

- "Bongambí'onw'é mbuli'aséké "Grandeur de mbuli dans les
cornes
"Bán'ă nkoi bópéndé "Les petits de léopard
"Boyéli w'étúmba. "Lui sont plus habiles dans la
bataille.
"Bob'ónsámbo "Une exécution de danse ratée
"Bápóbék'a mbémbé "N'est pas à comparer aux la-
mentations
"Omwěnekε l'ábútu bāmbōy ' "Même si les invités s'en
ánjolo. moquent.
"Nték'Ipóku "La fête d'Ipóku
"Etóíliláké nko lobándó." "N'attend que nouvelle lune."
Bána b'Epale,
Bónkíma bokímo nd'óloi. Les enfants d'Epale
M'ont hué en pleine danse.
Banyányo la Mbongo A Banyányo et Mbongo
Lá bālílá baóme Tant chez les femmes que
chez les hommes
Babúleyo báyě nsai Les attractions terminales
semblent
Ng'ékáli bóbuta. Soutenues par les revenants.
Enduúndũ ikóngó Vieux piège à sangliers
Mpa kákwa. Déclenche-toi donc.
Báyapola bán'ă nsombo Les jeunes sangliers
Bekálo nd'ápεke. Sont blessés aux épaules.
"Kalákalá "Terrain herbeux
"Ntílotáké loóngo : "Je ne crains pas la houe :
"Bolel'ō loóngo "Limite de houe,
"Nyang'ékí'Okóngó". "C'est le nom de la mère de
Bokóngó".
"Lokúkú "Tam-tam
"Omwěnek'ōsámbe mi'abéle "Quoique je manque de lèvres
"Basulu bótépela "Mes battants "parleront" :
"Báyōk'Okonga." "On m'entendra à Bokonga."
(64).

Ntámb'é bingambí bayááké
Bontonto nd'ékínd'ésé
Bókoók'εmεngο.

Enkǎnsó Bokála l'Ikoyo

L'Asómbá baápolang'óngala.

Yá, wǎlw'ěbósa ?
Mbokο bómbéla
Bóyalí mí'ongala.

Emí ntíólíá ?
Aólia : bán'ǎnyó baápolang'
ósolo.

Ipeké y'óbongó, bón'ónyó

Angókosě besáko itwék'ábandi.

Bololu b'Upeké mp'ákεndé :
Nsango y'ótíkí lon'úúk'apoku.

Bapoku b'óbongó
Nsang'yǎ nk'ingai.

- Récitatif (εmbongó y'esáto)

Deux chanteurs

Bobongó nsǎkon'esál'a longε-
lo.

Besál'a longεlo

Bóntómb'Iyémbé nd'ónganga.

Elál'Iyémbé

Ilók'inéne :

Bekáli bóndamba.

Un chanteur

Balondo, elál'Iyémbé

Du vivant de nos aïeux
Chacun dans son village
Était aimé.

Je suis un natif de Bokála et d'
Ikoyo,
Et de Basómbá, ennemis de
mensonge.

Et la petite femme ?
On dit que
Je l'ai trompée.

N'ai-je pas payé ?
Il paie : vos enfants refusent
de l'argent.

Ipeké, maître de ballet, votre
fils
Va apprendre à tisser.

Bololu d'Upeké est disparu :
Le testament est confié à ce-
lui qui prend soin des pièges
(65).

Les pièges du maître de ballet
Ce sont des paroles épatantes.

Bobongó, je suis atteint du
pian et de la syphilis.
Le pian et la syphilis
M'ont fait aller à Iyémbé chez
le médecin.

L'ancien village d'Iyémbé
Est très maléfique :

Les revenants m'y guettaient.

Camarades, dans l'ancien vil-
lage d'Iyémbé

Ntám'b'é bingambí bayááké
Bontonto nd'ékínd'ésé
Bókoók'εμεngο.

Enkǎnsó Bokála l'Ikoyo

L'Asómbá baápolang'óngala.

Yá, wǎlw'ěbósa ?
Mboko bómbéla
Bóyalí mí'ongala.

Emí ntíóliá ?
Aólia : bán'ǎnyó baápólang'
ósolo.

Ipeké y'óbongó, bón'ǎnyó

Angókosě besáko itwék'ábandi.

Bololu b'Upeké mp'ákendé :
Nsango y'ótíkí lon'úúk'apoku.

Bapoku b'óbongó
Nsang'iyě nk'ingai.

- Récitatif (e mbongó y'esáto)

Deux chanteurs

Bobongó nsók'on'esál'a longε-
lo.

Besál'a longεlo

Bóntómb'Iyémbé nd'ónganga.

Elál'Iyémbé

Ilók'inéne :

Bekáli bóndamba.

Un chanteur

Balondo, elál'Iyémbé

Du vivant de nos aïeux
Chacun dans son village
Était aimé.

Je suis un natif de Bokála et d'
Ikoyo,
Et de Basómbá, ennemis de
mensonge.

Et la petite femme ?
On dit que
Je l'ai trompée.

N'ai-je pas payé ?
Il paie : vos enfants refusent
de l'argent.

Ipeké, maître de ballet, votre
fils

Va apprendre à tisser.

Bololu d'Upeké est disparu :
Le testament est confié à ce-
lui qui prend soin des pièges
(65).

Les pièges du maître de ballet
Ce sont des paroles épatantes.

Bobongó, je suis atteint du
pian et de la syphilis.

Le pian et la syphilis

M'ont fait aller à Iyémbé chez
le médecin.

L'ancien village d'Iyémbé

Est très maléfique :

Les revenants m'y guettaient.

Camarades, dans l'ancien vil-
lage d'Iyémbé

deuxième chanteur et accompagné de deux joueurs de raclettes, se détache tout doucement du corps de ballet qui danse en chantant. Il va trouver les assistants, auxquels il prodiguera bientôt des compliments chantés dans des couplets admirablement troussés. On revit la satire, les exclamations goguenardes, etc... Les notables interpellés se conduisent envers le maître de ballet comme ils l'ont fait envers le deuxième chanteur : on se lève, on bat des mains en signe d'approbation, on quitte sa place et l'on va féliciter le danseur musicien en lui offrant la récompense de ses talents hautement appréciés.

De temps en temps, le maître de ballet ainsi que ceux qui l'accompagnent se rabattent sur le corps de ballet, qui répond régulièrement au refrain de la mélopée entonnée.

Voici le texte de la mélopée qu'on chantait alors dans l'équipe de danse que nous avons étudiée :

Un chanteur

Bombánj'émól'Ilónga :
Ilong'aláli....

Bombánja, réveille Ilónga :
Ilónga s'endort....

Chœur

Bombánj'émól'Ilónga :
Ilong'aláli....

Bombánja, réveille Ilónga :
Ilónga s'endort.... (refrain).

- Compliments aux jeunes filles :

Chanteurs

Ban'íng'á lóng'enkingó
Bátúngola nkoy'ánsombo

Tout le monde dresse des pièges,
Attrape léopards et sangliers.

Bapokú, békiny'énkingó
Nko losoko lw'ápaló.

Jeunes filles, vos pièges à vous
C'est le toupet d'Avalon. (68).

- Compliments à danseur :

Chanteurs

Nyam'enjúlo-njúlo
Ebongí bempéndé :
Ilong'í Lopungá.

Animal noirâtre (69)
Aux beaux jarrets :
C'est toi, Ilónga, fils de Lopungá.

Chœur

Emólá, emól'Ilónga :

Réveille, réveille Ilónga :

4. Quatrième partie ou quatrième tableau du bobongó.
Les démonstrations acrobatiques (bisalankata).

Nous arrivons à une des parties les plus émouvantes du bobongó. Cette partie peut se diviser en trois phases : iwali, première phase; esolyá, deuxième phase; iyaya ou iyeyé, troisième phase.

1. Iwali, première phase.

Les exercices respiratoires terminés, le maître de ballet, conscient de son importance, passe la direction de la troupe au deuxième chanteur (bankómw'óntóndó), puis se retire à l'écart.

Au signal donné, les danseurs se regroupent, puis se déploient en rangs de quatre. Les meilleurs danseurs, véritables entraîneurs de la troupe, se mettent au premier rang.

Cette phase, qui s'exécute en silence, peut être considérée comme une pantomime, car c'est en silence que les danseurs, emportés par un rythme, une cadence exceptionnellement animés, étalent aux yeux des spectateurs, des attitudes, des habitudes et des mouvements imités des animaux. C'est ainsi par exemple que nous les avons vu simuler un léopard attaquant habilement un sanglier, des éléphants ravageant des champs, des tortues, des crocodiles se traînant péniblement sur le sol.

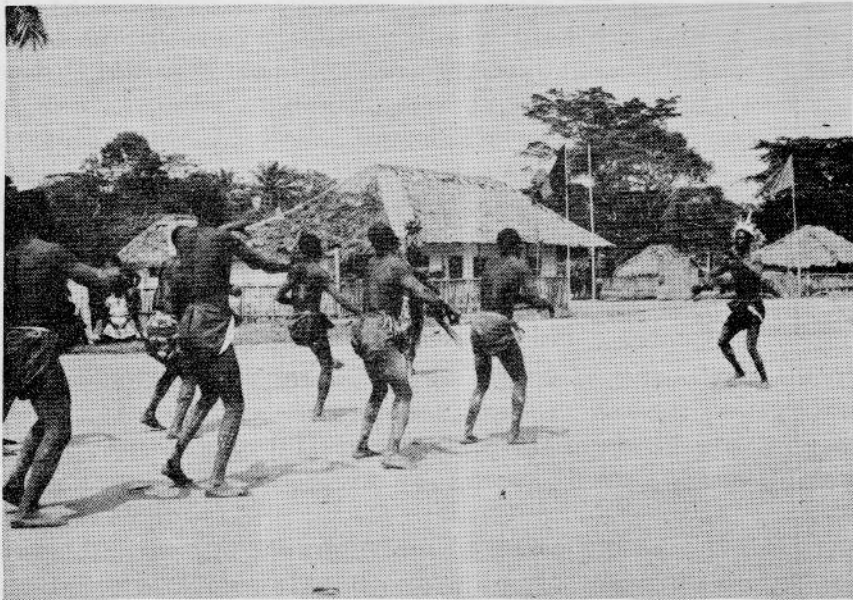
Dans les bebongó de grande pompe, on voit fréquemment des monstres façonnés à l'image de certains animaux (léopard, serpent, antilope, etc...) qui, tour à tour, viennent agrémenter le spectacle.

Parmi les principales scènes mimées nous pouvons encore citer, avec le Révérend Père Nestor Van Everbroeck, la découverte, au village, d'un sorcier malfaisant et sa mise à mort; la délivrance d'un guerrier du village, fait prisonnier par les ennemis; l'arrivée d'un Blanc dans le village; l'arrestation d'un villageois et sa mise en prison; le retour du prisonnier; l'accueil enthousiaste des guerriers ramenant la victoire, etc... Ces différentes scènes sont inventées et mises au point durant les cours de l'école de danse, comme nous le verrons plus loin en parlant du programme de l'école de danse bobongó. Cela fait qu'elles varient d'année en année.

Après la dernière scène mimée, il y a un repos. (74).



14. Iyεyε des femmes de Bopale.



15. Iwali des hommes d'Ilonga.

2. Esolyá , deuxième phase.

Esolyá est généralement exécuté par les plus jeunes de l'équipe.

Dans la parade pantomime, seuls les instruments de danse accompagnaient les mouvements des danseurs : on ne chante pas. Ici par contre, le chant vient s'ajouter au son rythmique des instruments pour donner aux mouvements exécutés alors par les jeunes danseurs, leur charme et leur élégance juvéniles. La foule des spectateurs vit quelques moments d'une joie indescriptible.

Cette phase, plus longue que la première, est bien appréciée par les spectateurs.

Après un repos rituel, on entonne un chant fort rythmé, accompagné d'instruments de danse. Bientôt six ou huit danseurs, les plus jeunes de l'équipe, regagnent la piste, ayant en main des hochets doubles (basángá) et des crotales (bilepó). Répartis en deux sections d'égale importance, ils s'affrontent comme s'ils voulaient se battre, agitant en cadence leurs instruments de danse "dont les résonances sont censées reproduire le tumulte guerrier : heurts des lances contre les boucliers, cliquetis des armes qui s'entre-choquent. Les évolutions sont rapides, vigoureuses, trépidantes, comportant des avances et des reculs groupés, des glissements latéraux, des voltes. C'est une vraie parade martiale, où les escouades "rivales" se défient, prennent du champ, se chargent et se rencontrent, dans la véhémence des chants ponctués d'appels virils et des cris gutturaux. Et, sous le martèlement des pas, une poussière épaisse monte de la piste, qui vibre à l'unisson des cœurs, jusqu'à ce qu'intervient la pause, qui met fin au tableau." (75).

Ne pouvant plus contenir leur joie à la vue d'une chorégraphie aussi savamment et plaisamment ordonnée, les spectateurs se lèvent continuellement et, quittant leur place, viennent offrir aux jeunes danseurs la récompense en nature de leurs talents bien appréciés.

Nous disions que l'exécution de cette phase est accompagnée des chants. Voici en guise d'exemple, le texte du chant et des appels virils et gutturaux (bitío) que faisait entendre l'équipe de danse de Mpendjwa:

- Réfutation solennelle d'une calomnie. (76).

Sept chanteurs Boloji boómböyé Lopilama lópòso.	Foule ici présente, Gardez silence.
Mbolopă lolámbó : Ban'ang'ăy'ěteya.	Je vous ferai savoir une plainte: Certains villages sont provo- cants.
Itungí bótung'eyanga : Bótunga beyanga.	Ils se permettent des mensonges: Ils inventent des nouvelles.
Bótungía nsango, Ng'ótungía bó bainto bitáka.	Ils s'emparent de faux bruits, Comme on s'empare des femmes pour leur jeter des fourches au cou. (77).
"Boómotémá nko nkíngó, "Bónt'on'ús'ot'enólito".	"Courageux est le cou (78) "Lui qui supporte la tête si lourde."
Lobókélá bákoso bányáma lóbí Boyanga mí nkoso mbóka kwo.	Hier, allusion malveillante à mon adresse, Et moi de réfuter la calomnie.
Beyanga ? Mí ntíngöyélá luúko.	Des calomnies ? Je ne m'en occuperai plus.
Lopiko lóyěmal'otóng'Olosenge	Un piquet fut planté à Losenge (79)
Ikóngó l'Oyanga báyěnele mb'í biěnwá.	Ikóngó et Boyanga virent des merveilles.
Baángandá bitúm'önsámélé	C'est nous-mêmes qui compo- sons nos paroles
Tótóné nsámbo y'Esongó:	Nous n'aimons plus les danses de Besongó:
Y'óboyak'epikel'i osólo.	Elles sont d'ordinaire trop colteuses.
Lonjóló ayěkola nsámbo y'Otí- ké: "Etúk'embá ntáénólóti	Lonjóló apprit les danses de Botíké : "Régime de palme qui n'a eu que malheurs

"Bolubo ntáénóló."	"Racine n'a eu qu'adversités" (80).
"Eməng'ěki buúnto "Belémbé nd'íkongo."	"Charme de la femme "Vient de ses hanches perlées." (81).
"Eməng'ěki buúnto "Boléngé nd'íkeli."	"Eloge de la femme "Vient de son habileté pour la pêche boléngé.
Ba Mpoɣ'Ampom'ătik'ekómá Ndé'ibalá bótangol'ekolo.	Mpoi et Mpomi s'arrêtent En s'envolant dans des nacel- les. (82).
Boyéli l'Opope bátík'ekóma Nko nd'ángembwá bósunam' enteke.	Boyéli et Bopope s'arrêtent En se suspendant à la manière de chauves-souris.

- Pas de danse, appels virils et cris gutturaux (baina la bitío).

Les acrobaties de plus en plus compliquées des danseurs émerveillent la foule des spectateurs. De temps en temps, un appel viril ou un cri guttural (et ío) se fait entendre : le but en est d'assurer l'unité dans les mouvements. Ici, en général, chaque parole exprime l'acte ou l'action que les danseurs posent à cet instant.

Sept danseurs Embond'áswámán'épélo	Le talon touche la cuisse.
Iyősă y'ondongó Wě túmólá lokinga	Iyősă de Bondongó Coupe la corde
Kelá mí mpəmpəle l'oloi :	Je survolerai la foule :
Bóla njáko.	Bats les instruments de danse.

Les danseurs restent suspendus en l'air, dans leurs nacelles; aussitôt les instruments de danse se font entendre, puis les chanteurs entonnent une mélodieuse chanson :

Premier chanteur
Balak'ă nkanga, ho! ho! leyele! Les conseils des féticheurs...
(83).

Deuxième chanteur Balak'ǎ nkanga, ho!...	Les conseils des féticheurs....
Troisième chanteur Balak'ǎ nkanga, ho!...	Les conseils des féticheurs....
Quatrième chanteur Balak'ǎ nkanga, ho!...	Les conseils des féticheurs....
Cinquième chanteur Balak'ǎ nkanga, ho!...	Les conseils des féticheurs....
Sixième chanteur Balak'ǎ nkanga, ho!...	Les conseils des féticheurs....

- Cris gutturaux et exclamations.

Un danseur E! E!E! E!	Ohé! Ohé! Ohé!..
--------------------------	------------------

Sept danseurs Býó!...	Filons!...
--------------------------	------------

Un danseur Hanh!...	Allons!...
------------------------	------------

- Une mélopée.

Quatre chanteurs Betúmb'étókó Belong'ankanja. Benkondi nd' útélé nkímo; Ngóyakóma.... Ngótá yeéeni Yézu la Njámbe. Nkóndí'a Lopanjo Njemb'á Losenge Baáswélákí bokopo b'óbongó. mpa nyó. Uko olóté nyó no ?	Personne dans les maisons Les villages sont vides. Dirigeants, je me suis plaint de vous; Je finirai par me pendre.... J'irai trouver Jésus et Dieu. (84). Nkóndí et Lopanjo, Njembe et Losenge C'est vous qui vous êtes disputés la suprématie du bobongó. Qu'est-ce que vous portez ?
--	--

Palát'iyaya lókákólé. Vous portez la médaille de la
parade acrobatique.
K'oyok'ópome Et qu'on en fasse du bruit
Eka Njombo l'ekolo. Dans le clan de Njombo et des
siens.

Après cela, on cesse de battre les instruments de danse.
Puis on assiste à une suite de gestes et de mouvements acro-
batiques de plus en plus compliqués. De temps en temps, on
entend des cris virils (bitío).

Sept danseurs (à l'unisson)
Lobémbélé akotamaka njouw. Le moustique se pose sur l'élé-
phant. (85).

Sept autres danseurs
Lobémbélé ntáyák'ólito ng'
óko. Le moustique ne peut peser
óko. ainsi.
oko m'óndé bionj'ě njouw : Ce seraient les défenses de
l'éléphant :
Lowá! lobéle. Allons! écrasons-le tout de
même.

Sept premiers danseurs
Olendaka ntónokola bipelo. Attention! pas me casser les
cuisses.

Sept autres danseurs
Uma! longa lósá lobótwa Comment! les hommes si âgés
ndéle-ndéle comme vous,
Lónyanga'ipelo, ntúlú e! Ont peur de fracture.

Uma! Banyány'entuli'ósenge. Allons! Banyányo médiocre clan-chef!
Belombe o! Ah! Belombe! (nom de l'équipe)(86).

Sept premiers danseurs
Ban'ang'ensánjol Certains villages sont médiocres,
Enéne ené Besongó b'énék' Les Besongó ayant fait des mer-
ansámbo veilles dans la danse,
Wáyá bótenga Ngombe; Les natifs Wáyá furent épatés à
Ngombe;
Bóyasanga loléke. Alors qu'ils se disaient grands
danseurs.
Nkésé l'Akolo bákitané : Nkésé et Bakolo ont succédé :

Nko ng'Esongó bóomba
bingombe.
Boséle o!
Entuli' ósenge!

Comme les Besongó, ils
dansent merveilleusement.
Ah! Boséle!
Médiocre village-chef!

3. Iyεye ou Iyaya, troisième phase.

La parade martiale terminée, tout le corps de ballet prend quelques moments de repos (2 à 3 minutes), détente salutaire qui revient continuellement dans le bobongó. Puis, ceux qui viennent d'exécuter cette deuxième phase se rassemblent et s'accroupissent. Bientôt ils entonnent un duo servant d'appel du maître de ballet (qui s'était écarté pendant qu'on exécutait εsolyá) et de ses compagnons, avec lesquels il va exécuter iyεye.

Cette troisième phase (iyεye) est réservée aux véritables athlètes. Il faut, en effet, du courage, de l'énergie et surtout de la souplesse dans les mouvements pour être danseur de la parade acrobatique.

Elle s'exécute en deux temps. Les danseurs d'iyεye dansent tout d'abord avec leur parure et leurs accessoires chorégraphiques : haltère-hochet (basángá), crotale (bilepó), etc... Les mouvements sont élégants; le chant mélodieux et rythmé, soutenu par les instruments de danse battus d'une façon propre à cette figure, est entraînant, passionnant. Tout cela, présenté dans un ensemble admirablement coordonné, finit par engendrer tant chez les spectateurs que chez les danseurs eux-mêmes, une joie spirituelle indescriptible, qui résulte de la satisfaction du besoin esthétique que tout homme éprouve.

Suivons maintenant les danseurs dans l'exécution d'iyεye.

1° Appel du maître de ballet (lobélá ló nyang'é nkosó).

Le premier chanteur (maître de ballet) et le deuxième sont enfermés dans une sorte d'armoire fabriquée en bambous et élevée à 5 mètres environ du sol. C'est avec ces deux "invisibles", nkésé (matins) et bakolo (soirs) que les jeunes qui, tout à l'heure, ont dansé la parade martiale, vont entamer un fraternel colloque chanté.

Voici le texte de ce colloque, d'après l'équipe de danse que nous avons étudiée:

Les jeunes (bisolyá)

Nkésé boómó	Nkésé, le craintif
Bakolo bopolu	Bakolo, le timide.
Ib'ánto baápús'ásukú	Qui fuient le bonnet rouge de police,
Ib'ápuswak'entononia	En courant à toutes jambes
Bátólotáké'itúmo bíkí'amoti	Pour éviter les agissements des civilisés.
Nkésé l'Akolo, ekí lotě nko sio.	Nkésé et Bakolo, où êtes-vous allés donc.

Les premier et deuxième chanteurs

Ok'olímola Nkésé l'Akolo	Toi, qui nommes Nkésé et Bakolo,
Wě nkomb'ékié no, wánkúmé?	Comment te surnommes-tu, petit frère ?

Les jeunes

Nkomb'ékimí : Ilangí'apokú	Mon surnom, c'est "L'aimé des filles"
Y'ón'o ba Epale	Fils d'Epale
Y'óbímbí ngá lobó	L'élégant par sa taille svelte,
Lioko ng'íkolé.	Le gracieux jeune homme.

Les premier et deuxième chanteurs

Eemí bódoko, engambí e waála,	Me voici, le mari zélé,
Eépólang'ásoló :	Qui déteste l'oisiveté :
Nd'áoté bǐng'a nkésé	Oui, le matin, coupe les fibres à pièges
Aosinga l'íkolo,	Les tresse le soir,
Nkés'í okía,	Dès l'aube
Lokulá nd'íkongo some.	A son couteau attaché à la ceinture.

Nkésé l'Akolo bátik'ekómá	Nkésé et Bakolo s'arrêtent
Nko ndé ibalá bósunam'enteke.	En se renversant dans des nacelles. (87).

Chœur

Baát'á Nkúmú batáka,	Que ceux qui préfèrent Nkúmú l'accompagnent,
Baát'á Liongo bokosoko :	Que ceux qui préfèrent Liongo l'imitent :
Nkésé l'Akolo nkósúelǎ bó.	Nkésé et Bakolo ne se disputent personne.

Après ce récitatif, ceux qui ne dansent pas l'iyeye en entonnent de suite un autre qui est fort rythmé et qu'on fait accompagner d'instruments de danse. Voici le texte de ce second récitatif :

Chœur

Beémbi bí'ayaya	Les danseurs de báyye
Mwábót'íyebwa.	Ce sont des engoulements en plein vol.

Pendant que le chœur continue à chanter indéfiniment ce récitatif, les danseurs font entendre de temps en temps des appels virils (bitío) dont voici quelques exemples qui accompagnent alors les acrobaties.

Ho! Han!...	Ohé! Ohé!...
Ensanswá áómímél'íkáta.	Et le chasse-mouches de saluer la main.
Nhan! Nhan!...	Allons! Allons!...
Bolénga w'ákopo.	Les attrapes dans les crocs-en- jambe.
Nhan! Nhan!...	Allons! Allons!...
Nkoy ansombo!	Léopard et sanglier! (88).
Elepó ntápöyala la lokindo	Si le crotale était fort résonnant
Wámboſomba, áotépela Kinsha-	En le faisant tomber, on l'en- sa. tendrait à Kinshasa.

La foule des spectateurs est captivée. Sa joie déborde et s'exteriorise par des acclamations répétées. On se lève, on va offrir aux danseurs la récompense méritée de leur talent (bekóndo).

Ce premier temps de la parade acrobatique dure de 15 à 20 minutes. Puis il y a une pause salutaire avant de commen-

cer la partie la plus dure.

3° Deuxième partie d'iyεyc : baína b'íyεyc.

Après la pause, les danseurs se débarrassent de toute parure et de tout accessoire chorégraphique pour commencer la dernière partie de cette phase.

Ici, on se demanderait si l'on assiste encore à une danse.

Instant problématique pour les spectateurs. En effet, à mains nues, des corps-à-corps s'engagent, suivis d'exercices d'acrobatie compliqués. De temps en temps, les danseurs se rassemblent pour se dire quelques vérités. En voici un exemple (bεlondó b'íyaya) :

- Désapprobation de la débauche (89).

A l'unisson

Ban'íng'átótilé'isengá

Tes camarades cherchent à se fiancer,

W'òpeka mpay'asòke ?

Toi tu te livres à la débauche ?

Lonyo ló mpoke

La nourriture n'est bonne

Nko ng'ákolámbela.

Que quand elle est préparée par sa femme.

Boníng'ángólě

Ton camarade (marié) a mangé,

W'ókisí njála,

Toi tu restes affamé,

Bonjemba b'úkóko.

Célibataire endurci.

Lolók'anéntóngolé....

Aujourd'hui tu ne mangeras pas....

"Lwéne bóyal'émí nsopó

"Vous voyez comme mes intestins sont vides (90)

lokolé

"A cause du manque d'épouse.

"La nkó wǎli.

"Ma mère! que je suis efflanqué!"

"Maa! ngónyé o!"

Longembwá lwésunamak'

Noctule, animal toujours renversé,

enteke,

De tous les acrobates,

Bakopo língá-linga,

Les plus grands sont les fils d'Ilebó.

Ntón dó bána b'Ilebó.

R r r r r r..... gba!

5. Cinquième partie ou cinquième tableau du bobongó.
L'attraction terminale (ibúleyo).

Nous touchons à la fin de la séance. Mais bobongó se termine toujours par quelque chose d'impressionnant, par un tour de force, souvenir inoubliable pour les spectateurs.

La réussite de cette dernière partie est le témoignage authentique de l'efficacité du boté protecteur, Bontalá.

C'est ici que l'on constate, une fois de plus, l'imagination féconde et l'esprit inventif du maître de ballet.

Les bebongó se terminent donc par des tours de force. Mais ceux-ci sont variés et différent d'une équipe à l'autre; et même une même équipe ne peut reprendre un tour de force déjà vu : on s'en moquerait. C'est au maître de ballet d'en inventer d'autres chaque fois qu'il s'agit d'organiser un nouveau bobongó.

Voici quelques exemples de ces attractions terminales (babúleyo).

1. - Dans les cas les plus simples, les danseurs forment une pyramide humaine, constituée de quelques unités, par exemple de huit danseurs. Puis, au signal donné, la pyramide se déplace, le plus vite possible, pendant quelques secondes pour aller se disloquer par une chute violente, faite avec un certain art.

2. - On sait que les hommes ont, en général, peur de voir un cadavre reprendre la vie. Or voici ce qu'un maître de ballet imagina. Au pied d'une très haute perche, on fit semblant d'enterrer un mort (aux yeux du public). Mais voilà que tout à coup, le pseudo-cadavre se débarrasse des feuilles dont on l'avait recouvert et commence à grimper en haut de la perche : sauve qui peut parmi la foule.

3. - Le système de portique, présenté sous différentes formes, est le plus usité. En voici un exemple bien décrit par René Tonnoir : "Un portique, fait de troncs d'arbres qu'assemblent des lianes, est dressé à l'emplacement choisi. A une dizaine de pas de l'ouvrage, deux solides pieux sont fichés profondément en terre. Etablissant une sorte de "voie en plan incliné", de grosses lianes relient ces piquets au fronton du portique haut de dix mètres environ. Une "cabine" aux parois épaisses faites de troncs de bananiers et dont l'extérieur est abondamment matelassé de feuilles sèches, est

hissée au sommet du portique, où une robuste liane la maintient provisoirement. On comprend que cette "cabine" est solidaire des "rails" du plan incliné, le long duquel elle peut se mouvoir. Du sable, des cendres, des détritiques végétaux et des feuilles sont entassés aux abords immédiats des pieux d'arrimage. Quelle est donc cette nouvelle invention du Nyang'e Nkoso ? Cette question se lit sur tous les visages, pendant que le maître de ballet et ses benkomwa vont et viennent, inspectant une dernière fois l'appareil, éprouvant la résistance des "rails". Cet examen les rassure. Tout est paré. Allez-y, les gars. Deux danseurs escaladent le portique; le premier se faufile dans la nacelle; le second, une machette à la main, s'installe à califourchon sur le fronton, cependant qu'un troisième personnage demeuré sur le sol, et muni d'une longue perche que couronne une torche, s'approche et bote le feu à la cabine. Epouvantés, quelques spectateurs s'égaillent en poussant des cris; mais, les moins émotifs veulent voir" (91).

En général, lorsqu'il ne reste plus qu'à trancher la liane qui soutient la ou les "cabines", les danseurs (premier et deuxième chanteurs) qui sont dans les "cabines", exposent au public, sous des termes solennels, quel est le but de l'attraction terminale (ibúleyo).

Voici un exemple de cette annonce solennelle, tiré de l'équipe de Mpendjwa :

Deux chanteurs	
Boloi bon'ómböyé, Lopilama lópósó.	Foule ici présente, Gardez silence.
Talótúbólaké :	Pour vous écarter toute ambigüité :
Nké'sé l'Akolo	Nké'sé et Bakolo
Bám'bökisé nko nd'íngumbá :	Ne se tenaient que dans la "cabine" :
Bókápwa'ebok'ontonto...	Voici qu'ils se séparent dans des directions différentes...

Cela dit, "l'homme du portique tranche la liane qui assujettit la cabine, et celle-ci, glissant à vive allure le long de ses "rails", de s'effrondrer avec fracas, dans un tourbillon



16. Iyεyε des femmes Batwá d'Ibali-Ngongo,
avec participation active des enfants.



17. Bobongó touche à sa fin : les danseurs
d'Ilonga s'approchent d'ibúleyo.

de fumée et d'étincelles, au bas du plan incliné, sur le matelas amortisseur". (92).

Alors un danseur de s'écrier d'une voix forte :

Túngu ó!

Fin!

Chœur et le public

Tiá ò!

Dispersion!

Quelque peu étourdis, les athlètes sortent des cabines (bangumbá). Ils ont un franc sourire aux lèvres et du bras et de la main, tous les danseurs saluent la foule qui les acclame de toutes parts et qui se précipite sur eux pour les embrasser. (93).

Autre exemple d'attraction terminale :

A une dizaine de mètres de la piste, on fiche en terre deux solides pieux (bakondi) de 9 mètres environ de haut, terminés en fourches. Une transversale de 7 à 8 mètres de long, repose sur les extrémités en fourches des deux pieux. Parallèlement à cette transversale, une autre transversale, plus petite que la précédente, passe en dessous de celle-ci, mais n'atteint pas les deux pieux. Par contre, aux extrémités de cette petite transversale sont attachées deux "caisses" énormes fabriquées en bambous.

Au moment voulu, deux danseurs escaladent le portique par les deux pieux et entrent dans les caisses. Dès que l'annonce rituelle est faite au public, comme nous l'avons décrit plus haut, un homme tranche d'un coup de couteau la liane qui, attachée au petit piquet, soutenait les deux caisses devenues alors pesantes. Celles-ci, partant d'une hauteur de 9 mètres, tombent à toute allure pour s'arrêter à 2 mètres du sol, soutenues qu'elles sont par les deux lianes qui sont attachées à la grande transversale. Les cris d'acclamations s'élèvent : bobongó a pris fin.

On pourrait allonger à l'infini la liste de ces attractions terminales : contentons-nous cependant de ces quelques exemples.

6. Dernier aspect religieux de la danse bobongó.

Les Ekonda et, d'une façon générale les Bantous, croient à la continuation d'une vie consciente après la mort. Cela

veut dire qu'ils croient à une survie individuelle telle que les esprits des morts (bekáli) conservent leur pouvoir de connaître, d'aimer, de vouloir et d'agir.

Grâce à leur vie consciente et à leur pouvoir d'action, ces esprits, spécialement ceux des ancêtres, peuvent être favorables ou défavorables aux vivants, selon qu'ils sont bien ou mal disposés. C'est pourquoi les vivants doivent les honorer et demander leur assistance dans les situations conflictuelles. C'est par cette croyance que s'explique le dernier aspect religieux de bobongó.

En effet, le bobongó débute par un aspect religieux : baása (partie déprécative); il se termine par un aspect également religieux : ikweí.

Qu'est-ce que cet ikweí ?

Rappelons que l'un des mérites d'Itetele, le créateur de bobongó, réside dans ce fait qu'il est parvenu à combiner beaucoup de danses traditionnelles, qui existaient jadis chez les Ekonda, en une seule danse, bobongó.

Or, parmi ces danses traditionnelles, il faut citer une danse funèbre dénommée ikwei, au cours de laquelle certaines personnes humaines, des esclaves et des Batwá, étaient immolées aux défunts.

Evolution de ikweí.

1^o Immolation des victimes humaines.

Chez les Ekonda, comme chez les Grecs et les Romains de l'antiquité, les esclaves (et les Batwá ou Pygmoïdes) étaient rangés parmi les choses (béma, mancipia) : le maître pouvait donc en faire ce qu'il voulait.

Or, il existait chez les Ekonda une coutume d'après laquelle les esclaves et les Batwá devaient être immolés à leur maître lorsque celui-ci venait à mourir. La cérémonie d'immolation ou ikweí avait lieu six mois au moins après le décès. Elle donnait lieu à de grandes réjouissances populaires : on chantait et on dansait. Le mort était satisfait et les veuves pouvaient alors se remarier aux membres du clan du défunt.

Cette coutume disparut vers la fin du XIX^e siècle, dès l'arrivée de l'homme blanc sur le sol congolais.

Voici, en guise d'information, comment un vieillard, esti-

mé et presque centenaire, raconte l'horrible cérémonie (94). Le jour d'Ikwei... "le matin, on traînait au bout d'une liane à travers les herbes mouillées de rosée"... l'esclave qu'on devait immoler à son maître. "Rien de tel pour le laver et le ramollir déjà un peu. Puis, on le liait sous un arbre, sur une sorte de siège bien fixé en terre. Une boucle solide était liée au sommet de sa tête.... Alors un Botwa montait sur l'arbre et abaissait une grosse branche dont on faisait passer le bout à travers la boucle de la tête. Ainsi la victime avait le cou bien étiré... belle place pour le coutelas. Entre-temps, on battait le tambour et le tam-tam et l'on chantait :

Imóngó potóó...

Bonheur fini...

Bongó tingó...

Cerveau extrait...

Et tous les assistants reprenaient le refrain :

Imóngó potóó...

Bonheur fini...

Bongó tingó...

Cerveau extrait...

Et l'on chantait encore d'autres chants dont voici la traduction:

Voici, nous te donnons cet esclave;
Qu'il te serve : tu auras du bois et de l'eau,
Et tu ne manqueras de rien.
Mais toi, grand-père,
Abstiens-toi de gêner nos chasses,
Nos pêches et tous les restes.
Laisse venir les bêtes dans nos puits
Et les poissons dans nos nasses.
Envoie-nous aussi beaucoup d'enfants.
Voilà que nous sommes quittes envers toi.

Okamba mbó iné no ?...

Qui a institué tout cela ?

La foule

Mbomb'ibándá.

C'est l'Etre Suprême (95).

Tóngókotóné selé...

Nous te rejetons à jamais,
esclave.

Selé!... Selé!...

A jamais! A jamais!

"Ensuite le bourreau (boténi) s'avavançait en brandissant un grand coutelas fraîchement aiguisé, il brillait au soleil. Pour l'avoir bien en main, il s'est enduit les mains de cendres. Alors il commençait sa danse macabre devant la victime tremblante et chantait :

Cher Ami,
Il ne faut pas m'en vouloir.
Je ne suis que l'exécuteur
D'une ordonnance d'autrui.
Car le sort en a décidé ainsi :
Tu devais mourir de cette mort-ci."

"Pendant la danse du bourreau, on battait continuellement le refrain suivant sur le tam-tam :

Olendaka!
Ntókoto ndé lobéke.

Attention!
Pas rater ton coup en coupant
sur la tête.

Téna :
Mbáká ólengekale.

Coupe juste :
Que la branche se redresse
sans tête.

Lík'oté...
Lík'oté...

Fais voler la tête en l'air!...
Fais voler la tête en l'air!...

"Et brusquement le bourreau donnait un grand coup k'haa... Le sang giclait, la branche sautait en l'air et la tête s'envolait au loin... Et le bourreau courait se cacher chez les Batwá afin que l'âme de sa victime ne sache pas le découvrir pour se venger... Au moment de la décapitation, les femmes et les enfants ne pouvaient pas être présents; mais les femmes revenaient après pour participer aux danses et aux chants qui continuaient pendant toute la nuit suivante...".

Le lendemain, on se distribuait la victime pour marquer l'union avec le défunt. Il était strictement défendu aux femmes d'aider à la préparation du "repas sacré" : seuls les mâles s'en occupaient. De plus, un mâle, pour pouvoir participer à ce repas, devait être âgé d'au moins 40 ans.

C'est à cette occasion rituelle seule et au moment de la guerre (dans un repas exprimant l'anéantissement de l'ennemi) que certains Ekonda ont montré qu'ils vivaient dans une obscurité profonde.

2° Immolation des animaux.

Mais Itetele, le créateur de bobongó, aidé surtout par la présence européenne dans notre pays, abolit carrément cette coutume avilissante et la remplaça par l'immolation des bêtes (boucs et chèvres) après l'exécution d'un bobongó dansé en l'honneur d'un défunt ou d'une défunte.

Dans le rite d'immolation observé à l'heure actuelle, on a gardé beaucoup de détails de l'ancienne immolation des victimes humaines. C'est ainsi que les bêtes tuées à cette occasion (dont le nombre va de 2 à 20, suivant l'importance du défunt) doivent être distribuées à tout le village et même à toutes les régions représentées par les spectateurs.

Remarque.

La cérémonie d'ikweí (qui a lieu après la danse bobongó) constitue un problème pour les chrétiens danseurs. On se demande notamment si ikweí est un sacrifice, de sorte qu'il serait interdit aux chrétiens d'y prendre une part active ou même de la faire pour un défunt chrétien.

Ce qui est certain c'est qu' ikweí n'est pas un sacrifice dans le sens théologique du mot. Nous dirons que le sacrifice est une offrande faite à la Divinité (ou à une divinité), avec certaines cérémonies. Or aucun Ekonda n'a jamais pris son père défunt ou un membre de la famille pour une divinité, et n'est jamais allé jusqu'à reconnaître son excellence par un sacrifice. Par conséquent, à cause de l'absence de l'élément divinité dans l' ikweí, celui-ci ne peut être sacrifice dans le sens théologique du mot.

Cependant, à notre avis, les missionnaires ont bien raison d'interdire la cérémonie d'ikweí pour un défunt chrétien, ou aux chrétiens vivants d'y prendre une part active ou d'en manger les victimes : car il s'agit là d'un acte de superstition qui réside dans ce fait que les défunts sont supposés posséder un grand pouvoir d'action sur les vivants. Alors pour éviter leur colère vengeresse, ces derniers se sentent forcés de leur offrir des "sacrifices" pour les calmer et les rendre favorables.

On n'aurait pourtant pas raison d'interdire l'exécution d'une danse bobongó en l'honneur d'un défunt chrétien, surtout danseur ; car chaque peuple aime honorer ses morts suivant sa manière : l'exécution de bobongó est une façon dont les Ekonda honorent leurs morts.

DEUXIEME PARTIE.

ETUDE PEDAGOGIQUE DE LA DANSE BOBONGÓ.

Dans la première partie de ce travail, nous avons tâché de décrire la danse bobongó. Cette première partie nous a fourni des faits d'observation sur lesquels nous pouvons nous baser pour étudier bobongó sous son aspect pédagogique, qui est celui que nous allons considérer dans la présente partie. Celle-ci comprend deux chapitres dans lesquels nous parlerons successivement :

- 1) de l'idéal de l'éducation du danseur de bobongó (chapitre I);
- 2) de l'Ecole de danse bobongó (chapitre II).

A la fin de cette partie nous donnerons une synthèse de ce travail, en guise de conclusion générale.

CHAPITRE I - L'IDEAL DE L'EDUCATION DU DANSEUR DE BOBONGÓ.

L'étude descriptive de la danse bobongó nous montre que l'adepte de cette danse reçoit une certaine formation humaine. Celle-ci ne semble pas être donnée au hasard, mais au contraire elle est donnée en fonction d'un idéal.

A la base de cette formation du danseur, nous supposons donc l'existence d'une conception du danseur idéal, qui guide les maîtres de ballet dans l'apprentissage de bobongó.

En effet, dans une culture non différenciée comme la nôtre (cfr. p. 8) il ne faut pas s'attendre à ne voir que de l'amusement dans un phénomène culturel comme la danse. On y trouvera donc, comme on l'a déjà remarqué, du religieux, de la morale, de la formation physique, esthétique, nationale, etc... Tout y est mêlé.

C'est cette constatation qui nous a amené à nous demander quel serait l'idéal de l'éducation donnée au danseur du bobongó.

Or, en analysant la structure générale de cette danse et le texte qui nous a été fourni, texte qui est loin d'être le meilleur et le plus riche en idées, nous croyons avoir trouvé ce danseur idéal, qui est implicitement proposé aux adeptes de bobongó : c'est un homme religieux, un croyant, moralement équilibré, sensible à la beauté, s'intéressant à sa tribu, généreux, physiquement bien développé et courageux.

Parcourons la description du bobongó et tâchons d'y trouver les qualités que doivent posséder les danseurs.

1. - La formation religieuse du danseur de bobongó.

Le danseur idéal de bobongó doit être un croyant, un homme religieux. En effet, le déroulement du premier tableau

ou la partie déprécative du bobongó (baása) suppose tout d'abord la croyance aux esprits dits génies (bilímá), capables d'assister les danseurs ou de leur nuire, selon qu'ils sont bien ou mal disposés.

Il implique en second lieu la croyance aux esprits des morts (bekáli), qui continuent à subsister dans l'au-delà, et qui peuvent eux aussi, assister les danseurs ou leur nuire.

De plus, le déroulement de toute la danse bobongó sous l'égide de Bontálá, boté protecteur de la danse, suppose la croyance dans l'efficacité des moyens magiques.

Or nous avons là l'essentiel des croyances religieuses des Ekonda. En effet, ceux-ci croient à l'existence d'un Etre Suprême, origine de toutes choses : Njakomba. Il ne s'agit pas d'une force impersonnelle, répandue dans la nature, mais d'un être incompréhensible, doué d'intelligence et de volonté. On l'appelle, en lokonda, le Créateur de l'univers (Wǎng'ílonga) (96), le Propriétaire de l'univers (Mbomb'ibándá) (97), l'Etre Suprême (Njakomba) (98), l'Incompréhensible (Elímá).

Mais Njakomba a confié le gouvernement du monde à des forces mystérieuses, surhumaines, responsables du bien et du mal qui arrivent aux hommes. Parmi ces forces mystérieuses, on peut distinguer les génies (bilímá), les esprits des morts (bekáli) et toutes sortes d'influences supra-sensibles difficiles à préciser (99). C'est vis-à-vis de ces agents intermédiaires que le danseur devra adopter une attitude vraiment religieuse. Concrètement, le danseur de bobongó devra avoir la ferme conviction que le succès ou l'insuccès de la danse vient avant tout des forces invisibles (bilímá ou génies, ancêtres, talismans, etc...). Par conséquent, le danseur doit éviter tout acte ou toute conduite capables de mécontenter les esprits, notamment par la transgression de tabous, parmi lesquels une continence stricte, au moins la veille de l'exécution officielle de la danse, doit être observée (cfr. 1^e partie, chapitre II, introduction; 2^e partie, chapitre II, paragraphe 5). Il doit supplier les génies (cfr. 1^e partie, chapitre II, paragraphe 1) afin d'en recevoir de l'aide. Il doit prendre une part active aux sacrifices offerts aux morts (cfr. 1^e partie, chapitre II, paragraphe 6). Il doit compter sur l'efficacité des moyens magiques, et particulièrement sur l'efficacité de Bo-

lement équilibré.

En parlant ici de la formation morale du danseur, nous voudrions parler simplement de ce qui est proposé au danseur comme bien à faire ou comme mal à éviter, pour être un bon danseur au point de vue morale.

En parcourant le texte qui nous a été fourni, nous constatons que d'une part, certaines vertus sont louées et que, d'autre part, certains vices sont condamnés.

En voici quelques exemples.

Vertus	Vices
<ul style="list-style-type: none"> - Dévotion - aux forces invisibles, pp. 31, 35 - aux morts, pp. 93-94. 	<ul style="list-style-type: none"> - Désapprobation de l'amour exagéré pour les talismans, p. 38.
<ul style="list-style-type: none"> - Respect à l'autorité, p. 59. 	<ul style="list-style-type: none"> - Condamnation du vol en général, p. 39.
<ul style="list-style-type: none"> - Amour du prochain, pp. 61-62 	<ul style="list-style-type: none"> - Condamnation du vol dans la danse (plagiat), pp. 65, 68.
<ul style="list-style-type: none"> - Eloge de l'hospitalité, p. 65 	<ul style="list-style-type: none"> - Condamnation de la prostitution, pp. 60-61.
<ul style="list-style-type: none"> - Eloge de la beauté corporelle, pp. 52, 81, 85. 	<ul style="list-style-type: none"> - Désapprobation de la basse jalousie, p. 48.
<ul style="list-style-type: none"> - Eloge du mari zélé, p. 85. 	<ul style="list-style-type: none"> - Condamnation de l'amour libre, pp. 48-49.
<ul style="list-style-type: none"> - Eloge de l'union matrimoniale, p. 88. 	<ul style="list-style-type: none"> - Désapprobation de l'égoïsme, de l'individualisme, pp. 65, 68.
<ul style="list-style-type: none"> - La continence, p. 23. 	<ul style="list-style-type: none"> - Désapprobation de la calomnie, des mensonges, p. 80.
<ul style="list-style-type: none"> - Pudeur dans les paroles, pp. 36, 75. 	<ul style="list-style-type: none"> - Condamnation de la débauche, p. 88.
<ul style="list-style-type: none"> - Patience (enseignée dans les proverbes), pp. 71, 72. 	<ul style="list-style-type: none"> - Désapprobation du maître de ballet partial, p. 71.
<ul style="list-style-type: none"> - Le courage, les quatrième et cinquième tableaux en entier. 	

Ces quelques vertus qui jalonnent le texte fourni, ainsi que les quelques vices condamnés ou du moins désapprouvés, nous montrent quelque peu à quoi le danseur doit tendre. Car le prestige de l'équipe dépend également de la valeur morale

de ses membres.

Ajoutons qu'un moyen important par lequel se fait cette formation morale du danseur, ce sont les proverbes. Ceux-ci contiennent la sagesse ancestrale. On comprend que beaucoup de vérités dans le bobongó ne soient enseignées que par des proverbes. Le texte contenu dans la première partie de ce travail nous en fournit quelques dizaines. Plusieurs de ces proverbes, mis entre guillemets, ont été expliqués en notes, cfr. pp. 66, 67, 80, 81.

De plus, beaucoup de spectateurs viennent assister à la danse bobongó pour entendre les "paroles" (bitúmo) des danseurs. En effet, comme nous l'avons dit, par exemple dans le deuxième tableau (cfr. p. 38 ss.) on trouve dans la danse bobongó d'excellentes leçons morales, des conseils, des avertissements, des réprimandes, des paroles qui deviennent facilement des maximes appréciées, des récits historiques, de l'actualité, etc... Tout cela est intentionnellement dit pour l'édification tant des danseurs que des spectateurs.

Sous cet aspect, bobongó présente, aussi bien à ses danseurs qu'aux spectateurs, un certain idéal moral.

3. - La formation esthétique du danseur de bobongó.

Le danseur idéal de bobongó doit être un homme sensible à la beauté.

Dans la danse bobongó, cette formation esthétique se réalise surtout par le chant. L'influence de celui-ci sur le développement du sentiment esthétique du danseur n'est pas négligeable.

En effet, bobongó est entièrement chanté. Or pour pouvoir arriver à chanter d'une façon séduisante, charmante, agréable, durant deux à quatre heures consécutives, un chant qui se caractérise par une mélodie fort variée - comme c'est le cas dans la danse bobongó - il faut que l'oreille soit sensible non seulement à la mesure, mais surtout à l'harmonie.

De plus, la voix doit être éduquée, puisqu'il ne suffit pas de percevoir les différents tons, mais il faut en outre chanter avec une voix juste, égale, flexible, sonore, nuancée.

Acquérir l'organe de l'ouïe sensible à l'harmonie et au rythme et une voix flexible, sonore et nuancée, devient un des

objectifs auxquels le danseur de bobongó doit tendre dans sa formation.

Ajoutons aussi que dans la danse bobongó, la peinture décorative constitue un des moyens qui aident le danseur à acquérir un certain sentiment esthétique. En effet, tout danseur de bobongó doit apprendre à se peindre et à peindre les instruments de danse; mais cela doit se faire conformément aux goûts de son milieu (cfr. p. 24, 2°).

4. - Rudiments de formation nationale et sociale du danseur de bobongó.

En apprenant le bobongó, le jeune danseur reçoit-il également une certaine formation nationale? prend-il conscience qu'il appartient à une collectivité à laquelle il est lié par tout un ensemble de valeurs spirituelles : histoire, traditions, langue, culture, idéal, etc... qu'il doit connaître, aimer et chercher à conserver comme un patrimoine ? Nous n'hésitons pas à répondre par l'affirmative, car certains aspects de bobongó le prouvent. Par exemple le troisième tableau au cours duquel le maître de ballet doit parler du passé aux danseurs, notamment des origines des Ekonda, du village, du clan, des guerres, des victoires et des défaites de la région, de l'arrivée des Blancs, etc... (cfr. pp. 62, ss.). Il est certain que tout cela contribue à éveiller et à développer une sorte de sentiment national.

Certains maîtres de ballet préfèrent malheureusement parler des choses qu'ils ont vécues eux-mêmes. C'est ainsi que le maître de ballet qui nous a fourni le texte du présent bobongó, a préféré parler de ses voyages et exhibitions chorégraphiques (cfr. pp. 62, 63).

Ajoutons également que le chant du bobongó est un facteur de prise de conscience tribale. Ce chant, en effet, est un élément d'élévation morale : il tend à faire aimer la vie; il donne le sentiment de la fraternité entre les danseurs et l'héroïsme patriotique. Dans leurs chants en effet, les danseurs chantent les hauts faits de leur tribu, de leurs ancêtres, leurs conceptions, leurs mentalités, leur littérature orale. Ils prennent conscience qu'ils sont des frères, membres d'une collectivité ethnique : les EKONDA.

C'est à ce rapprochement, à cette union et à cette com-

munauté de sentiments entre danseurs que chacun de ceux-ci doit tendre.

Disons enfin que la collaboration de tous les danseurs à la réussite de la danse contribue pour chacun d'eux, à la formation d'un esprit d'équipe. Cet aspect de l'éducation du danseur n'est pas négligé. Dans la danse bobongó en effet, chaque danseur a un rôle à jouer. L'un est chanteur : il doit donc apprendre tout ce qu'un chanteur doit connaître. L'autre est joueur de tel instrument bien déterminé. Un troisième est danseur de telle partie et à telle place bien déterminée. Un cinquième est gardien du talisman protecteur de la danse, Bontalá, qui a ses exigences (cfr. chapitre suivant), etc...

Dans beaucoup de ces cas, le rôle confié suppose chez son porteur certaines aptitudes ou capacités individuelles. Dès lors on comprend que les danseurs ne soient pas facilement interchangeables. La réussite de la danse dépendra donc de tous les danseurs et de chacun d'eux.

A chaque danseur sont donc confiées certaines responsabilités sociales en rapport avec ses aptitudes et ses capacités en vue de servir le bien commun, ce qui est une formation sociale.

A cet aspect social de bobongó sont attachées des sanctions sévères prévues pour tout danseur qui ne s'acquitte pas bien de son devoir (cfr. chapitre suivant, règles disciplinaires). Ces sanctions n'ont pour but que de venir en aide à la faiblesse humaine et d'en prévenir les conséquences, puisque l'échec d'un danseur a une répercussion sur toute l'équipe (101).

C'est encore ce domaine social qui fournit au danseur de nombreuses occasions où il peut se montrer généreux et courageux jusqu'à l'héroïsme (102) dans l'accomplissement fidèle de son rôle, malgré les difficultés qui pourraient s'y présenter (cfr. 5^e tableau et chapitre suivant).

5. - La formation physique du danseur de bobongó.

Le danseur idéal de bobongó doit être aussi un homme physiquement bien développé et souple.

En suivant attentivement le déroulement des diverses parties de la danse, par exemple le quatrième tableau, on est étonné de constater la dure épreuve à laquelle le corps est

soumis.

Dans l'exécution de iwali, esolyá, iyeyε, etc... (cf. pp. 78, 79), le corps tout entier du danseur doit prendre part. Ces phases de bobongó comportent en effet des mouvements nombreux et variés, des évolutions rapides et vigoureuses, ou trépidantes, des sauts et des glissements latéraux, des corps à corps, des luttes simulées, des épreuves de force, des jeux athlétiques, etc... Bref, aucune partie du corps ne reste inactive : tête, nuque, torse, épaules, bras, mains, ventre, hanches, cuisses, genoux, jambes, chevilles, pieds... tout bouge, tout remue.

Il va de soi que tous ces mouvements, exécutés avec une adresse étonnante, agissent sur les muscles et les développent.

Sous cet aspect, bobongó apparaît comme un moyen propre à développer les constitutions défectueuses et débiles et à donner un aspect athlétique et musclé prévenant certaines maladies qui emportent facilement les natures faibles dans nos milieux coutumiers.

Ces nombreux mouvements et exercices physiques font de bobongó une école de gymnastique, d'athlétisme, telle qu'on peut la concevoir dans un milieu "primitif".

Or bobongó n'est pas qu'une gymnastique où les mouvements s'exécutent froidement : c'est une danse. Et qui dit danse, dit mouvements expressifs, gracieux, souples, élégants, harmonieux.

La bonne exécution de tous ces mouvements dans le cadre chorégraphique suppose donc un assouplissement du corps du danseur.

Avoir un corps souple et lesté, c'est là une des perfections du danseur idéal de bobongó.

Il y a encore moyen de considérer la danse bobongó sous d'autres aspects, par exemple sous l'enrichissement de l'intelligence du danseur et d'autres fonctions cognitives. Mais ce que nous venons de dire nous semble suffire pour donner une certaine idée de la formation que l'adepte de cette danse est appelé à acquérir et qu'il acquiert concrètement suivant ses possibilités.

REMARQUES.

1. Influence de bobongó sur les spectateurs.

D'une façon générale, l'influence exercée par le spectacle bobongó sur l'assistant est du genre de celle qu'exercent le théâtre, le cinéma, le sport, etc... sur le spectateur dans les milieux civilisés ou évolués.

Cette influence est incontestablement considérable. La preuve en est que, chez les Ekonda du Lac Léopold II, la danse bobongó devient de plus en plus la distraction préférée de tous les âges. C'est ainsi que pour un nteko, sorte de kermesse coutumière, le nombre des spectateurs, venus des villages voisins pour voir danser bobongó, se situe entre 2.000 et 5.000 hommes, et même plus.

Mais l'attraction exercée par la danse bobongó sur les spectateurs originaires des Ekonda, dépend de beaucoup de facteurs. Pour les uns, ce sont le chant et les "paroles" (bitúmo) des danseurs qui les attirent; pour les autres, c'est l'ensemble de mouvements exécutés avec grâce. C'est parmi ces derniers qu'il faut situer les spectateurs européens.

Cependant l'on peut dire que par son caractère particulièrement spectaculaire, la danse bobongó fournit à tous ces spectateurs une saine distraction qui montre, une fois de plus, la beauté de vivre.

2. But explicitement visé dans la formation du danseur de bobongó.

Nous venons de voir que le danseur de bobongó reçoit une formation donnée en fonction d'un idéal visé.

Nous voudrions nous demander si, dans cette formation donnée au danseur, les maîtres de ballet sont conscients de la poursuite d'un idéal tel que nous venons de l'exposer.

Les recherches faites sur cette question nous suggèrent une réponse négative. Et celle-ci ne nous étonne pas. En effet, -et ceci vaut pour tout profane de la science pédagogique- nos éducateurs coutumiers ne sont, en général, pas capables d'explicitement l'idéal qu'ils poursuivent dans l'éducation de la jeunesse : ils se contentent de poser des actes concrets, apparemment sans but. Ils sont pourtant inconsciemment guidés par une conception de l'homme idéal dans cette œuvre.

Ces constatations valent également pour l'éducation don-

née dans les écoles de danse bobongó : la REUSSITE de la danse, c'est là le but que maîtres et élèves de bobongó s'efforcent d'atteindre d'une façon explicite.

Il appartient donc au pédagogue de dégager et d'apprécier les différents éléments qui, dans cette danse, concernent son domaine et d'en montrer la cohérence.

CHAPITRE II - L'ECOLE DE DANSE BOBONGÓ. (ekálélá e bobongó)

Dans le chapitre précédent, nous avons tâché de découvrir l'idéal de l'éducation du danseur de bobongó. Nous avons dit et montré que le danseur idéal est un homme religieux, un croyant, moralement équilibré, sensible à la beauté, ayant de l'intérêt pour sa tribu, généreux, physiquement bien développé, courageux.

Dans le présent chapitre, nous parlerons de l'Ecole de danse bobongó (ekálélá e bobongó).

L'école, dans son sens strict, comme on le sait, est une institution humaine ayant pour but de transmettre la culture d'une manière systématique et ordonnée. L'élève y reçoit et assimile progressivement les principaux éléments de cette culture, méthodiquement répartie dans un programme élaboré conformément au degré de son développement physique, intellectuel et psychologique. Ceci appartient ordinairement aux cultures différenciées.

Mais en parlant ici de l'"Ecole" de danse bobongó, nous entendons par celle-ci une institution où une certaine formation est donnée d'une façon systématique, c'est-à-dire en fonction d'un but visé et avec des moyens capables de faire atteindre ce but.

Il ne faut donc pas ici prendre le mot "école" dans son sens strict tel que nous l'avons défini plus haut : car même dans une culture non différenciée comme la nôtre, une danse ne saurait contenir tous les aspects d'une culture de sorte qu'elle puisse servir de moyen suffisant pour donner une éducation humaine complète.

Dans le présent chapitre, nous espérons surtout présenter un cas typique de formation organisée, tel qu'on peut le conce-

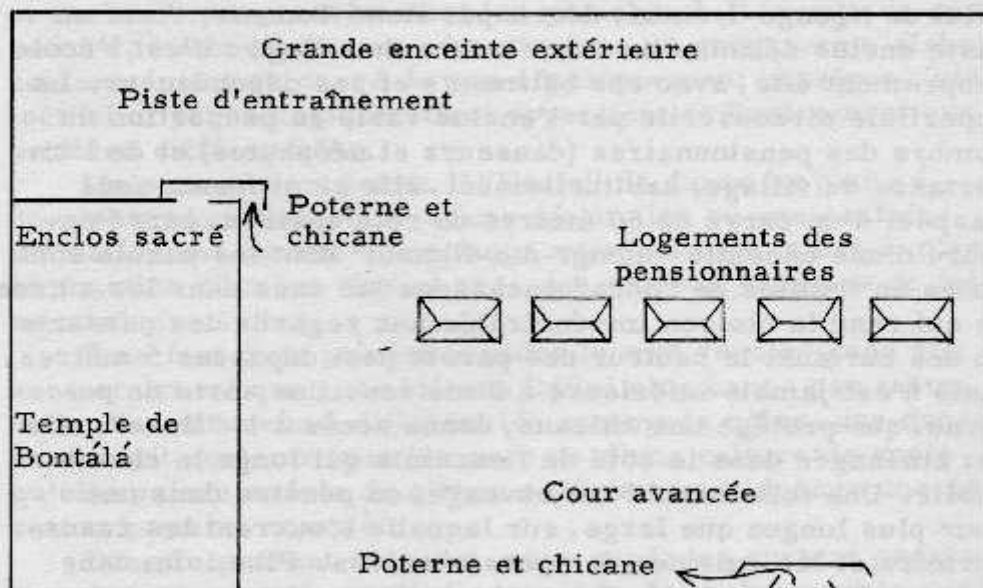
de Bontala.

Enfin, par-delà les logements et l'enclos sacré, s'étend la piste d'entraînement où se pratiquent les exercices chorégraphiques ordinaires.

Chaque année, à l'issue de la session académique, toutes les installations de l'école sont détruites, sauf les logements qui sont en réalité des cases appartenant aux habitants du village et que ceux-ci ont mises à la disposition du Nyang'e Nkoso.

En d'autres termes, on aménage une nouvelle école tous les ans, en vue de la session académique traditionnelle qui se tient de préférence pendant la saison sèche." (103).

Dans un ilɛkɛ l'élément religieux occupe toujours une place importante. En effet, il y existe un enclos sacré (ipáná) où est dressé le temple de Bontálá. Voici ce qu'écrit René Tonnoir sur cet ipáná : "L' "ipana" (enclos sacré) mérite certes une mention spéciale. On y trouve en effet, le temple de Bontala... où adeptes et néophytes viennent s'imprégner des "émanations magiques" qu'irradie l'idole et sans lesquelles ils n'auraient point la "force" de triompher lors des compétitions orchestrales." (104).



Croquis schématique d'un ilɛkɛ (d'après R. Tonnoir).

Dans une équipe de danse, Bontálá a ses préférés parmi les danseurs : c'est un des préférés qui deviendra, d'ordinaire, "Gardien de Bontálá" ou *lobíabenga*, dans une école de danse.

Lobíabenga est désigné, paraît-il, d'une façon magique. En effet, dès qu'une équipe de danse est constituée, les membres envoient un "messenger" dans une des équipes de danse voisines, pour y aller "acheter" Bontálá.

A son retour, tous les danseurs se rassemblent, puis l'on fait passer Bontálá d'une main droite à l'autre des danseurs, pour découvrir qui est le préféré de Bontálá. Dès que celui-ci passe à la main du danseur qu'il "aime", tout le bras de ce danseur se met tout-à-coup à trembler (105). Le "Gardien de Bontálá" est désormais désigné. Sa "vocation" sera confirmée par la réussite de la danse le jour de la "révélation". (106).

Dans l'école de danse, ce membre de l'équipe sera voué au "culte de Bontálá" : il logera dans le temple de celui-ci pendant toute la durée de la session de formation. C'est encore lui qui recevra, ordinairement en songes, les "communications" des esprits qu'il transmet à l'équipe.

Si, dans leur aspect extérieur, les écoles de danse (*balε-kε*) se ressemblent dans leur plan général, il faut cependant noter que les maîtres ou maîtresses de ballet jouissent d'une certaine liberté qui favorise l'originalité, qualité recherchée dans les maîtres de ballet de *bobongó*.

Une des caractéristiques fondamentales de la danse *bobongó* consiste dans le fait de présenter toujours du neuf aux spectateurs : on ne révèle pas ce qui est révélé. C'est pourquoi, après l'exécution officielle d'un *bobongó*, tout doit être détruit.

2. Ekálélá.

L'*ekálélá* est essentiellement une aire où le maître de ballet donne ordinairement les leçons de danse.

Elle est aménagée dans la forêt à 300 mètres environ d'*ilεkε*, ou du village à défaut d'*ilεkε*, à l'abri des intrus et des indiscrets. Elle peut être de forme carrée ou rectangulaire; mais le plus souvent elle est de forme ellipsoïdale avec dimensions d'environ 20 mètres pour le grand axe et 10 mètres pour le petit, soit 200 m². Il faut pourtant noter que les dimensions d'*ekálélá* sont, en général, proportionnées au

nombre des danseurs.

2. - Organisation pédagogique de l'école de danse bobongó.

Par organisation pédagogique de l'école de danse bobongó, nous entendons "l'ensemble des moyens et des mesures qui assurent l'efficacité de l'enseignement" (107) de cette danse.

1. Le programme.

Le programme de l'école de danse bobongó comprend : littérature orale, musique, chants, chorégraphie, peinture décorative, arts plastiques, parure, fabrication du fard ngóla, sculpture ou modelage des statues et statuettes, confection des instruments de musique et des accessoires de danse, et la façon de jouer ces instruments, montage des appareils (litières, palanquins, géants, animaux fabuleux, etc... qui devront paraître dans certains tableaux du ballet, cfr. p. 59).

Ce programme est réparti suivant les tableaux du bobongó et leurs exigences. En d'autres termes, les élèves apprendront méthodiquement les différentes matières suivant l'ordre d'après lequel la danse se déroule normalement.

2. Horaire.

A l'école de danse bobongó, l'horaire n'est jamais rigide, quoique les exercices soient journaliers. Il n'y a pas d'heure fixe pour commencer ou pour terminer ces exercices. Puis, la durée du temps accordé à l'apprentissage de chaque tableau dépendra de la difficulté qu'offre le tableau à apprendre.

Disons donc qu'en général, les leçons d'initiation, les cours de perfectionnement et les séances d'entraînement se font, soit au début de la matinée, soit à la fin de l'après-midi, soit le soir au clair de la lune, dans l'iléké.

Dans l'intervalle, au cas où les danseurs habitent dans un iléké, on s'active à la préparation des repas ou à la fabrication de tout ce dont nous avons parlé plus haut (cfr. fard ngóla, statues et statuettes, instruments de danse, etc...). Au cas où il n'existe pas d'iléké, les danseurs demeureront, chacun, chez eux; entre les exercices, la plupart vaqueront à leurs occupations personnelles (champs, pêche, inspection des pièges, construction de maison, etc...). Certains danseurs

pourtant (les plus habiles) se voueront à la fabrication de tout ce qui concerne la danse.

3. Durée des leçons.

Il existe une tendance à reprendre tout le bobongó à chaque séance. Cela fait que la durée des répétitions va de deux à quatre heures consécutives. Mais en moyenne chaque répétition dure environ trois heures d'affilée.

De plus, malgré ces répétitions quotidiennes, pour être bien exécuté, un bobongó exige, pour son apprentissage, une durée allant de quatre à douze mois.

Au terme de cette session, le peuple peut enfin voir, au cours d'un ntékɔ (fête) le spectacle tant attendu du bobongó rajeuni par la science du maître de ballet. Désormais plus de secret.

4. Conditions d'admission (à l'école de bobongó).

Chez les Ekonda, la transmission de la culture ancestrale aux jeunes ne se fait ordinairement pas de façon systématique, telle qu'on peut le concevoir dans un milieu où existe une organisation scolaire proprement dite. Ce sera surtout par son contact personnel avec les adultes (les parents) que l'enfant va progressivement assimiler sa culture locale. C'est pourquoi dans nos milieux, l'enfant, tant garçon que fille, passe prématurément au "monde des adultes". Comment se fait l'admission des néophytes à l'école de danse ?

Notons pour commencer que, dans un village, il est permis aux enfants d'aller à l'ekálélá assister aux répétitions de la danse, pourvu qu'ils soient discrets.

Ayant donc vu et entendu les adultes danser et chanter, les enfants se mettent naturellement à les imiter, dans l'ekálélá même. Les uns se montreront disposés pour l'exécution de la danse des pieds; d'autres pour le chant, et d'autres pour jouer tel ou tel instrument de musique. Au début, les adultes semblent rester indifférents à ces "jeux d'enfant". Mais bientôt leur attention y est explicitement attirée : car il s'agit de distinguer les continuateurs de bobongó parmi ces marmots, afin de les initier sérieusement aux secrets de la chorégraphie.

Et voilà, comme par hasard, le maître de ballet qui se

choisit un petit chanteur (bontángi'ó'nsámbo) : désormais celui-ci apprendra à entonner avec les moniteurs (bankómwa). Un autre enfant, lui, s'avère leste : il apprendra la danse des pieds. Un troisième aime à jouer tel instrument de musique : on l'orientera dans ce sens. Tout est naturel et spontané, tout se fait suivant les intérêts et les goûts des futurs danseurs.

De cette façon, aucune condition spéciale n'est exigée pour être admis dans l'école de danse bobongó. A l'issue des cours, la sélection s'opérera d'elle-même ; des incapables manifestes ne seront pas admis et s'ils le sont, ils seront bientôt éliminés par les chefs de l'équipe : car il s'agit de l'honneur non seulement de l'équipe, mais aussi du village tout entier.

Le choix de tous les danseurs, quels qu'ils soient, même du maître de ballet, se fait de cette façon, hors de toute contrainte familiale ou sociale.

Puisque aucun âge n'est exigé pour être danseur du bobongó, dans une équipe de danse, surtout dans le bobongó féminin, on pourra trouver des enfants de 7 à 8 ans dans un groupe où dansent des adultes de 30 à 40 ans (108).

3. - La méthode d'enseignement utilisée dans l'école de danse.

Pour commencer, disons que la danse bobongó ne saurait s'apprendre sans beaucoup de patience et de dévouement de la part du maître de ballet, ni sans une participation active de l'élève à ce qu'on lui apprend.

Principe.

L'apprentissage du chant, des mouvements ou de quoi que ce soit concernant la danse bobongó, se fait d'après le principe suivant :

Le maître de ballet ou le moniteur fait lui-même d'abord deux ou trois fois, sous le regard attentif de l'élève, ce qu'il veut enseigner. Puis l'élève essaie de reproduire ce qu'il vient d'observer.

Application de ce principe.

Pour l'apprentissage des mouvements, le maître de ballet (ou un autre qui a "trouvé un bon mouvement") doit toujours

Appendice :

La question du « premier Congolais ayant conquis un titre universitaire en Belgique »

Qui est le premier universitaire congolais diplômé en Belgique?

C'est là, en apparence, une question simple. Méfions-nous, cependant car, dans une tradition bien congolaise, les questions simples sont souvent destinées à recevoir des réponses compliquées !

On a parfois voulu décerner ce titre à Paul Panda Farnana. C'est une erreur. Les seuls diplômés qu'il ait conquis relèvent de l'enseignement technique supérieur, non de l'Université. Certes, la vie et les écrits de PPF montrent qu'il avait des capacités qui auraient pu lui ouvrir les portes de l'Université. Et « Tante Lise », sans aucun doute, aurait eu les moyens de faire face au paiement d'un minerval universitaire. La conclusion s'impose : c'est un choix personnel du jeune Paul qui l'a engagé dans la voie qu'il a finalement suivie.

La réponse officielle à la question du « premier Congolais universitaire diplômé en Belgique » est connue depuis bien longtemps. C'est Thomas Kanza, diplômé de l'UCL en 1956.

Et pourtant, en parcourant l'histoire des universitaires diplômés du Congo, un autre nom émerge ; celui d'un homme pourtant connu, qui a été parmi les politiciens de première heure. Homme de droit, le premier universitaire de la RDC s'appelle Victor Promontorio alias Seya Tshibangu pour perpétuer le souvenir de sa mère.

Victor Promontorio est né dans la commune de Kintambo à Kinshasa, le 29 juillet 1912 de père italien et de mère congolaise. Lorsque celle-ci décède en 1919, le petit Victor est envoyé par son père en Belgique. Il fait ses études secondaires à l'Institut Saint Louis de Bruxelles. Mais c'est à l'université de Louvain qu'il obtient son doctorat en droit en 1935. A partir de 1936, il entame une carrière d'avocat au barreau de Bruxelles jusqu'en 1960.



Ils étaient deux métis congolais conseillers à la Table ronde belgo-congolaise de Bruxelles en 1960 : Jean Lacourt pour la FGC et Victor Promontorio pour l'Assoreco.

La même année, Promontorio participe à la Table ronde en qualité de conseiller politique de Jean Bolikango et de son parti l'Assoreco (PUNA).

A la veille de l'indépendance, le juriste est placé devant un dilemme : sacrifier sa vie professionnelle et retourner au Congo ou rester avocat à Bruxelles. L'amour pour le pays de ses ancêtres l'emporte. Seya Tshibangu rejoint Léopoldville où il est élu sénateur de la province de l'Équateur pour l'Assoreco. Au Sénat, Promontorio occupe le poste de Président de la Commission sénatoriale de la

justice. C'est à ce titre qu'il participe en 1961 à la conférence parlementaire eurafricaine (Marché Commun) à Rome en janvier puis à Strasbourg en juin.