

VIE MUSICALE DANS LA SOCIÉTÉ ZANDE ANCIENNE

Introduction

Simon MONDO MUMBANZA,
Professeur à la
Faculté des Lettres et
Sciences Humaines
de l'Université
de Kinshasa.
mondopapy12@
yahoo.fr

Les instruments de musique et certaines danses qui se pratiquaient dans la société zande ancienne (celle qui a précédé l'apparition du xylophone *kponingbo*²) ont intéressé certains chercheurs. Déjà en 1874³, après avoir sillonné cette partie de l'Afrique, Georg Schweinfurth publie un tableau représentant trois jeunes Azande avec leurs harpes. Les xylophones sur troncs de bananier collectés par Huttereau en 1912 et 1913, dans les régions de Doruma et de Dakwa, ont été décrits par Olga Boone⁴ qui en a fait connaître les caractéristiques tant physiques qu'acoustiques. Dans le même ouvrage figure une description détaillée des xylophones à résonateurs multiples collectés par une dizaine de voyageurs qui semblent avoir couvert tout le pays zande. Se référant aux travaux de Scheaffner, Evans Pritchard⁵ a signalé les instruments et les danses des Azande, sans presque rien dire des répertoires des chants. Comme on peut le constater, les études effectuées sur la musique zande pré-*kponingbo* ont plus porté sur les instruments que sur les chants.

Philippe Bruguière⁶ reconnaît que « Les harpes rassemblées [...] témoignent à l'évidence de la riche et de la diversité de singularités culturelles dont on peut déceler, voire même « lire » sur les instruments quelques souvenirs. Mais elles posent d'emblée, par

2 Le *kponingbo* est un xylophone sur troncs de bananier qui incarne la musique zande depuis le début du XX^e siècle.

3 Georg SCHWEINFURTH, *Voyage au cœur de l'Afrique*, vol. 2, 1875, p. 28.

4 Olga BOONE, *Les xylophones du Congo Belge, Annales du Musée du Congo Belge*, T.III, Fasc.2, Tervuren, 1936, pp. 77-81. Les xylophones avec calebasses qu'elle a étudiés (pp. 100-105) ont été collectés par Huttereau (1912 et 1913), Vandervelde (1913), Arnould (1920 et 1932), Renkin (1930), Geysen (1932), De Wilde (1932), Pierart (1932), Jonkheers (1935), etc.

5 Evans PRITCHARD, *Azande, History and Political Institutions*, Oxford University Press, 1971, pp.101-103.

6 Philippe BRUGUIERE, *La parole du fleuve : harpes d'Afrique centrale*, 1999, Paris, Musée de la Musique, 1999, p. 107.

leur présence, une interrogation irréductible, celle de leurs musiques. Pour certains répertoires, hélas – comme ceux des anciennes cours royales *zande* –, la question ne se pose plus : ils ont totalement disparu ».

Notons que l'étude thématique d'une musique donnée constitue l'une des voies permettant de mieux pénétrer les valeurs culturelles de la société explorée, ses soucis majeurs et les événements qui ont marqué son histoire, mais aussi sa conception du monde.

Nous avons sillonné le pays *zande* en 1983 et 1985 dans le cadre de nos enquêtes sur le xylophone *kponingbo*⁷. Et ces voyages nous ont permis d'interroger les personnes considérées, en raison de leur statut ou de leur passé, comme dépositaires des informations sur les musiques anciennes. Concernant la musique dans les anciennes cours royales, nous avons recueilli le témoignage de tous les chefs de secteurs – détenteurs d'un pouvoir administratif et coutumier à la fois – rencontrés sur le terrain. Il s'agit notamment des chefs Liwolo à Gbudi, Agemama à Dakwa, Djibili à Banda, Bitima Moke à Neru et Dewetanga à Limba. Chacun d'eux a manifesté un enthousiasme évident vis-à-vis de notre projet et a livré ce qu'il savait sur la musique royale et celle de la noblesse. Parmi les joueurs des anciens instruments et connaisseurs de cette musique interrogés figurent : Gawa Finoza du village de Yangazi situé à 3 Km à l'est d'Ango, âgé de 80 ans en 1985 ; Aïkpio Muzade, du village de Ngongoli/Dafia, né à Bunga, dans le secteur de Gbudi, ancien musicien de la cour du chef Zamoy ; Palangako, né à Bondo, autour de 80 ans en 1985 ; Henri Nyekumbo Gbandaïme, du village de Ngongoli/Dafia, originaire de Debu dans le secteur de Ngindo, 83 ans en 1985, ancien domestique du chef Zamoy à la cour de Gbudi, qui a chanté avec son épouse Marie Zambade ; Eugène Betekpa Bangema, originaire du secteur Ezo, environ 85 ans en 1985 ; Animboyo du village de Ngongoli, 80 ans en 1985 ; enfin Awiliyo Bayangani, né à Dimbia en 1901 et joueur du xylophone royal à la cour de Kipate (Limba) où nous l'avons enregistré.

La présente contribution se propose de décrire les catégories musicales azandé pré-*kponingbo* et leurs répertoires après avoir présenté succinctement la situation géo-historique des Azande.

1. Brève présentation du peuple *zande*

Les Azande⁸ semblent être diversement classifiés. Selon Jan Vansina⁹ : « On range parmi les Zande de nombreux peuples zandésisés : les Abarambo, Amadi, Bagba, Kare, Sere-baku, Mundu et Bari. Parmi les Zande eux-mêmes, on distingue les Avungara à l'Est, les Abandiya à l'Ouest ; et on oppose les Zande aux Nzakara à l'extrême-ouest ».

7 MONDO MUMBANZA, *Le kponingbo des Azandé : patrimoine musical dans une organisation socioculturelle singulière*, thèse de doctorat en Arts, option ethnomusicologie, Université des Antilles, 2016.

8 Certains auteurs écrivent invariablement Zande, d'autres écrivent Azande au pluriel et Zande au singulier.

9 JAN VANSINA, *Introduction à l'Ethnographie du Congo*, Kinshasa, Éditions Universitaires du Congo, 1966, pp. 39-52.

Robert Cornevin¹⁰ affirme qu'on trouve le peuple zande entre le 6° - 2°30' latitude nord et le 22°20' - 29°30' longitude est. Les Azande se trouvent à cheval sur trois pays : le sud-est de la République Centrafricaine, le sud-ouest du Sud-Soudan et une partie de l'extrême nord de la RD Congo. Les provinces où ils résident en RD Congo, sont celles de Haut et Bas Uélé. Ils y occupent l'espace de terre situé entre les rivières Mbomu au nord et Uélé au sud. Toutefois, on rencontre aussi une grande communauté zandé sur la rive gauche de l'Uélé, pratiquement sur les terres s'étendant à partir de 30 km de la ville d'Isiro jusqu'à Aketi. Ils occupent les territoires de Poko, Bambesa, Buta et Bondo qu'ils partagent entre autres avec les Mayogo, Bakango, Bangelema, Baboa, etc. Dans la province du Haut-Uélé, les Azande occupent les territoires de Dungu et de Faradje, au nord et sont voisins des Mangbetu et Mayogo au sud. Enfin, dans le territoire d'Ango, exclusivement occupé par eux. Ango se compose de quatre secteurs (ex-chefferies) : Ngindo au sud-ouest, Sasa au nord-ouest, Ezo au sud-est et Mopoy au nord-est.

2. Situation musicale¹¹

Généralités

La société zande était structurée en forme de pyramide dont le sommet était occupé par les rois et les membres de leurs familles. À la base vivait le commun des mortels (Azande purs et assimilés). Entre les deux se trouvait la classe intermédiaire dont faisaient partie les notables appelés *Bakumba* : vieux, sages, fabricants d'armes et dignitaires chargés de certaines fonctions sociales. Dans cette société de forme pyramidale, à chaque couche de la population correspondait un genre de musique donné. Les instruments populaires ne jouaient pas dans des cérémonies organisées à la cour. Chaque cour possédait en son sein un artiste choisi dans la société pour ses aptitudes musicales diverses. Beaucoup d'entre eux furent d'excellents compositeurs et de véritables poètes. Certains savaient jouer plusieurs instruments et, généralement, ils en étaient les facteurs. Artistes professionnels, leurs connaissances musicales et leurs techniques de fabrication se transmettaient de père en fils.

Contrairement aux autres sociétés traditionnelles, la société zande ancienne ne réservait aucune forme de musique aux Palanga (jeunes). Une exception à ce sujet concerne la partie "est" où les jeunes étaient parfois admis à la danse Bagia (l'une des anciennes danses populaires). Toutes les autres étaient réservées aux adultes. Aux cérémonies organisées par les chefs dans leurs cours ne participaient que des *Bakumba*. Même les jeunes mis à la disposition du chef pour exécution ou apprentissage des métiers,

10 Robert CORNEVIN, *Histoire du Congo*, Paris, Berger-Levrault, 1970, pp. 59-64.

11 Lire MONDO MUMBANZA, *Le Kponingbo : xylophone et forme de musique populaire zande*, Travail de Fin de Cycle (TFC), 1984, INA/Kinshasa (inédit).

n'avaient nullement accès à la danse. Pendant les fêtes publiques, tel que le retrait de deuil, se pratiquaient les danses *glele* à l'ouest et *bagia* à l'est. Celles-ci se déroulaient la nuit, après que les enfants étaient déjà couchés. Enfin, le fait pour certains chefs, tel que Gbundwé, d'avoir prohibé les danses jugées indécentes, au cours de leur règne, témoigne de la rigidité de l'éducation souhaitée par la société zande pour sa jeunesse¹².

On trouvait dans la société zande des xylophones, des harpes, des clochettes et des tambours à membrane, ainsi qu'un tambour de bois.

2.1. La musique de cour et celle de la noblesse

2.1.1. Les instruments

2.1.1.1. Le xylophone *Manza*

Manza est, chez les Azande, le nom de l'instrument qui incarne le pouvoir. Il est joué pour l'intronisation, pour toute cérémonie et pour le décès du chef. C'est un xylophone à résonateurs multiples doté de 10 lamelles. Son clavier est composé d'une planche d'environ 1 m de long sur 0,25 de large. Ses deux extrémités sont attachées aux bouts d'un long stick de bois solide et arqué appelé *gurumanza*. Onze petits morceaux de bois taillés, de 25 cm de long sur 5 ou 6 de large, surmontent la planche principale et délimitent les touches. Leur fonction est de diriger le son dans l'ouverture de la calebasse *Inga* de forme longitudinale placée sous chaque lamelle et servant de résonateur.

Bien que ressemblant au balafon des Sara du Tchad, E. Pritchard affirme qu'il est d'origine mbomu¹³. Le xylophone *manza* comme le signale Olga Boone¹⁴, est un instrument présent dans de nombreux groupes ethniques vivant à l'ouest des Azande, notamment les Ngbandi, les Ababua, les Yakoma, les Basire, les Abandja, les Sango. Selon la même auteure¹⁵, cet instrument est appelé Karangba ou Kalangba chez les Togbo de Bosobolo, de Libenge et de Zongo.

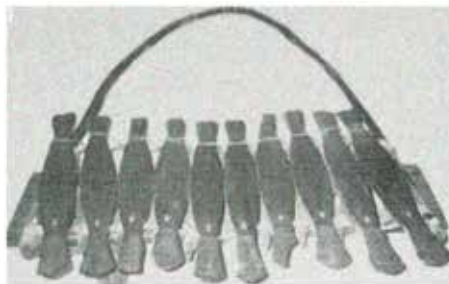


Photo n° 1 : le *manza*

¹² Selon Evans PRITCHARD, *Op. Cit.* p. 108.

¹³ Notons cependant que dans l'empire soudanais de Songaï le terme *mensa* désignait l'empereur.

¹⁴ Olga BOONE, *Op. Cit.* pp. 100-105.

¹⁵ Olga BOONE, *Ibid.* p. 106.

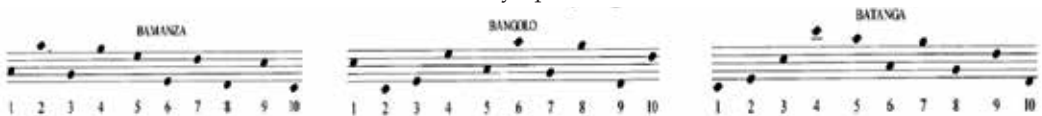
Olga Boone¹⁶ affirme que « le *manza* est un instrument relativement rare, et d'une façon générale, il est réservé aux chefs et aux notables [...] dans la région de Doruma, il ne sert jamais à accompagner la danse ; mais il est utilisé uniquement dans le cercle des notables réunis dans le *borondo*, ou dans le *bwadimo* (enceintes réservées des harems), ainsi qu'à l'occasion de certaines réjouissances ou à l'enterrement d'un grand chef ».

Les touches du *manza* sont fabriquées avec un bois du nom de *nzali* appelé en lingala *ngola*¹⁷ (*Pterocarpus Soyauxii* Taub.)¹⁸. La particularité des Azande est que ces touches, longues d'environ 40 cm chacune, sont soigneusement taillées. Leur corps est allongé et se termine de part et d'autre par une tête de forme pentagonale. Pour jouer, les musiciens se servent chacun de quatre mailloches à la fois, une paire dans chaque main. Ces baguettes sont taillées aussi avec un soin particulier et sont couvertes d'une boule de caoutchouc à l'une de leurs extrémités.

Les *manza* se produisent toujours en duo ou en trio. Généralement, l'ensemble se compose d'un *bamanza* (basse), d'un *bangolo* (médium) et d'un *batanga* (aigu). Le musicien de *manza* reste accroupi pour jouer. Ainsi, il pince le *gurumanza* entre ses mollets et ses cuisses, si bien que le clavier reste dans la position horizontale et ne touche pas le sol.

L'échelle sonore des *manza* enregistrés en 1983 et 1985 à la cour du chef Dewetanga, ne présentait pas la même disposition. La succession des degrés diffère de l'un à l'autre. Les touches sont disposées en paires, c'est-à-dire que chaque degré est représenté par deux touches successives résonant à une différence d'octave. Mais le *batanga* présente une disposition particulière concernant ses quatre premières touches à partir de la gauche. Sur le xylophone *bamanza*, les touches sont dans une disposition descendante, de gauche à droite : **la sol mi ré do**. Le *bangolo* possède des degrés convergeant vers le centre, par mouvement ascendant : **do mi** à gauche et **ré sol** à droite, tombant sur **la** au milieu. Quant au *batanga*, il possède à partir de la gauche un **do** et un **mi** (2) moyens suivis d'un **do** aigu (3) puis d'un **do** suraigu (4). De droite à gauche se trouve un **ré** moyen (2) suivi d'un **ré** aigu (3) puis un **sol** moyen (2) suivi d'un **sol** aigu (3) et, enfin un **la** moyen (2) suivi d'un **la** aigu (3).

Échelles des xylophones *manza*¹⁹



16 Olga BOONE, *Ibid.*, p. 120.

17 Il s'agit d'un bois rouge servant également à la fabrication des meubles.

18 Olga BOONE, *Op. cit.*, p. 105.

19 Concernant l'échelle sonore des xylophones *manza*, le troisième xylophone « *batanga* » fait exception parce qu'il semble s'étendre sur un ambitus de deux octaves, c'est-à-dire qu'il possède trois touches de **do** (2, 3 et 4).

Cette disposition des touches et l'usage de deux baguettes par chaque main, entraînent à chaque frappe la production simultanée d'un son grave et moyen ou moyen et aigu d'une même note (hormis le *batanga* qui peut faire entendre simultanément un **do** aigu et un **do** suraigu)²⁰.

2.1.1.2. *Le xylophone Magumbagba*

Dans la classe noble, on se servait d'un xylophone du nom de *magumbagba* pour animer les différentes cérémonies. Il s'agissait d'un instrument ayant pour support deux gros troncs de bananier couchés au sol en forme de triangle. De grosses lames y étaient disposées. Celles-ci, au nombre de six, provenaient d'abord d'un bois appelé *ngone*. Plus tard, on a utilisé le bois de *kpokpo* et de *godì*. Le *magumbagba* était joué par deux musiciens placés face-à-face autour de l'instrument. Ils se servaient chacun de deux bâtonnets solides et frappaient les lames à leurs extrémités. La région de Banda (ou Boeli), située au nord-est d'Ango, semble être celle qui comptait le plus grand nombre de musiciens de ce xylophone.

2.1.1.3. *La harpe kundi*

Comme dans les groupes ethniques voisins de l'est et sud-est (Mangbetu, Mayogo, etc.), du sud (Boa, Babenza) et de l'ouest (Nzakara, Bandia, Ngbandi, Ngbaka, etc.), on trouvait la harpe chez les Azande. *Kundi* était le terme générique pour beaucoup d'instruments mélodiques. Certaines harpes azande étaient grandes, d'autres petites. Mais elles avaient en commun un manche arqué dont le sommet était anthropoforme. La beauté de chaque pièce et la finesse des traits traduisent les soins particuliers qui entouraient leur fabrication. Comme il a été souligné précédemment, l'échelle de la harpe est descendante et contient les degrés **mi ré do la sol**.

Bien qu'il soit soutenu que beaucoup de harpes de la région d'Ubangi-Uelé, notamment celles avec les têtes sculptées, ont été fabriquées pour des collectionneurs occidentaux, force est de reconnaître que les collecteurs en question se sont inspirés d'une réalité rencontrée chez ces peuples : celle de sommets des manches à la figurine humaine. C'est peut-être la volonté de disposer d'un nombre élevé de harpes ainsi sculptées pour leurs expositions qui a motivé ces commandes. Cet état de choses témoigne également de l'existence sur le sol zandé des harpes à manches sculptées et d'autres qui ne le sont pas. On peut supposer que cette coexistence s'est produite au moment où l'instrument a cessé d'être l'apanage des classes supérieures pour descendre au bas de l'échelle. Cette hypothèse conduit à l'idée que cela a coïncidé avec la naissance du *kponingbo* qui marque la rupture entre l'époque qui interdisait aux jeunes de pratiquer la musique et celle qui a libéralisé cette activité.

20 En septembre 1986, Franck Lafont de la RTB rentrant d'une mission dans l'Uelé a tenté sans succès de définir la hauteur des sons des *manza* enregistrés à la cour de Dewetanga à Limba. J'ai résolu le problème en utilisant un autre enregistrement des mêmes xylophones réalisé en 1985, dont les échelles étaient captées séparément et lentement (cf. MRAC 2004.13.1.1.).

La caisse de résonance de la harpe zande était de forme ovoïde et recouverte d'une fine peau de pangolin ou d'oreille d'éléphant. Pour mieux tendre cette peau, on cousait ses bords sur la partie inférieure de la caisse au moyen d'une ficelle. Les cordes se fabriquaient avec des fils de raphia. Plus tard on s'est servi du nylon (d'origine européenne) à cet usage.

La plupart des harpes collectées à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles et exposées dans les musées européens contiennent 5 cordes. Cet état de choses conduit à penser que la harpe a connu une évolution parallèle à celle du xylophone, parce que les harpes actuellement en usage chez les Azande comportent toutes autour de 10 cordes. Mais on peut se demander aussi, étant donné le moment où les transformations s'opérèrent sur le xylophone, c'est-à-dire au début du XX^e, pourquoi les harpes « achetées » vers 1935 ou plus tard contenaient encore 5 cordes ? L'explication à donner à cette question est qu'il s'agit là, certainement, des harpes fabriquées et utilisées bien avant ces dates.

L'art de manier le *kundi* nécessitait une initiation. Souvent les connaissances se transmettaient de père en fils. L'instrument se jouait debout ou assis, la base de la caisse de résonance touchant le ventre du joueur. Les pouces pinçaient les cordes graves tandis que les autres doigts jouaient les aigus.



Photo n° 2 : le *kundi*, instruments des cours royales azande²¹.

2.1.2. Les chants de la classe régnante

2.1.2.1. Chants de cour

Lors des concerts à la cour, les chants étaient entonnés par le xylophone *bamanza*. Le répertoire se limitait à quelques mélodies qui du reste furent les mêmes partout. Il s'agissait des compositions datant d'une époque très reculée que les musiciens perpétuaient d'une génération à l'autre. Aussi entendra-t-on à la cour de Dewetanga, située à l'extrême sud-est de l'espace zande, les mêmes chants que ceux joués chez Liwolo et Sasa, loin dans l'ouest. Trois de ces chants furent les plus célèbres : "Dulele", "Onga" et "Bazele ningba".

²¹ Cette photo provient du site <https://artsandculture.google.com/asset/harp-with-human-head-kundi/>, consulté le 15/12/2022.

“Dulele” (tirer) fut le chant le plus typique des *manza* [Musée royal de l’Afrique centrale (MRAC 2004.13.1/2-3)]. Il se déroule en style responsorial : un des musiciens entonne une phrase principale et le groupe lui répond par un refrain récursif. Cette partie maîtresse est suivie d’un long monologue dans lequel le chanteur-leader étale son talent d’improvisateur. Ses phrases sont déclamées plutôt que chantées. Il peut raconter n’importe quelle histoire : celle d’un roi, du commun des mortels ou des instruments de musique.

Dans “Dulele”, on parle essentiellement d’un homme appelé *Tule* considéré comme aventurier dans la société parce qu’il tira sa femme du sommet d’une montagne à l’aide d’une liane. Alors, celui qui chante dit : [...] *je ne suis pas Tule qui tira sa femme avec une liane, il ne faut pas me comparer à cet aventurier* [...] La seconde version parle d’une querelle entre instruments de musique : le *manza* se dit supérieur au *kponingbo* puisqu’il fait danser le chef alors que le second joue pour les hommes ordinaires. Celui qui chante dit : *je suis un instrument exceptionnel parce que je fais danser le chef, ne me comparez pas à l’autre qui joue pour des gens ordinaires* [...]

“Onga” qui signifie respirer ou respiration, souffle ou âme (MRAC 2004.13.1/4.), est un chant extrêmement triste, joué dans des moments de deuil. Il dit : *tous les membres de la famille sont morts, tous ont rendu l’âme, il n’existe plus de souffle dans la famille* [...] *la famille s’est éteinte*.

Le troisième chant de *manza*, “Bazele ningba”, signifie : *l’oiseau ne se pose (dort) que là où il peut être en paix* ou encore : *l’oiseau ne construit son nid que là où il se sent en sécurité*. C’est aussi un chant triste, pratiqué par les orphelins lorsqu’ils se sentent victimes d’injustice. Ils pensent aux parents décédés et se comparent aux oiseaux à la recherche d’une oasis de paix. Dans certains chants de *manza*, on glorifie le chef. On cite ses hauts faits en décrivant son arbre généalogique : tel [...], roi des [...], fils de [...], petit-fils de [...], arrière petit-fils de [...], a conquis [...] et réalisé [...].

2.1.2.2. Chants des dignitaires

Comme la musique royale, celle des dignitaires n’a laissé que très peu de traces de son répertoire. Il s’agit de quelques chants dont le plus connu fut “Yagumbagba” qui signifie *Reviens demain* [Institut des Musées Nationaux du Congo (IMNC : 85.11.10/6)]^{22/23}. Il raconte l’histoire d’un homme dérangé en pleines réjouissances ; incapable d’abandonner la danse, il se mit à chanter : « *reviens demain, nous le dirons demain, c’est une longue histoire* [...] ». « Yagumbagba » qui fut le chant principal du xylophone *magumbagba*, se chantait sur un rythme modéré à trois temps.

22 Lire MONDO MUMBANZA, *Op. Cit.*, 2016, pp. 141-144.

23 Certains de mes enregistrements n’ont pas été digitalisés au Musée royal de l’Afrique centrale -MRAC-, c’est pourquoi ils portent la numérotation de l’Institut des Musées Nationaux du Congo -IMNC-, où ils sont conservés.

« Basila Kumboyi kumba kuna bolandaka » (MRAC.2004.13.6/31) est un chant dans lequel on s'adresse à une certaine Nakoyo (fille du chef). Celui qui chante est un garçon pauvre qui dit : « *Je n'ai personne de riche (moto na mosolo). Je ne suis pas riche, ni fils d'un riche, je ne peux donc pas épouser Nakoyo, fille du chef [...] Qui a dit à ma belle-fille que je suis galeux ? [...]* »²⁴

2.1.3. Les danses de la classe régnante

Les danses qui se pratiquaient dans les cours royales et chez les dignitaires étaient de deux sortes : celles à caractère solennel, réservées aux *Bakumba* (vieux) et celles de type martial auxquelles se livraient les militaires.

2.1.3.1. Danses des *Bakumba*

La première est celle dite *dongo* que rythmaient les *manza*. On l'appelait aussi *gbele-manza* (la danse des *manza*). Elle se déroulait en demi-cercle, avec l'accompagnement d'un *ndimo* (tambour à peau). Les danseurs s'alignaient en file, faisant face au roi à côté de qui jouaient les xylophonistes. Ils exécutaient de légers mouvements de jambes dans un sens et dans un autre, en essayant de revenir au même endroit. Ils dansaient coude-à-coude sans faire de grands pas, avec une expression traduisant toute la solennité de la cérémonie. Celle-ci était arrosée du vin de *nzonzo* ou de *dikidi* obtenu à base de maïs et de manioc. Le bol de vin passait d'une main à l'autre des danseurs. Tout en se mouvant, les *bakumba* répondaient aux paroles du chanteur-conducteur.

La seconde danse des *bakumba* est celle qu'accompagnait le xylophone *magumbagba*. Le rythme de ce dernier était modéré et la danse plus ou moins douce. On voyait les *bakumba* dans un cercle autour des xylophonistes, leurs bras descendant le long du corps et les avant-bras en position horizontale, faisant balancer de haut en bas, au rythme de la musique, leurs mains ouvertes en direction du ciel. Marquant un léger mouvement vers le centre, puis en arrière, chacun d'eux avançait petit-à-petit dans un cercle qui évoluait majestueusement de gauche à droite, avec le chant "Yagumbagba" sur les lèvres.

2.1.3.2. La danse martiale

Outre le concert des *manza*, il existait chez les Azande un spectacle musical de forme chorégraphique lié à la personne du roi et que les gens considéraient, à juste titre, comme la « danse solennelle » par excellence. Solennelle mais surtout martiale parce qu'elle était l'apanage des militaires de la garde royale. En effet, la coutume exigeait que le souverain, dans ses déplacements à travers le pays, soit escorté par quatre soldats de sa garde personnelle. Deux devaient marcher devant et deux autres derrière. Ils avançaient de telle manière que deux se trouvaient à gauche, deux à droite du souverain, gardant ce dernier au milieu. Chaque garde tenait dans

24 La présence de cette phrase dans le chant est la preuve que celui-ci possédait un deuxième thème.

sa main un *gbungo* (long couteau arqué jadis utilisé comme arme). Tout en marchant, les soldats devaient mimer le combat aux couteaux, en exécutant d'une façon uniforme tous les mouvements et gestes des anciens guerriers. La parade se déroulait sous la forme d'une danse à laquelle participaient toutes les principales parties du corps : bras, jambes, tronc et tête ; tandis que les voix chantaient en chœur. Les chants pratiqués à cet effet étaient tirés du répertoire de la danse populaire *gbele* (voir plus loin).

Beaucoup d'Azande continuent à croire que ces gestes belliqueux visaient à intimider la population et surtout les ennemis. On raconte qu'au passage du cortège royal, tout celui qui le croisait devait se cacher dans la forêt, ne pas se faire voir afin que le souverain ne coure aucun risque²⁵.

Le *gbungo* est l'arme jadis utilisée pour combattre le léopard. Celui-ci, le reconnaissant, déguerpissait à sa simple vue. Quant à la danse aux *gbungo*, beaucoup soutiennent qu'elle constituait un spectacle beau et riche en figures dont les Azande déplorent la disparition²⁶.

2.2. Musique rituelle

Dans la musique rituelle, l'instrument utilisé est le *Xylophone kpingbi*. Il n'est autre chose que le xylophone *kpengbe* très répandu chez les Mbuza de l'ex-province de l'Equateur qui l'avaient emprunté des Ngbaka et Ngbandi avant qu'il n'apparaisse chez les Babenza d'Aketi²⁷. Le *kpingbi* est formé de 12 à 20 lamelles de différentes tailles rangées sur deux petits troncs de bananier posés parallèlement au sol. Les lamelles sont du même bois que le *manza*. Elles mesurent entre 30 et 50 cm de long, parfois plus. Chacune d'elles est perforée à quelques centimètres de l'une de ses extrémités afin de laisser passer une fine tige de bois – souvent de rameaux – qui s'enfonce dans le corps du bananier. Cette technique vise à empêcher le déplacement des touches sous les coups du xylophoniste.

Pour produire le son, le musicien se sert de deux bâtonnets solides et frappe au milieu des lamelles. Dans la société zande, le *kpingbi* accompagnait les chants dans les séances de diagnostic et de thérapie organisées par les guérisseurs des *banda* (maladies mentales). Le fait que ce xylophone soit inconnu de certains Azande de l'est confirme ses origines de l'ouest : Ngbandi et Ngbaka. La danse accompagnée par cet instrument reste inconnue mais signalons que jadis il existait une danse de circonstance qui, selon Pritchard²⁸, était désignée sous le nom de *nzangbwa*. Elle était accompagnée des gongs et des tambours, mais n'a guère duré longtemps.

25 Une démonstration de la danse aux *gbungo* a été faite à Kongolia (près d'Ango) par Betekpa Bagema.

26 Les Azande sont l'un des peuples guerriers du Congo. Ayant participé à toutes les guerres d'avant et d'après l'indépendance, ils considèrent ces événements comme références pour situer certains faits dans le temps.

27 On raconte que les Babenza l'ont utilisé dans la musique d'animation politique sous le règne de Mobutu.

28 Evans PRITCHARD, *Ibid.*

2.3. Musique de masse

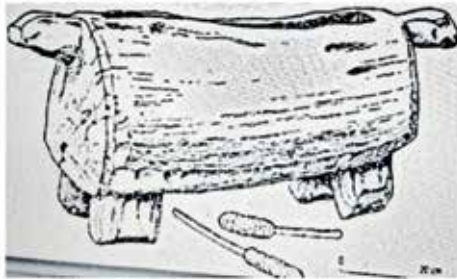
2.3.1. Les instruments

2.3.1.1. Tambour *gugu* ou *gudugudu*

Gugu ou *gudugudu* (goudougoudou) est le nom qui désigne un tambour de bois d'environ 100 à 150 cm de long sur 70 à 90 de haut. La partie inférieure est taillée de telle sorte que le corps du tambour surmonte quatre pieds hauts de 8 à 15 cm formant le support de l'instrument. La fente séparant les deux lèvres est large d'environ 6 cm. Elle traverse l'instrument de bout en bout. À chaque extrémité de cette fente, l'instrument se prolonge par une sorte d'appendice (située au-delà des dimensions du tambour) en forme de losange d'au moins 20 cm de long servant à le soulever. Le *gudu-gudu* est l'instrument caractéristique de la musique zande. Dans l'ancien temps, il servait à rythmer la danse *gbele* qui se déroulait dans les fêtes populaires. La technique de jeu du *gudu – gudu* consiste, pour le batteur, à s'asseoir à l'une de ses extrémités en posant une jambe sur l'instrument et une autre à terre. Il se sert de la jambe posée dessus, qu'il doit allonger sur la fente, pour obtenir un son étouffé, ou fléchir, pour obtenir un son ample. Le batteur se sert de deux bâtonnets solides pour frapper. Ceux-ci ont chacune une extrémité couverte de caoutchouc. Parfois il se sert de sa main gauche pour donner la réplique ou amortir certaines frappes.

En dehors de ses fonctions musicales, le tambour *gudu-gudu* servait à la transmission des messages de contrée en contrée. Chaque dignitaire gardait un sous sa paillote et certaines églises s'en servaient et s'en servent encore pour convier les fidèles à la prière.

Photo n° 3 : le *gudu-gudu* qui rythme la musique populaire²⁹



2.3.1.2. Tambour *gaza*

À part le tambour à fente, les Azande possédaient un tambour à peau dénommé *gaza*, *bibita* ou *ndimo*. C'est un tambour de forme cylindrique d'environ 1 m de haut sur 0,25 de diamètre. Sa partie inférieure est légèrement tronquée. Les deux ouvertures sont couvertes des peaux de différents animaux : à la partie supérieure est tendue une peau de

²⁹ Dessin tiré du livre de Georg SCHWEINFURTH (*Op. cit.*)

kongoningo (gazelle), et à l'autre, celle de *mbanga* (antilope). Les peaux sont fixées à l'aide des tiges fines de raphia, soigneusement taillées. Parfois c'est avec un long lacet allant d'un bout à l'autre que ces peaux sont tendues.

Ce tambour est frappé uniquement sur sa partie supérieure. Le tambour reste couché au sol et sa technique de jeu consiste à s'asseoir à califourchon dessus et à le frapper avec un bâtonnet ou un morceau de caoutchouc, en ponctuant par moment avec la main gauche. Mais le *gaza* se joue aussi dans la position verticale. Comme le *gugu*, ce tambour servait à accompagner les danses populaires.

2.3.1.3. Clochettes anzolo³⁰

L'anzolo est un petit instrument fabriqué avec une plaque métallique ronde ou carrée pliée à la forge pour former un espace creux au milieu sans que les bords ne se touchent, gardant entre eux une ouverture d'au moins 4 mm de large. La plaque ainsi forgée a la forme d'un demi - cercle ou d'un triangle d'environ 8 à 10 cm de base sur 4 ou 5 de haut. L'intérieur creux sert de résonateur et contient une toute petite boule métallique (de la taille d'une bille) d'un diamètre supérieur à la largeur de la fente. Le centre de la plaque (le milieu de la partie opposée à l'ouverture) est perforé à deux endroits. Un fil de fer pénétrant par l'un et sortant par l'autre de ces trous relie la clochette à un manche en bois long d'environ 15 cm. Un peu plus large que le fil qui les traverse, les deux trous permettent une grande mobilité à la clochette.

Celle-ci possède une technique de jeu différente des autres cloches ou clochettes de la RD Congo. Elle se joue toujours en paire, avec deux sons différents. Chaque main en tient une par son manche. Pour jouer, les coudes de l'exécutant restent légèrement écartés du tronc et ses avant-bras dans une position horizontale, de façon que les mains se touchent presque au niveau du ventre, formant ainsi avec les épaules, une sorte de trapèze. En remuant légèrement ou fortement les poignets, les boules font un mouvement de va-et-vient, produisant un son métallique d'une certaine intensité. Les gestes des poignets sont tels que les deux clochettes se cognent en haut et s'écartent en bas, décrivant un triangle. Jadis, « les Azande possédaient de grandes cloches en bois appelées *banangbari*, originaires du sud »³¹.

2.3.2. Les danses populaires

2.3.2.1. Danse gbele

La plus grande fête qui se tenait dans la société ancienne – comme c'est le cas aujourd'hui – est celle du retrait de deuil. La manifestation était fréquente puisque la pratique consistant à organiser deux fêtes distinctes pour le décès d'une personne mariée date de cette époque.

³⁰ Olga BOONE les signale sous le nom d'*anzoro* (*Op. Cit.*, p. 118).

³¹ E. PRITCHARD, *Azande, History and Political Institutions*, Oxford University Press, 1971, pp. 101-103.

La danse pratiquée à cet effet s'appelait *gbele* ou *bagbele* (*bagbere* au Soudan). Elle serait d'origine *mbomu* et se déroulait en cercle sous l'accompagnement à la fois du tambour *gudu-gudu* et du tambour *gaza*. Les danseurs évoluaient tout autour en faisant une ronde de gauche à droite. Aux sons graves du tambour se mêlaient les sons métalliques des clochettes *anzolo* apportées par les participants qui les entrechoquaient tout en dansant. De temps en temps, un récipient plein d'une boisson alcoolisée à base de maïs et de manioc circulait à l'intérieur du cercle des danseurs et on offrait un bol à chacun. Ainsi, musique, chant et danse prenaient une dimension ahurissante.

La danse *glele* fut tellement populaire que ce terme devint générique de toute forme de danse chez les Azande. Les gens prirent l'habitude de dire : « tel jour il y aura *gbele* [...] » en lieu et place de : « tel jour il y aura fête [...] ». Ce sont les chefferies d'Ezo et de Ngindo ainsi que la partie ouest de Sasa (dans le territoire d'Ango) qui furent le fief de la danse *gbele* chez les Azande de la RD Congo.

2.3.2.2. Danse *gbele-buda*

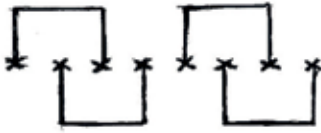
La danse *gbele* qui était collective et de grande ampleur donna naissance à une forme simple et individuelle, communément appelée *gbele-buda* (danse du vin). C'est ce qu'Evans Pritchard³² traduisit par « The been dance ». Il s'agissait précisément de la pratique individuelle des mouvements de la danse collective. Ce spectacle se tenait généralement autour d'unealebasse de vin de palme *kongolo* ou d'un pot d'alcool *helegue* ou *angbalo*. L'imitation en question s'alimentait de nombreuses acrobaties et feintes qui conféraient un caractère comique au spectacle. Autour du danseur, les gens chantaient en commentant ses paroles. Il était courant que l'épouse ou une amie de l'homme en spectacle vienne tourner autour de ce dernier en chassant des mouches avec son pagne. Le *gbele-buda* avait parfois une femme comme actrice principale.

On utilisait une bouteille pour accompagner la *gbele-buda*. Elle pouvait servir de hochet ou de tambour. Pour en tirer les sons graves du tambour, le musicien tenait la tête de la bouteille avec la main droite, en plaçant son pouce sur l'orifice. Au rythme du chant – qui le plus souvent était à deux temps (2/4 par exemple) – le jeu se déroulait en l'espace de deux croches (un temps) dans un mouvement de va et vient (de bas en haut ou vice-versa), et se répétait inlassablement. Le jeu consistait à ce que le bas de la bouteille cogne le sol sur la première partie du temps (geste accompagné du bouchage par le pouce) et vienne, sur la seconde partie, cogner la paume de la main gauche en haut (geste accompagné du débouchage). Les gestes du pouce qui s'abat et se soulève sont automatiques. Il se produit alternativement un bruit au contact du sol et un autre à l'échappement de l'air comprimé.

32 E. PRITCHARD, pp. 101-103.

Les deux bruits diffèrent et donnent lieu à une formule rythmique pouvant se traduire comme suit :

Photo n° 4 : Formule rythmique de la bouteille accompagnant le *gbele-buda*



Mais, le plus souvent, ce jeu débute par une anacrouse, c'est-à-dire par collision de la bouteille avec la paume de la main gauche avant son abattement sur le sol. Cela provoque un contretemps continu qui donne un autre cachet à la musique, la rendant plus africaine. C'est dans une certaine mesure, le décalage rythmique entre le chant et l'accompagnement instrumental qui suggère des feintes et des acrobaties diverses chez les danseurs. Evans Pritchard³³ fait remarquer que :

« Depuis la mort du chef Gbundwe, la danse Gbere-buda a perdu quelque chose d'original ; elle est devenue, disent les Azande, gbasakagbasaka, le mélange de tout ».

2.3.2.3. Danse *bagia*

Dans la partie est du pays zande, la danse *gbele* était désignée sous le nom de *bagia*. Cependant, certaines gens soutiennent qu'il s'agissait de deux danses distinctes, pratiquées l'une à l'ouest, l'autre à l'est. Un originaire de la chefferie de Mopoy (au nord-est du territoire d'Ango) dont les souvenirs étaient encore assez clairs raconte que la danse *bagia* s'appelait d'abord *ngbongi* ou *ngbangi*. Il explique que les danseurs se mettaient en cercle, face aux musiciens ; comme les chants se déroulaient en forme d'« appel et réponse », pendant que le meneur entonnait, ils reculaient de quelques pas, quand eux-mêmes répondaient, ils avançaient vers le centre. Lorsqu'on se sentait fatigué, on s'arrêtait pour danser sur place pendant quelques minutes avant de reprendre les mêmes mouvements. L'accompagnement était assuré par le *gudu-gudu* et le *gaza*. On raconte que jusqu'aux environs de 1980, le *bagia* se pratiquait encore dans certains coins de l'est.

2.3.3. Les autres danses anciennes

En plus des danses décrites ou simplement signalées ci-haut, mentionnons deux autres dont parle Pritchard. L'une est la danse *akpuka* qui se pratiquait sous l'accompagnement du *gudu-gudu* et du tambour à peau. Elle fut interdite semble-t-il par le chef Gbundwe sur son territoire. L'autre est la danse *keli* désignée par d'autres sous le nom de *gbere-ngbendeli* venue de certains peuples étrangers dans la région de Wali après la mort de Gbundwe.

³³ Ibid.

2.4. Instruments individuels

2.4.1. *Cithare Ngombi ou Seguirunibia*

Pour leur propre divertissement ou pour éduquer leurs enfants, le soir autour du feu, certains Azande chantaient en s'accompagnant à la cithare. Celle-ci portait le nom de *ngombi* ou *seguirunibia*. Elle se composait d'une planche d'environ 40 cm de long sur 15 de large, provenant du bois de *vula*. Cinq ou six cordes végétales *kekele* étaient tendues dessus dans le sens de la longueur. Comme caisse de résonance, on se servait d'une écorce du bois de *puo* clouée au-dessus, sur la partie centrale de la planche en forme de demi-cylindre. Pour accorder l'instrument, on utilisait un petit morceau de roseau de près de 1,20 cm appelé *sida* que l'on plaçait verticalement sous chaque corde. En se déplaçant dans un sens ou dans un autre, on pouvait modifier le son de la corde en question.

La position du joueur de la cithare était assise, les pieds joints au sol, les jambes restant légèrement écartées. Le corps du joueur reposait sur un escabeau en tronc d'arbre ou sur un petit lit de repos fait en raphia. L'une des extrémités de l'instrument touchait le bas de son ventre au niveau de sa ceinture qui lui servait d'appui solide. Les deux cordes de la cithare étaient pincées avec les deux pouces. Le *ngombi* possédait son répertoire propre. Au besoin, il accompagnait avec des formules rythmiques simples, les chants de *bagbele* pratiqués dans un cadre restreint (MRAC.2004.13.2/21-23).

2.4.2. *Sanza, sanzou ou madaku*

D'autres gens, pour socialiser, se recréer ou rythmer leur marche, se servaient de la *sanza* qu'ils appelaient *sanzu* ou *kondi*. Au nord-est d'Ango on la désignait sous le nom de *madaku* ; chez d'autres Azande, il portait le nom de *ngbangbari* et serait le premier apport de ce peuple en provenance des Mangbetu, selon Pritchard³⁴. Elle était formée soit d'une planche métallique, soit encore d'un assemblage des morceaux de raphia taillés et cloués en forme de planche. Les lamelles, au nombre variable, provenaient également du raphia. Plus tard on a utilisé aussi les rayons de bicyclette. Dans la région de Boeli et Doruma, peut-être aussi de Dungu et de Faradje, on trouvait des résonateurs en calébas. La musique jouée par la *sanza* était comme celle de la cithare, douce par rapport à celle de *bagbele* et *gbele-buda*. On peut écouter à ce sujet Gawa Finoza (MRAC.2004.13.2/9-20).

2.5. Caractéristiques et thématiques des chants

La majeure partie des chants de la société zande ancienne sont tristes et mélancoliques. Les thèmes les plus dominants sont la mort, la pauvreté, la guerre, la séparation et le déchirement ; ils se rapportent presque tous aux douleurs morales. Il était courant chez les Azande qu'un père indique à ses enfants le chant avec lequel il souhaitait « être pleuré », le jour de sa mort. S'il ne s'agissait pas d'un air composé par lui-même, il était question d'une mélodie qu'il aurait beaucoup aimée de son vivant.

34 E. PRITCHARD, *Op. Cit.*, p. 102.

Ces recommandations bénéficiaient toujours d'une grande attention de la part des enfants, à tel enseigne que, plus tard, chaque fois que l'un d'eux pensait à son défunt père c'est cette mélodie qui revenait sur ses lèvres. Même sans recommandations, les enfants Azande se souvenaient toujours des chants préférés de leurs parents et chaque fois que réapparaissait leur image à l'esprit, se réveillaient instantanément les notes de ces mélodies. De même, chaque fois que ces airs parvenaient à leurs oreilles, ils soulevaient les voiles de l'oubli et les enfants se remettaient à pleurer. C'est comme s'il s'agissait des leitmotifs liés à des personnages bien déterminés d'une tragédie. La tragédie ici c'est la disparition définitive de ceux qu'on a tant aimés et qu'on aurait souhaité avoir encore à ses côtés.

Le pays zande est vaste. Son étendue est telle que certains chants connus ou préférés au nord ne le sont pas au sud ; certains qui sont célèbres à l'ouest ne le sont pas à l'est, et vice-versa. Au sud-est, dans le territoire de Poko, parmi les chants dédiés aux morts se trouve « Dumisa » (MRAC.2004. 13.1/5) : *Dumisa zo, dumisa glelezegino (je suis seul, ne me faites pas souffrir parce que je suis seul [...])*. Ce chant constitue la mélodie préférée des orphelins dans cette partie de l'espace zande. Toujours à l'est, se chantait « Onga » (MRAC.2004.13.1/4) : *respirer, respiration ou souffler*. Celui qui chante dit que : « *Tous les membres de la famille sont morts, la famille ne respire plus, tout le monde a rendu l'âme* ». Il existait deux autres chants liés à la mort dans l'est (Dungu, Poko, etc.). L'un : « *Abolole kpidu miwili telewe ?* » (MRAC. 2004.13.2/5), (*Tous les miens sont morts, que ferai-je ?*) Il se pratiquait autour d'un pot de vin, et tout en s'abreuvant calmement, les gens chantaient leur malheur. Il se chantait aussi dans des veillées mortuaires. L'autre : « *Gimiabolo pidu pelungo miakpale* » (MRAC.2004.13.1/12), (*Tous les miens sont morts, je pleure mon malheur*). Il servait aussi à pleurer les morts.

Dans la partie ouest d'Ango, à Ngindo, et peut-être au-delà : Bondo, Aketi, Buta, mais aussi Zemio en République Centrafricaine, on entendait parmi les plus mélancoliques : « Dobe » (MRAC.2004.13.2/20) : *Fatiguer les mains pour rien*. « Dobe » raconte l'histoire d'un père de famille nombreuse à qui ses enfants refusèrent l'aide et le soutien dont il avait tant besoin dans sa vieillesse. Déçu, le papa se plaint le soir autour du feu et chante sa misère. Un autre chant triste entonné par le dernier d'une famille est « Kunduru bambu » (MRAC.2004.13.2/21) : *Kunduru bambu wobongo lingote, kawilu ama ngiange essikweli kunde kuboni, (J'ai souffert pour rien à nourrir et à éduquer ces enfants)*. C'est l'histoire d'un autre homme qui avait beaucoup d'enfants, il est mort et, après lui, tous ses enfants moururent les uns après les autres. Alors, le tout dernier chante en disant : « *la maison est restée vide, nous étions nombreux, tout le monde est mort, où est mon père, où sont mes frères, la maison s'est vidée [...] ?* ». Un autre chant, comme le premier, parle des difficultés de la vie : « *Zingo tikpo gasie* ». On y chante : *Qu'allons-nous manger aujourd'hui, nous n'avons ni viande, ni*

sel, que vais-je manger avec les miens ? Toujours dans l'ouest, se chantait "Meandanga boyo te, nagbele ya dewili tile" = *Je n'atteindrai guère Boyo où mon père est décédé, les difficultés de ma sœur me causent beaucoup de soucis*. C'est une chanson qui traduit l'angoisse d'un jeune homme se trouvant dans l'impossibilité de prendre part aux obsèques de son père à Boyo. Il pense aux difficultés auxquelles doit être confrontée sa sœur qui s'y retrouve seule.

En dépit du caractère gai et diversifié des répertoires *bagbele* et *bagia*, les thèmes liés à la mort et aux tourments de toute sorte y occupaient une place non négligeable, bien que cet aspect fut souvent masqué par des effets musicaux. Parmi les chants de *bagbele*, citons "Monoko ezali singa te kani nga tinda na Buta" : *La bouche n'est pas un téléphone sinon j'aurais communiqué avec Buta [...]* pour dire à mes parents ce qui me ronge le cœur (MRAC.2004.13.6/23). Dans un autre, on chante : *Imwayi didai timbo kutu kponga menga meboli, mesana lotini* (MRAC.2004.13.2/22). C'est l'histoire de deux paysans dont les champs sont côte-à-côte. Un jour l'un d'eux trouva une médaille accrochée à un arbre de son champ, l'autre se sentit lésé et se mit à chanter en se demandant si un jour lui aussi aura cette chance. Il y a également "Bolikelepe mutungolile" (MRAC.2004.13.2/23 et 6/15) très populaire dans l'ouest et dont les paroles principales sont : *Bolikelepe mutungolile, bolikelepe yoba [...]* *emolile fuda mwadi zongodio niemungwe* = *Bolikelepe tresse-moi les cheveux [...]* *moi qui n'ai personne d'autre pour le faire*. Une autre version de "Bolikelpe mutungolile" parle des épouses du chef Zamoy qui demandaient à leur mari de leur acheter des mouchoirs de tête.

Parmi les chants de la danse *Bagia* pratiquée dans la région de Doruma, Banda, Dungu, (etc.), figurent "Bakinde" (couscous zande), (MRAC.2004.13.2/8). Il dit : *Ton père est mort, ta mère est morte, quel que soit ce qu'on te donne, ne refuse pas, mange [...]* On y chante aussi "Gawa lungo ebi bahalu tilo" = *Gawa, la misère s'est installée chez moi, je suis dans la misère et je mourais avec [...]* (MRAC.2004.13.2/9). Il s'agit d'une chanson composée et chantée par le vieux Gawa, joueur de la *sanza* rencontré dans un village situé à près de quatre kilomètres d'Ango. Un autre chant de cette région c'est "Ani amai kpolo nada" = *Avec qui vais-je vivre ?* (MRAC.2004.13.2/17). Elle raconte l'histoire d'un homme qui avait perdu tous les siens, après que son entourage se soit vidé, il était en train de se demander avec qui il allait habiter ?

En dépit de la prédominance des thèmes en rapport avec la mort et la misère, les Azande, de nature très sensuels, ne pouvaient guère exclure des répertoires de *bagbele* et de *bagia*, des chants se rapportant à la vie conjugale sous toutes ses formes : amour, infidélité, jalousie, insatisfaction, etc. Certains chants contiennent des paroles totalement obscènes. Notons que bon nombre de ces chants ont, dans certains coins, traversé l'époque *kponingbo* et sont de temps en temps repris par les jeunes. C'est le cas, dans le secteur de Poko, où l'absence de xylophonistes et compositeurs de

talent favorise la prolongation du cycle de vie de vieilles mélodies. Parmi les chants liés à la vie amoureuse et à la sexualité, on compte, dans la partie sud-ouest d'Ango : « Kumba limvayo na baso » = *Son mari est en forêt*, (MRAC.2004.13.6/19). C'est l'histoire d'un amant qui se réjouit de l'absence de son rival qui part souvent en forêt chasser les éléphants. Il dit que : *comme son mari n'est pas là nous pourrions faire ce que bon nous semble*. L'autre est un chant tout à fait indécent. Il parle des rapports intimes accomplis sans pour autant satisfaire les deux conjoints. Alors, la femme incite l'homme à recommencer pour qu'ils soient rassasiés : « Nyemuhe na manga le belewe, allez » (MRAC.2004.13.2/13). Le troisième : « Sa sa mamate maingo » (MRAC.2004.13.6/18) : *Sa sa mamate maingo, madiakina maingai zoki kondo di olowo [...] = Je vais faire de cette femme mon épouse pour qu'elle me ramène des poules et des œufs*. C'est un chant composé à l'intention d'une femme qui volait des poules et des œufs.

Vers Banda et Doruma, on chantait « Mina pelo tipa gini makuta » (MRAC.2004.13.32/10). C'est une femme qui disait à son homme : *Je te suivrai si tu acceptes de m'entretenir*. L'autre concerne une jeune femme qui se mariait et qui sollicitait la bénédiction de ses parents (lui souffler un peu de la salive sur la tête, à la manière africaine) afin qu'elle connaisse un mariage heureux : *Pusia oni vuime nongolo balangba le ngba angba* (MRAC.2004.13.2/11). Enfin, « Agu abele na kwole » = *les mains se sont fatiguées* (MRAC.2004.13.2/16), parle d'une femme qui se sentait fatiguée par les tracasseries du mariage et qui rêvait de retrouver le repos le jour où elle quitterait ce toit conjugal. Les gens de Poko, et peut-être de Dungu aussi, possédaient trois chants très remarquables liés à l'amour : « Badialo ani namo tiko » = *ton amant est pour nous deux*, (MRAC.2004.13.1/7). C'est une femme qui se vante auprès de sa rivale, première concubine, qu'elle est la nouvelle conquête de son amant. Ce chant, peut-être plus récent qu'on ne le croit, se pratique aussi dans le *kponingbo* ; le second « Mina diagi kumba sungu » (MRAC.2004.13.1/8) : *Mina diagi kumba sungu na zanzia wa méiali* (je viens de me marier à un homme très calme comme le Wa)³⁵. Comme le précédent, ce chant est également pratiqué dans le *kponingbo*. Enfin, il y a « Desoti nangela kengele wazile nike bayila » (MRAC.2004.13.1/11) : *Une femme jalouse se trahit par son regard*. Il dit qu'une femme jalouse a toujours un regard perçant (miso gaa) comme un oiseau qui passe derrière un arbre. Ou encore qu'une femme jalouse se cache toujours pour attraper son mari en flagrant délit.

Les événements qui se produisaient dans les cours royales occupent une place de choix dans le répertoire ancien. Il s'agit, soit des conflits entre père et fils, ou entre frères, soit des guerres, d'actes de bravoure, de la mort si pas du comportement indigne de l'une ou l'autre épouse du chef. Quelques cas peuvent illustrer cet aspect de choses : on raconte qu'à la cour du chef Liwolo (encore en vie en 1985), ancienne chefferie Ngindo, Gengete le père

35 Il s'agit d'un animal très doux, à la peau blanche, qui possède trois doigts. Il ne se montre jamais la journée, et la nuit il pousse une sorte de souffle très caractéristique.

de Liwolo avait empoisonné son père, le chef Zamoy, avec un morceau de la viande de singe. Depuis lors, plusieurs chants font allusion à ce meurtre. Dans l'un, intitulé « Gengete imi bako » (MRAC.2004.13.6/24) : *Gengete a tué son père*. On y fait allusion à la viande ayant servi à tuer Zamoy et que beaucoup de gens refusent de consommer depuis lors pour éviter de rallumer de mauvais souvenirs. Quant à « Angeïnge ginikpolo, Zamoy ididele » (MRAC.2004.13.6/25), c'est un chant de *bagbele* à travers lequel on évoquait la préférence du chef Zamoy pour cette femme en disant : *Ginikpoko, Zamoy t'aime*.

Au nord-ouest d'Ango, à la cour du chef Sasa, le chant « Bala boo avula te » (MRAC. 85.11.3/5) : *Notre père, nous avons gagné la bataille*, date d'avant la colonisation. Il fut entonné par les Bakumba de la cour lorsque le chef Ngbowu, grand-père de Sasa vainquit le chef Mange, grand-père d'Agemama, (chef du secteur Ezo dans les années 1980). À l'est, les travailleurs des mines d'Isiro, originaires de Dungu, entonnèrent une chanson sur le rythme Bagia lorsqu'ils apprirent le décès du chef Ngilima : « Ngilimo wele kina sende yo » (MRAC.2004.13.2/14) : *Ngilima est décédé, je ne le verrai plus. Ngilima*, appelé par d'autres Ngilimo, gouvernait la chefferie de Dungu. Il fut pour les Azande l'un des chefs les plus redoutables. Un autre chant sur sa mort se chantait en lingala : « *Ngilimo asi akufi* » (MRAC.2004.13.2/15) : *Ngilima est mort*. Sur le chef Balango, existe un chant intitulé : « Pai amanga gigala ako Balango » (MRAC.2004.13.2/12). C'est un homme qui s'adresse à son chef Balango en disant qu'il voit de nombreuses têtes étrangères qui ne lui inspirent pas confiance, alors, que faut-il faire ?

De même qu'ils étaient très sensibles à la mort et à tout ce qui touchait profondément l'homme, les Azande ne restaient nullement indifférents à ce qui entame l'honneur d'un chef. Aussi, bien qu'il était prévisible que l'existence d'un nombre exagéré d'épouses pour chaque chef (plus de vingt parfois)³⁶, devait provoquer l'insatisfaction de certaines d'entre elles et les amener à se méconduire, chaque fois que cela se produisait, la population réagissait au travers d'un chant. Le répertoire de *bagbele* regorge de chants se rapportant aux aventures des épouses des chefs. Dans l'un d'eux on chante « Mange akubenga tungalaya avulu [...] » = *Ne me mutilez pas l'organe*. Il s'agit d'un homme attrapé en flagrant délit avec l'une des femmes du chef. La loi exigeait qu'en pareil cas, on ampute l'organe génital du coupable. L'adultérin demande qu'on lui coupe la bouche à la place.

Sur la cour de Ngindo, on chante « Nabiligba bolo kpondi » (MRAC.2004.13.6/21) : *Nabiligba* (nom d'une des épouses de Zamoy) *a caché un homme sur son séchoir*. L'autre, très populaire : « Baya kongo kundio » (MRAC.2004.13.6/9) parle d'un certain Baya qui a commis l'adultère avec l'une des femmes de Zamoy et qui n'a pas pu s'en détacher

³⁶ Lors de mon deuxième voyage chez les Azande, je suis arrivé à la cour du chef Liwolo, à Gbudi. Son harem comptait, selon les habitants du village, 20 épouses dont la plus jeune avait 18 ans alors que son mari avait déjà dépassé la soixantaine.

physiquement, puni par les fétiches. Pourtant il existait dans le répertoire de *bagbele* un chant qui interdisait d'avoir des relations intimes avec la femme du chef « Kamuwinga da palanga biaya, kamuwinga deze moyo » (MRAC.2004.13.6/17).

Enfin, l'esprit de famille est une chose très sacrée chez les Azande. Même vivant à distance, ils restent attachés les uns aux autres. Il est donc fréquent, lorsque vous parlez chants avec des Azande, ou lorsque, par pur hasard, vous vous trouvez aux côtés d'eux, dans des moments particuliers, d'entendre une fille, une femme ou une quelconque personne adulte prononcer des paroles pouvant littéralement se traduire comme ceci : *Quand nous étions avec mon père/ma mère, il/elle me disait : mon enfant, le jour de ma mort, écoute le chant que tu vas pleurer moi avec [...]* (Mwana na ngai, mokolo ya liwa na ngai yoka nzembo okolela ngai na yango [...]) et elle se met à chanter. Dans de pareilles circonstances, même si le thème chanté n'a vraiment pas un caractère triste, les conditions de son exécution le rendent triste et mélancolique. L'intéressée fond en larmes et l'assistance compatit.

Conclusion

Ce petit coup d'œil sur la vie musicale pré-*kponingbo* a permis de se rendre compte que la société zande est, comme la plupart des sociétés traditionnelles africaines, caractérisée par l'usage d'un nombre important d'instruments de musique. Ceux-ci étaient répartis en autant de couches sociales qui composaient cette société. Beaucoup de ces instruments ont disparu et la pratique musicale elle-même a connu de grands bouleversements traduits par une sorte d'unanimité autour du *kponingbo* au point qu'il anime même les fêtes organisées dans des cours des chefs coutumiers. Un autre constat est l'abondance thématique rencontrée dans la société zande. Presque tous les sujets étaient présents dans leur répertoire, allant du plus banal au plus profond, en passant par toutes les quotidiennetés qui émaillent la vie dans un milieu rural et traditionnel. On aura aussi remarqué que les thèmes liés à la vie des rois et des chefs étaient au centre de l'intérêt des musiciens qui les ont exploités de façon diverse. Le lecteur aura remarqué enfin que les jeunes étaient exclus de l'activité musicale dans la société ancienne. Cela peut expliquer le succès connu par le *kponingbo* dès son apparition, étant donné que ce fut la première musique pratiquée par eux. La liberté qui leur fut accordée a donc provoqué une explosion de talents longtemps étouffés. ■