscus korrigum* : antilope.
8. *Damaliscus lunatus* : antilope.
9. *Cephalophus* : antilope.
10. *Sylvicapra grimmia* : antilope.
11. *Aepyceros melampus* : antilope.
12. *Redunca arundinum* : antilope.
13. *Redunca redunca* : antilope.
14. *Kobus defassa* : antilope.
15. *Adenota kob* : antilope.
16. *Ourebia* : antilope.
17. *Taurotragus oryx* : antilope.
18. *Hippotragus equinus* : antilope.
19. *Hippotragus niger* : antilope.
20. *Tragelaphus scriptus* : antilope.
21. *Boocercus Euryceros* : antilope.
22. *Limnotragus spekii* : antilope.
23. *Strepticerus capensis* : antilope.

J.-N. Maquet, 1956.

Annexe 24
Embouchures des trompes éburnéennes



Jean Sébastien Laurenty, 1974.

Annexe 25
Xylophone de l'ensemble de la Cité de la Musique, thème



Cité de la musique, 2011

Annexe 26
Xylophone Pende *madimba* gamme et thème

a)

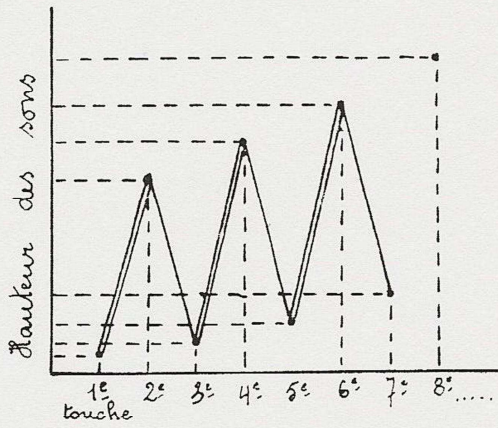
b)

c)

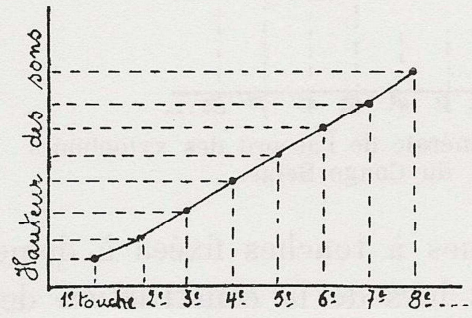
d)

Xylophone Pende *madimba*: *Kapumba ya ngombo* (Chant du féticheur) :
 a) gamme employée ; Enreg. J.-N. MAQUET.
 b) et c) variations mélodiques du thème ;
 d) variation rythmique.

Annexe 27
Allure générale de l'accord des xylophones du N. et du S.
du Congo belge



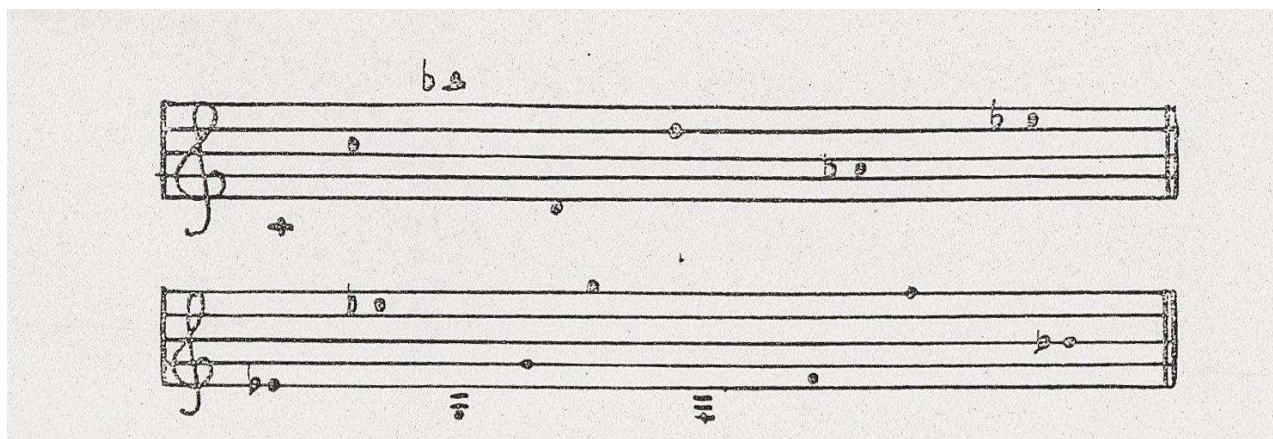
Allure générale de l'accord des xylophones
 du N. du Congo Belge.



Allure générale de l'accord des xylophones
 du S. du Congo Belge.

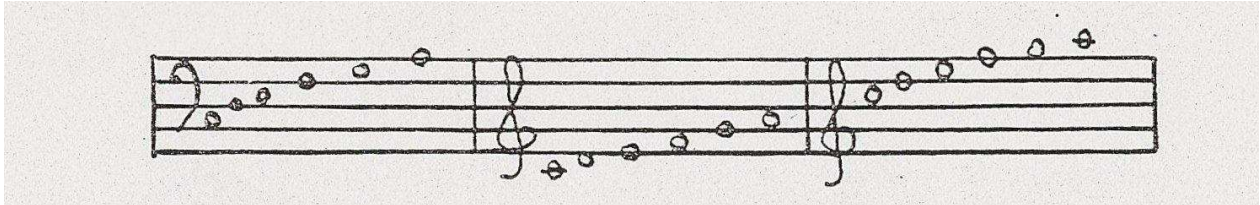
Olga Boone, 1936.

Annexe 28
Accord d'une senza Shi



J.-N. Maquet, 1956.

Annexe 29
Gamme d'une sanza Tshokwe à 3 claviers :
inférieur, moyen, supérieur



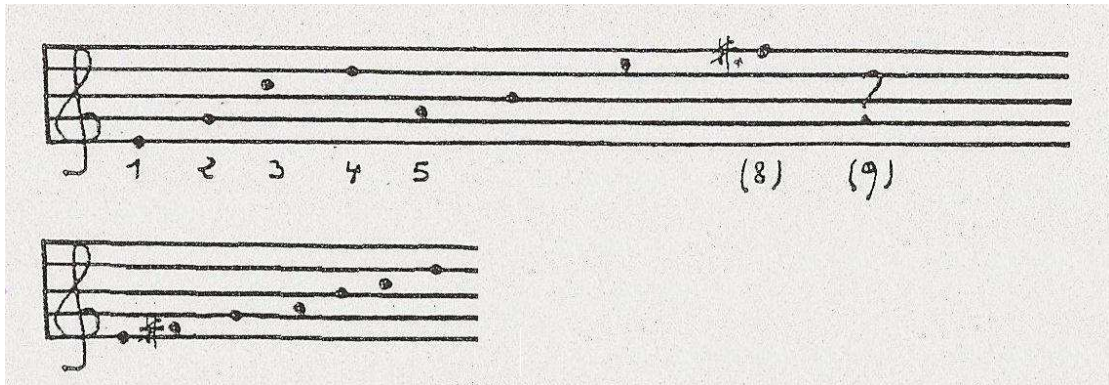
J.-N. Maquet, 1956

Annexe 30
Sanza Pende gibinji : Mwanda wa sashi (Chant des grelots)

J.-N. Maquet, 1956

Annexe 31

Accord et mode heptatonique des pluriarcs Kissi



D'après J.-N. Maquet, 1956

Annexe 32
Flûte de Pan Mbun isum-ingeti

The image displays a handwritten musical score for the piece "Flûte de Pan Mbun isum-ingeti". The score is organized into four systems, each containing two staves. The first system is labeled "FLÛTE" and "VOIX", the second "F." and "V.", the third "F." and "V.", and the fourth "F." and "V.". Each system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

J.-N. Maquet, 1956

Annexe 33
Le gong télégraphique de Stanleyville



Musée du Congo Belge, 1904.

Annexe 34
Habito del Soldato (L'habit du soldat)



Odoardo Lopez, 1591

Annexe 35
A la cour du chef Ngolambadi



Giovanni Antonio Cavazzi, 1687.

Annexe 36
L'enterrement d'un tambourinaire dans le pays de Jalofer



Olivier Dapper, 1670.

Sigles et abréviations utilisés

Cf. : du latin *Confer*, se reporter à.

Ibid. : du latin *Ibidem*, au même endroit d'un texte.

Glossaire

Baganga : pluriel de *nganga* ; voir *nganga*.

Kikongo : langue bantoue parlée par les Kongo.

Manikongo : roi gouvernant le royaume Kongo.

Mani Vunda : chef de l'autorité spirituelle.

Massikulu : ensemble instrumental comportant deux tambours membranophones et cinq trompes traversières.

Mpemba : monde des morts, au-delà..

Nganga : devin-guérisseur.

Ngombo : culte de la divination.

Ngudi : mère.

Nzimbu : coquillage utilisé comme monnaie sous le Royaume Kongo.

Yalà simbà : cérémonie au cours de laquelle était célébré des jumeaux nouvellement nés..

Table des matières

Dédicace	3
Avertissement	4
Remerciements	5
Sommaire	6
Introduction	7
PARTIE 1 - INSTRUMENTARIUM : LISTE SELECTIVE DES INSTRUMENTS PRESENTS DANS L'ANCIEN ROYAUME KONGO, ET ACTUELLEMENT CHEZ LE PEUPLE KONGO	16
CHAPITRE 1 – LES MEMBRANOPHONES	17
A / Les tambours actuels	17
1) Les tambours <i>masikulu</i>	17
2) Le tambour, ou <i>ngoma</i>	18
3) Le tambour à friction <i>nkwiti</i>	20
B / Les tambours dans les écrits historiques	21
1) Le tambour <i>ngoma</i>	21
2) Le tambour <i>ndungu</i>	22
3) Le tambour <i>ndembo</i>	22
CHAPITRE 2 – LES IDIOPHONES	23
A / Les idiophones par frappement	23
1) Les cloches en métal	23
2) Les cloches en bois	25
3) Le tambour à fente	28
4) Le xylophone	32
B / Les autres types d'idiophones	36
1) Les hochets	37
2) Le racleur <i>monkwasa</i>	39
3) Les instruments à lames (lamellophones)	41
CHAPITRE 3 – LES AEROPHONES	44
A / Les sifflets	44
1) Le sifflet <i>kimbila</i> , <i>mbambi</i> ou <i>pîtu</i>	44
2) Le sifflet <i>nsiba</i>	45
B / Les flûtes	46
1) Les flûtes <i>siku-bampuela</i>	47
2) Les flûtes de pan	48
C / Les trompes	49
1) Les trompes traversières ordinaires	49
2) Les trompes royales	50
CHAPITRE 4 – LES CORDOPHONES	52
A / Les instruments à cordes frottées	52
1) La vièle <i>lungoyongoyo</i>	52
2) La vièle <i>lungoyongoyo</i> anthropomorphe	53
B / Les instruments à cordes pincées	54
Le pluriarc	54
PARTIE 2 - LES PROCÉDES MUSICAUX UTILISÉS DANS LA MUSIQUE TRADITIONNELLE EN AFRIQUE CENTRALE	58
CHAPITRE 5 – LES MODES TONIQUES ET RYTHMIQUES	59
A / Les modes toniques	59
1) Généralités	60
2) Le mode pentatonique anhémitonique	60
3) Les autres modes	61
B / L'accord des instruments	61
1) Les idiophones	62

2) Les aérophones	63
3) Les cordophones	64
C / Le rythme	65
1) Généralités	65
2) Etude de cas	66
CHAPITRE 6 – LA STRUCTURE INTERNE AUX PIÈCES TRADITIONNELLES	70
A / Le chant	70
1) Les techniques vocales utilisées en Afrique centrale	70
2) Le chant accompagné par les instruments	71
3) Les différentes polyphonies	71
B / La structure des pièces traditionnelles	72
1) Généralités	73
2) Exemple de la berceuse pour les jumeaux Kongo	75
CHAPITRE 7 – LE RAPPORT A LA LANGUE PARLEE	79
A / Le kikongo	79
1) Origines et localisation de la langue	79
2) Tonologie	80
B / La langue dans la musique	81
1) Le chant	81
2) La transmission des messages	81
PARTIE 3 - MUSIQUE ET SOCIÉTÉ AU CŒUR DU ROYAUME KONGO	83
CHAPITRE 8 – MUSIQUE DE CIRCONSTANCES	84
A / La vie quotidienne	84
1) Éléments de la vie quotidienne sous le Royaume Kongo	85
2) Religion et croyances locales	87
3) La musique dans la vie du peuple	89
B / La musique dans la vie des dirigeants	91
1) Le statut des dirigeants	91
2) Les funérailles des officiels	93
3) A la cour des rois du Kongo	95
C / Les croyances chez les Kongo	97
1) La cosmologie Kongo	97
2) Les rituels, les objets magiques utilisés	99
3) Les prêtres investis	101
CHAPITRE 9 – LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE LIÉS AUX ÉVÉNEMENTS DE LA VIE DES KONGO	104
A / La facture	104
1) Règles générales à toute facture instrumentale	104
2) Quelques instruments particuliers	105
B / Le statut particulier que peuvent prendre certains instruments	107
1) Le statut propre à l'instrument de musique	107
2) Les rapports entretenus par les Kongo envers certains instruments	107
C / Les pratiques propres à certains instruments	108
1) Au sein de la vie quotidienne	108
2) Dans les rituels du culte des ancêtres et des esprits	111
3) A la cour des chefs et du roi	112
CHAPITRE 10 – LE MUSICIEN DANS LA SOCIÉTÉ KONGO	114
A / La pratique musicale pour tous	114
1) La pratique quotidienne de la musique au sein du village	114
2) Les prémisses de l'apprentissage musical	115
B / Le statut du musicien professionnel	116
1) Dans les villages	116
2) Les joueurs d'instruments mélodiques	116
3) Les tambourinaires à la cour du roi	117
C / L'apprentissage de la musique	117
1) La formation des disciples	117
2) L'apprentissage des répertoires spécifiques	118

Conclusion.....	119
Bibliographie.....	121
Iconographie.....	124
Table des annexes.....	131
Liste des pistes présentes sur le disque compact.....	132
Annexes.....	137
Sigles et abréviations utilisés.....	170
Glossaire.....	171
Table des matières.....	172

RÉSUMÉ

La musique congolaise relève d'un concept complexe dépassant le stade de la musique pure. Le terme englobe en effet le chant, la musique instrumentale et la danse. Ces trois éléments font partie intégrante de la vie des habitants du Royaume du Kongo, pendant la période s'étalant du XVe au XIXe siècle.

Etroitement reliés au quotidien des congolais, ils accompagnent chaque événement de la vie quotidienne, des rites religieux et de la cour des rois et des chefs locaux. La musique et ses instruments permettent aux hommes de partager les moments pénibles comme les plus légers, d'entrer en contact avec l'univers spirituel dans lequel transitent les ancêtres et leurs esprits, aux dirigeants de marquer leur peuple par la puissance des éléments musicaux employés.

Utilisée également comme moyen de communication, la musique Kongo est véritablement inhérente au fonctionnement de toute la société Kongo.

MOTS CLÉS : Kongo, musique fonctionnelle, pratiques royales, culte rituel, langage phonémique.

SUMMARY

Congolese music is a more complex concept than pure music. It includes not only music but also singing and dance. These three elements take part in the lives of the Kongo Kingdom inhabitants, from the XVth to the XIXth century.

Closely linked to Congolese life, they follow each ordinary event, each religious ceremony and play an important role in kings and leaders court working. Music and instruments aloud men to share hard as sweet times, to communicate with the world of ancestral spirits. They make leaders to impress people by their powerful and sacred presence. Also used as a mean of communication, Congolese music is really inseparable from Kongo way of life.

KEY WORDS : Kongo, music of circumstances, royal practices, ritual cult, phonemic language.