

Dialogue

Pauvres, mais honnêtes, nous paraissions quand nous pouvons, et notamment le lundi 7 novembre 2016



Deux documents sur les médias traditionnels

LES STATUES DANSENT AUSSI

(Les grandes sculptures en bois du *bobongo*)

Par Julien Volper



APPORT DES MEDIAS TRADITIONNELS COMME MOYEN DE COMMUNICATION PEDAGOGIQUE DANS LA CULTURE LACUSTRE D'INONGO

par Jean-Bonnet MPIA MAMBE et MUAMBANGI BATONE

LES STATUES DANSENT AUSSI

Les grandes sculptures en bois du *bobongo*

Julien Volper



Fig.1

Dans le domaine des arts d'Afrique, il est incontestable que les artistes de la République Démocratique du Congo (RDC) ont réalisé quelques-uns des plus beaux fleurons de la sculpture. Pourtant, il faut reconnaître que ces œuvres ne sont que rarement de très grande taille. En ce sens, la sculpture présentée ici peut être perçue comme une notable exception en territoire congolais (**fig.1**).



Fig.2

A ma connaissance, le musée de Tervuren est le seul musée occidental à posséder des œuvres créées par des sculpteurs mongo de la région du lac Maï Ndombe.

En RDC, le Musée de Mbandaka possédait encore dans les années 1970 des pièces du même type. Exceptionnels, ces hommes et ces animaux de bois le sont à plusieurs égards (**fig.1-2**). Premièrement, leur présence imposante ne peut laisser indifférent quiconque leur est confronté, que cela soit lors d'une exposition ou dans leur réserve du Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC)¹.

Deuxièmement, ces objets liés à la danse dite *bobongo* (**fig.1-2**) sont intéressants dans la mesure où ils ne rentrent pas dans les deux commodes catégories « fourre-tout » que les Européens ressortent à volonté lorsqu'il s'agit de parler de sculptures africaines : « les représentations d'ancêtres », et les « fétiches ».

Dans les lignes qui vont suivre nous allons tenter de mieux comprendre la fonction de ces sculptures. Ceci nous oblige en premier lieu à définir ce qu'est le *bobongo*.

¹ Pour de nombreux membres du MRAC, la pièce de la **fig.2** a d'ailleurs gagné ses galons de « gardien en chef » de la réserve qu'elle occupe habituellement.

1) Les origines du *bobongo* :

Pour comprendre le *bobongo*, il nous faut remonter plus de cent ans en arrière. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, un homme d'origine ekonda-besongo² répondant au nom d'Itetele renouvela le genre chorégraphique ekonda. La biographie d'Itetele nous est bien connue par l'intermédiaire des travaux de trois africanistes : R. Tonnoir (1953, pp.90-91), J. Iyandza-Lopoloko (1961, pp.20-22) et surtout D. Vangroenweghe (1976, pp.130-133).

Itetele est né à Elingola d'une mère habitant ce village et d'un père originaire d'Ikenge. Cet homme créatif s'inspira de diverses danses ekonda qui existaient à son époque tout en y incorporant de nouvelles de son invention. Il créa ainsi patiemment ce qui allait devenir le *bobongo*. Cette nouvelle danse connut un succès grandissant et Itetele effectua de nombreuses tournées dans divers villages ekonda mais aussi chez les Nkundu. Probablement gravement atteint d'une pneumonie, Itetele mourut en 1910 dans le village d'Ibenga. Cependant, son décès ne sonna pas le glas du *bobongo*. Certains de ses disciples continuèrent à perpétuer et à propager l'œuvre du Maître. L'histoire régionale a retenu les noms de trois de ces suivants prestigieux : Botei, Bokambulu (mort en 1952) et Wangi Biteku.

Entre 1916 et 1926 Bokambulu aida à promouvoir le *bobongo* chez les Iyembe de la région de Ngong'iyembe, et c'est certainement par l'entremise de l'un ou l'autre desdits disciples que le *bobongo* arriva chez les Ntomb'E Njale vers 1938³.

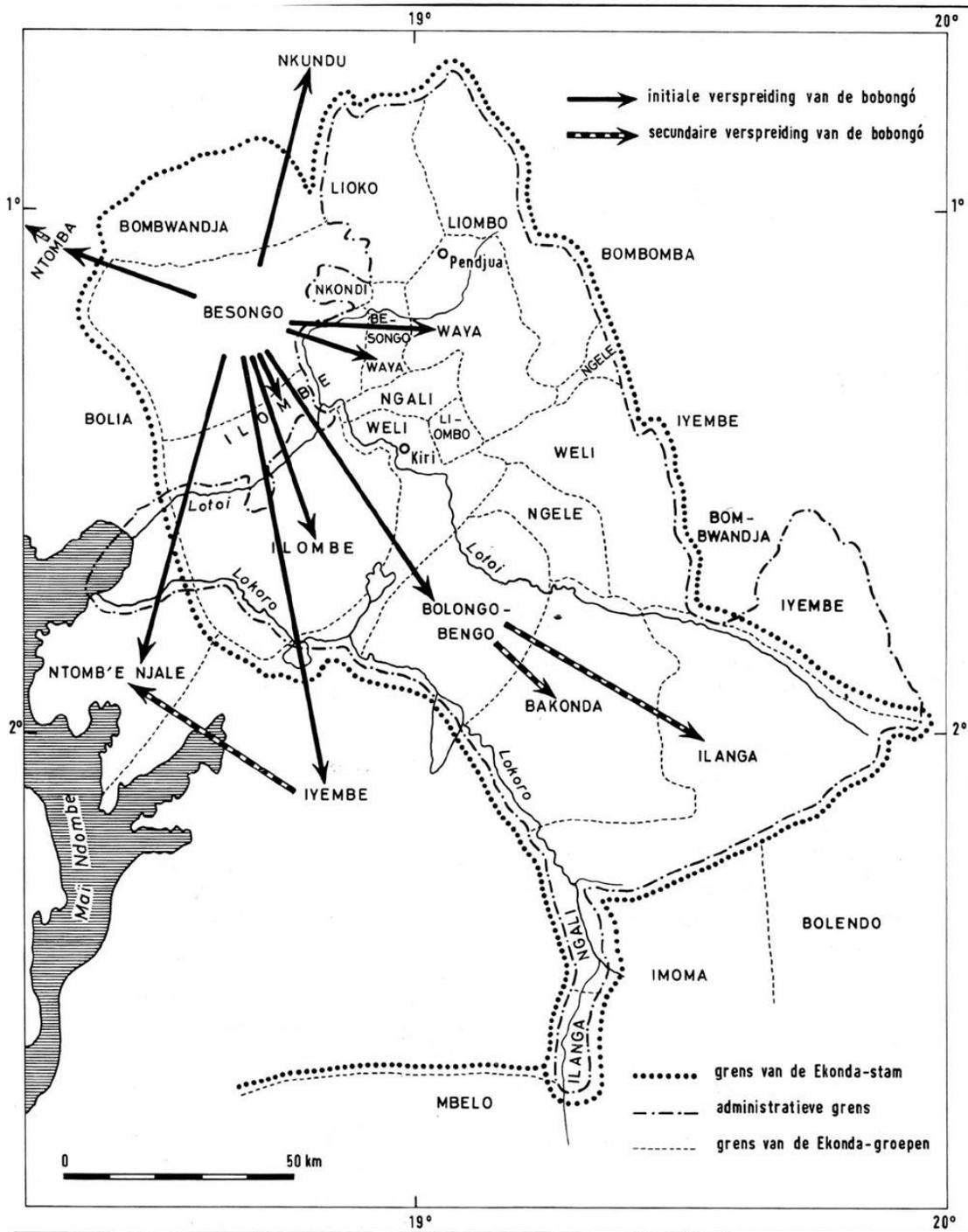
La **carte 1** montre en détail cette diffusion du *bobongo* qui ne se fit pourtant pas sans mal. Dès 1926 des missionnaires présents dans cette région du Congo, comme le Père De Winter, s'inquiétaient de la propagation de cette danse considérée comme « obscène ». Les autorités ecclésiastiques demandèrent alors aux autorités coloniales sa condamnation. Cette interdiction ne fut jamais véritablement appliquée car les enquêtes menées par les administrateurs suite aux plaintes des missionnaires plaidèrent en faveur d'une réjouissance inoffensive⁴.

Par ailleurs, des hommes d'Eglise, comme le Père Walschap, témoignèrent aussi d'un intérêt certain pour le *bobongo*. D'autres, comme Mgr De Cleene, tempérèrent même l'ardeur de leurs si zélés confrères qui vouaient à l'apostasie les chrétiens se livrant à de telles « danses païennes ».

² Les Ekonda relèvent de la zone culturelle mongo.

³ Il semble que chez ces derniers, le *bobongo* ne connut qu'un éphémère succès puisqu'il disparut aux alentours de 1960 (VANGROENWEGHE, 1976, p.135).

⁴ Il fut même prouvé que certains membres de l'administration coloniale se plaisaient à voir jouer des *bobongo* lorsqu'ils se déplaçaient dans un village pour l'une ou l'autre visite officielle (VAN GROENWEGHE, 1976, p.148).



Carte 1

2) La formation d'un *bobongo* :

Un groupe de danse *bobongo* rassemblait entre 20 à 60 danseurs dont la tranche d'âge allait de huit à quarante ans. Il existait des *bobongo* masculins et des *bobongo* féminins, mais il n'y avait pas de *bobongo* mixtes⁵.

Il existait une certaine hiérarchie au sein d'une équipe *bobongo* (VAN EVERBROECK, 1974, p.259). Chaque camp de *bobongo* possédait un « chef de ballet » (le *nyang'e nkoso*) qui élaborait la chorégraphie générale de son équipe. Ensuite venaient les quatre *benkomwa*, c'est-à-dire les assistants privilégiés du *nyang'e nkoso*, les maîtres de danses et de chants. Les simples danseurs (les *ilongo*) étaient sous les ordres des *benkomwa* et du *nyang'e nkoso*. Il y avait aussi un personnage un peu particulier, le *lobiabenga*. Ce dernier avait la charge du fétiche *bontala* présidant au succès de la danse et à la protection des danseurs. Ce charme informel composé de divers éléments, dont du sang de poule et de la pâte de *ngola* (pigment rouge très utilisé dans le *bobongo*), était planté au bout d'une lance sur la piste de danse avant chaque représentation.

Une équipe *bobongo* disposait pour s'entraîner de deux lieux bien distincts : l'*ekalela* et l'*ileke*. L'*ekalela* était une place dégagée située en forêt à proximité du village. C'est là que les danseurs se réunissaient pour parfaire leur chorégraphie ou pour s'essayer à de nouvelles⁶ sous la direction du *nyang'e nkoso*. L'*ileke*, à la différence de l'*ekalela*, se situait en plein cœur du village devant accueillir un *bobongo* d'importance. Des habitations étaient mises à disposition de l'équipe, et une grande enceinte encadrant les maisons, était construite par les danseurs eux-mêmes. Cet enclos avait pour principale fonction de protéger des regards indiscrets certains grands échafaudages servant pour des acrobaties⁷ spectaculaires lors de la représentation (**fig.3**). La présence de l'enclos permettait aussi aux *ilongo* de fabriquer en

⁵ La tradition orale veut que la création du premier *bobongo* féminin revienne à la dénommée Lonkungu-Lo-Nsembe d'Iboko (village ekonda). Cette dernière aurait été impressionnée par une représentation *bobongo* dirigée par Itetele en personne. Elle se serait par la suite formée à cette danse (TONNOIR, 1953, p.91).

⁶ L'équipe féminine et l'équipe masculine d'un village donné possédaient chacune leur *ikalela*. S'il n'existait qu'un seul *ikalela*, les deux équipes l'utilisaient alternativement. En aucun cas les deux équipes ne pouvaient occuper en même temps le même *ikalela* (VANGROENWEGHE, 1976, p.138).

⁷ Ces superstructures présentes dans le *bobongo*, qui soutenaient parfois des nacelles amenées à glisser sur des « rails » en lianes, relevaient initialement d'une danse plus ancienne connue sous le nom d'*iyaya*. Cette chorégraphie existait notamment chez les Ekonda et les Iyembe. A la différence du *bobongo*, l'*iyaya* accordait une place plus importante aux danses et aux acrobaties. Bien que l'*iyaya* ait été en quelque sorte incorporé au *bobongo*, que tout danseur de *bobongo* connaissait normalement l'*iyaya*, et que le *nyang'e nkoso* du *bobongo* était normalement responsable de l'*iyaya*, il faut toutefois noter qu'il n'y avait pas de véritable amalgame. Chaque danse demeurait bien identifiable. Ainsi, dans la chorégraphie *bobongo*, la séquence connue sous le nom d'*ibuleyo* (dans laquelle interviennent les superstructures) est celle qui illustre le plus clairement les danses de l'*iyaya* avec une autre séquence à prédominance acrobatique connue sous le terme éponyme d'*iyaya*.

toute quiétude les statues, les instruments de musique et les parures destinées à servir dans le *bobongo*.

Il est à noter que le rôle de cette enceinte fut parfois mal compris des administrateurs coloniaux (VANGROENWEGHE, 1976, p.149). De fait, certains ordonnèrent la destruction de ce qui était pour eux une « palissade défensive » laissant présager une rébellion contre l'Etat !



Fig.3

3) Pourquoi le danser ?

Tous les observateurs privilégiés qui assistèrent à un *bobongo* dans la région du lac Maï Ndombe le présentent comme un spectacle fabuleux dont les différentes scènes englobent : « {...} des rites religieux, de la littérature orale, de la musique instrumentale, du chant, des pantomimes, des légendes chantées et mimées, de l'acrobatie, de la peinture décorative, des arts plastiques. » (VAN EVERBROECK, 1974, pp.258-259).

Mais en quelles occasions ce tour de force chorégraphique se tenait-il ?

Nous ne savons pratiquement rien du cadre précis dans lequel se déroulèrent les premiers *bobongo* réalisés par Itetele. Cependant, on sait qu'à sa mort deux de ses plus fidèles disciples, Bokambulu et Wangi Bikeku, firent exécuter un *bobongo* à Ibenga pour clôturer la levée du deuil d'Itetele. Cette information est primordiale dans la mesure où les *bobongo* d'une réelle importance⁸ observés plus tardivement se rattachent à de semblables cérémonies qui occupent une grande place dans la vie spirituelle des populations mongo de cette région.

Par exemple, la famille d'un notable qui venait de décéder pouvait décider de payer une ou plusieurs troupes renommées de *bobongo* afin de clôturer dignement la levée du deuil. Le fait que de telles festivités contrastaient avec l'idée européenne du deuil fit que des observateurs peu avertis comme R. Tonnoir ne virent dans le *bobongo* qu'une forme élaborée de divertissement. Néanmoins, il faut admettre que certains *bobongo* furent dansés dans un but profane. Certains *bobongo* pouvaient marquer l'arrivée d'un administrateur colonial ou célébrer un événement marquant du calendrier (fête nationale).

Pour autant, il apparaît clairement que les *bobongo* joués à l'occasion de funérailles se caractérisaient par certains aspects. Ainsi, il existait une séquence connue sous le nom d'*ikwei* qui clôturait exclusivement les *bobongo* funéraires (VANGROENWEGHE, 1976, p.106). Lors de l'*ikwei*, la viande d'une ou de plusieurs chèvres tuées pour l'occasion était distribuée aux spectateurs.

Cette phase du *bobongo* n'était rien de moins que la version adoucie du rituel *ikwei* tel qu'il fut pratiqué au XIX^{ème} siècle. A cette époque, des esclaves ou des pygmées étaient décapités à la mort d'un notable. La chair de ces sacrifiés était mangée comme celle des chèvres au XX^{ème} siècle dans le *bobongo*. Il est parfois dit que c'est Itetele lui-même qui contribua à transformer l'*ikwei* (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, p.96).

4) Fonction des statues dans le *bobongo* :

R. Tonnoir (1953, pp.94-95) fut à l'origine d'une mécompréhension du rôle joué par les grandes et petites sculptures du *bobongo* confectionnées au moyen de terre, de bois ou de tissu. Pour l'auteur, les grandes sculptures (voir **fig.1-2**) ne sont rien de moins que des effigies symbolisant le « génie » Bontala présidant aux « arts et métiers ». Connues sous le nom générique d'*emumu*, elles étaient créées dans l'*Ikele* et conservées dans « le temple de Bontala » situé dans l'enceinte. Cachées pour un moment, elles n'en étaient pas moins exhibées à l'occasion de la tenue d'un grand *bobongo* (**fig.4-5**) et suscitaient alors l'émerveillement des spectateurs.

⁸ Ces « grands *bobongo* » se caractérisent notamment par l'usage des superstructures (**fig.3**) ainsi que par certaines séquences chorégraphiques comme celle de l'*ibuleyo*.



Fig.4

R. Tonnoir ajoute que ces sculptures étaient détruites à la fin des exhibitions pour être mieux réinventées lors d'un *bobongo* ultérieur.

Ces interprétations de R. Tonnoir furent réfutées par J. Iyandza-Lopoloko. Cet étudiant congolais s'appliqua notamment à mieux définir la nature même de ce fameux Bontala (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, pp.126-129). Sa démonstration s'effectua en plusieurs points :

- premièrement, le fait que Bontala soit matérialisé par un charme (celui qui est gardé par le *Lobiabenga*) constitue une preuve qu'il ne relève pas de la catégorie des *bilima*⁹. En effet, selon les croyances ekonda, les *bilima* ne peuvent être représentés.
- deuxièmement, Bontala n'est lié qu'aux danseurs de *bobongo* alors que les *bilima* sont honorés par la communauté villageoise toute entière.

⁹ Les *bilima* (sing. *elima*) sont des êtres surnaturels, des « génies » dont certains furent autrefois des hommes. Attachés à un lieu, ils sont les protecteurs des individus et des villages. Ils peuvent prévenir les maladies, favoriser la chasse et la pêche ou veiller à la fécondité des femmes. Avant que ne commence un *bobongo*, les danseurs priaient ensemble les *bilima* locaux et les ancêtres pour qu'ils assurent le succès de la représentation.

- troisièmement, Bontala protège les danseurs où qu'ils se trouvent, même s'ils sont en représentation dans un autre village. Or, les *bilima* sont des êtres casaniers qui n'apportent leur protection que sur leur territoire plus ou moins restreint. On notera donc ici encore une nette distinction entre Bontala et les « génies mongo ».
- quatrièmement enfin, il est important de relever que Bontala n'était pas invoqué par les danseurs avant le commencement d'un *bobongo*. Cela n'était pas le cas pour les *bilima* et les ancêtres.

Sur la base des éléments précédemment avancés, J. Iyandza-Lopoloko réfute donc l'assimilation de Bontala à un quelconque génie ou ancêtre. Pour lui, Bontala est un *botè* (charme) détenteur d'une force magique. Il n'est en aucun cas pourvu d'une individualité propre comparable à celle affichée par les ancêtres et les *bilima*.

Quant aux statues (**fig.1-2**) présentes dans le *bobongo*, J. Iyandza-Lopoloko affirme qu'elles ne sont ni une représentation de Bontala (qui est matérialisé exclusivement par un amas informe fiché sur une lance), ni bien sûr une représentation des ancêtres ou des *bilima*.



Fig.5

A l'instar des superstructures de l'*iyaya*, les *emumu* étaient des éléments participant pleinement à la chorégraphie que l'on dévoilait pour le plus grand plaisir des spectateurs lors de certains tableaux¹⁰. Confectionnés dans le but de réjouir les yeux et de susciter l'étonnement, ces objets ne survivaient pas à la fin d'un *bobongo* comme le soulignait ici à juste titre R. Tonnoir. Leur destruction programmée explique en partie leur rareté dans les collections muséales.

Toutefois, il faut aussi remarquer que ces objets connurent un succès local très éphémère. D. Vangroenweghe confirme que dans les années 1970, les *emumu* sculptés n'existaient plus dans les *bobongo* des Iyembe et des Ekonda (VANGROENWEGHE, 1976, p.150). En revanche, les *emumu* étaient encore bien présents en 1950, comme en témoignent les objets ramenés et photographiés par la mission O. Boone (**fig.1-2** et **fig.4-5**) ainsi que l'observation par J. Iyandza-Lopoloko d'un grand léopard en tissu qui apparut lors d'un *bobongo* donné à Mpendjwa (village ekonda) en 1957 (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, p.44).

Certes, d'après les informations recueillies par D. Vangroenweghe, il y avait encore une femme kundu de la région d'Ingende qui modelait dans les années 1970 des figures anthropomorphes destinées à être exposées dans le *bobongo*¹¹. Toutefois, ce cas apparaît comme isolé.

Cette disparition progressive des sculptures alla de pair avec la simplification des peintures corporelles et la raréfaction des grandes structures de l'*iyaya*.

Lorsqu'en 2003, une représentation de *bobongo / iyaya* fut donnée à Paris, la performance des danseurs n'avait que peu de choses en commun avec les grands *bobongo* du passé.

Pourtant, la persistance de cette danse au XXI^{ème} montre bien à quel point l'œuvre d'Itetele a vocation de survivre aux années, d'évoluer. Ici l'histoire rejoint la légende, une légende. Lorsqu' Itetele mourut, on dit que les gens passant près de sa tombe entendaient parfois des bruits de tambours et des mélodies du *bobongo* qui s'en échappaient. Botei, l'un des successeurs d'Itetele, calma les angoisses légitimes des villageois en disant sereinement : « *Vos craintes sont vaines ! N'est-il pas normal qu'au séjour des morts, Itetele répète son bobongo immortel ?* » (TONNOIR, 1953, p.91).

¹⁰ Il existait aussi de petites figurines en terre crue (voir **fig.6**) que R. Tonnoir appelait erronément des « petites idoles » (TONNOIR, 1953, p.95). Ces pièces remplissaient vraisemblablement un rôle ornemental.

¹¹ A la fin des années 1930, G. Hulstaert attestait déjà l'existence dans cette même région de grandes sculptures en terre représentant des hommes ou des animaux (HULSTAERT, 1938, p.94). Toujours d'après l'auteur, elles étaient utilisées lors de danses telles que l'*iyaya* ou l'*esoja*.

Si Itetele continue à faire danser les morts, il peut aussi être rassuré de savoir que les vivants perpétuent son œuvre et qu'ils participent ainsi à l'élaboration de « l'immortel *bobongo* ».



Fig.6

BIBLIOGRAPHIE

- HULSTAERT, G., 1938, **Grafbeelden en Standbeelden**, in *Congo*, Vol.XIX, N°2, pp.94-100
- IYANDZA-LOPOLOKO, J., 1961, *Bobongo : danse renommée des Ekonda*, éditions du MRAC, Série archives d'ethnographie, N°4, Tervuren
- TONNOIR, R., 1953, *Bobongo ou l'art chorégraphique chez les Ekonda, Iyembe et Ntomba du lac Leopold II*, Problèmes d'Afrique Centrale, N°20, pp.87-109
- VAN EVERBROECK, N., 1974, *Ekond'e mputela : Histoire, croyances, organisation clanique, politique, sociale et familiale des Ekonda et de leurs Batoa*, éditions du MRAC, Série archives d'anthropologie, N°21, Tervuren
- VANGROENWEGHE, D., 1976, *La mort, le deuil et les festivités Bobongo et Iyaya à l'occasion de la clôture du deuil chez les Baoto et Batwa des Ekonda (Zaire)*, Thèse de doctorat, Katholieke Universiteit, Leuven
- VAN DER HAEGHE, J., 1977, **Oorsprong en verspreiding van Bobongo en Iyaya bij de Ekonda**, in *Africa-Tervuren*, Vol.XXIII, N°3/4, pp.106-128

LEGENDES

Fig.1

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.225

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. M. Vandyck

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : bois, pigments, cornes (*tragelaphus eurycerus*), verre (yeux)

Dimensions : 100cm (hauteur) / 213cm (longueur)

Notes : cet *emumu* bongo est observable à la **fig.5**.

MRAC Tervuren ©

Fig.2

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.224

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. M. Vandyck

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : bois, tissu, fibres végétales, verre (yeux), plumes

Dimensions : 198cm (hauteur)

Notes : les sachets en tissu pourraient être des *ikutu Y'ote* (ou *Ikutua*) c'est-à-dire des sachets contenant du *ngola* (pigment rouge d'origine végétale) et des herbes aromatiques *nzeti*. Le but de ces charmes était de protéger le danseur du *bobongo*. La parure de plumes de cet *emumu* renvoie très clairement à des coiffes du *bobongo*.

MRAC Tervuren ©

Fig.3

Image extraite de : VANGROENWEGHE, 1976, p.543, photo 64

Lieu : zone de Mpenjwa (région du lac Maï Ndombe) / ethnie ekonda

Photographe : D. Vangroenweghe (en 1973)

Légende d'origine : « *ibuleyo*. »

D. Vangroenweghe ©

Fig.4

Image extraite de : archives photographiques du MRAC / N°inv. EP.0.0.2282

Lieu : Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Photographe : mission O. Boone, 1951

Légende d'origine : « *danse bobongo des hommes d'Ilonga (ethnie iyembe).* »

Notes : cet *emumu* crocodile est actuellement dans les collections du MRAC (N°inv.EO.1951.74.227).

MRAC Tervuren ©

Fig.5

Image extraite de : archives photographiques du MRAC / N°inv. EP.0.0.2262

Lieu : Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Photographe : mission O. Boone, 1951

Légende d'origine : « *le grand emumu. L'antilope incarne Bontala (esprit de la Danse). Danse bobongo des femmes de Bopale à Ngongo-Iyembe.* »

Notes : bien qu'intervenant à l'occasion d'un *bobongo* féminin, cet *emumu* bongo fut sculpté par un homme.

MRAC Tervuren ©

Fig.6

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.173

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. Volper

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : terre crue

Dimensions : 27cm (longueur) / 13cm (hauteur)

Notes : figurine ornementale du *bobongo* représentant un hippopotame.

MRAC Tervuren ©

Carte 1

Carte extraite de : VANGROENWEGHE, 1977, p.108

Légende : voies de diffusion du *Bobongo*.

D. Vangroenweghe ©

APPORT DES MEDIAS TRADITIONNELS COMME MOYEN DE COMMUNICATION PEDAGOGIQUE DANS LA CULTURE LACUSTRE D'INONGO.

✍ Jean-Bonnet MPIA MAMBE et MUAMBANGI BATONE*

Résumé

Les moyens de communication visent à faire circuler l'information entre les différents pôles de réseau dans le but d'une diffusion plus élargie contribuant à une culture de masse.

La communication pédagogique découlant de ces moyens ne s'éloigne pas tellement de cet objectif primordial qui est d'éduquer, d'informer, de communiquer, de divertir et de socialiser la population.

Etant un continent en pleine mutation, L'Afrique a mis sur pied ces moyens traditionnels de communication qui semblent aujourd'hui être l'objet de contemplation dans les musées, alors qu'ils ont rempli valablement leur rôle dans un temps et un espace bien déterminés.

0. INTRODUCTION

Cette réflexion sur la communication pédagogique des médias traditionnels n'a aucune prétention de montrer la performance ou la contre performance face aux techniques modernes de communication, mais de prendre conscience de l'existence des moyens de communication pédagogique comme désir d'éduquer et de promouvoir l'homme dans la société traditionnelle (IYANDZA LOPOLOKO, J., Bobongo, 1961 : 1). L'homme considéré comme être communicationnel, il lui appartient d'inventer toutes sortes de mécanismes afin de briser les distances spatio-temporelles qui l'empêchent de libérer son message. Ces distances sont en effet d'ordre géographique, psychologique voire socio-politique (CHARPENTREAU, J., e.a., 1966 :14).

De plus, les moyens de communication laissent toucher la sensibilité qui met l'homme en quête d'un savoir beaucoup plus rationnel au point de jusqu'à décrypter le sens profond du message. Ces moyens transcendent des espaces géographiques de plus en plus éloignés dans l'objectif de créer une relation entre l'émetteur et le récepteur. L'objectif ne peut être atteint que dans la mesure où le message est bien interprété. La dimension temporelle laisse montrer à suffisance que certains messages libérés à l'aurore et/ou la nuit respectent les moments propices de toute communication idéale. Le message arrive à respecter le temps où le récepteur se trouve disposé et attentif à toute éventualité (DURAND, J., 1981 : 15)].

Dans ce contexte, la communication est un concept équivoque qui convient d'être explicité à partir du canon classique mettant deux pôles en relation par le truchement d'un médium. Cette relation est d'autant plus importante à partir du moment où un individu libère ce qu'il a d'important afin que les autres le sachent. Plusieurs circonstances peuvent être l'objet de la

* Assistants à l'ISP / Inongo – Bandundu – R.D.Congo.

communication à s'avoir, la rencontre, l'échange des produits, le travail en commun, la naissance, le mariage, le deuil... (CHARPENTREAU, J., e.a., 1966 :15). Autant d'événements pouvant pousser l'homme à communiquer à distance, il suffit de se mettre à côté de la route pour comprendre la raison d'être de la communication entre les différentes personnes qui se croisent. Dans cette option, il y a lieu d'affirmer qu'il existe un certain lien entre les passants favorisant ainsi un véritable réseau de communication.

Quel que soit le niveau rudimentaire de ces moyens de communication, l'homme essaie de les inventer pour se communiquer avec les autres. En brisant le silence, le message est libéré et ce, au moyen des instruments créés par l'intelligence humaine tout en maîtrisant l'univers de son environnement immédiat. Parmi ces instruments, nous pouvons retenir le bois, la corne, le tam-tam, l'ivoire, etc. (DURAND, J., 1981 : 16)

Par ailleurs, le monde physique peut être considéré comme un véritable champ de communication d'autant que les saisons entières annoncent leur début et leur fin en fixant rendez-vous avec les oiseaux, les bêtes, les insectes, les végétaux et les minéraux (BAYLON C. & MIGNOT X., 2000 :3). Toutefois, il nous serait impossible d'aborder tous les aspects pédagogiques des moyens traditionnels de communication. C'est pourquoi, il nous a semblé bon d'évoquer quelques points saillants touchant l'objet même de la communication dans les milieux traditionnels tout en privilégiant le sens de la forme et celui de la fonction de ces moyens.

Néanmoins, le rôle symbolique de ces moyens coexistent tout de même avec ceux modernes montrant qu'ils ne se contredisent pas, mais ils se complètent (DURAND, J., 1981 : 10).

Depuis très longtemps, l'homme a toujours cherché à amoindrir la distance par le truchement des moyens de communication. Les médias traditionnels, bien qu'ils soient aléatoires, entrent dans le processus de briser l'isolement des communautés en cherchant à éduquer, à former et à informer davantage.

Devant un monde qui devient de plus en plus petit, l'apport des medias traditionnels semble être éloquent dans la mesure où ils peuvent encore nous aider à apprendre leurs formes et fonctions dans le monde toujours en mutation.

Deux approches semblent être pertinentes pour atteindre notre objectif :

- L'approche participative,
- et l'approche réflexive.

L'approche participative ou encore active nous a permis à entrer en contact avec quelques groupes utilisant la plupart de ces medias tels que le lokole ou encore le tam-tam.

Par ailleurs, l'approche réflexive nous a conduit à chercher les raisons profondes poussant les différents groupes à utiliser ces medias en dépit de la présence de ceux qui sont modernes.

Notre réflexion portera sur les points suivants :

- quelques formes des moyens traditionnels de communication ;

- quelques fonctions des moyens traditionnels de communication ;
- la pertinence et la limite des moyens traditionnels de communication.

Cela étant, nous passerons à une petite conclusion qui sera un regard critique sur l'impact de communication pédagogique dans les milieux traditionnels (IYANDZA LOPOLOKO, J., 1961, p. 109.)

1. QUELQUES FORMES DES MOYENS TRADITIONNELS DE COMMUNICATION

1.1. Le monde physique

Tout commence avec le monde physique qui apprend à l'homme à décider le message lancé par les différents signaux qui sont des véritables moyens de communication. Il convient de songer aux phénomènes physiques tels que le lever et le coucher du soleil, l'apparition de la nouvelle lune, l'éclipse, la pluie en plein soleil, l'arc-en-ciel, le vol des oiseaux en migration, les cris ou les hurlements de certaines bêtes sauvages...(CHARPENTEAU, e.a., 1966, p. 18) Autant de phénomènes véhiculant des messages que le sage est appelé à saisir. Il se trouve aussi dans l'obligation d'expliquer la portée réelle de l'ordre des choses. Bien plus, le monde permettant à l'homme de vivre ne peut être considéré dans ce contexte comme le premier moyen de communication avec les composantes de l'univers. Il convient de discerner un véritable nœud de relations mettant l'homme comme acteur principal dans cette communication. C'est bien lui qui sait qu'il existe une communication diurne ou nocturne annonçant le début et la fin des saisons. Tout porte à croire que l'homme est l'artisan principal de la communication voire le cordon ombilical de ce foisonnement des relations enchevêtrant le monde physique qui est avant tout le monde de communication (BAYLON, C. & MIGNOT, X., 2000, p. 18).

1.2. Le langage symbolique

Le langage symbolique est ce que nous voulons comprendre dans la mesure où il touche plusieurs domaines de l'existence humaine. Il s'applique au nom, au proverbe, à la médecine traditionnelle, à la spiritualité africaine ... comme signifiant qui apporte timidement un message. En ce qui concerne le nom, il importe de discerner que le nom est la propriété humaine identifiant une personne ; le nom évoque sa famille, son village, son clan, ses ancêtres ...(IYANDZA LOPOLOKO, J., 1961, p. 100)

En un mot, le nom est un moyen de communication libérant un message pour donner des coordonnées sûres pour comprendre la personnalité et l'identité de quelqu'un. Dans cet ordre d'idées, il existe plusieurs types de noms notamment :

- les noms théophores,
- les noms patronymes,
- les noms de circonstances,
- les noms nobles,

- les noms à portée parémiologique.

Les noms théophores sont ceux donnés aux enfants nés dans certains milieux en souvenir d'un génie protecteur considéré comme le lieutenant ou le premier né de toutes les créatures de ce milieu. En protégeant la nature, il protège aussi les hommes. Par conséquent, il lui appartient de léguer son nom à tous les enfants nés dans son domaine (DURAND, J., 1981 : 10).

Par ailleurs, le nom patronyme est tout simplement le nom de famille. L'enfant reçoit le nom d'un parent, d'un membre de famille.

Bien plus, les noms de circonstances ne sont donnés aux enfants nés lors de la pluie, de la mort des parents, de la visite d'une autorité religieuse ou politique etc. Il en va de même des enfants nés à partir de certaines positions lors de la maternité. Il va de soi que les noms nobles sont des noms de familles issus des grands chefs. Les membres de ces familles ont des noms spécifiques désignant la femme du chef, l'enfant d'un prince, l'aîné d'un grand chef coutumier. Dans les milieux culturels d'Inongo, la plupart des noms sont à portée symboliques

Les noms à portée parémiologique sont ceux qui évoquent une formule proverbiale. Nombreuses sont des causes qui évoquent la raison profonde de ces noms. Ces noms évoquent la bravoure, la patience, la solidarité, l'hospitalité, la dispute... Autant de thèmes peuvent nous aider à comprendre le message évoqué à travers ces noms.

1.3. La musique, le chant et la danse.

Dans la culture lacustre d'Inongo, la musique, le chant et la danse sont des moyens par excellence de communication. Cette dernière est humoriste, satirique, mimique tout en exprimant par le son et la danse les préoccupations d'une communauté. La musique et le chant évoquent la pêche, les travaux champêtres, l'amour, le pouvoir, la souffrance, l'épreuve de la maladie et de la mort ; la douleur de la séparation, la joie de vivre, le goût de l'amitié, l'échec des relations sociales.

Il va sans dire que la musique en tant que création humaine permet d'entrer en communication avec le groupe et de jouer un rôle important à portée pédagogique. Dans cette optique, il est vraiment difficile de constater le danseur évoluer tout seul. Bien souvent, il est accompagné en groupe pour laisser passer son message. Une fois ce dernier libéré, le danseur peut alors reprendre ses activités d'autrefois. C'est pourquoi, il est difficile de constater un danseur qui se donne exclusivement à cette activité dans la société traditionnelle. La musique est considérée, dans ce contexte, comme un moment de mettre en contact les différents groupes de la communauté afin de comprendre la portée réelle du message. Nombreuses sont des danses et des chansons qui évoquent le courage de l'homme devant les difficultés de la vie ; les danses de rites gémellaires ou les danses thérapeutiques invitent l'homme à entrer en communication avec l'instance sacrée.

Par ailleurs, la danse chorégraphique Bobongo est marquée par un rythme et des refrains permettant à n'importe quel membre d'entrer en communication par la parole et par la

kinesthésie c'est-à-dire ici par les pas de danse et par le battement des mains. Les instruments qui accompagnent cette musique sont très variés. Certains méritent une attention particulière dans la mesure où leur rôle dépasse le simple usage de l'accompagnement musical. Ils constituent un véritable support, un moyen/ou mieux un médium de communication. Parmi ces instruments, il y a lieu de retenir : le tam-tam, l'ivoire, la corne, le lokole ou le gong (IYANDZA LOPOLOKO, J., 1961, p. 1).

Le tam-tam peut être présenté comme un instrument de musique fabriqué à partir d'un tronc d'arbre dont le sommet est enveloppé par la peau d'une bête (de préférence une antilope). Une analyse catégorielle montre la diversité de cet instrument très utilisé dans la musique traditionnelle. Il existe des tam-tams des chefs, des tam-tams des jumeaux, des tam-tams des chasseurs et des tam-tams de la danse thérapeutique (BAYLON C. & MIGNOT X., 2000 :153).

Quelle que soit la diversité de ces tam-tams, il y a lieu de discerner le message de chaque batteur se regroupant autour d'une catégorie sociale. Le message emprunte un support et fait un pont entre un émetteur et un récepteur. Il en va de même pour l'ivoire et la corne. Ces instruments permettent d'atteindre des personnes éloignées afin de s'associer à l'événement. Ces instruments essaient de percuter leur message en tenant compte de ton haut et de ton bas pour annoncer la nouvelle. Ces instruments de communication sont également associés à la musique et à la danse.

Il convient toutefois d'évoquer le « lokole » ou le gong téléférique qui est considéré dans ces milieux comme l'instrument par excellence de communication. La maîtrise de cet instrument demande une formation de plusieurs années. Pourtant, le message est pratiquement facile à décrypter ; le joueur de lokole n'est pas comme le joueur de tam-tam, il lui faut une ascèse d'autant que la formation s'avère un peu ardue. *Les joueurs de lokole ou les batteurs de tam-tams des grands chefs ont un statut spécial. Ils jouissent d'une notoriété sociale. A voir de près, le lokole est fabriqué d'un tronc d'arbre spécial ayant un trou béant. Le joueur de cet instrument est muni de deux bâtons qui lui permettent de rythmer son message. Le son libéré ou émis est un véritable son rythmique accompagné de paroles qui se laissent dévoiler par quiconque est préparé à comprendre le message de lokole. Ce langage rythmé continue d'être exploité pour annoncer la naissance des jumeaux, l'investiture d'un Chef, le déclenchement des hostilités. Dans ces milieux, on continue à préserver cet instrument de communication. L'Eglise protestante, dans les milieux Sengele, a gardé cet instrument à la place de la cloche et ce, pour annoncer les temps liturgiques.*

Cet instrument placé sur une étagère, reste dans le hangar : lieu privilégié de la communication de la sagesse traditionnelle. Un village peut avoir plusieurs « lokole » ayant également plusieurs joueurs. A distance, les spécialistes savent bien identifier les sons provenant des villages environnants et informer ce qui se passe chez les autres. Le langage sonore et rythmique de lokole mérite une étude approfondie dans la mesure où sa communication ne prête aucune équivocité. L'interprétation de son message garde le même sens chez toutes les personnes de la communauté. *L'interprétation du message libéré par le lokole ne prête aucune confusion ; s' il y a un décès d'un homme ou d'une femme, les*

sons émis sont très distincts. Par contre, le message d'autres moyens de communication demeure quelque peu ambigu.

II. PERTINENCE ET LIMITE DES MOYENS TRADITIONNELS DE COMMUNICATION

2.1. La maîtrise du langage communicationnel.

Le langage de communication étant au service de la communauté, il se présente comme un outil susceptible de mettre des personnes en relation en vue d'échanger ce qu'elles ont de profondeur. Dans la mesure où le langage de la communication est un langage symbolique, une initiation est cependant utile afin que chaque membre de la communauté le sache et l'explique tout au long de son existence.

En raison de ce fait, il sied de rappeler que chaque personne majeure reçoit une formation solide pour qu'elle soit à l'écoute du monde, de l'homme et de l'absolu. Le langage de la communication n'est rien d'autre que ces instruments véhiculant à travers l'espace et le temps des informations invitant l'homme sensé connaître les différents types de langages de communication ayant une certaine finalité visant à libérer le message et le rendant accessible à tous les membres de la communauté.

Ces instruments de communication sont, pour ainsi dire, de véritables symboles culturels déterminant l'identité et la personnalité du groupe. Il renforce les liens d'appartenance de l'individu. Tous ces messages n'échappent pas au réseau de communication touchant des relations entre les personnes habitant cet espace culturel. C'est pour cette raison que l'individu, situé dans le temps et dans l'espace, ne se manifeste pas comme un être isolé mais un être qui est en communication avec toute la communauté. Cette dernière reconnaît l'importance de la danse, du champ et des instruments de la communication témoignant la présence vivante de la conscience collective (BAYLON C. & MIGNOT X., 2000 :82).

2.2. La portée participative du message.

Le message qui est déchiffré permet à l'individu considéré comme le récepteur principal à participer à l'événement. L'émetteur informe la communauté voulant atteindre un objectif bien précis. Nous avons déjà évoqué les raisons suffisantes des messages reliant l'espace couvrant l'horizon social de communication. Une fois le message est libéré, l'homme est appelé à participer à l'événement. L'isolement de l'espace est vaincu par l'émission du message par les différents instruments de la communication. Cette communication des instruments ne se limite pas au niveau de la simple information dans un milieu restreint, mais une participation effective de tous les villages environnants. Il n'est pas rare de constater le fait que le message émis par un autre émetteur soit repris et répercuté jusqu'aux confins de la région. L'objectif ne peut être réellement atteint que dans la mesure où chaque personne s'approprie le message (DURAND, J., 1981 : 3).

De ce qui précède, il en ressort qu'aucune information ne peut échapper au contrôle du groupe. Cette information fait partie intégrante de la vie du groupe qui tient à garder un lien

étroit avec d'autres membres de la communauté. Ces messages viennent du Nord et du Sud, de l'Est et de l'Ouest ; il faut à tout prix circonscrire les coordonnées du groupe culturel. Ces messages permettent d'échapper à la monotonie de la vie du village et de garder un contact permanent avec ceux qui sont distants des autres. Ces moments de participation sont des occasions propices de retrouvailles renforçant les relations en partageant les joies et les peines de la vie *communautaire* (IYANDZA LOPOLOKO, J., 1961, p. 3).

2.3. Les médias traditionnels comme techniques de communication pédagogique

Les moyens traditionnels ne se limitent pas seulement au niveau de la communication. Ils dépassent de loin le registre de communication pour rejoindre celui de la pédagogie. Tous ces moyens de communication visent à instruire la communauté, à adopter une attitude qui puisse guider tout son agir. C'est pourquoi, il importe de découvrir à travers les médias traditionnels, une information de communication pédagogique comme le nom, le conte, le proverbe, le chant, la danse et surtout les moyens effectifs de communication comme le tam-tam, le lokole, la corne, etc. L'information peut se dévoiler par l'entremise du paradigme de H.LASSWELL « qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quels effets ? » Chaque membre de la communauté sait qu'il n'est pas un être isolé et qu'il fait partie d'une configuration et doit rester en contact permanent avec le reste du groupe.

Quel que soit le milieu où il habite, l'homme est appelé à comprendre les différents moyens d'informations dans sa culture. Cela s'apprend petit à petit depuis la tendre enfance jusqu'à l'âge adulte. Cette information peut se dévoiler au niveau de trois registres : le savoir, le savoir-faire et surtout le savoir-être.

Le savoir peut se comprendre comme une compétence qui aide les jeunes à mettre en pratique les enseignements reçus grâce aux divers instruments de communication. Le savoir-faire suppose la continuité des techniques reçues pour pérenniser ces moyens de communication. Ces jeunes arrivent à maîtriser des techniques après de multiples moments d'apprentissage. Car, d'aucuns croient à affirmer qu'il faut pratiquer une véritable discipline pour parvenir à manipuler certains instruments de communication. La connaissance seule ne suffit pas, il faut également la technique de fabrication, de manipulation et de diffusion de l'information (KONDANI KOWIANDE, 2007-2008, p.4).

Les valeurs sociales véhiculées par les instruments de la communication montrent combien le message possède une consistance ontologique d'autant que la béance de l'être le met en quête de quelque chose de neuf. Dans ce contexte, l'homme peut être compris dans ce paradigme comme un être communicationnel. Il n'est pas rare de constater la présence de ces instruments qui veulent briser l'isolement des milieux lointains en préservant une information qui fait toujours unir les personnes séparées pour des diverses raisons.

2.4. Limite des moyens traditionnels de communication.

Bien que les moyens traditionnels de communication arrivent à atteindre timidement leurs objectifs, ils manifestent par contre une certaine limite. L'espace qu'ils couvrent paraît

d'abord assez exigü et ils ne visent que des personnes vivant dans un espace culturel bien déterminé. Pourtant, les médias ont cet avantage de reconnaître une certaine identité qui se façonne depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. La langue, les contes, les symboles sont, dans ce sens, de véritables supports d'information. Ce qui permet d'affirmer que la personne se reconnaît comme faisant partie d'une communauté dont l'information continue à l'interpeller.

De plus, les moyens de communication se présentent d'une façon rudimentaire tout en accusant un certain recul sur le plan technologique. Pourtant, le tam-tam, le lokole ou encore la corne demeurent des instruments de proximité mieux des instruments de référence à partir desquels nous reconnaissons l'identité d'un groupe culturel. Il y a lieu de faire une nette démarcation dans la façon de fabriquer, de jouer ou de manipuler ces instruments de communication. Il s'ensuit que chaque culture possède sa vision propre de communication ; le langage communicationnel reste perméable aux personnes propres à cette culture. Cette technologie, pouvant déterminer les lieux de provenances culturels de chaque instrument (*Dans la culture lacustre d'Inongo, le son de lokole chez les Ekonda diffère de celui des Iyembe. Pourtant l'instrument est toujours le même*).

Respectant les lois de la proxémique, le message ne vise pas un agrégat ou un groupe anonyme comme dans les médias modernes ou des villages identifiables. Par ailleurs, les acteurs de communication, c'est-à-dire, les batteurs de tam-tams ou encore les joueurs de lokole se reconnaissent et ont des occasions de lancer des messages de salutation avant de livrer le vrai message. Aussi, chaque village possède-t-il sa façon de répercuter ses messages. Dans cette optique, il y a lieu de reconnaître les sons provenant des quatre vents d'un espace culturel (*Il en est de même pour les batteurs de tam-tams appelés Ikonga. Ces tam-tams des grands Chefs Bolia ne se jouent pas de la même manière chez les Sengele ou Ntomba. Pourtant l'on sait reconnaître ces différents sons livrant des informations à la communauté.*)

Toutefois, l'accueil réservé à un passant permet d'entrer en contact avec lui et donne une occasion favorable pour s'informer. Ces occasions de rencontre ont un impact considérable sur le groupe. *Dans la culture lacustre d'Inongo, le vrai accueil commence après que l'hôte ait libéré l'information aux membres du hangar.*

CONCLUSION

Après cette réflexion sur les moyens traditionnels de communication, il semble important de constater l'impact de ces médias comme méthode de communication pédagogique. Trois points ont retenu notre attention notamment ,

- quelques formes des moyens traditionnels de communication,
- quelques fonctions de ces moyens traditionnels de communication,
- et enfin, la pertinence et la limite des moyens traditionnels de communication

Par ailleurs, nous nous sommes inspiré du paradigme de H. LASSWELL »qui dit quoi? Avec quel moyen? A qui? Avec quel effet? Sur le plan communicationnel, nous avons constaté que la même formule a été appliquée par J. DURAND de la manière suivante:

« Qui dit quoi? Par quel canal? A qui? Et avec quels effets? ». Tous ces moyens traditionnels de communication semblent répondre favorablement à cette formule de communication pédagogique d'autant qu'elles remplissent les conditions de possibilité d'un savoir d'information renvoyant ainsi aux concepts de conscience et de communication pédagogique. C'est ce qui nous a permis de constater que la culture traditionnelle a développé également un ensemble des moyens d'expression qui sont de véritables méthodes de communication de masses à travers les proverbes, les danses, les chants, les contes, les tam-tams, le lokole ou encore d'autres qui ne sont pas mentionnés ici.

De ce fait, tous ces moyens de communication visent à faire circuler l'information entre ces différents pôles de réseaux dans l'idée d'une diffusion plus élargie contribuant à une culture de masse. La communication pédagogique découlant de ces moyens ne s'éloigne pas tellement de cet objectif primordial qui est d'éduquer, d'informer et de divertir la population. L'Afrique, étant un continent en pleine mutation, a mis sur pied ces contemplations dans les musées alors qu'ils ont rempli valablement leurs rôles dans une société qui visait la cohésion sociale à travers les valeurs permanentes dont les effets symboliques se faisaient sentir dans un horizon social bien déterminé.

BIBLIOGRAPHIE

1. BRUGIDOU, J.-P., DUBOIT, e.a, 1964 ; *pédagogie et psychologie des groupes*, Paris, Edition Epi.
2. BAYLOKN, C. & MIGNOT, X., 2000 ; *La communication*, Mame, Nathan.
3. BENAR, P., 1980, *L'animation socioculturelle*, Paris, P.U F.
4. CHARPENTREAU, J., a.a., 1966, l'animation culturelle, Paris, Editions Ouvrières.
5. COEQUYT, A., 1954 ; « proverbes des Ntomba e Njale », dans *Aequataria*, n°1, XVIIe année.
6. DREVILLON, J., e.a., 1985 ; *Fonctionnement cognitif et individualité*, Bruxelles, Mardague.
7. DURAND, J., 1992 ; *les formes de la communication*, Guide du Pédagogue, Kinshasa, Saint Paul.
8. IYANDZA LOPOLOKO, J., Bobongo, 1961 ; *danse renommée des Ekonda*, M.A.R.A.C Tervuren.
9. KONDANI KOWIANDE, F., 2007-2008 ; *Les techniques de communication pédagogiques*, DEA, UNIKIN.
10. SARAZIN, S. & DUTEIL, A., s.d ; *Conception traditionnelle et éducation moderne*, Kinshasa, Saint Paul.
11. SCHAEZTEN, A., 1950 ; « Proverbes des Ekonda » dans *Aequataria*, n°1, XVIIe année.