
De la représentation du vécu à la thérapie musicale. À propos du mfung-a-miti et du nkir des Ding du Zaïre

Representing life, curing by music : mfung-a-miti and nkir among the Ding of Zaire

Lay Tshiala



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1394>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994
Pagination : 121-140
ISBN : 2-8257-0503-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Lay Tshiala, « De la représentation du vécu à la thérapie musicale. À propos du *mfung-a-miti* et du *nkir* des Ding du Zaïre », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 05 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1394>

Ce document a été généré automatiquement le 5 octobre 2016.

Tous droits réservés

De la représentation du vécu à la thérapie musicale. À propos du mfung-a-miti et du nkir des Ding du Zaïre

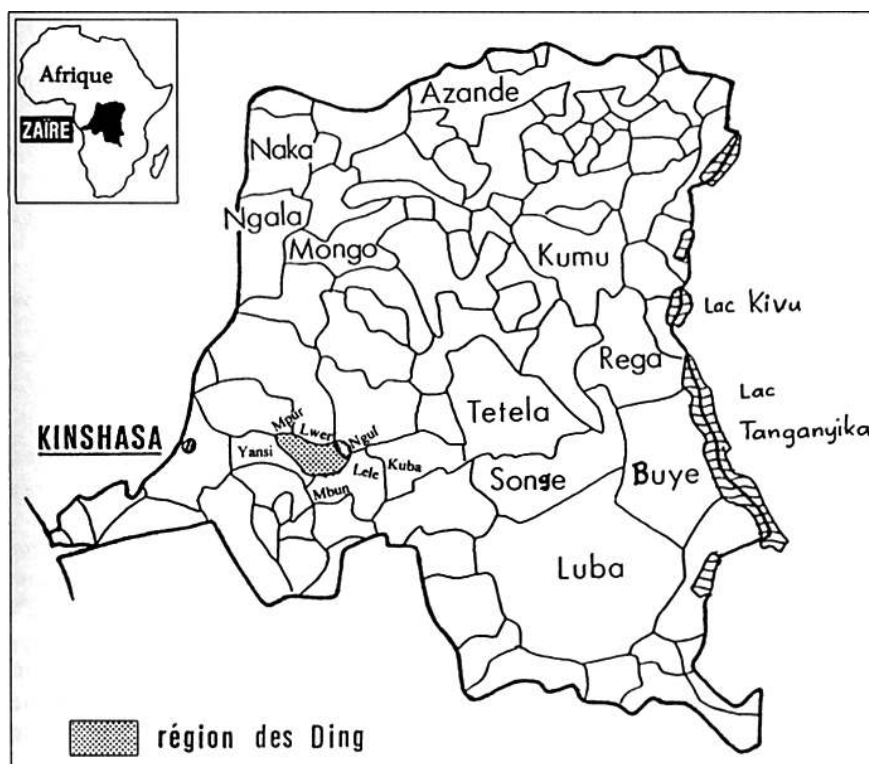
Representing life, curing by music : mfung-a-miti and nkir among the Ding of Zaire

Lay Tshiala

- 1 Le débat sur l'esthétique est loin d'être clos chez ceux qui s'intéressent à l'art en général. Dans son dynamisme, ce débat a néanmoins permis le passage d'une période définissant l'esthétique à partir de canons dits universels à une période où l'on se réfère d'abord aux critères propres à la culture dans laquelle l'oeuvre d'art en question a été produite. Daphne D. Harrison (1985 :49), appelant à l'abandon d'un certain ethnocentrisme, nous propose en ces termes une nouvelle ligne de conduite : « Lorsqu'on juge la valeur esthétique d'un fait culturel, il faut accepter le système de référence culturelle dont il émane ».
- 2 C'est dans l'optique de cette intéressante recommandation que je vais traiter des valeurs esthétiques dans deux formes d'art musical élaborées par les Ding du sud-ouest du Zaïre : la musique populaire *mfunget* la musique rituelle du *nkir*. Dans l'un et l'autre cas, mon principal souci est de mettre en évidence les critères sur lesquels s'appuient les Ding pour affirmer que l'exécution de tel ou tel autre genre musical été une réussite ou un échec. Mais je voudrais tout d'abord citer une pensée de J. H. Kwabena Nketia (1979) au sujet de l'esthétique en Afrique : « L'esthétique fait partie d'un système de référence qui comporte des valeurs sociales, artistiques et philosophiques, et qui peuvent être étudiées de façon empirique. En musique, les valeurs artistiques sont en rapport avec un ordre musical et poétique. Le choix des modalités d'exécution et d'interprétation dépend du code de perception. Ce cadre comporte des exigences stylistiques, aussi bien que des modèles de référence. La valeur de l'art est déterminée par des valeurs sociales ; en d'autres termes,

l'art est considéré comme beau lorsqu'il satisfait à des valeurs sociales » (in Harrison 1985 : 51).

Les Ding



- 3 Le territoire habité par les Ding se situe au sud-ouest du Zaire. Il longe, dans son cours moyen, la rive gauche de la rivière Kasai (principal affluent du fleuve Zaïre) et constitue la frontière nord de la zone administrative d'Idiofa, dans le district du Kwilu, province de Bandundu.
- 4 Le milieu naturel environnant ce peuple conditionne largement ses activités artistiques, culturelles et religieuses. Le nord est constitué de forêts tropicales qui abritent des génies et une gamme variée d'animaux (gazelles, sangliers, antilopes, pangolins, etc.) dont les cornes et les peaux interviennent dans la fabrication d'instruments de musique ; certaines essences fournissent des trompes musicales ou permettent de façonner des tambours. Le sud est couvert de savanes herbeuses et boisées qui se transforment en galeries forestières dans les vallées et le long des cours d'eau.
- 5 L'organisation socio-politique est fondée sur la filiation matrilineaire avec résidence patrilocale et reconnaît la famille nucléaire comme unité sociale fondamentale. L'ensemble des familles descendant d'un ancêtre commun constitue un clan, véritable entité politique et économique de base. Les chefs de clan, les chefs de groupement et les chefs de terres constituent la strate des nobles.
- 6 Le mariage, dans ses formes monogamique et polygamique, constitue chez les Ding le point de départ des diverses relations sociales et économiques. Le mariage polyandrique était jadis très en vogue chez les Ding orientaux (au même titre que chez les Lele voisins et chez les Kuba). A l'époque coloniale, cette institution qui n'a rien à voir avec la prostitution a malheureusement été confondue avec elle et farouchement combattue par

les missionnaires. De nos jours, on en trouve encore des survivances dans certains villages des Ding orientaux où elles continuent à marquer la vie musicale de leur empreinte.

- 7 La langue des Ding appartient au groupe bantu et au sous-groupe kongo ; elle s'apparente à celle de leurs voisins immédiats que sont les Lwer, les Ngwi (Ngul), les Mbun, les Mpur et les Yansi. Les Ding partagent d'ailleurs avec ces peuples bien des traits concernant la vision du monde, la conception de la maladie et l'art musical qui sous-tend diverses activités de la vie.

L'art musical des Ding

- 8 En remontant aux temps anciens, on découvre que les Ding ont élaboré plusieurs formes de musique : *kikoeng*, *kingoel*, *waan*, *makyn-a-nkway*, *kimbar*, *kandoong*, *lungung*, *binzil*, *mfung-a-miti* et *mfung-a-nzoo*, les deux dernières étant les plus typiques des Ding, c'est-à-dire celles par lesquelles ils sont ordinairement identifiés.
- 9 Les modes de production sonore utilisés à travers les âges dans les diverses formes musicales sont : le mugissement, les battements de mains ou de poitrine, les piétinements, les hochets, les tambours à membrane, les tambours à fente, les racleurs en bambou, les sifflets en cornes d'antilopes, les sanzaz, les gongs, les trompes en bois ou en défenses d'éléphant. Ce peuple a successivement hérité de la modernité à travers l'harmonica, l'accordéon, la guitare, la contrebasse et le petit matériel électrique (micros, haut-parleurs, amplificateurs). Selon les circonstances, on retrouve ces instruments aussi bien dans le domaine du profane que dans celui du sacré.
- 10 De nos jours, chaque village ding dispose d'un orchestre néo-traditionnel (jouant en général des rythmes traditionnels avec des instruments modernes) qui interprète des morceaux de la musique zaïroise dite moderne ou qui produit ses propres oeuvres dans le style moderne. Les voyages et les médias jouent un rôle déterminant dans cette adoption. Ces emprunts n'annihilent cependant pas les airs traditionnels qui se renouvellent et se succèdent au fil des ans ; les derniers nés sont : *bidunda-dunda*, *mundong*, *matrompette* et *mozar*. La musique ding se caractérise surtout par sa « division sexuelle des tâches », semblable à celle en vigueur dans les activités économiques. Certaines formes de musique sont l'apanage exclusif d'un sexe : le *kimbar*, par exemple, est réservé aux seules femmes ; le *mfung-a-nzoo* n'est joué que par les hommes. Le *mfung-a-miti*, pour sa part, requiert la collaboration des deux sexes ; mais même dans ce cas, chaque sexe conserve l'usage exclusif de l'un ou l'autre instrument.

L'esthétique du *mfung-a-miti*

- 11 Au fil des ans, les Ding ont développé de grands ensembles musicaux appelés *mfung*, qui peuvent compter jusqu'à une vingtaine d'instruments dont les trompes constituent l'essentiel. *Mfung* est avant tout un terme générique servant à désigner les trompes en général. En fonction de la matière dont sont constituées les trompes, les Ding distinguent deux types d'ensembles musicaux *mfung* : le *mfung-a-nzoo*, avec des trompes en défenses d'éléphant, et le *mfung-a-miti*, avec des trompes en bois.

L'organologie

- 12 Parmi les instruments constituant le *Mfung-a-miti* figurent des aérophones, des membranophones par percussion et des idiophones par secouement. Les aérophones sont faits de racines d'arbre grossières et naturellement évidées par l'eau de pluie ou par les termites. Le travail du fabricant consiste à retirer la racine du sol, à la nettoyer, à en sectionner les extrémités de telle sorte que la plus petite reste pleine, et à tailler une embouchure rectangulaire à 3 ou 4 cm de cette extrémité. La trompe ainsi obtenue ne sera ni ouvragée ni sculptée ; mais certaines surfaces pourront être encastrées dans des peaux d'antilope, davantage pour boucher d'éventuels trous ou fissures que par recherche du beau. La longueur des trompes varie entre 60 et 180 cm, et leur diamètre au pavillon entre 10 et 30 cm.
- 13 Le *mfung-a-miti* comporte neuf trompes en bois dont six sont regroupées par paires : deux *mbansek* (littéralement : « qui commencent, provoquent une dispute »), deux *minsoey* (singulier : *munsoey*, « qui entretient et prolonge une dispute »), deux *bineen* (singulier : *kineen*, « qui moucharde, donne l'alerte » ; le *kineen* est un petit oiseau de brousse qui monte très haut et redescend subitement en flèche pour disperser un troupeau de bêtes par le bruit de sa chute), un *ngyal* (« qui se mêle d'une affaire, réplique à une offense »), un *nsek* (« qui incite sans cesse à la dispute ») et un *mpoey* (« qui creuse profondément, recherche la vérité profonde »).
- 14 Les membranophones (*bindub*) présents dans le *mfung-a-miti* sont trois grands tambours cylindriques (environ 120 cm de long et 60 cm de diamètre), à une peau d'antilope chevillée. Après l'évidement du tronc et la fixation de la peau, chaque tambour est percé d'un trou par lequel passe une corde en fibre naturelle qui sert à porter l'instrument ; aucune décoration n'y est ajoutée.
- 15 Les idiophones par secouement (*nkway*) consistent en plusieurs hochets en calebasse à col allongé servant de manche, contenant des grains de maïs et dépourvus de décoration. Ils sont exclusivement fabriqués, joués et conservés par les femmes (seules autorisées d'ailleurs à planter le calebassier) ; et chaque femme du village est censée posséder son propre hochet en calebasse.

La dimension esthétique

- 16 Pour bien saisir la dimension esthétique du *mfung-a-miti*, il convient d'évoquer d'abord la fonction sociale de ce genre de musique que chaque village *ding* possède impérativement. Elle sert de nos jours à divertir les habitants du village ; mais jadis elle était avant tout un moyen pour entretenir l'amitié entre gens de villages, de tribus ou d'ethnies différents. Jusqu'à la fin des années 1960 en effet, les villages *ding* organisaient des compétitions musicales à la manière des fédérations de football actuelles : un village allait se produire dans un autre village ; entre midi et 15 heures chaque habitant du village visité choisissait au hasard parmi les visiteurs une ou deux personnes qu'il invitait chez lui pour converser, pour lui (leur) offrir à manger et à boire : les liens d'amitié étaient ainsi établis. La danse reprenait ensuite jusqu'au soir, douloureux moment de séparation. L'année suivante, le village qui avait reçu se rendait avec son orchestre dans le village qu'il avait accueilli ; c'étaient de chaleureuses retrouvailles entre amis et de nouvelles amitiés qui se nouaient.

Ces liens d'amitié se transmettaient de génération en génération et avaient surtout pour rôle de réduire les risques de conflits armés entre villages, tribus ou ethnies.

- 17 Le *mfung-a-miti*, dans cette circonstance précise, se nommait *makyin-a-biboy* ou la danse des nourritures. Il comportait trois grands moments : la mise en place de l'ensemble musical à l'orée du village-hôte, la procession vers la maison du chef du village et l'exhibition à travers le village. A chacun de ces trois moments correspond une organisation qui dévoile les règles esthétiques régissant le *mfung-a-miti* (cf. fig. 1, 2 et 3).
- 18 Dans la figure 1, la disposition des instruments manifeste une recherche esthétique visant à représenter le mieux possible dans l'espace les positions sociales des individus et des groupes au sein de la communauté villageoise. Pour ce faire, on regroupe les instruments en trois cercles représentant trois clans (A, B et C) d'un village paisible. Deux de ces clans (A et B) sont dépourvus de pouvoir et comportent chacun quatre membres (une mère, deux fils et une fille). Le troisième clan (C) est le clan régnant du village ; son pouvoir est surtout symbolisé par les *bindub* (tambours) et les *nkway* (hochets enalebasse), deux emblèmes du pouvoir politique et religieux chez les Ding ; il compte un nombre indéterminé de membres (hommes = tambours, et femmes = hochets) réunis autour d'un seul chef (*mpoey*).

Fig. 1 : Le chef Kimbungu du village Bisey-Sud et les insignes Ding du pouvoir : poignard, tambour à fente et *mfung-a-nzoo*.



Photo : Lay Tshiala, mars 1991.

- 19 Chaque instrument est ainsi personnifié : il représente un personnage, appartient à un groupe social (clan) précis, y occupe une position fixe et y remplit une fonction déterminée. C'est le respect strict ou le non-respect de cette répartition, de ce positionnement et de cette distribution des rôles qui fournit les principaux critères d'appréciation du *mfung-a-miti*. Pour cette première mise en place en particulier, l'appréciation se fait en termes de durée : plus le temps consacré à une parfaite

installation est court, mieux cette phase est cotée. Aucun instrument n'est encore joué à ce stade.

- 20 La figure 2 (procession) est la suite logique de la figure 1 ; mais ici la communauté vit dans une atmosphère tendue (cheminement vers un conflit). D'ordinaire, en ces circonstances, les détenteurs du pouvoir doivent veiller au fonctionnement et à la sécurité de toute la communauté. L'accomplissement de ce devoir socio-politique doit s'exprimer dans la disposition des instruments durant la procession : les deux emblèmes du pouvoir – les tambours et les hochets – se mettent respectivement à l'avant-garde et à l'arrière-garde, encadrant ainsi les trompes (instruments sans pouvoir). De plus, seuls ces deux instruments-emblèmes sont joués durant la procession (une seule note régulièrement répétée). Les trois tambours servent alors à donner la mesure aux trois clans (chaque tambour étant lié à un clan précis), tandis que les hochets les accompagnent.

Fig. 2 : Jeu rituel du *mfung-a-nzoo* à l'occasion du deuil d'un notable du village de Mutshunu



Photo : Ibn San Tshiala, 1988.

- 21 Chaque fois que cet ordre (occupation de l'espace et sélection des instruments à jouer) est perturbé par un musicien, un spécialiste appelé « esthéticien », *muyiing*, intervient pour remettre chaque élément à sa place ; il fait de même chaque fois qu'un hochet perd son accord harmonieux avec les tambours. Plus l'esthéticien intervient en ce sens, plus la production musicale est jugée mauvaise.

Fig. 3 : Un groupe de *na nkir* répétant un répertoire à Bisey-sud.



Photo : Lay Tshiala, mars 1991.

- 22 Dans la troisième figure (exhibition), qui est la plus animée, tous les instruments entrent en jeu et la disposition spatiale de la figure 1 est complètement bouleversée. Mais cette disposition reste présente dans l'esprit de chaque musicien, car elle constitue le référent essentiel de son comportement artistique. En effet, cette phase met en scène une communauté en situation conflictuelle ; l'accent est dès lors mis sur les rôles sociaux des acteurs (représentés par les instruments) dans le conflit en fonction de l'appartenance et des positions sociales respectives définies dans la figure 1. On pourrait parler à ce propos d'une « identité socio-musicale » des instruments. En recourant aux procédés d'analyse sémantique utilisés dans la langue française, on peut établir de la manière suivante l'identité socio-musicale de chaque instrument :

- *mbansek*-avant : aérophone, masculin (fils), jumeau, appartient au clan agresseur, premier provocateur, premier intervenant dans le jeu, produit une seule note, tonalité moyenne ;
- *mbansek*-arrière : comme le *mbansek*-avant, mais est le deuxième provocateur, troisième intervenant, produit un peu en décalage la même note et de même tonalité moyenne que le *mbansek*-avant qu'il est appelé à appuyer ;
- *nsek* : aérophone, féminin (mère des *mbansek*), unique, clan des agresseurs, joue le rôle d'incitateur, appuie les *mbansek*, cinquième intervenant, joue plusieurs notes de tonalité moyenne (solfie en général les couplets) mais un peu plus grave que celle des *mbansek* ;
- *kineen*-avant : aérophone, féminin (fille), jumelle, clan des agresseurs, septième intervenant, donne l'alerte en faveur de ce clan, produit une à deux notes, tonalité aigüe ;
- *munsoey*-avant : aérophone, masculin (fils), jumeau, clan des répliquants, deuxième intervenant, répond à *mbansek*-avant, produit une seule note, tonalité moyenne ;
- *munsoey*-arrière : aérophone, masculin (fils), jumeau, clan des répliquants, quatrième intervenant, répond à *mbansek*-arrière, produit un peu en décalage la même note et de même tonalité moyenne que le *munsoey*-avant, qu'il appuie ;

- *ngyal* : aérophone, féminin (mère des *minsoey*), unique, clan des répliquants, 6^e intervenant, répond à *nsek* et appuie les *minsoey*, produit une seule note, tonalité moyenne mais un peu plus grave que celle des *minsoey* ;
 - *kineen-arrière* : aérophone, féminin (fille), jumelle, clan des répliquants, huitième intervenant, donne l'alerte en faveur de son clan, produit une seule note, tonalité aigüe ;
 - *mpoey* : aérophone, masculin (chef), unique, clan arbitre, neuvième intervenant, raccorde (équilibre) les deux autres clans, produit une à deux notes, tonalité grave.
- 23 Les membranophones (*bindub*) ont tous une même identité, qui n'est pas particulière comme celle des aérophones. Instruments masculins, joués exclusivement par les hommes adultes et appartenant au clan arbitre, ils servent à donner la mesure ; mais, comme dans la figure 2, chacun des trois membranophones est censé s'adresser à un clan précis.
- 24 A l'opposé, les idiophones (*nkway*) sont des instruments exclusivement féminins, à caractère fondamentalement religieux et joués uniquement par les femmes de tout âge. Ils appartiennent au clan arbitre et accompagnent les *bindub* pour renforcer la mesure.
- 25 Ce que j'ai appelé « identité socio-musicale » des instruments constitue en fait la principale grille d'appréciation du *mfung-a-miti* dans la phase « exhibition ». Le moment d'entrée en jeu d'un instrument, le nombre de notes qu'il produit, leur hauteur, leur durée et la position sociale du personnage incarné par le musicien à travers son instrument ont une grande signification sociale et contribuent à la réussite ou à l'échec de la production musicale. Celle-ci s'évalue objectivement en termes de nombre de transferts d'instruments intervenus au cours de la production : plus les instruments (aérophones surtout) ont passé d'un musicien à l'autre, plus la production est jugée mauvaise. Un exemple : le *nsek* (la mère des *mbansek*) entre en jeu juste après le *mbansek*-avant, devient donc le deuxième intervenant, et se met à produire une seule note, grave de surcroît. Sur le plan strictement musical, c'est l'harmonie globale qui se trouve ainsi entravée : la note du *nsek* fautif va chevaucher celle de *munsoey*-avant (deuxième intervenant légitime), sa tonalité va se superposer à celle de *mpoey* (ton grave légitime) et un vide va subsister là où le *nsek* devrait normalement placer sa (ses) note(s). Sur le plan social, cela correspond à une perturbation de l'ordre établi (cf. *supra*, identité du *nsek*) : l'instrument en cause manque à son devoir social d'appuyer les deux *mbansek* à la fois (et non le *mbansek*-avantseulement), il bafoue le régime d'appartenance clanique (son ordre d'intervention porte un chiffre pair, 2, normalement réservé au clan des répliquants), il se travestit en empruntant un ton grave et *de facto* s'arroge abusivement le statut de chef-arbitre.
- 26 Pour corriger cette discordance, il faut encore l'intervention de l'esthéticien de l'orchestre : choisi en fonction de son talent musical et surtout de son oreille musicale, ce technicien (ou mieux : entraîneur) ne touche pas aux instruments mais se tient toujours à l'écart des musiciens, le dos tourné, mais l'oreille tendue pour contrôler tous les éléments contribuant à l'esthétique globale de la production musicale : hauteur, mesure, accords... et surtout règles sociales mises en scène. A-t-il repéré une anomalie telle que le jeu incorrect du *nsek* qui nous sert d'exemple, il ordonne par la mimique au joueur de cet instrument de le passer immédiatement à un autre musicien disponible (tous ceux qui n'ont pas d'instrument en mains dansent aux côtés des instrumentistes, prêts à les remplacer dès que nécessaire ; en fait, on passe continuellement du rôle d'instrumentiste à celui de danseur et vice versa). Ce temps consacré aux transferts correspond en quelque

sorte à un temps mort dans la production musicale, car l'instrument à passer se trouve alors momentanément hors-jeu et brise *de facto* l'harmonie d'ensemble.

- 27 En comptabilisant le nombre de fois que l'esthéticien est intervenu pour imposer des transferts, on en déduit finalement que la prestation a été bonne (il y a eu peu de transferts) ou mauvaise (il y en a eu beaucoup).
- 28 Durant la mise en place de l'orchestre à l'orée du village, disposition des instruments durant la procession et nombre de transferts d'instruments durant l'exhibition sont en définitive les principaux éléments sur lesquels repose un jugement esthétique relatif au genre profane *mfung-a-miti*. Le genre sacré se rapportant au rituel du *nkir* offre pour sa part des critères d'un autre ordre.

L'esthétique dans la musique rituelle du *nkir*

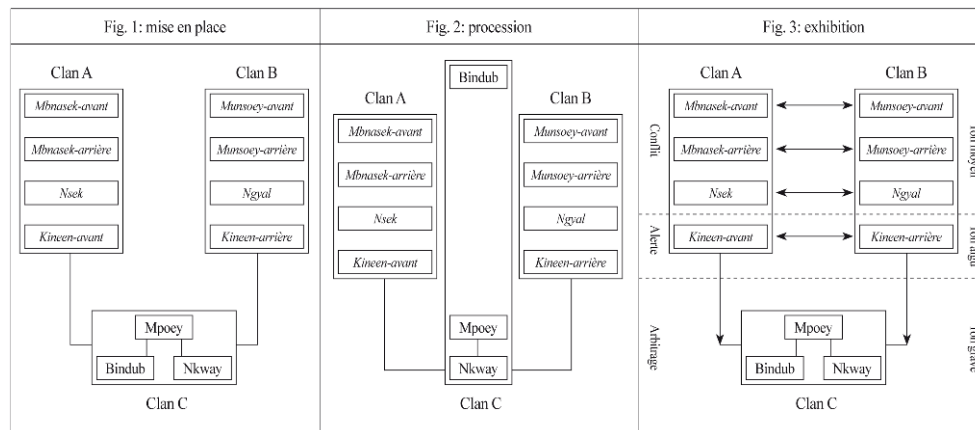
- 29 Le *nkir* est un rituel qui trouve sa signification dans la manière dont les Ding se représentent le monde et la maladie. Ils croient en l'existence et en l'interdépendance de deux mondes dont l'un est visible et l'autre invisible. Le monde visible, palpable, est hiérarchisé selon l'élan vital en monde humain et monde infra-humain. Le monde humain comprend, à une échelle supérieure, les mages, personnages ambivalents liés au commun des mortels par leur intelligence ordinaire et aux forces mystiques par leur intelligence supra-naturelle : féticheurs, devins, guérisseurs, sorciers, magiciens, polyandres, jumeaux et mères de jumeaux (Kibwenge & Kikasa 1986) ; à une échelle inférieure se trouve le commun des mortels, doué simplement d'intelligence ordinaire. Le monde infra-humain est constitué de la faune, de la flore et des minéraux. Si le commun des mortels y puise les substances nécessaires à son existence physiologique, le collège des mages l'exploite souvent à des fins maléfiques ou bienfaisantes, ou comme moyen de médiation entre ce monde visible et le monde invisible.
- 30 Au-dessus du monde visible se situe le monde invisible, qui présente aussi une structure hiérarchisée : au sommet se pavane un être que les Ding appellent *nkir-a-mpung*. En dessous de *nkir-a-mpung* se placent les Ancêtres ; ils constituent la passerelle entre les vivants et le *nkir-a-mpung*, agissent au nom de ce dernier et réglementent la vie des mortels. Et au bas de l'échelle se trouvent les génies habitant des grottes, des sources d'eau, des bosquets, etc.. Ce sont des esprits fonctionnels, que les vivants invoquent souvent par des incantations et des imprécations pour instaurer l'ordre ou semer la désolation. Le plus souvent, ces incantations et imprécations sont rythmées par des instruments de musique.

Le *nkir*, une notion polysémique

- 31 *Nkir* est un terme polysémique ; le verbe ding *k'kir* dont il dérive signifie en français : faire, fabriquer, construire, créer. *Nkir* équivaut donc étymologiquement au Créateur, à l'Être suprême. Mais nous sommes ici en présence d'une métaphore !
- 32 Les galeries forestières qui environnent les villages ding regorgent d'araignées d'une taille importante, dont les toiles peuvent même capturer des oiseaux. Le tissage de ces toiles dont les fils principaux sont souvent invisibles à l'oeil nu, a constitué une base de réflexion pour les anciens Ding. L'araignée-architecte semblait se mouvoir librement entre le ciel et la terre, c'est-à-dire entre le monde visible et le monde invisible, au point

de les relier l'un à l'autre grâce à ces fils infimes qu'elle secrète. Aussi, les anciens Ding l'ont-ils identifiée à l'Être suprême, et les fils à un moyen de communication entre le monde des esprits et celui des vivants. Depuis ces temps immémoriaux, l'araignée *nkir* représente le Créateur et jouit de tous les égards dûs à celui-ci.

Disposition des instruments de musique dans le *mfung-a-miti*



- 33 Mais le *nkir* n'est pas seulement Araignée et Créateur ; il renvoie également au limaçon de l'oreille interne et le plus souvent aux génies (Ntoo, Mbar-mada...) qui peuplent le milieu naturel et qui ont le pouvoir de provoquer des troubles somatiques ou psychosomatiques chez les vivants : voilà qui donne à la notion de *nkir* une dimension supplémentaire, celle de la maladie. Dans cette dernière optique, celle que j'adopte pour mon étude, la notion de *nkir* s'applique à la fois aux génies provoquant ces troubles, aux troubles suscités par ces génies, à la victime de ces troubles et au rituel de guérison de la victime. En ce sens, la notion de *nkir* doit être perçue comme « le trouble psychosomatique causé par un esprit anonyme ainsi que le rituel conséquent en vue de la guérison de la victime » (Kibwenge & Kikasa 1986 : 152).
- 34 Les Ding soutiennent ainsi une conception et une origine doubles de la maladie : certaines maladies sont causées par les vivants ; elles peuvent être guéries grâce à la vertu des plantes médicinales : c'est la *causalité naturelle*. D'autres maladies relèvent des forces surnaturelles et dépassent les capacités de la médecine tant moderne que traditionnelle : c'est la *causalité surnaturelle*. Ces dernières maladies sont repérables par une divination et guérissables grâce à un rituel musical. Le *nkir*, en tant que maladie, s'insère dans cette dernière catégorie.
- 35 Le *nkir*-maladie compte ses principales victimes parmi les personnes les plus vulnérables (enfants en bas âge, femmes enceintes ou nourrices) et se manifeste chez les Ding par six maladies courantes : *mafuu* : amaigrissement continu de la personne, sans maladie apparente ; *mfut* : gonflement des yeux, des joues et du visage ; *mbulkuu* : perte des cheveux, grosses gales en forme de lèpres ; *nakaan* : éruption de gros abcès ; *nkey* : épilepsie, syncope ou évanouissement perpétuel (Ngay 1989 : 16).
- 36 Les causes du *nkir*-maladie sont de quatre ordres principaux ; il peut s'agir de la venue des ancêtres qui ont envie de parler aux vivants par l'entremise du patient, de la colère des ancêtres à l'endroit des vivants qui ont bafoué les interdits, de la malédiction émanant d'un tiers ou de la sorcellerie. Le moyen privilégié de soigner ou de guérir le *nkir*-maladie chez les Ding reste le rituel organisé à cette fin sous la direction d'un devin-thérapeute (

na nkir). Outre les multiples préalables et registres symboliques entrant en jeu, le rituel accorde une place de choix à la musique.

Le rituel de thérapie du *nkir*-maladie

- 37 Possédé par des esprits, le patient (*mwan-a-nkir*) est considéré comme vivant hors de la société des vivants et hors du monde des esprits. Le but primordial du rituel est alors de procéder à sa réintégration dans le tissu social grâce à des prières et à des louanges adressées aux *nkir*.
- 38 Tout commence par une réunion de tous les clans auxquels le patient se trouve lié dès la naissance ; et c'est au cours de cette réunion que peut être prise la décision de faire appel aux bons offices d'un devin-thérapeute. Ce dernier établit son diagnostic qui peut aboutir au choix du rituel *nkir* comme moyen privilégié de guérir le patient. Si c'est le cas, le devin- thérapeute fixe un jour pour le rite d'entrée et un autre pour le rite de sortie (ou de guérison) ; il détermine par la même occasion la durée d'internement du patient dans une case sacrée appelée *k'bel*.
- 39 Les objets symboliques utilisés au cours du rituel varient selon qu'il s'agit du rite d'initiation ou du rite de guérison. Les plus communs sont : les essences médicinales, le jet intermittent de salive (pour conférer la bénédiction), le vin de palme (facilite la communication et l'harmonie avec le monde invisible), des colliers de perles et de coquillages (sont doués d'un pouvoir protecteur), des cordons ou bracelets de raphia (ont le pouvoir de chasser les mauvais esprits), et pour leurs vertus magiques des cornes ou ossements de certains mammifères (lion, buffle), des plumes et becs d'oiseaux (perroquet, martin-pêcheur), des arêtes et peaux ou écailles de poissons (poisson électrique, poisson-tigre). Tous ces ingrédients sont conservés dans une marmite en terre cuite ou dans unealebasse à couvercle nommée *bul*. A ces objets s'ajoutent les interdits alimentaires, vestimentaires et de comportement, le repas rituel de pacification pour le patient et ses proches pendant les rites, le feu de bois, une poule au plumage blanc, un arc, une flèche et la musique rituelle.
- 40 Chacun de ces éléments intervient à sa façon dans l'esthétique du rituel ; mais je ne m'intéresserai qu'à ceux qui me paraissent les plus pertinents, notamment ceux relatifs à la musique instrumentale, aux chants et à la danse.
- 41 Le rituel du *nkir* chez les Ding est une pratique de plus en plus vivante, à laquelle ne participent effectivement que les *na nkir* (initiés). Les non-initiés n'y sont admis qu'en qualité de spectateurs ; ils ne peuvent ni chanter ni danser la musique sacrée des *na nkir*, même en dehors des cérémonies rituelles. Dans cette musique rituelle, les valeurs esthétiques sont liées au jeu et au rôle des trois instruments utilisés : un tambour à membrane, une batterie de hochets en calebasses et les cordes vocales, la voix.

L'esthétique du tambour

- 42 Deux catégories de tambours sont en usage chez les Ding : les tambours à peau clouée et les tambours à peau tendue à l'aide de chevilles et de lanières.
- 43 Chez les Ding occidentaux, les *na nkir* utilisent le tambour à peau clouée, de taille moyenne, fabriqué sur commande par les sculpteurs de la région. L'arbre le plus utilisé à

cette fin est le *lupub* (parasolier), réputé pour sa légèreté et sa grande capacité de résonance. Le sculpteur le façonne en forme de mortier à céréales, avec deux ouvertures terminales de diamètres inégaux ; la plus grande est recouverte d'une peau d'antilope (*nkub*). Une bretelle en fibre cotonneuse est parfois nécessaire pour faciliter le transport du tambour.

- 44 Le sculpteur est payé en nature : une poule au plumage totalement blanc et une pièce de monnaie symbolique. Il est tenu à l'abstinence sexuelle depuis la veille du début de sa fabrication jusqu'au jour de sa finition totale. Le tambour, dépourvu de motifs décoratifs, est ensuite béni par le devin-thérapeute et marqué de raies en kaolin rouge et blanc pour l'introduire officiellement dans le monde du sacré. Dès lors, il ne pourra servir dans aucune cérémonie autre que le rituel du *nkir* et sera jalousement conservé par le chef de file des *na nkir*.
- 45 Chez les Ding orientaux, le tambour est toujours la propriété d'un village ; mais il est détenu soit par un individu, soit par un clan, soit encore par une caste. En ce sens, son acquisition engage tout le village : hommes, femmes et enfants. Les cérémonies qui s'y rapportent varient selon la catégorie du tambour et selon que le fabricant est étranger ou originaire du village qui en fait la commande.
- 46 Les *na nkir* orientaux se servent du tambour à peau tendue à l'aide de chevilles et de lanières, fabriqué par un artisan non originaire du village où réside leur chef de file. L'arbre le plus utilisé est le *caelo caryon preussii* (*mubangom*) et la peau préférée celle de l'antilope (*nkub*).
- 47 Selon leurs dimensions, les tambours à peau chevillée présentent trois types différents ; et chacun est rattaché à l'un des trois personnages les plus en vue dans la société : le grand tambour *ngom onen na ekway* symbolise la *polyandre* du village ; le tambour moyen *munkam* symbolise le *chef du village*, et le petit tambour *oleb* symbolise le fils ou la fille aîné (e) de la *polyandre*.
- 48 La commande d'un nouveau tambour de chaque type résulte soit de la détérioration de l'ancien tambour, soit de la mort du personnage qu'il symbolise. Dans chaque village, ce devoir de commander le nouvel instrument incombe au chargé de danses appelé *nkwon*, élu par les sages en fonction de ses atouts socioculturels (connaissances des rites et traditions locales, penchant pour la musique, capacité de mise en relation) ; il est assisté dans ses contacts avec le sculpteur (jamais d'un village ennemi) par la *polyandre* et le chef du village.
- 49 L'arrivée du nouveau tambour dans le village donne lieu à un rite fastueux, au terme duquel le tambourinaire agréé du village teste l'acoustique de l'instrument, la *polyandre* vérifie si les motifs décoratifs qu'elle avait choisis (à elle seule revient ce privilège) ont été respectés par l'artiste et le *nkwon* porte à la connaissance du public les dépenses engagées pour l'acquisition (généralement des tissus en raphia nommés *mbal-a-mbal* ou *sang*, des barres de cuivre ou *makyeng*, une poule et des Calebasses de vin de palme).
- 50 Si le tambour est destiné aux *na nkir*, c'est auprès de la *polyandre* qu'ils devront le racheter ; et en règle générale leur choix se porte sur le petit tambour *oleb*. Ils l'enduiront ensuite de kaolin rouge et blanc pour l'introduire dans le cercle du sacré.
- 51 Qu'il s'agisse du tambour à peau clouée des *na nkir* occidentaux ou du petit tambour *oleb* des *na nkir* orientaux, il n'est exclusivement joué que par les *na nkir*, hommes ou femmes. Dans des cas rarissimes cependant, on peut faire appel à un tambourinaire non initié. Avant son entrée en activité, ce dernier est préparé par le collège des *na nkir* de sorte qu'il

puisse se situer à mi-chemin entre le profane et le sacré : on lui trace des raies en kaolin rouge et blanc sur les membres et sur le front, on lui fait porter une pièce de monnaie au poignet.

- 52 Le tambour est l'instrument central du rituel, car il conditionne sa réussite et l'enchaînement harmonieux de ses différentes phases. Frappé au coup par coup lors de la procession des danseurs *na nkir*, il s'active ensuite en une succession de frappes doubles sur deux tons, avec peu de variations, au cours de l'exhibition proprement dite pour acheminer les participants phase après phase vers leur objectif de guérison.

Fig. 4 : Costume cérémoniel traditionnel des hommes *na nkir* : peaux de bêtes, plumes d'oiseaux, raies en kaolin, bracelets et pagnes en raphia ; visibles également : *oleb*, petits tambours à peau



Photo : Edgar Kulumbi, 1987.

- 53 La structure globale du rituel, d'entrée ou de sortie, comprend strictement neuf phases dont chacune est liée à un chant précis et à une action thérapeutique précise de la part des danseurs. Les neuf chants retenus pour la circonstance sont choisis et minutieusement classés par le devin-thérapeute. Il appartient au tambourinaire de connaître non seulement les neuf chants, mais aussi leur enchaînement logique. Car c'est le tambour qui dicte tout ce que les danseurs doivent faire : il produit en formules mélodico-rythmiques le chant approprié, tous les danseurs esquissent ensuite le pas de danse correspondant et le devin-thérapeute entonne à haute voix le chant, que le chœur des *na nkir* répète en entier ou en n'en reprenant que le refrain. Il suffit que le tambourinaire se trompe sur le chant ou le rythme du moment pour que la musique soit déclarée « mal exécutée », c'est-à-dire qu'elle n'a pas rempli sa fonction de soutenir la progression du rituel vers son apogée : l'entrée en transe de l'initié. Tout se trouve ainsi perturbé ; on marque alors une petite pause avant de reprendre le tout dès le début, c'est-à-dire depuis la première phase du chant initial.
- 54 En outre, appuyé par les cris stridents et répétés des *na nkir*, le tempo du tambour doit aller en crescendo d'un chant à l'autre, de façon à atteindre vers le huitième chant

l'intensité nécessaire au déclenchement de la transe chez l'initié (un autre *na nkir* ou un quelconque spectateur peut brusquement entrer en transe ; mais cela n'entre pas dans les exigences esthétiques du rituel) : la transe constitue ici une preuve de réussite artistique et témoigne que les esprits (*nkir*) ont emporté les troubles qui tourmentaient le patient (s'il s'agit de rite de sortie). La non-entrée en transe de l'initié au cours d'un rite de guérison empêcherait en effet le passage à la phase finale du rituel : celle de la purification symbolique du néophyte et sa réinsertion dans le tissu social en tant que simple individu ou devin-thérapeute.

- 55 Le jeu du tambour n'a donc de valeur esthétique que s'il parvient à provoquer la transe chez l'initié et chez ce dernier nécessairement. Pour y parvenir, le jeu doit s'activer de plus en plus et ne présenter à aucun moment une parfaite similitude avec les rythmes des polyphonies populaires profanes. Tant que ce but – la transe – n'est pas atteint, on reviendra autant de fois qu'il est nécessaire à la première phase du rituel ; mais cela n'arrive que rarement.

L'esthétique des hochets en calebasse

- 56 Les idiophones par secouement en usage chez les *na nkir* ding sont des hochet en calebasse semblables à ceux utilisés dans le *mfung-a-miti*. Börrisson, cité par Bertil Söderberg (1956 : 89), a rapporté que la fonction initiale du hochet en calebasse chez les Kongo et dans les tribus avoisinantes (dont les Ding) était magique et religieuse car on l'utilisait pour éveiller et appeler à soi les dieux et les esprits afin de conclure un arrangement ou de se mettre en règle avec eux, et il faisait également partie des accessoires des *nganga* (guérisseurs) dans l'exercice magique de la médecine. De nos jours, le hochet-calebasse conserve encore chez les Ding cette même fonction dans diverses circonstances, notamment dans le cercle des *na nkir*, où il constitue un des principaux emblèmes. Les hochets en calebasse introduits dans le rituel du *nkir* ne sont joués que lors des cérémonies du *nkir*. Chaque *na nkir* prend soin de conserver le sien hors de portée des profanes.
- 57 Le jeu de ces hochets comporte un seul battement répété ; il accompagne le tambour sans pour autant endosser une grande responsabilité dans la réussite ou l'échec du rituel. Sa fonction essentielle est de faciliter la médiation symbolique avec le monde des esprits. On attend des hochets que leur jeu ne s'écarte guère du rythme tambouriné qu'ils sont censés soutenir à l'unisson, sans diminuer d'intensité ni allonger la durée du battement. Les hochets sont bien joués lorsqu'ils remplissent correctement cette double exigence. Dans le cas contraire, le devin-thérapeute invite d'un clin d'oeil le *na nkir* responsable du jeu défectueux à se retirer momentanément dans la case sacrée : le temps pour lui de souffler un peu en attendant l'arrivée d'un autre *na nkir* pénalisé. Cette stratégie explique d'une certaine façon les interminables va-et-vient entre le cercle de danse et la case sacrée, propres aux rituels du *nkir*.

La danse du *nkir*

- 58 La danse du *nkir* reste réservée aux seuls *na nkir*. J'ai déjà parlé du cas où ils arrivent à solliciter les services d'un tambourinaire occasionnel (non initié) : même celui-ci reste frappé de l'interdiction de chanter et de danser. Les *na nkir* distinguent deux sortes de

danses dans leur rituel : la danse de procession (sorte de prélude) et la danse d'exhibition (au sens de « faire étalage de »). En référence à leur moment d'intervention dans la musique rituelle, à leurs rythmes et à leurs effets sur ceux qui les exécutent, on pourrait parler de danse de mise en train et de danse d'action. C'est principalement en fonction de leurs effets sur les exécutants que les danses sont jugées bonnes ou mauvaises.

- 59 La danse de mise en train est celle que les *na nkir* exécutent en procession, de l'orée du village jusqu'à la case sacrée (au début du rite) ; ensuite de la case sacrée jusqu'au ruisseau où sera lavée la néophyte (à la fin du rite de sortie). Pour être qualifiée de bonne, elle doit rester lente, majestueuse, composée de deux mouvements sur chaque membre inférieur : lancée du pied gauche en avant, puis légèrement à gauche ; juxtaposition du pied droit à côté du pied gauche, puis légèrement à droite. Ainsi exécutée, elle a pour fonction de maintenir les participants dans la sérénité, de ne pas les exciter dès le début ou à la fin du rituel : il serait inadmissible, par exemple, qu'un danseur surexcité par sa danse entre en transe dès le début de la cérémonie.
- 60 La danse d'action est exécutée en un cercle, au centre duquel se trouvent le devin-thérapeute, le tambourinaire et les marmites thérapeutiques à côté desquelles s'accroupira la néophyte avant son entrée dans la case sacrée ou à sa sortie. Elle comporte trois figures différentes : celle du devin-thérapeute, celle de la néophyte et celle des autres adeptes.
- 61 La danse du devin-thérapeute est saccadée et variée (suivant les refrains) : tantôt il se balance de l'avant vers l'arrière, tantôt il s'incline et pousse des cris stridents devant l'initiée accroupie, tantôt encore il se met à chanceler. Dès qu'arrive le moment d'invoquer les *nkir* par des pleurs funèbres et mélodieux, il marche à reculons et, les doigts écartés, il balance violemment et rapidement les bras vers l'avant en se tordant la colonne vertébrale. A un certain degré de rapidité, le corps dansant dévoile une mimique : les mouvements d'une araignée en pleine course ! C'est là un moment d'extase, une performance artistique de la part du devin-thérapeute qui se trouve ainsi en état de transe. Il ne reprendra sa danse habituelle qu'une fois sorti de cet état grâce à la thérapie de son assistante.
- 62 La néophyte accroupie danse de son tronc et de ses épaules. Excitée peu à peu par les cris aigus que ses aînés poussent près de son oreille, elle se lève, les mouvements du tronc et des épaules s'activent de plus en plus jusqu'à son entrée en transe. Dès lors, elle adopte la danse du devin-thérapeute en transe. Passé cet état, elle emboîte les pas de danse des autres adeptes, mais en conservant sa place au centre. On attend normalement d'elle une danse qui fasse le lien entre celle du devin-thérapeute et celle des autres *na nkir*, c'est-à-dire une parfaite exécution des trois figures de danse d'action préconisées.
- 63 La danse des autres *na nkir* est peu saccadée et ne connaît presque pas de variations tout au long du rituel. En gardant leur place dans le cercle (sauf au moment de faire ingurgiter des potions à la néophyte ou d'aller se ressourcer dans la case sacrée), ils lancent les pieds vers l'avant l'un après l'autre, tandis que les bras sont balancés de gauche à droite. Ce mouvement de bras est désormais esquissé par les épaules lorsque les hochets entrent en jeu. La réussite esthétique de leur danse repose sur une exigence : ne pas adopter les figures réservées au devin-thérapeute ou au néophyte. La réussite ou la valeur esthétique de la danse se fonde donc sur la conformité au canon répartissant les mouvements et les pas de danse entre les trois catégories de danseurs. Cette conformité conditionne à son

tour la réussite thérapeutique du rituel. Il s'avère dès lors que c'est l'aspect fonctionnel de la danse qui lui offre au premier chef sa valeur esthétique.

Conclusion

- 64 En traitant de la musique profane *mfung-a-miti* (et même de la musique rituelle du *nkir*) chez les Ding, je me suis efforcé de mettre en évidence un fait : l'absence quasi-totale de motifs décoratifs sur les instruments de musique ! L'esthétique au sens de « beau » n'est donc point ici la règle. Ce qui frappe de plus, c'est le sens des noms attribués aux instruments de musique, aux aérophones en particulier : ils témoignent d'une personnification extrême de ces objets. On retrouve très souvent dans la littérature ethnographique et ethnologique relative aux sociétés bantoues cette tendance à attribuer des termes de parenté comme noms aux instruments de musique ; et on s'est souvent borné à expliquer ce phénomène par une carence de vocabulaire technique ou un superficiel souci d'identification.
- 65 Il ressort de notre investigation que dans le cas précis des Ding, cette nomenclature spéciale constitue l'instrument de mesure de la valeur esthétique de certaines compositions musicales. Chaque instrument ainsi nommé représente la totalité du personnage social concerné et doit en assumer les prérogatives sociopolitiques. L'oeuvre musicale devient ainsi une représentation théâtrale du vécu quotidien dont les acteurs sont les instruments de musique. Dès lors, l'esthétique musicale ne se mesure plus en termes artistiques, mais en termes socio-politiques, c'est-à-dire dans la faculté d'un instrument de remplir valablement les rôles ou fonctions socio-politiques dévolus au personnage qu'il représente dans le vécu quotidien musicalement joué.
- 66 Dans l'appréciation de la musique rituelle du *nkir* les Ding minimisent aussi l'esthétisme pur et simple (les aspects techniques propres à l'élément musical joué). Les neuf chants du rituel se caractérisent par la simplicité de leur structure (phrases simples), la force des messages qu'ils renferment (annonces, louanges, ordres ou préceptes) et la régularité de leur répétition (phrases à deux propositions plusieurs fois reprises) ; ils s'enchaînent avec rigueur pour former un discours cohérent, imagé, plein d'égards et de métaphores. La danse est dotée d'une double dimension : une dimension théâtrale (mouvements physiques et ordonnés du corps) et une dimension relationnelle (communication avec les *nkir*). Le jeu instrumental rythme, donne du tonus à l'expression orale et à l'expression corporelle. La combinaison harmonieuse de ces éléments constitue ce que j'ai appelé, dans la perspective Ding, la musique rituelle du *nkir*.
- 67 Cependant, cette musique n'acquiert pour les Ding une quelconque valeur esthétique que lorsque ses divers constituants concourent à la réalisation de l'objectif premier du rituel : sortir le patient de l'état léthargique ! Ainsi, l'esthétique musicale demeure ici encore fondamentalement fonctionnelle, car elle privilégie la dimension curative au détriment de la dimension purement artistique.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGIER Pierre, 1971, « La polyrythmie dans les musiques du Sahara », *Libya* 19 : 217-234.
- BOREL François, 1991-1992, *Cours d'ethnomusicologie* (Inédit). Neuchâtel : Institut d'ethnologie.
- HARRISON D. Daphne, 1985, « Aesthetic and Social Aspects of Music in African Ritual Settings », in : Irene V. Jackson (ed.), *More than druming*. Wesport, CT ; London : Greenwood Press : 49-65.
- KIBWENGE E.-B. & KIKASA L.-N., 1986, « Le Nkier, un rituel de guérison chez les Yansi », *Zaïre-Afrique*, 203 : 149-162.
- NGAY Musungu, 1989, *Le « Nkir » chez les Ding occidentaux*. Université de Lubumbashi/Zaïre.
- NKETIA J.H. Kwabena, 1979, Conférence à l'African Humanities Institute, UCLA, avril 1979 (cité par Daphne D. Harrison 1985 : 51).
- SÖDERBERG Bertil, 1956, *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Etude ethnographique*. Stockholm : Statens etnografiska Museum.

RÉSUMÉS

Cet article traite de l'esthétique musicale (critères d'appréciation de la musique) dans la tribu des Ding du sud-ouest du Zaïre. L'auteur, membre de la tribu, porte ses observations sur deux formes musicales qu'il connaît depuis l'enfance : la musique populaire *Mfung-a-miti* et la musique rituelle *Nkir*.

Dans la forme *Mfung-a-miti*, on a affaire à un orchestre constitué de neuf trompes en bois, de trois grands tambours et de plusieurs hochets-calebasses ; aucun de ces instruments n'est décoré. L'orchestre représente la structure socio-politique du village et joue le vécu quotidien ; chaque instrument incarne un acteur social avec les prérogatives qui lui sont dévolues dans trois phases de la vie quotidienne : temps de paix, moments de tension et périodes de conflit. Les critères d'appréciation de la production musicale reposent ici moins sur des éléments purement artistiques (accords, durée, hauteur...) que sur la manière dont chaque instrument remplit dans cette « représentation théâtrale du vécu quotidien » les rôles ou les fonctions socio-politiques attribuées au personnage qu'il incarne.

Le *Nkir* est un rituel de guérison des troubles somatiques ou psychosomatiques ; il met en jeu plusieurs registres symboliques et une musique sacrée produite par un tambour à peau, une batterie de hochets-calebasses et un répertoire de neuf chants. Le tambour a pour fonction de coordonner les neuf phases du rituel et de donner du tonus à l'expression orale et corporelle des participants ; les hochets ont pour mission de faciliter la médiation symbolique avec le monde des esprits tandis que les chants sont appelés à constituer un discours cohérent adressé surtout aux esprits (prières, louanges...). Le tout doit cheminer l'initié(e) vers l'état de transe (signe de guérison) : c'est l'objectif recherché et la preuve d'une musique rituelle bien réussie. Ainsi, la dimension artistique est minimisée au profit de la dimension curative, fonctionnelle.

This article deals with the musical aesthetics (that is, criteria relevant to the appreciation of music) of the Ding of southwestern Zaire. Its author, who is himself a member of the tribe, considers two musical forms : *mfung-a-miti*, a type of popular music, and *nkir*, ritual music. *Mfung-*

a-miti is interpreted by an orchestra of nine wooden trumpets, three large drums and several calabash rattles. None of these instruments is decorated. The orchestra represents both the socio-political structure of the village and everyday life ; each instrument embodies a social actor with the prerogatives he can claim in the course of the three moments of everyday life : peace, social strife, and conflict. The criteria for appreciating musical performance are not determined by purely artistic elements (tuning, duration, pitch) but rather by the manner in which each instrument fulfils the roles or socio-political functions attributed to the personage it embodies in the course of this « performance of everyday life ». As to the *nkir*, a curing ritual for somatic or psychosomatic troubles, it brings into play several levels of symbolism and a form of sacred music produced by a leather-covered drum, a whole range of calabash rattles and a repertoire of nine songs. The drum's function is to coordinate the nine phases of the ritual and to energize the vocal expression and body movements of the participants ; the rattles are called upon to facilitate the symbolic mediation with the spiritual world, while the songs are meant to bring about a consistent discourse mainly addressed to the spirits (prayers, praises). In this manner the neophyte is brought into a state of trance, which in turn indicates recovery : here lies the ultimate purpose and evidence of well-executed ritual music. Thus the artistic dimension is minimized in favour of the curative and functional dimension.

AUTEUR

LAY TSHIALA

Lay Tshiala est enseignant et chercheur rattaché à l'Université nationale du Zaïre. Il a successivement été formé à l'Institut national des Arts de Kinshasa, à l'Institut universitaire d'études du développement à Genève et à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Actuellement, il prépare à Genève un diplôme en sciences de l'éducation et à Neuchâtel un doctorat en ethnologie. Ressortissant de l'ethnie Ding (Zaïre) sur laquelle porte son article, il se passionne tant pour la connaissance que pour la sauvegarde de ses formes musicales traditionnelles et de l'environnement qui les conditionne.