

Cité de la musique

**Le merveilleux
en Afrique noire**

**Du mercredi 22 au dimanche 26
janvier 2003**

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours maximum avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

CAMEROON  AIRLINES



www.mondomix.org

sommaire

- 5 Mercredi 22 janvier
– **Les jeunes poètes azmari** (spectacle jeune public)
- 11 Vendredi 24 janvier
– **Rites du peule peul, du désert au monde citadin**
– **Les nomades wodaabe - Aly Wagué - Baaba Maal**
– **Les jeunes poètes azmari** (animation)
- 27 Samedi 25 janvier
– **Paroles d’antan, conteurs** (Musée de la musique)
– **Les jeunes poètes azmari** (spectacle jeune public)
– **Siraba, la grande voie**, film d’Issa Traoré de Brahim
– **Les nomades wodaabe** (animation)
– **Rites du Cameroun, du profane au sacré :**
 Les Assiko Bassa – Les Tikar de Nditam
– **Les jeunes poètes azmari** (animation)
- 35 Dimanche 26 janvier
– **Paroles d’aujourd’hui, conteurs** (Musée de la musique)
– **Les jeunes poètes azmari** (spectacle jeune public)
– **Tradition et modernité en République du Congo et en République démocratique du Congo :**
 Mantsiémé – Konono n°1
– **Djeli Moussa Diawara**

Le merveilleux habite l'humanité des origines de la création à nos jours, des forces de la nature à l'héritage des ancêtres, du surnaturel au sacré. Le merveilleux côtoie l'identité de chaque peuple africain et forge son imaginaire, qu'il soit nomade, guerrier, chasseur ou agriculteur. Toute vie visible est elle-même reliée à un invisible qui se traduit à travers rites, danses, paroles et musiques de l'Afrique traditionnelle.

Les musiciens évoluent dans un concept où inspiration est synonyme de révélation, le don de la musique étant, dans le monde traditionnel, d'essence surnaturelle.

Certains instruments de musique ont eux-mêmes le pouvoir de charmer le monde animal et d'ensorceler l'homme par leurs sonorités magiques. Les matériaux de fabrication sont vivants comme l'arbre ancestral ou la peau de l'animal qui prolongent la force vitale. Ils deviennent le réceptacle d'esprits qui daignent parler aux humains.

Le souvenir de cette relation entre le naturel et le surnaturel perdue dans la société urbaine qui réinvente à sa manière, dans la musique, le merveilleux : un merveilleux rafistolé comme ces instruments de musique fabriqués à l'aide de plastique et de métal récupérés mais toujours imprégnés d'une mémoire ancestrale.

Pendant cinq jours, la Cité de la musique nous plonge dans ce merveilleux qui nous fera traverser déserts, savanes, forêts et métropoles de l'Afrique actuelle grâce à différentes expressions musicales.

Mercredi 22, samedi 25, dimanche 26 janvier - 15h
Jeudi 23 janvier - 9h30 et 14h30
Amphithéâtre

Spectacle jeune public

Les jeunes poètes azmari (Ethiopie)

Thtina Mulu, danse

Kibebou Gobeze Awoke, chant

Amanuel Yilma Tegegn, kiarar électrifié (6 cordes)

Leule Aregawi, masinkos (violon à 1 corde)

Miskir Awol Rata, batterie, percussions et chant

Durée totale du spectacle : 1h

Ethiopie



Les jeunes poètes azmari

Du temps de la reine de Saba à l'aube du XXI^e siècle.

Ces jeunes poètes azmari sont les derniers dépositaires d'une tradition qui remonte à l'époque mythique de la Reine de Saba. Ils arpentent encore de nos jours les villes et relatent la vie d'aujourd'hui et d'hier. Poètes du passé, ils racontent magistralement les grandes épopées bibliques ; poètes du présent, ils distillent d'une manière sarcastique des paroles de dérision dans les fameux « tedjbets », sortes de bistrot où l'on s'abreuve à l'hydromel local.

Les Azmari sont de véritables ménestrels, dès la jeune adolescence. Originaires de la ville de Gondar, une des anciennes capitales, ils peuplent aujourd'hui Addis-Abeba et sillonnent les terres chrétiennes de Beguemder, du Wallo, du Godjam ou du Shoa. Intelligents et sarcastiques, ils sont les poètes d'une tradition à la fois ancienne et contemporaine. Ces maîtres du verbe à qui l'on permet tout quel que soit leur âge n'hésitent pas à jeter aux clients leurs mots souvent irrespectueux et pleins de dérision.

Véritable caste à part dans la société éthiopienne, comme peuvent l'être les griots de l'Afrique ou les tziganes musiciens de l'Europe de l'est, les Azmari forment

souvent au départ un duo : la voix est accompagnée du *massinko* (vielle à une corde) ou du *krar* (lyre à 6 cordes). Aujourd'hui, les Azmari se modernisent un peu en rajoutant souvent une batterie ou une guitare aux instruments traditionnels. Ils possèdent chacun une extraordinaire présence scénique et sont l'exemple même d'une véritable transmission orale, à travers laquelle se forgent lentement la maturité et la personnalité du jeune artiste.

Abebaw Asrat, musicien confirmé de 30 ans, chante et s'accompagne au *kirrar*, venu d'un *bouna bêt*, l'un de ces petits bouibouis d'Addis-Abeba, où se cachent encore ces admirables faiseurs de mots. Il sera l'homme-orchestre de ces enfants poètes.

La reine de Saba

La reine de Saba apprit la renommée que possédait Salomon, à la gloire de l'Eternel, et elle vint pour l'éprouver par des énigmes. Elle arriva à Jérusalem avec une suite fort nombreuse, et avec des chameaux portant des aromates, de l'or et des pierres précieuses. Elle se rendit auprès de Salomon, et elle lui dit tout ce que qu'elle avait dans le cœur. Salomon répondit à toutes ses questions et il n'y eut rien que le roi ne put lui expliquer. La Reine de Saba vit toute la sagesse de Salomon, et la maison qu'il avait bâtie. Et les mets de sa table, et la demeure de ses serviteurs, et les fonctions et les vêtements de ceux qui le servaient, et ses échansons, et les holocaustes qu'il offrait dans la maison de l'Eternel. Hors d'elle-même, elle dit au roi : C'était donc vrai ce que j'ai appris dans mon pays au sujet de ta position et de ta sagesse ! Heureux tes gens, heureux tes serviteurs qui sont continuellement devant toi, qui entendent ta sagesse. C'est parce que l'Eternel aime à toujours Israël, qu'il t'a établi roi pour que tu fasses droit et justice. Elle donna au roi cent vingt talents d'or, une très grande

quantité d'aromates, et des pierres précieuses. Il ne vint plus autant d'aromates que la Reine de Saba en donna au roi Salomon.

Les navires d'Hiram, qui apportèrent de l'or d'Ophir, amenèrent aussi d'Ophir une grande quantité de bois de santal et des pierres précieuses.

Le roi fit avec le bois de santal des balustrades pour la maison de l'Eternel et pour la maison du roi, et des harpes et des luths pour les chantres.

Le roi Salomon donna à la Reine de Saba tout ce qu'elle désira, ce qu'elle demanda, et lui fit en outre des présents dignes d'un roi tel que Salomon. Puis, elle s'en retourna et alla dans son pays, elle et ses serviteurs.

Ancien Testament : 1 Rois 10 (1-13)

A propos des Azmari

La reine de Saba serait venue du Yémen ou d'Ethiopie.

Son royaume comprenait l'Arabie méridionale du côté africain, qui s'étendait de la Haute Ethiopie jusqu'aux immenses vallées du Nil à l'ouest, et à l'est jusqu'à l'Océan Indien. Un mouvement incessant de sambouks et de petits vaisseaux évoluait entre les deux côtes. Unies aux flottilles de Salomon et d'Hiram, celles du roi d'Adulis et du Yémen se partageaient ensemble le commerce maritime très prospère qui se faisait alors sur la mer Erythrée.

Le royaume de Saba dont la capitale était Marib exista sept siècles, du III^e siècle av. J.C au VI^e siècle après J.C.

De la tradition du *Kebra nagast*, le livre à la gloire des rois d'Ethiopie où elle se nomme Makeda, jusqu'à la Bible, des « Légendes des Prophètes », le *Tha'labi* en langue arabe, où elle se prénomme Bilkis, jusqu'au Coran (Sourate XXVII 20-45), la reine de Saba est sans cesse mentionnée.

La légende mythique raconte que Salomon offrit à la Reine un festin magnifique où il lui fit servir les mets les plus altérants. Pour prix de l'eau fraîche qu'il lui permit de

boire, il obtint d'elle qu'elle cédât à son désir. Au retour de son voyage, la reine de Saba mit au monde un fils, Raina-Hekem, qui deviendra Ménélik 1^{er}, qui régnera de 962 à 930 avant Jésus-Christ et qui sera à l'origine de la dynastie des négus modernes d'Ethiopie.

Les instruments

La lyre (du grec : lyra) est un instrument à cordes qui existe sous de multiples formes en Afrique.

En Ethiopie, dans la vallée du Nil et le long de la Mer Rouge, les lyres existantes sont celles qui se rapprochent le plus de la tradition antique et biblique.

L'origine de la lyre nous renvoie à l'époque sumérienne, soit 2800 avant J.C. Au début du II^e millénaire, la lyre abonde aussi dans la période mésopotamienne et on la retrouve dans toute l'Antiquité comme instrument privilégié des poètes. En Egypte, vers 2000 avant J.C., il s'agit d'une petite lyre rustique entièrement en bois, pas loin de la *tamburah* actuelle originaire de l'ancien royaume de Kush, situé autrefois dans l'ancienne Nubie, considéré comme le premier « royaume noir » puisqu'il exista du IX^e siècle avant J.C. jusqu'en 350 après J.C.

La *tamburah* est encore très présente parmi les populations, de la Nubie au Soudan.

Des régions montagneuses où la rivière de l'Etbara prend sa source jusqu'au sud de l'Egypte, de la Mer Rouge à Assouan, les Bedjah (ou Bechari) vivent leur aventure de nomades. Comme leurs frères, les Amarat et les Beni Amer évoluent plutôt au nord de l'Erythrée. Ces nomades et chameliers sont reliés à l'ancien royaume de Kush.

Tout comme les nubiens sédentarisés, ils utilisent la *tamburah* pour leurs chants et leurs danses.

La *tamburah*, décrite déjà autrefois par Homère lors de son voyage en Egypte, possédait une carapace en tortue comme caisse de résonance, tout comme la *kithara* (ou *pectus*) inventée par Hermès qui offrit cet instrument

à Apollon ainsi qu'à Orphée. Aujourd'hui, la carapace de tortue a été remplacée par une assiette métallique. Dans la tradition hébraïque, ce sera le *kinnor* d'origine assyrienne.

La lyre peut être de tailles et de formes différentes : elle peut être petite, légère et de forme trapézoïdale, posée sur le sol, avec une caisse de résonance rectangulaire ou ronde.

En Ethiopie aujourd'hui, les Azmari utilisent la lyre *kirrar* qu'ils tiennent debout lorsqu'ils chantent ; cet instrument, tout comme sa grande sœur la *baganna*, a une origine religieuse.

La *baganna* est une très grande lyre à dix cordes, le plus souvent pincées ou parfois grattées. Cette harpe, instrument sacré de la religion copte orthodoxe d'Ethiopie, était l'instrument des moines, des nobles et des empereurs jusqu'à Haylé Sélassié. Selon la légende, elle est l'héritière de la harpe dont jouait voilà 3000 ans le futur roi David à son beau-père Saul, premier roi des Hébreux. C'est grâce à son petit-fils Ménélik 1^{er}, fils du Roi Salomon et de la Reine de Saba que cet instrument s'introduira en Ethiopie.

Alain Weber

Vendredi 24 Janvier - 20 h

Salle des concerts

Rites du peuple peul, du désert au monde citadin

Première partie

Les nomades wodaabe

Roomi : danse de nuit

Yaake : danse de jour

Aly Wagué : solo flûte

Gerewol : danse effectuée devant un feu de bois

60'

entracte

Deuxième partie

Baaba Maal (Sénégal)

60'

Les nomades wodaabe (polyphonie, danse)

Ouba, Djedo et Alto Hassane, Alawouri Hodi, Sooji

Perooji Boolel, Hodi Gnalaoudo, Djoppare Bammo,

Kabo Mokao, Dadji Dadi, Droh Hamma, Boubou

Doutchi, Banwa Sabbabi

Baaba Maal, chant, guitare acoustique

Mansour Seck et Mamadou Gaye, guitares acoustiques
et chant

El Hadji Niang, basse acoustique

Kaouding Cissokho, kora, chant

Barou Sall, hoddu (luth)

Aly Wagué, flûte peul

Lansine Kouyaté, balafon

Durée totale du concert : 2h20

Vendredi 24 janvier - 22h30

Café de l'entracte transformé en « café tedjbet »

Les jeunes poètes azmari (Ethiopie)

Thina Mulu, danse

Kibebou Gobeze Awoke, chant

Amanuel Yilma Tegegn, kiarar électrifié (6 cordes)

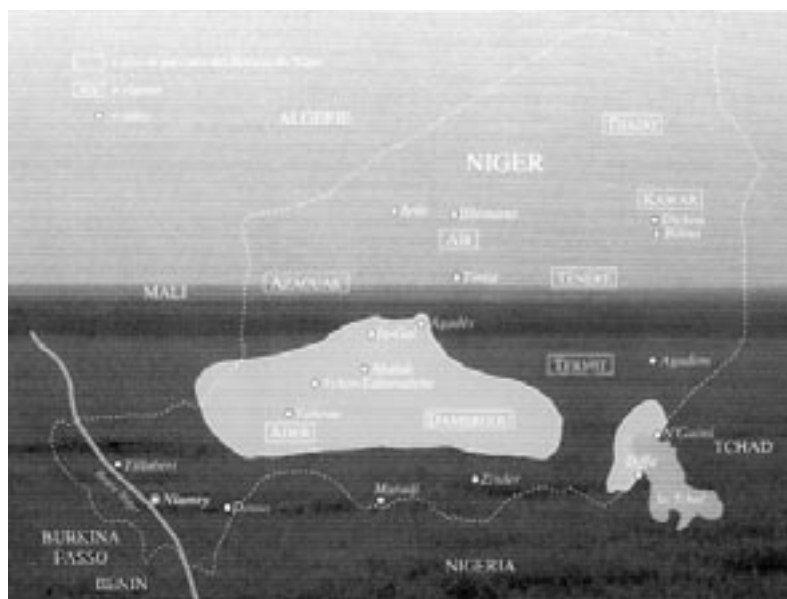
Leule Aregawi, masinkos (violon à 1 corde)

Miskir Awol Rata, batterie, percussions et chant

Durée totale : 35 mn

Niger

Source :
*Les Peuls Bororos,
Nomades du Sahel*,
Paris, éd. Vilo,
2000.



Les Peuls nomades wodaabe

Polyphonies et danses cérémonielles du Sahel nigérien

Les Wodaabe appartiennent à la grande famille des Peuls, qui compte parmi les plus importants ensembles humains d'une aire africaine soudano-sahélienne s'étendant de la côte atlantique au Soudan et du sud du Sahara au nord de l'équateur. Les Peuls seraient aujourd'hui plus de 20 millions et les Wodaabe du Niger entre 80 et 100 000 individus.

Wodaabe ou « gens de l'interdit » : c'est le nom sous lequel se reconnaissent ces grands nomades qui se sont longtemps refusés à adopter le dogme musulman que prônaient leurs parents peuls. Ils sont également connus sous l'appellation de Bororos que leur donnent leurs voisins haoussa, bien que dans la langue des Wodaabe (le *fulfulde*), le terme désigne en réalité la race de zébus (*bos indicus*) qu'ils élèvent, à la robe noir acajou et aux longues cornes en forme de lyre. Leur lait constitue la première source de subsistance des Wodaabe et le garant d'un mode de vie qui fait toute leur fierté identitaire : le pastoralisme nomade.

Rebelles à toute tentative d'administration et d'islamisation, les Wodaabe auraient progressivement

fui les marges de l'empire théocratique peul de Sokoto (Nigeria) pour gagner les vastes étendues steppiques du Sahel nigérien dans les premières décennies du XX^e siècle. D'autres ont poursuivi leur route au Tchad, au Soudan et même jusqu'en Centrafrique, tandis que quelques groupes descendaient vers le nord-Cameroun.

Jusqu'à ce jour, tous ont cependant en commun de migrer tout au long de l'année avec leurs troupeaux dans le cadre d'une aire géographique limitée : par petites rotations autour des puits en saison sèche, et selon de plus amples parcours les conduisant de mare en mare dès que tombent les premières pluies d'hivernage.

Contrairement aux Touaregs avec lesquels ils partagent points d'eau et pâturages, les Wodaabe du Niger ne construisent aucun abri, ni hutte ni tente : ils se déplacent à dos d'âne et de chameaux, par petits groupes migratoires composés de quelques frères et de leur famille, avec pour tout bagage un lit conjugal en bois, un vaisselier de calèche, des outres en cuir, une marmite en fonte et un mortier pour piler le mil qu'ils achètent grâce à la vente de petits ruminants ou de surplus de lait. A charge des femmes de construire ensuite une haie de branchages pour humaniser l'espace social de leurs maisonnées respectives. Du plus aisé au plus démuné, aucune différence notable de mode de vie, si ce n'est la taille du troupeau...

La richesse ne s'affiche pas, elle n'est pas non plus une voie privilégiée d'accès à la reconnaissance sociale.

Comment pourrait-il en être autrement pour ce peuple dont la mémoire collective est hantée par le leitmotiv des troupeaux anéantis en une seule saison, sous le coup d'une vague d'épidémies ou d'une simple irrégularité météorologique ?

1969 à 73... 1983 à 84... C'est en vain que les Wodaabe guetteront les premières pluies... La sécheresse qui s'abat alors sur toute la zone sahéenne décime massivement leurs animaux. Pour de longues années, nombre de familles vont connaître une nouvelle forme de nomadisme : un nomadisme urbain, errance forcée

durant laquelle ils vivront de la vente de menus services, vagabondant de maisons en maisons sans jamais s'installer. C'est aussi à partir de cette époque que les Wodaabe se résignent à faire le commerce de leurs bijoux et parures cérémonielles.

Rares sont ceux qui parviendront à racheter directement des bovins. Bon an mal an, et la tradition du prêt de bétail aux plus démunis aidant, les Wodaabe vont cependant retrouver le chemin de la brousse, du moins pour la majorité d'entre eux...

Les rassemblements cérémoniels

L'une des règles qui fondent l'organisation de la société pastorale des Wodaabe est de se scinder lorsque le nombre d'hommes et d'animaux devient trop important pour la superficie de la zone migratoire utilisée. Sur l'initiative d'un guide pastoral (le *ardo*, « celui qui est en tête »), un groupe se détache pour aller explorer d'autres horizons, et ce groupe sera dès lors conçu comme une nouvelle lignée.

C'est ainsi que les Wodaabe se considèrent comme les descendants de deux ancêtres primordiaux, Ali et Dege, qui auraient eux-mêmes donné naissance à de multiples ramifications lignagères.

Au Niger, ces lignages sont au nombre de quinze, dispersés sur toute la bande sahélienne qui traverse d'ouest en est le territoire national.

Aucun chef ne vient couronner l'ensemble de la communauté. C'est au niveau de la fraction que s'exprime une certaine forme de représentation politique, en la personne du *ardo*, qui s'affirme en tant que garant du respect des valeurs collectives et qui a la charge rituelle d'organiser les cérémonies d'hivernage, véritable facteur de cohésion sociale à vaste échelle.

Au cours du cycle annuel, les familles vivent en effet repliées sur elles-mêmes durant plus de neuf mois.

Aussi les pluies de l'hivernage marquent-elles le temps des retrouvailles et des célébrations communautaires. Laissant loin derrière eux les limites de la zone agro-

pastorale et les derniers points d'eau pérennes, les petits groupes migratoires vont, au fil des mares, remonter progressivement vers le nord, et finalement converger en divers endroits du pays pour de vastes rassemblements annuels (entre septembre et octobre).

Commencent alors ça et là les cérémonies de *worso* : trois jours et trois nuits ininterrompus de chants et de danses, trois jours au cours desquels les familles d'une même fraction célèbrent à l'unisson les naissances de l'année et les mariages ou fiançailles qu'elles ont arrangés entre leurs enfants, en vertu de la règle du premier mariage nécessairement interne au lignage : le *koobgal*. Dans ce contexte intra-lignager, seules les danses *ruumi* et *yaake* peuvent être exécutées.

Puis vient le temps des somptueuses cérémonies inter-lignagères de *ngaanyka* (de *waanygo* : « porter la cérémonie chez autrui », litt. « aller à la chasse ») qui opposent durant sept jours un lignage visiteur à un lignage visité. Leur lancement est toujours suscité par l'attaque-surprise d'une petite délégation de jeunes gens encadrée de responsables plus âgés, qui se présente de nuit à l'orée des campements de ceux auxquels le lignage a choisi de « porter la cérémonie » en entonnant soudainement son « chant de marque » (*jeldugol*), ou hymne identitaire.

Dès lors, à charge du lignage « attaqué » de fixer l'emplacement où se déroulera la rencontre, en une zone herbeuse et à proximité d'une mare encore suffisamment remplie pour répondre aux besoins de centaines d'hommes et d'animaux.

La guerre, celle qui se livre par les armes, pour l'appropriation d'un territoire, d'un butin ou du pouvoir, les Wodaabe ne la connaissent pas. Agrégations et séparations, infiltrations et fuites sont les seules stratégies qu'ils aient jamais mises en œuvre pour se frayer un espace sur des sols qui ne leur appartiennent pas. Et pourtant, c'est bien une véritable guerre ritualisée que se livrent les lignages lors des rassemblements de *ngaanyka*. Son champ de bataille, c'est l'espace sacré de la danse *geerezwol*,

où les hommes rivalisent de charme et de beauté. Son enjeu, son but avoué : l'enlèvement de femmes au sein du lignage adverse. Non de toutes : uniquement des femmes déjà mariées qui, projetant de quitter leur époux, souhaitent s'enfuir dans un autre lignage pour être épousées en second mariage *te'egal* ; mariage choisi, dont la règle veut cette fois qu'il soit externe au lignage afin de ne pas menacer son unité.

Pour les Wodaabe, de telles conquêtes ne sont pas une affaire privée : elles mobilisent au sein d'une même danse rituelle tous les jeunes hommes du groupe, qui voient dans la séduction d'une femme par l'un des leurs la perspective d'une nouvelle ramification de leur lignée, et par là même, un gain de suprématie pour le groupe entier. A long terme, les unions nouées à l'issue de ces cérémonies tissent en outre un tel réseau de relations parentales entre lignages adverses qu'elles en deviennent finalement un facteur de cohésion pour l'ensemble de la communauté.

« *Kawoyya...! Geerewol...!* Que ce qui est dans l'eau sorte et vienne voir la *geerewol* ! »

Prononcée par un responsable de la jeunesse, cette phrase rituelle sonne le ralliement pour la *geerewol*.

Sur l'esplanade centrale réservée à la danse, une petite formation de chanteurs du lignage attaquant renchérit aussitôt en entonnant son hymne lignager : avant d'entrer en scène, le rappel par le groupe de son blason musical tient autant de la prière que d'un acte de défi.

Chaque matin face au lever du soleil, ainsi qu'avant chaque représentation de *geerewol*, pendant les sept à huit jours que dure la cérémonie, ils reprendront ce même chant, toujours à trois reprises. En tant qu'initiateurs de la cérémonie, c'est également à eux que revient la *geerewol* de jour, face à l'ouest. Les jeunes gens du lignage attaqué danseront pour leur part la *geerewol* de nuit, à la lueur d'un grand feu, tournés vers l'est.

A l'issue de chaque représentation, deux femmes choisies pour leur beauté dans le lignage adverse devront venir désigner le meilleur « taureau de combat » (*kabnirndi*),

celui qui, par son éclat, aura su faire converger sur lui tous les regards...

Jusqu'à ce que sonne l'heure de la dernière *geerewol* au septième jour. Selon l'usage, elle revient à ceux qui ont « porté la cérémonie de *ngaanyka* ». Dans un ultime dépassement de soi, les jeunes gens vont chanter et danser sans interruption, jusqu'à l'aube ; jusqu'au moment où l'astre rougeoyant émergera progressivement de l'horizon, puis atteindra les danseurs et remontera tout doucement le long des corps, s'emparant de leurs contours pour achever sa course dans un effet paroxystique, sur leurs visages fardés de rouge, aux yeux écarquillés.

Alors seulement sera désigné le grand vainqueur de la cérémonie, le *sheekoorwo* (« celui qui déchire, qui fend ») ou celui qui, en dépit de la fatigue et des épreuves, aura su préserver jusqu'à la fin l'éclat de sa beauté.

Une telle victoire ne modifiera cependant pas pour autant son statut. Le nom de *sheekoorwo* n'est pas un nom de charme. Ce dernier n'est pas particulièrement adulé par les femmes : au sein de la danse, elles n'auront d'ailleurs pas manqué de repérer nombre d'hommes bien plus séduisants que lui.

La beauté du *sheekoorwo* n'est en fait pas conçue comme un état naturel imputable aux seuls traits physiques, mais comme une métamorphose, véritable magnification de la personne dont la révélation implique l'intervention combinée de différents médiums : d'une part, la lumière (ignée ou solaire), d'autre part, les décoctions magiques (*maagani*), qui « en montant dans le corps » sous l'effet de la lumière, portent l'individu vers un état d'« élévation » qui fait surgir sa beauté. La principale de ces décoctions, pour laquelle chacun détient et préserve ses secrets de composition et de dosage, est le *waylungo* ou « philtre de la transformation », qui a pour vertu de rendre les dents et le fond de l'œil plus éclatants et grâce auquel le corps dans son ensemble devient source de « rayonnement » (*pooye*).

Mais les Wodaabe comptent également au rang de tels médiums les parures de danse et la gestuelle faciale,

qui ont pour premier effet de les rendre méconnaissables. Semblable en cela au principe du masque, leur vocation n'est cependant pas tant de dissimuler – nul n'est dupe en effet de l'identité des uns et des autres – que de révéler une autre nature ; une nature que tous s'accordent à qualifier de « lumineuse »...

A l'image du soleil qui ressuscite à l'aurore, chaque jour semblable à lui-même, le *sheekooowo*, tel un phénix, est au fond la figure même de la permanence en l'homme de l'identique. Aussi son élection représente-t-elle avant tout un certificat d'authenticité (*ndimaaku*) que se délivre mutuellement chaque lignage : elle atteste publiquement que chacun a su préserver l'archétype physique du premier ancêtre, par delà le renouvellement des générations.

Pour les jeunes gens, la *geerewol* est d'ailleurs un passage obligé. Véritable rite de marquage corporel, il consacre pour eux une seconde naissance, sociale : celui qui n'y participerait pas ne pourrait être reconnu en tant qu'homme adulte au sein de la vaste communauté des Wodaabe.

Corps gracieux, corps paré, corps chantant et corps dansant, corps d'enfants en passe de devenir des hommes, le corps dont les jeunes gens nous donnent la démonstration dans la *geerewol* est au fond un corps qui s'est transmué pour devenir le premier support de l'identité du groupe : non plus un corps-nature, mais un corps-culture...

Chants polyphoniques et danses

La musique cérémonielle masculine des Wodaabe est exclusivement vocale et polyphonique. Elle comprend principalement deux types de chant, dont l'interprétation varie en fonction des contextes, et dont l'individu va parfaire la maîtrise tout au long de sa jeunesse :

- Le premier genre, commun à tous les Wodaabe, est associé à la danse *ruumi* (« passer l'hivernage »), dont la caractéristique est non seulement de rassembler dans un même cercle tous les jeunes hommes en présence, quelle que soit leur appartenance lignagère, mais aussi

de pouvoir être exécutée en toutes circonstances : lors des cérémonies de *worso* et de *ngaanyka*, mais également en ville, les jours de marchés ou à l'occasion des fêtes de fin de Ramadan et de Tabaski.

La danse *ruumi* et ses chants de forme responsoriale (*ruumi* et *ummaale*) donnent ainsi lieu à des démonstrations publiques qui constituent de véritables représentations de l'identité collective, dans sa dimension la plus unitaire. Un soliste installe tout d'abord la cadence, puis le cercle formé par le chœur répondant s'ébranle. Épaule contre épaule, les chanteurs se mettent à frapper des mains et glissent lentement sur le côté, soulevant tour à tour les deux pieds dans un mouvement unanime de rotation vers la droite. Aussitôt, le chant évolue vers une forme cyclique, plus scandée, permettant ainsi de multiples variations individuelles susceptibles de se superposer et de se combiner à l'infini telles les images d'un kaléidoscope. Les participants à la danse *ruumi* portent de longues tuniques satinées, entièrement brodées de fils multicolores par leurs épouses, ainsi que la traditionnelle culotte de cuir du berger, désormais réservée à ce seul contexte. Pour mieux capter la lumière, les jeunes gens s'enduisent d'un masque à base de pigments de terre jaunes.

- Le second genre polyphonique pratiqué par les Wodaabe est composé de « chants de marque » (*jeldugol*), propres à chaque lignage. Les Wodaabe les considèrent forgés à partir d'une forme unique héritée en droite ligne de leurs ancêtres primordiaux Ali et Dege. Elle se serait ensuite, à l'image de l'arbre lignager, ramifiée au fil des segmentations de la communauté en autant de chants qu'il existe de lignages au Niger (à savoir quinze). Chacun est constitué de trois parties, que les Wodaabe ne déclinent qu'en des circonstances particulières :
 - La première, dite « grand chant » (*manngol*), est une partie solo de forme totalement fixe, qui ne peut être exécutée qu'à l'occasion de l'attaque-surprise inaugurant le lancement des cérémonies interlignagères de *ngaanyka*, sous peine qu'il arrive malheur au bétail ou aux hommes.
 - La seconde, ou « petit chant » (*pamarol*), est entonnée par

un petit groupe de chanteurs confirmés en guise d'appel à la représentation de *geerewol*. De forme responsoriale (soliste-chœur) ou antiphonale (chœur-chœur) selon les lignages, elle est basée sur un principe de relais en cours de phrases qui engendre des effets polyphoniques. Si son contour général répond à des règles fixes, les individus participant au chœur jouent cependant de variations qui visent à créer un effet de profusion sonore, véritable image acoustique de la vitalité du groupe.

- La troisième partie, ou *bara*, présente quant à elle une forme tout particulièrement éclatée, puisqu'elle se passe de meneur. Associée à la danse *yaake*, elle est le reflet même de l'atmosphère compétitive qui l'anime. Sans plus se préoccuper de l'ensemble, chacun exécute en effet les variations de son choix, allant jusqu'à se glisser dans les interstices vacants pour mieux faire émerger sa voix.

Les paroles des chants

La plus grande partie des textes sur lesquels repose la polyphonie vocale des Wodaabe est constituée de bribes de mots qui ne leur sont plus compréhensibles, sans doute déformés au fil des transmissions. Les chanteurs n'en entretiennent pas moins un rapport quasi-magique à ces textes, comme si leur efficacité résidait dans leur seule formulation.

La représentation de geerewol

La *geerewol* s'exécute en ligne. Plus qu'une simple danse, elle constitue le rite central des rassemblements interlignagers de *ngaanyka* qui ont lieu à l'issue de la saison des pluies.

Sa particularité est de ne rassembler que des membres de même lignage, ou de lignages généalogiquement proches, se considérant en la circonstance comme alliés. Toute représentation de *geerewol* s'articule autour de deux séquences, reprises alternativement :

- Une première séquence est la démonstration chantée et dansée de *yaake*, véritable prestation de charme qui, de jour, exige les faisceaux de l'astre solaire et, de nuit,

les lueurs d'un grand feu. C'est en effet le visage tourné vers une source de lumière que la gestuelle faciale à laquelle se livrent les danseurs revêt tout son éclat. Ils écarquillent des yeux immenses, découvrant dans le même temps la blancheur de leurs dents dans un sourire figé.

Tous leurs efforts tendent en fait vers un même but : faire converger sur soi les regards du public attentif, et notamment des femmes, qui peuvent décider de rompre leur premier mariage pour s'enfuir en dehors de leur lignage avec celui qui aura su les séduire par sa danse. C'est ainsi que le mouvement aérien de la chorégraphie vise à faire paraître « plus grand que nature » : en cadence, chacun se hausse sur la pointe des pieds et lève gracieusement les bras vers l'avant, accentuant par là la ligne filiforme et la légèreté de sa silhouette.

Il en est de même du point de vue vocal : à partir d'une forme musicale commune qui n'est autre qu'un hymne lignager (*jeldugol*), chaque chanteur cherche à se distinguer en exécutant un jeu de variations qui lui est propre, dans un parfait effet d'hétérophonie.

- La deuxième séquence d'une représentation de *geerewol* est dite *geerewol* à proprement parler. Elle consiste en une chorégraphie exclusivement rythmique, de caractère martial : en faisant sonner d'un mouvement unanime les sonnailles métalliques qu'ils portent à la cheville droite, ses participants cherchent à donner la démonstration d'un corps discipliné, s'illustrant dans toute la vigueur de sa jeunesse.

Les parures de *geerewol* diffèrent totalement de celles de la danse *ruumi*, ou de la *yaake*, exécutée en simple contexte festif. Les jeunes gens se présentent torse nu, avec pour tout ornement des sautoirs de perles blanches croisés sur la poitrine. Leurs jambes sont enserrées dans un pagne de femme, dont la connotation est certainement initiatique.

Sur la tête, ils arborent une plume d'autruche blanche. Des toupets en poil de bouc flottent autour de leurs coudes et à l'arrière de leur bandeau frontal. Leurs visages sont

encadrés de pendentifs en laiton et fardés de pigments de terre rouges. Sur ce fond, les sourires aux lèvres noircies et les regards cernés de khôl semblent ainsi se détacher tels de véritables points de mire.

Sur l'épaule gauche des danseurs repose une hachette cérémonielle, qu'ils brandiront en la faisant pivoter lors du mouvement de *geerewol*.

Les participants aux concerts

Agés de 20 à 35 ans, ces douze jeunes gens ont déjà fait leurs preuves au sein des cérémonies inter-lignagères de *ngaanyka*, où ils se sont octroyé « un nom de charme » (*innde togu*), autrement dit une renommée en tant que danseurs et chanteurs confirmés.

Ils appartiennent en outre à deux lignages différents : le lignage des Gojanko'en, et celui des Jijjiiru, traditionnellement alliés puisqu'ils se considèrent comme issus d'ancêtres jumeaux. Aussi peuvent-ils danser au sein d'une même représentation de *geerewol*, mais également rivaliser sur l'exécution de leurs hymnes lignagers respectifs.

Lors des sécheresses successives qui ont sévi dans le Sahel, certains d'entre eux ont échoué dans la capitale, d'autres ont fui plus au sud, vers le Nigeria. Mais tous ont actuellement regagné leur terroir traditionnel de migrations, dans la région de l'Azawak (sud d'Agadès).

Leurs troupeaux de zébus n'en sont pas pour autant totalement reconstitués, et la raison principale qui les pousse aujourd'hui à venir présenter leur musique cérémonielle en public est le désir de recueillir les moyens nécessaires à la reconstitution de ce cheptel qui non seulement les fait vivre, mais représente aussi les fondements de leur identité culturelle.

Sandrine Loncke

Aly Wagué

Aly Wagué s'inscrit dans le courant africain d'une modernité qui fait le lien entre une tradition du désert nomade, la création contemporaine et les musiques dites actuelles. Flûtiste peul, originaire de Guinée, Aly Wagué est aussi joueur de *kora*.

Mais c'est cette manière à la fois contrôlée, précise et brute de jouer de la flûte qui l'a rendu célèbre en Europe.

Aly Wagué est omniprésent dans les démarches musicales les plus diverses, de celles du jazzman vietnamien Nguyễn Lê aux improvisations de Cheikh Tidiane Seck. Il est l'exemple d'un musicien africain accompli qui a réussi à transposer une technique de jeu musical nomade et pastorale issue de l'héritage peul dans un véritable courant musical contemporain.

Alain Weber



Baaba Maal et la tradition peul du Sénégal

A voir sa svelte silhouette et son port de tête altier, difficile de deviner que Baaba Maal promène un héritage lourd de dix siècles sur les épaules. Car où qu'il aille, et quoi qu'il puisse entreprendre, cet enfant de Podor, ancien centre marchand, culturel et religieux d'une région, le Fouta Toro, au sud du fleuve Sénégal, ne saurait oublier la terre avec laquelle il fut pour ainsi dire modelé.

C'est dans cette contrée sahélienne, dont l'aridité ne peut guère engendrer que l'exaspération et le désespoir chez les moins robustes, que vivent depuis bien longtemps les Foulbé (*Pullo* au singulier, d'où le mot *Peul* par lequel les désignent les Français).

Le long de la vallée du Sénégal où il s'est sédentarisé, ce peuple de pasteurs nomades a participé à la construction de l'un des plus anciens empires africains, l'empire Toucouleur. Définitivement islamisée après le règne d'El Hadj Omar, la société Toucouleur est aujourd'hui encore structurée de façon stricte. Ainsi, le père de Baaba Maal appartenait aux Torobé, caste des gens de la prière. « *C'était un muezzin très méticuleux qui*

entretenait ses cordes vocales en buvant à jeun un mélange d'œuf cru, de sel et de miel. Durant les veillées religieuses je l'écoutais, fasciné. »

Jeune homme, Baaba sera sensible à d'autres voix – celle d'Otis Redding, de James Brown, de Wilson Picket –, dont les tranches profanes dissimulent à peine le fond religieux. Mais pour accéder au domaine de l'expression musicale, jalousement gardé dans ce pays par les griots, Baaba devra affronter bien des réticences, braver moult interdits. Etudiant des Beaux-Arts de Dakar, membre occasionnel d'Asy Fouta, formation traditionnelle de soixante-dix musiciens, il s'affranchira un peu plus de la prédestination familiale en entamant une sorte de compagnonnage musical avec son ami d'enfance Mansour Seck, guitariste griot, aveugle de naissance, avec lequel il sillonne les routes du Sénégal à la recherche d'un monde au bord de l'enfouissement.

Son initiation, Baaba aura la curiosité, pour ne pas dire l'originalité, de la poursuivre au Conservatoire (de musique) de Paris, étudiant le piano et la composition. Pourtant, cette nature vagabonde dont hérite l'enfant peut le ramènera toujours au même point d'eau. Sa carrière se lit ainsi comme un perpétuel va-et-vient entre des éloignements (sur l'album *Firin' Fouta* il flirte même avec la techno) et des retours à la maison, de plus en plus apaisé comme l'indique *Mi Yeewni*, son dernier disque. Alors, quand tant de musiciens africains achèvent à leurs dépens une occidentalisation de commodité, Baaba, imperturbable de fierté, lance : « *Je n'ai jamais voulu faire de musique moderne. J'ai toujours été attiré par le traditionnel, en souhaitant l'amener au niveau des genres qui monopolisent l'actualité. »*

Francis Dordor

Samedi 25 Janvier

15h à 18h

Musée de la musique

Paroles d'antan

Quelques conteurs installés dans le parcours du Musée nous plongent durant tout l'après-midi dans le merveilleux des grands mythes traditionnels de l'Afrique

Avec **Hamadoun Tandina, Siré Camara,**

Toumani Kouyate, conteurs

15h

Amphithéâtre

Les jeunes poètes azmari (animation)

Durée totale : 1h

17 h

Amphithéâtre

Siraba, la grande voie

Film d'**Issa Traoré de Brahima**

Musique de **Bassirou Sanou**

Burkina Fasso, 2000 (104 min)

17 h 30

Amphithéâtre

Spectacle pour enfants

Les jeunes poètes azmari

Durée : 1h

19h

Rue musicale

Les Peuls nomades wodaabe (animation)

Polyphonies et danses cérémonielles du Sahel nigérien

Durée : 1h

20 h

Salle des concerts

Rites du Cameroun, du profane au sacré

Première partie

Danse et musique des Assiko Bassa

« Hidjingò i mbog » ou la danse des ancêtres

60'

entracte

Deuxième partie

Danses et masques des Tikar de Nditam

60'

Assiko Bassa

Christine Clara Ngo Boog, Marie-Jeanne Ngo Um, Albert

Djon Nyunai et Samuel Bapes, danse

Joseph Marie Mbeleck, percussions

Ambroise Joël Ebanga et Robert Parfait Ngwe, guitare

Tikar de Nditam

Ahmadou Charles Ngandji IV, chef traditionnel

Monkpo-Ngandji, responsable des masques

Salifou Nyassa, chef des « danseurs de masque »

Amina Moundoh et Rose Babang, chant

Hamadou Mgbatou, Hegghain Medjo, Paul Tchah,

Jean-Calvin Bekando, Mouliem, Amadou Ngnitchi, Ndjiondo,

Abdoulâï Bah, Moungo-Mondoh, Samuel Moutchka,

Oumarou Mâh, Mgbatou, Martin Mgbédié, danse et chant

Moïse Ninko, tambourinaire principal

Durée totale du spectacle : 2h20

22 h 30

Café de l'entracte transformé en « café tedjbet »

Les jeunes poètes azmari (animation)

Durée : 35 mn

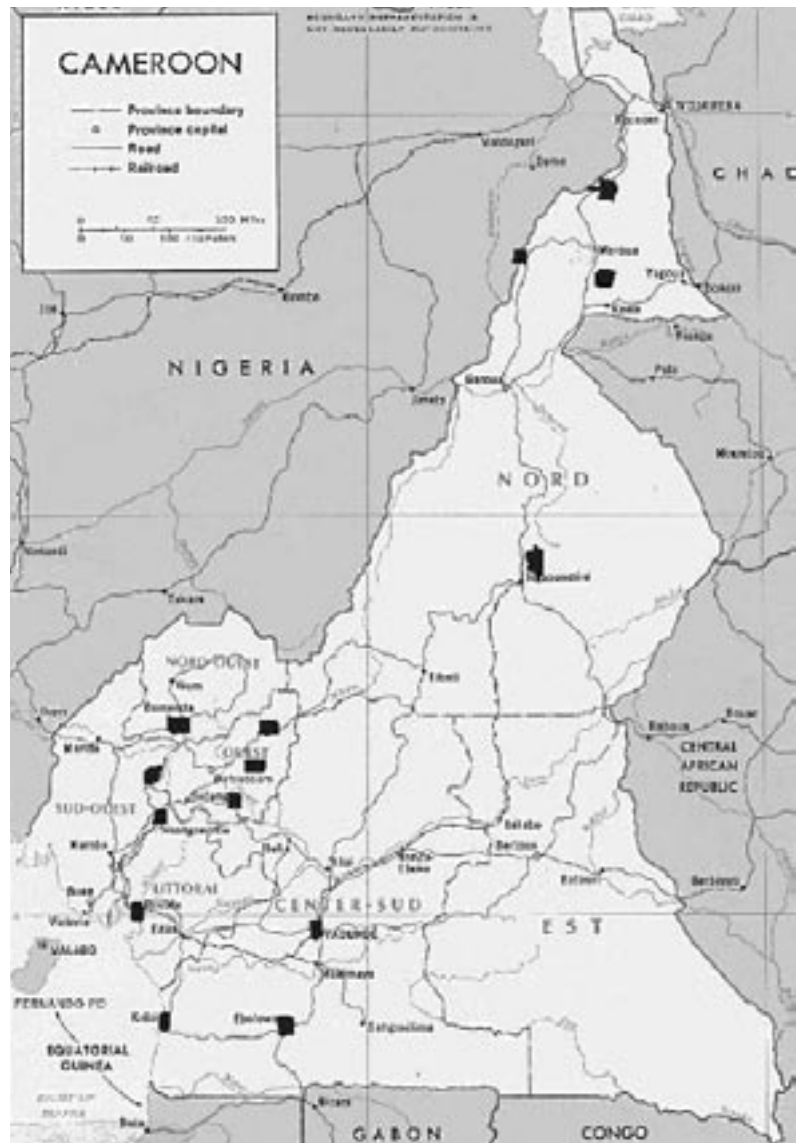
Siraba, la grande voie
Film d'Issa Traoré de
Brahima

L'instituteur du village abat le boa avant d'être à son tour tué par l'esprit du serpent. Le gouverneur veut venger son fils...

Les situations décrites dans ce film sont puisées dans le quotidien de l'Afrique où tradition et modernité se combinent selon des lois incertaines, échappent à notre vision rationnelle. Mythe ou réalité : dans l'univers décrit par Issa Traoré de Brahima, l'imagination trouve toujours son répondant.

« Siraba nous introduit dans le monde secret des cérémonies religieuses, relevant de traditions parfois difficiles à comprendre parce que ses manifestations échappent à notre enseignement rationnel. L'objectif étant de revisiter la richesse de l'univers culturel africain (pensée et philosophie), ce film devra faire rêver mais aussi inciter à réfléchir sur l'expression de comportements culturels qui s'inscrivent dans les relations des hommes avec le surnaturel. Il reste aussi ouvert sur la diversité d'interprétations qui font partie, quelles que soient nos propres croyances, d'un patrimoine commun, universel. »

Cameroun



Rites du Cameroun, du profane au sacré

Les Assiko Bassa

Des multiples danses pratiquées au Cameroun, l'*Assiko*, dont le rythme enjoué ne laisse personne indifférent, est l'une des plus artistiques et des plus populaires. Les Bassa ont fini par en faire leur affaire, qu'ils appellent eux-mêmes *isiko*, mot dont nous aurons plus loin l'explication.

Qui sont les Basaa et que représente leur *isiko* ?

Ils constituent un vieux et noble peuple affilié à ses cousins Mpoo et Bati. Ils sont une des filières autochtones

du grand ensemble Bantu qui part du Cap jusqu'à la partie sud du Cameroun au-dessus de l'équateur.

Leur origine millénaire se situe dans la vallée du Nil en Egypte d'où, par vagues successives de migrations, ils ont atteint la côte camerounaise en gardant pour repère historique la grotte sacrée de Ngoklituba en pays bambi. Ils occupent un vaste territoire qui va de l'Océan Atlantique aux berges du Wouri à Douala, pour s'étendre jusqu'aux confins de Yaoundé.

Le plus long fleuve du Cameroun, la majestueuse Sanaga, l'arrose. C'est pourquoi le département central des populations Basa-Mpoo-Bati s'appelle la Sanaga-Maritime. Quant à l'*assiko*, il serait venu de l'extérieur par la guitare espagnole qui demeure son instrument majeur.

Son étymologie est tirée de deux mots bassa : *isi* déformé par *assi* qui signifie la terre ou le sol ; et *koo*, qui signifie le pied. D'où l'appellation authentiquement bassa de *isiko*, cette danse toujours pratiquée pieds nus et à même le sol. Enfin, l'*assiko* est jouée par un groupe d'artistes et de chorégraphes avec des chants accompagnant la guitare, elle-même soutenue par le rythme envoûtant d'une batterie, au son strident de verres de bouteille.

Un chef d'orchestre dirige de main de maître les artistes habillés de pagnes noués autour de la taille, le torse nu ou recouvert d'un maillot de corps. La danse est alors menée avec méthode et discipline sous les applaudissements d'un public complice, obéissant lui-même au sifflet conducteur du dirigeant de la danse.

Le plus grand maître vivant de l'*assiko* est l'artiste Jean-Aladin Bikoko. Guitariste, chanteur, compositeur, cet auteur de talent se produit exclusivement en langue basaa. Son répertoire de chants est d'une richesse prodigieuse. Il couvre pratiquement toute la deuxième moitié du XX^e siècle où l'*assiko* est parvenu à l'apogée de sa stylisation et de sa modernité artistique.

Jeanne Ngo-Njami-Auscher

Le *ngegan* des princes Tikar de Nditam

Les Tikar résident dans la vallée du Mbam, au centre Cameroun, à 250 km environ au nord de la capitale Yaoundé. Installés depuis 200 à 300 ans dans la plaine à laquelle ils ont donné leur nom, les Tikar se présentent comme les descendants des Mboum et seraient originaires du plateau de l'Adamaoua, situé plus au nord-est.

Ce sont donc des migrants qui ont essaimé en unités dispersées pour se fondre localement avec des populations autochtones, conquérant peu à peu le pouvoir politique tout en apprenant à appréhender le milieu forestier, fort différent de leur milieu originel de savane.

Au nombre de 10 000 environ, les Tikar sont répartis en de nombreux villages regroupés autour de sept chefferies principales, chacune gouvernée par un roi descendant des premiers migrants. Toutes connaissent une organisation politique et sociale rigoureuse, au sein de laquelle sont considérés comme princes tous les descendants en ligne patrilinéaire des fils des premiers chefs ; à Nditam, chefferie la plus méridionale de toute la zone d'implantation Tikar, on compte ainsi quatre principaux lignages, répartis en autant de quartiers dits « princiers ». Quant aux descendants en ligne utérine, les neveux, ils ne peuvent jamais accéder au trône, mais occupent en revanche les postes clés du contre-pouvoir, comme celui de gardien de la « case des crânes », le sanctuaire où sont conservés les crânes des anciens rois. Le roi de Nditam détient une mentonnière qui le place dans le cercle des quatre dignitaires de plus haut rang de toute la communauté Tikar.

Les masques des princes Tikar de Nditam sont des masques-cimiers dont l'origine revient aux Bebi, clan autochtone auquel se sont associés les Tikar lors de la fondation du village de Nditam.

Ces masques, qui représentent les esprits de la forêt, n'apparaissent qu'au cours de cérémonies importantes telles que le *mumbé* – rituel au cours duquel le roi rend compte à ses ancêtres, dans la case des crânes, de son activité passée –, les funérailles des princes ou, à titre tout à fait exceptionnel, pour des célébrations profanes.

C'est dans ce cadre que se produiront à Paris les masques de Nditam.

Ces masques ne peuvent « sortir » qu'au lendemain d'une fête qui requiert la présence de tous les lignages du village, fête nocturne au cours de laquelle seront partagés vin de palme et noix de colas. Les masques sont de véritables sculptures – dont l'apparence humaine figure les esprits des ancêtres qui vivent dans la forêt – surmontant un costume qui doit recouvrir l'intégralité du corps du danseur qui l'anime. Chaque masque porte un nom et détient des attributs qui permettent aux Tikar de l'identifier. Le plus impressionnant de tous, qui apparaît le premier le lendemain de la fête, est le *Melati*. Réputé dangereux, le *Melati* aurait, selon le mythe, tué sa mère pour avoir chanté une chanson qu'il lui avait interdit d'entendre. Il est donc tenu en laisse par un gardien et brandit en permanence une machette dont il menace les non-initiés, au premier rang desquels les enfants et les femmes, qui le fuiront avec force éclats de rire tout au long de la journée sans jamais cesser de le provoquer. Les autres masques sont plus calmes et ne quittent l'aire d'apparat que pour se reposer, chacun apparaissant trois fois au cours de la danse. Tous exécutent des figures chorégraphiques variées au son de polyphonies vocales, accompagnées d'un ensemble de trois tambours extrêmement sonores. Les masques sont guidés par des meneurs qui portent des sacs et agitent de petites gousses végétales en guise de hochet. Ces « porteurs de sac » détiennent dans le secret de leurs besaces les substances magiques qui confèrent aux masques leur puissance symbolique. Après les salutations des masques au souverain – qui crache dans leurs mains jointes –, tous iront à leur tour s'incliner devant le roi afin qu'il puisse vérifier l'exactitude du contenu de leurs sacs, tout manquement étant sévèrement puni. A la fin de la cérémonie, les masques viennent chercher le roi pour qu'il participe à la danse, avant que tous ne le raccompagnent jusqu'à l'entrée de la chefferie.

Fabrice Marandola

Dimanche 26 Janvier

15h

Rue musicale

Spectacle pour enfants

Les jeunes poètes azmari (spectacle jeune public)

15h -18h

Musée de la musique

Paroles d'aujourd'hui

Avec **Hamadoun Tandina, Siré Camara et**

Toumani Kouyate, conteurs

16h30

Salle des concerts

Tradition et modernité dans les deux Congos

Première partie

Mantsiémé (République du Congo)

Ensemble traditionnel Téké

60'

Entracte

Deuxième partie

Konono n°1 (République démocratique du Congo)

Orchestre likembé de Kinshasa

60'

Mantsiémé

Alain Mbiambourou, Louis Missie, David Nguya,

Audé Laubel Npayoulou, Jean-Paul Mbima,

Chrisostome Ntsoumou, souffleurs

Mouekoudzami, Barthélémy Amona,

Ngalifourou, batteurs

Nicodème Konori, calebasse

Eugène Ntsiba,

Jean-Pierre Ngampika-Mperet, griots-danseurs

Boniface Miere-Moke, Régine Bobiano,

Dorotheé Mamouyami, Gaston Ngolo, danseurs

Konono n° 1

Mawangu Mingiedi, likembé 14 lames

Mawangu Makuntima, likembé 10 lames

Dodika Kungu, likembé basse 8 lames

Lulendo Arumba, batterie à base de couvercles

Nzimbu Kuavita, tam-tam

Kanda Mateta, batterie

André Kiala, Luti Misamu, Mankueno Ntumba, Lubuya

Ngalula, Miezi Mankala, danse

Durée totale du spectacle : 2h20

19 h

Café de la musique

« L'Afrique à Paris »

Djeli Moussa Diawara

Chants et kora

Congo



Histoire et légende des Mantsiémé

Musiques de la cour royale, des funérailles, des cérémonies de fête, *Mantsiémé* ou *Antsion*, pluriel de « *ntsiémé* » ou de « *ntsion* » en langue Téké du royaume d'Anziko ou de Makoko, tirent leur dénomination du sens même des défenses d'éléphant. Elles se présentent comme le fleuron des musiques des plateaux Koukouya, les plus hauts des plateaux Batéké étagés à partir du fleuve Congo, sur une étendue de 450 km², actuellement département au Nord de la République du Congo à plus de quatre cents kilomètres de Brazzaville, la capitale.

Situés à huit cents mètres d'altitude, les plateaux Koukouya rassemblent une population cosmopolite de plusieurs origines Batéké. La légende raconte que la danse Mantsiémé se serait inspirée des différentes fréquentations des Koukouya avec d'autres populations ayant elles-mêmes vécu au contact des troupes d'éléphants.

Les préhistoriens archéologues du Ciciba à Libreville feraient remonter l'origine des Koukouya aux premières extensions de l'humanité, nées au Kenya il y a trois millions d'années.

La terre des plateaux Koukouya est extrêmement fertile et propice à l'agriculture.

Le climat tropical humide permet de planter des pommes de terre, bon nombre d'espèces fruitières ainsi que du tabac, cultivé abondamment à l'époque coloniale.

C'est de ces plateaux que Pierre Savorgnan de Brazza traversa à pied en 1875 le haut Ogooué, atteignit la rivière Lefini pour gagner non sans difficultés Mbé, capitale du prestigieux royaume d'Anziko et rencontra le roi Makoko avec qui il signa en octobre 1880 le célèbre traité de protectorat au nom de la France.

C'est à partir de cette période que bon nombre de missionnaires, ethnologues et administrateurs s'installèrent sur les plateaux Koukouya. L'on peut citer parmi eux le révérend père de Chadiracle, le commandant Morel, Marie Duprès, Bernard Guillot, Pierre Bonafé.

Tous ces personnages attestent de l'existence de Mubié, personnage épique, initiateur du pouvoir dit du ciel, par opposition au pouvoir de la terre, qui mit fin à la présence de nombreux léopards sévissant dans la région, et développa le bouturage des plants de manioc.

La légende veut que Mubié régnât au XVIII^e siècle en qualité de seigneur du ciel, là où Kua connut plutôt des seigneurs de la terre. (Kua est un des quatre plateaux Batéké du centre de la République du Congo Brazzaville, dont les limites naturelles sont les deux rivières Mpama et Likere. Kua est formé de douze terres ou *maansie*). Cette histoire est d'importance et l'on chante encore

aujourd'hui les louanges de ce personnage.

Ainsi, la religion kukua distingue trois catégories d'êtres supérieurs incarnés en Mubié. Ils sont de bas en haut : les génies de la terre (Baankira), les esprits des ancêtres (Mikwi) et dieu (Nzaani), le personnage du Mubié servant d'intermédiaire entre les trois ordres de puissance et les vivants.

Le peuple Téké est aussi réputé et apprécié pour son travail du fer et le tissage des étoffes de raphia célèbre dans tout le Congo. La musique des Mantsiémé se trouve être aussi le reflet de cette cosmogonie Téké et s'étend aujourd'hui jusqu'au Gabon, ainsi que de l'autre côté du fleuve sur les terres du Congo Démocratique de Kinshasa. Elle reste le témoignage vivant des rituels et des mythes où les notables, les guérisseurs, les féticheurs, les chasseurs tiennent encore toutes leurs fonctions. Soucieux de l'effort qu'exige la pratique de cette musique, les organisateurs ne manquaient pas d'offrir autrefois un copieux repas aux souffleurs au cours de leurs prestations, tout particulièrement la nuit et lors des veillées mortuaires, où les refrains des Mantsiémé sont encore aujourd'hui repris en chœur par la foule des danseuses et des danseurs enthousiastes.

C'est singulièrement la nuit que le peuple koukouya affectionne de danser au rythme des Mantsiémé. Parmi les quatre jours que compte la semaine Téké, le Mpika est consacré aux distractions. Les trois autres jours : Okouobi, Odzouka, Onkila, sont utilisés pour le tissage du raphia, le travail de la forge et les travaux agricoles.

Il importe de rappeler que la musique des Mantsiémé provient du son des défenses d'éléphants qui sont de différentes tailles mais qui concernent aussi plusieurs générations d'éléphants, du plus jeune au plus vieux, afin de créer une harmonie mélodieuse et agréable à cinq notes. Les pointes d'ivoire sont structurées selon la gamme pentatonique comme les cinq cordes d'un pluriarc « *nguooni* ». La première, *ntaata*, est la note d'introduction suivie de *ndzaki*, celle qui reçoit tandis que *onkali* et *onloumi*, note femelle et mâle, alternent ; la note femelle

Le groupe Mantsiémé

se charge d'apaiser la colère ou la fougue de la note mâle. Le *koko* est le ténor de la bande des cinq qui a la charge de coordonner toutes les notes de l'ensemble.

C'est la pointe la plus longue. Pendant le jeu, elle sert de base d'accompagnement.

Un des points culminants de la danse des Mantsiémé consiste à imiter la marche paisible de l'éléphant qui plie le pied droit puis le pied gauche, les bras soumis aux mouvements du corps. Il arrive que dans l'extase, le danseur crée une rotation ou une roulade. Il est important de danser comme s'il s'agissait de faire uniquement bouger la chair de l'animal sans que l'on puisse deviner ses os, ne laissant observer que sa souplesse et sa majesté.

Le groupe fut créé à l'initiative de l'un des pionniers de la musique congolaise moderne, ancien compagnon de Paulo Kamba, fondateur de Victoria Brazza et de l'orchestre Massano ; Miéré Victor, après sa participation à la guerre de 1945, abandonna dès qu'il le put ses obligations militaires pour se consacrer à la musique et à la guitare hawaïenne. C'est précisément Miéré Victor qui eut le grand mérite d'envoyer un groupe de cinq jeunes auprès de leurs parents sur les plateaux Koukouya se former au métier de souffleurs. Ce goût de la musique lui vient probablement de son grand-père maternel qui dirigeait un groupe de Mantsiémé.

En 1978, Miéré fonde l'orchestre traditionnel Mantsiémé de Brazzaville qui porte son nom. Mort au lendemain de la guerre de 1997 à Pointe-Noire en « exil forcé », il est inhumé sans honneur, en l'absence de ses musiciens, en terre de Brazzaville.

Le groupe est composé aujourd'hui d'artistes talentueux et multidisciplinaires, proposant un répertoire où se mêlent d'autres rythmes comme *Ibina* (musique rituelle destinée aux seuls notables), *Mingwaka* (musique

pratiquée avec des bâtons entrechoqués inspirée de la danse des gorilles), Nsima, (danse des jumeaux ou des féticheurs et des guérisseurs). Trois tambours : un soliste « *Nomaayulu* », un médium « *Nzua* », un accompagnement « *Muunsi* » ainsi qu'unealebasse composent également l'ensemble Mantsiémé.

Les chanteurs griots (*ndzimi*) interviennent pour articuler le récit qu'ils adaptent à la situation présente en se référant au vécu du peuple des Batéké, à leur passé et à tel fait glorieux de leurs aïeux. De sa voix-instrument, le *ndzimi* fait l'éloge des grands rois et dignitaires Batéké, les *gantsié* du royaume d'Anziko. Poète de l'oralité par excellence, historien, il restitue au présent ce que le passé l'air d'oublier ; grâce à l'héritage assumé de ses parents, il raconte les généalogies. Ses litanies évoquent Mubié. Il restitue la mémoire collective. Après plusieurs tableaux où sont évoqués les mondes profane et sacré, le spectacle des Mantsiémé se referme tel un grand feu où se mêlent majestueusement les timbres redoutables des griots et les cris stimulants des danseuses capables de réveiller un tympan de pierre.

Caroline Bourguine,
avec la collaboration de *Rigobert Ngouolali* et
Jean-Pierre Ngampika Mperet.

Remerciements à la République du Congo et à son ambassadeur en France, M. Henri Lopez, ainsi qu'à la République du Gabon.

Textes chantés

Badzoko

Il s'est mouillé, surpris par la pluie, le grand éléphant
 Il s'est mouillé en montagne
 L'avez-vous entendu barrir, le grand éléphant
 Il s'est mouillé en pleine montagne, le grand éléphant

Entre deux rivages, dans la boue du marécage
 L'homme est venu.
 De ses pieds nus, sur les traces de l'éléphant et observant
 la danse des gorilles, il s'en est inspiré,
 La voici, Mingwaka !

Kua

Connaissez-vous chez moi
 Connaissez-vous Kua
 400 km le sépare de Brazzaville
 Capitale de mon pays, le Congo
 A 800 mètres d'altitude, ce plateau est mien
 Invulnérable
 Koukouya est ma langue
 Kua est mon territoire
 Koukouya mon peuple

Connaissez-vous Kua
 Avec ses repaires
 Ses grands tisserands de raphia
 Et ses artistes musiciens
 Ni les grands vents
 Ni la main du sable
 Ni la nuit mystique
 N'ont pu les effacer du miroir de ma mémoire
 Ils sont là, debout, devant vous
 Ces descendants du génie créateur de Kua.

(Poèmes de Jean-Pierre Ngampika Mperet)



Konono n°1, l'orchestre likembé de Kinshasa

Mingiedi Mawangu est né en 1933, il est originaire du village de Viaza, secteur de Mbuka, district de Cataractes dans la province du Bas-Congo (région sud-ouest de la République Démocratique du Congo). Il a été initié dès son jeune âge au *likembé* par son grand-père Mawangu. Son *likembé* d'apprentissage, qui est aussi son premier *likembé*, était fait de bambou et de bois de pirogue. Arrivé à Kinshasa vers les années 1950, il fut chauffeur d'un juif, M. Perkis qui travaillait à la Sedec et était marié à une Africaine. Pendant son temps libre, il s'adonnait à son instrument, le *likembé*. M. Perkis fut son premier mécène, en 1953.

Il créa son groupe *Konono n°1* en 1965 (*Konono* veut dire : toute personne à sa mort devient raide; *ko konana* en langue *kikongo* d'où *Konono*). Au cours de la même année, il put amplifier le *likembé* en utilisant les têtes de charbon après rembobinage avec des fils électriques.

Il réalisa le premier branchement d'un *likembé* sur une radio de marque Philips communément appelée à l'époque à Kinshasa « Tout Léo », ensuite sur un auto-radio avec amplificateur.

Devenu virtuose de *likembé*, Mingiedi fut chargé de pratique professionnelle pour l'instrument *likembé* au Conservatoire National de Musique et d'Arts Dramatiques (CNMA), actuellement Institut National des Arts (INA), de 1968 à 1970. Il est compositeur de plusieurs œuvres (danses *Kanga Malonga*, *Baka 100 / Baka 200...* et chansons *Konono*, *Mawa Liza*, *Mu Mbala Lina*, *Lombele Dioko...*). Plusieurs musiciens modernes congolais s'inspirent de l'œuvre de Mingiedi, tels Nyoka Longo avec le Zaïko Langa-linga, Feu Pépé Kalé avec l'Empire Bakuba, Madilu Système...

Le *likembé*

Le *likembé*, instrument portatif généralement lié à l'oralité, appartient au griot-conteur, au narrateur, au poète, et est resté un instrument individuel et communicatif. Mingiedi Mawangu est parvenu à faire du *likembé* un instrument de fête, de danse communautaire et populaire. L'aire ethno-musicologique du *likembé* de *Konono* se situe dans l'ancien royaume du Kongo dia Ntotila, plus spécifiquement chez les Mbata et Mbeku dans les territoires de Ngidinga et Kimvula en RDC et le Zombo en Angola dans les territoires de Makela, Ndamba et Kibokolo (Nord de l'Angola, région frontalière avec la RDC habitée par l'ethnie Kongo).

Konono comporte trois *likembé* :

- solo avec 14 lames
- accompagnement avec 10 lames
- basse avec 8 lames

Le *likembé* est composé de bois, barre de fer, fils de fer, tôle en aluminium, lames en fer.

C'est un instrument qu'on retrouve pratiquement dans toutes les régions de la RDC. En français, on le compare

ou on l'appelle accordéon à pouces, piano à lamelles. Le groupe *Konono* n° 1 a été créé par Mingiedi Mawangu en 1965. Au cours des années 1965 à 1984, le groupe a obtenu un grand succès, surtout dans la province du Bas Congo. Lors de cette période, tous les musiciens vivaient de leur musique. Le groupe a enregistré plusieurs chansons à Kinshasa durant la même période. En 1984, le groupe connut une dislocation et plusieurs de ses artistes partirent à Luanda en Angola. Ce fut aussi la disparition du groupe sur scène, jusqu'à sa réapparition en 2000, suite aux efforts fournis par Ngingulu Buaka, actuel président du groupe. La musique de *Konono* est de l'ethnie Kongo, plus précisément Zombo.

Samy Lubaki Malanda

Djeli Moussa Diawara

Le griot « Djeli », poète de l'histoire, de la mémoire, ancien barde des princes et rois d'Afrique, s'est exporté depuis plusieurs décennies dans l'Afrique parisienne. Djeli Mousa Diawara, né en 1961, d'origine guinéenne, est un « griot » de naissance. Son père était un célèbre joueur de balafon et sa mère chantait. Sa famille appartenait à la grande tradition mandingue qui s'étend de la Guinée au Sénégal et à laquelle sont liés de nombreux artistes africains comme son demi-frère Mory Kante ou son cousin Kante Manfila.

Le maître de *kora* de Djeli Moussa, Batourou Sekou, lui permit de s'initier à un art où la notion de révélation est omniprésente.

Dans son errance, à la fin des années 70, Djeli Moussa se rendit à Abidjan, il travailla un certain temps avec le fameux Rail Band de Bamako. On le retrouvera plus tard avec le chanteur Djenne Doumbia. En Occident, comme beaucoup de ses confrères, il s'essayera à différentes expériences musicales comme le flamenco ou

la collaboration avec le guitariste américain Bob Brozman. Cela n'empêche pas néanmoins cet artiste de conserver tout son savoir traditionnel, savoir qui possède encore en lui quelques parcelles d'un merveilleux antique transposé dans notre univers urbain.

Alain Weber

Equipe technique

Grande salle

régie générale
Olivier Fioravanti et
Christophe Gualde

régie plateau
jean marc Letang et
Eric Briault

régie lumière
Benoît Payan et
Marc Gomez

régie son
Bruno Morain

amphi

régie générale
Didier Belkacem

régie plateau
Serge Reynier

régie Lumière
Valérie Giffon

régie son
Gérard Police

Cité de la musique

Direction de la communication
Hugues de Saint Simon

Rédaction en chef
Pascal Huynh

Secrétariat de rédaction
Sandrine Blondet

Prochainement...

LE MERVEILLEUX

mercredi 29 janvier - 20h

Orchestre Philharmonique
de Radio France

Myung-Whun Chung, direction

Petra Lang, mezzo-soprano

Rimski Korsakov : *Shéhérazade*

Ravel : *Shéhérazade*

Bartok : *Le Mandarin merveilleux, suite
d'orchestre*

vendredi 31 janvier - 20h

Beowulf, l'épopée anglo-saxonne

Benjamin Bagby, voix et harpe

samedi 1er février - 20h

dimanche 2 février - 17h

Nostra Donna (Cantigas de Santa Maria
du XIII^e siècle)

Ensemble Micrologus

Toni Casalonga, mise en scène

vendredi 7 février - 20h

Christoph Prégardien, ténor

Michael Gees, piano

Schumann : *Liederkreis op. 39*

Schubert : *choix de lieder*

samedi 8 février - 20h

dimanche 9 février - 16h30

Nosferatu le vampire

Film muet de Friedrich Wilhelm
Murnau (1922)

Musique de Michael Obst

Ensemble Intercontemporain

Peter Rundel, direction

mercredi 12 et vendredi 14 février -
20h

Orchestre du Conservatoire de Paris
Solistes du département des discipli-
nes vocales

Le Jeune Chœur de Paris -

Les Cris de Paris

Michelle De Young - Robert Dean
Smith - Roman Trekel

Pierre Boulez, direction

Mahler : *Dixième Symphonie* (Adagio)

Wagner : *Parsifal* (Acte II)

jeudi 13 février - 20h

La légende de Tristan et Iseult

voix et instruments du Moyen Age

Ensemble Alla francesca

Brigitte Lesne, chant, harpe,
percussions

Pierre Hamon, flûtes

Emmanuel Vistorcky, chant

Lucas Guimaraes Peres, vièles

Alain Carré, narration,
adaptation littéraire

réservation ouverte durant l'entracte
ou au 01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr/resa