

Dominique Ngoïe-Ngalla, cet anthropologue et ethnologue né : regards sur les *Notes ethnographiques sur quelques instruments de musique bembé*

Jean Claude MOUSSOKI*

Résumé

Historien, anthropologue, philosophe et écrivain, Dominique Ngoïe-Ngalla est une « somme » de connaissances avérées. Dans sa production littéraire prolifique il a abordé d'immenses thématiques aussi riches que variées où figure la problématique des instruments de musique traditionnels en usage chez les Bembé. Comme bien d'autres chercheurs, avant et après lui, il a décrypté ces mêmes instruments qui l'ont « prédisposé » à entrer au « panthéon » des « musicographes » du Congo. L'usage de certains d'entre eux réservés aux initiés dans des conditions qui font office de « codes » régissant la société kongo dans son ensemble.

Mots-clés

Dominique Ngoïe-Ngalla, Ethnographie, Instruments de musique, Kongo, Musique traditionnelle, Organologie

Abstract

Historian, anthropologist, philosopher and writer, Dominique Ngoïe-Ngalla is a "sum" of proven knowledge. In his prolific literary production he has immense themes as rich as diverse figure the problematic of traditional musical instruments in use among the Bembé. Like many other researchers, before and after him, he deciphered the same instruments that "predisposed" him to enter the "pantheon" of "musicographers" in Congo. The use of some of them reserved for initiates under conditions that act as "codes" creates Kongo society as a whole.

Keywords

Dominique Ngoïe-Ngalla, Ethnography, Musical instruments, Kongo, Traditional music, Organology

* E-mail : jcmoussoki@gmail.com

Introduction

Aucun disciple ne peut mieux parler du « Maître » s'il n'en fut pas un. Pour avoir côtoyé Dominique Ngoïe-Ngalla, nous avons le privilège de parler de cette « perle », aujourd'hui rappelée par le Père qui attend de retourner à son Mandou natal rêvé. Nous le ferons sous le prisme de l'anthropologie culturelle, plus singulièrement de la musique traditionnelle que d'aucuns redoutent la moindre trace dans ses publications. Effectivement, Dominique Ngoïe-Ngalla a parlé aussi de ces choses-là représentées sur la photo (C. Duveille, 2010, p. 125) dans un brillant article¹ qui servira d'argumentaire à cette contribution sur l'ethnographie des Bémbé. Si dans les sociétés de l'écrit, l'oral souffre d'un statut dévalorisé², il était indispensable de consigner sur support écrit les caractéristiques de ces instruments de musique traditionnels dont les contextes d'utilisation et les fonctions (de musique, de communication, de divertissement etc.) qu'ils remplissent dans la société Kongo ont été démontré (J.C. Moussoki, 2016, p. 68-80 ; 134-183)

1. Organologie de quelques instruments de musique en pays bembé

L'organographie³ ou la classification des instruments de musique babembé n'est pas différente de celle des autres ethnies, mais la

¹ D. Ngoïe-Ngalla (1985), « Notes ethnographiques sur quelques instruments de musique bembé, In *Cahiers congolais d'anthropologie et d'histoire*, n°10, Presse de l'imprimerie Limet.

² « [...] L'écrit apparaît comme une valeur sûre face au document oral, variable, immatériel et instantané [...] », Lena Stéphane, *Les archives sonores : conservation et valorisation du patrimoine oral*, Master 2 Archives numériques, Paris, ENSSIB, 2013, p. 37-38.

³ D'après Judith Dehail, « l'organologie se définit comme la discipline scientifique consacrée à l'étude des instruments de musique. Dans son sens actuel (c'est-à-dire à partir de l'école de Berlin), elle emploie des techniques interdisciplinaires, empruntées principalement au domaine de l'histoire de l'art, mais aussi à l'ethnologie et à la physique. Elle comprend en effet la description (mesure et documentation) des instruments et l'étude de leur histoire, de leur fonction dans leur environnement « traditionnel », au sein des différentes cultures auxquelles ils appartiennent (et rejoint en cela l'ethnomusicologie), l'étude de leur structure et des aspects techniques des modes de production du son des instruments (domaine où elle recoupe en partie la discipline de l'acoustique musicale) et elle comprend Surtout la classification des

musique est toute différente d'une aire culturelle à une autre comme le rapporte B. Söderberg :



The musical instruments used by the Babembe are with few exceptions the same as found among the other tribe of lower Congo, but their musique has some particularities (B. Soderberg, 1952, p.51-63)

Ce qui littéralement veut dire :

Les instruments de musique utilisés par les Babembe sont à quelques exceptions près les mêmes que ceux trouvés parmi les autres tribus du Bas-Congo, mais leur musique a quelques particularités.

Il s'agira bien évidemment de ces particularités que nous aborderons à partir de la classification, par grands groupes d'instruments, réalisée antérieurement, qui nous permettra d'établir les liens entre les musiciens et les instruments de musique et leur contexte d'utilisation.

Mais, il y a lieu de reconnaître que des ethnographes comme H. Pepper (1960, p. 10-20) s'étaient déjà penchés sur la question de musique, mieux des instruments de musique chez les Bembé. Il

instruments. In « De la classification scientifique des instruments de musique : le rôle du musée dans le développement de l'organologie », In *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2019/3 Vol. 13, n°3, p. 3.

convient de rappeler que le XX^e siècle a été surtout marqué les travaux de Curt Sachs, notamment sur le système de classification qu'il réalise en 1914 avec Erich von Hornbostel et qui porte leurs noms : c'est le système Hornbostel-Sachs. Ce système est, encore aujourd'hui, le plus utilisé par les organologues et les ethnomusicologues. Il propose une classification quadripartite des instruments se fondant sur le mode de production des sons, et plus précisément sur la nature du matériau vibrant. Elle est composée des cordophones (le son est produit par la vibration d'une ou plusieurs cordes tendues), des aérophones (le son est produit par la vibration de l'air, l'instrument lui-même ne vibre pas et il n'y a pas de corde ou de membrane vibrante), des membranophones (le son est produit par une ou deux membrane(s) mise(s) en vibration par percussion ou friction), et enfin, des idiophones (le son est produit par la vibration du corps de l'instrument lui-même (plutôt que celle d'une corde, d'une membrane ou d'une colonne d'air, par exemple des cymbales). Cette classification a été complétée en 1940 par Sachs, qui a ajouté une nouvelle rubrique prenant en compte les instruments inventés depuis le XX^e siècle et qui fonctionnent de manière électrique : les électrophones. L'organologie des instruments de musique chez les Bembé qui en découle tire sa substance dans celle ébauchée par le

« pionniers » du projet de classification des instruments de musique⁴ de Curt Sachs et Erich von Hornbostel.

Loin de vouloir refaire l'organologie complète des instruments de musique en usage chez les Bembé, retenons tout simplement ceux qui sont la preuve irréfutable d'une intense activité artistique dans ce sous espace culturel kongo.

Tableau de quelques instruments de musique bembé et leur correspondance

Nom en langue locale (bembé)	Nom en langue française
Bisasa, ntsakala	Les Maracasses
Kintiditi, m'kwiti	Le Tambour à friction
Kisansa	La Sanza (lamelophone)
Magneto fon'e	Les Instruments à plomb (magnétophone)
Mahoungou	Les Trompes traversières
Mikomoto ⁵	Les Verges (servant à battre le tambour)
Mukonzi	Le Tambour à fentes tronconique
Ngitare, Ngomfi	La Guitare ou le piano à pousse
Ngoma, ngom'	Le Tam-tam
Ngung'a	Les Cloches
Ntsakala, mu ntsakala	Les Castagnettes (grélots attachés aux pieds)
Ntumpa, Ntumfu	Le Tambour d'eau
Pita	Les Sifflets
Masiki	Les Cornes

⁴ Le projet de classification des instruments de musique du monde constitué par Hornbostel et Sachs marque, par la même occasion, l'émergence de l'organologie en tant que discipline scientifique et universitaire.

⁵ *Mikomoto* est un mot polysémique en langue *suundi*, *minkengé* ou *bembé* qui veut dire groupements coopératifs, verges (ces sortes de baguettes ou instruments qui servent à battre le tambour à fentes) ou encore sert à désigner les ressortissants de la République Démocratique du Congo en quête d'emplois en République du Congo.

2. Dominique Ngoïe-Ngalla et les instruments de musique bembé ou l'élaboration d'un code éthique

Dominique Ngoïe-Ngalla, après avoir élaboré ces quelques instruments de musique, s'était juste contenté de les décrire et de dégager leurs fonctions sociales.

En effet, nos travaux de thèse⁶ unique nous ont permis de connaître le scientifique Dominique Ngoïe-Ngalla, d'apprécier la complexité de vision sur les-instruments de musique traditionnelle. Effectivement, c'est dans un mémorable entretien avec lui sur fonds d'un style de pédagogie dont il avait le secret, qu'il nous avait raconté cette histoire riche d'enseignements. Le récit a plus une valeur anthropologique qu'historique :

[...] Il était une fois, dans un village du district de Mouyondzi, un groupe de femmes se rendît à la pêche au barrage (*kuyaba*). Elles portaient toutes des bébés et n'avaient personnes pour les leurs garder (berceuses, *kisansi*). Arrivées sur les berges de la rivière, après s'être concertées, elles se proposèrent alors d'assurer, à tour de rôle, ce beau rôle de baby-sitter. Puis vint, un vieillard (*Kinunu*), célibataire (*mpumpa*), célibataire de son état muni d'une guitare (*ngitare*) traditionnelle, (*ngomfi* **Erreur ! Signet non défini.**). Celui-ci remarquât que les femmes éprouvaient des difficultés pour effectuer leur partie de pêche. Il leur proposât, alors, ses services contre du bon poisson silure (*ngola*). Il fît bien son travail que tous les bébés, lui-même, y compris s'en dormirent. Ils furent plongés dans un sommeil profond sommeil par les douces notes du *ngitare*.

La suite du récit révèle la supercherie et le paternalisme masculin vis-à-vis des femmes, elles qui furent au départ de la trouvaille de ce petit instrument de musique que les hommes se pressent de leur dessaisir l'utilisation :

La partie de pêche terminée, les femmes n'avaient malheureusement pas respecté pas les termes du contrat. Elles avaient fini par duper le « pauvre vieillard ». Elles emportèrent

⁶ Nous avons défendu une thèse de doctorat unique sur cette thématique à l'Université Marien Ngouabi en juin 2016 dont Dominique Ngoïe-Ngalla en était le Président du Jury.

avec elles tout le fruit de leur pêche. En guise de remerciement, elles lui emballèrent dans des feuilles de manioc non pas du vrai et bon poisson, mais plutôt des têtards (*ma taka* ou *ma taka ngola*). Pis, par-dessus bord, elles utilisèrent son instrument de musique de prédilection, le *ngomfi*. Revenues au village, elles présentèrent l'instrument (le *ngomfi*) aux hommes pour en jouer car elles-mêmes en étaient incapables. Finalement, la beauté de l'instrument sera un beau prétexte, un bel alibi utilisé par les hommes pour interdire aux femmes de s'en servir. Frustrées, celles-ci vont se réfugier dans les cours d'eau où elles avaient imaginé quelque chose qui pouvait leur produire de sons et de sensations fortes que le *kisansa* ou le *ngomfi* ; c'est l'invention du tambour d'eau : désigné *ntumpa*, *ntumfu*⁷ en langue locale.

Les lecteurs et locuteurs avisés⁸ peuvent réaliser et comprendre que le narrateur soutient la thèse selon laquelle, seuls les hommes ont le droit de jouer les aux instruments dont la fabrication leur incombe tout aussi bien. On note par là une sorte de volonté de puissance de l'homme sur la femme dans cet excellent exercice d'accordement des instruments qui procurent du « plaisir » à l'être humain dans son ensemble. À ce stade, nous comprenons que les femmes elles-mêmes ont montré leurs limites dans l'accordement du *ngomfi*, cet instrument de musique lamelophone usurpé des mains de leur bienfaiteur venu leur apporter assistance afin de faire une bonne pêche au barrage, *kuyaba*.

Si déjà elles éprouvent toutes les peines du monde pour jouer du *ngomfi*, que peuvent-elles, alors être capables de faire du *ngomo* et du *mukonzi* qui exigent davantage de forces physiques ? Cette sorte d'incapacité à jouer du *ngomfi* dont elles ont fait montre explique, en partie, le statut d'infériorité qui les condamne à être tout bonnement *bisi nsaki*, batteuses des mains, pourrait-on dire.

⁷ D. Ngoïe-Ngalla, *Entretien sur les contextes d'utilisation des instruments de musique chez les Bembés*, Brazzaville, 10 janvier 2015, S.O. n°13 cité par J.C. Moussoki (2016), *L'Usage des instruments de musique dans la communication chez les Kongo*, Thèse de Doctorat unique, Option Ethnologie, Brazzaville, Université Marien Ngouabi, p.88.

⁸ Il s'agit de cette histoire racontée par Dominique Ngoïe-Ngalla qui, comme tout être humain aimant et pensant, avait quelque chose à dire ou un point de vue sur cette thématique que d'aucun qualifieraient de « conservateur » ou « misogyne » ou les deux à la fois (Observations personnelles)

Néanmoins, qu'il s'agisse de l'espace culturel kongo ou non, pour D. Ngoïe-Ngalla, comme pour bon nombre de chercheurs d'ailleurs (Ch. Champmartin⁹, M. Moya¹⁰) défenseurs de cette thèse, il est admis que le *mukonzi*, tambour à fentes est assimilé à un Être capable de parler haut et de façon à se faire entendre au loin¹¹. La Femme, comparée à l'Homme, d'un point de vue de social (rang social) est un être imaginé inférieur culturellement. Ce statut d'infériorité fait force de loi dans les

⁹ Ch. Champmartin, « La femme et la musique, une relation fluctuante aux variantes sociales ». Pour lui, quand une femme se livre au travail de la composition encore souvent réservé aux humains de sexe masculin, elle subit d'autant plus les critiques d'ordre sexiste que la plupart des compositeurs de ce monde. En effet, très peu d'articles de presse, d'ouvrages musicologiques, d'études autobiographiques – voire aucun – ne traitent des qualités sexuelles des compositeurs hommes au sein de leur propre processus créateur artistique. Mais une femme qui agite son cerveau, quelle audace ! [...]. Et si tel était le cas, si le féminin et le masculin existaient en musique, comment s'exprimeraient-ils ?

<https://musiquesansfrontiere.skyrock.com/2484942763-La-femme-et-la-musique-une-relation-fluctuante-aux-variantes-sociales.html>

¹⁰ M. Moya, Gabrielle Poeschl, Peter Glick (2005), « Sexisme, masculinité-féminité et facteurs culturels », In *Revue Internationale de Psychologie Sociales*, n°1. Pour les auteurs de cette étude, les théories et le travail empirique récents mettent en question la conception traditionnelle selon laquelle le sexisme consisterait en une simple antipathie pour les femmes. Selon Glick et Fiske (1996), cette conception traditionnelle, qui considère le préjugé comme un reflet de l'hostilité envers les femmes, omet les sentiments positifs qui existent à leur égard et qui coexistent avec l'antipathie sexiste. Pour ces auteurs, le sexisme est ambivalent puisqu'il est formé par deux composantes clairement différenciées (bien qu'associées) : le sexisme hostile (SH) et le sexisme bienveillant (SB). Le premier correspond fondamentalement à la conception traditionnelle du sexisme : une attitude négative à l'égard des femmes. Le sexisme bienveillant est défini comme un ensemble d'attitudes inter corrélées à l'égard des femmes. Celles-ci sont sexistes dans la mesure où elles perçoivent les femmes de façon stéréotypée et les confinent à certains rôles, mais elles ont un ton affectif positif (pour le perceuteur) et tendent à susciter chez lui des conduites typiquement catégorisées comme prosociales (e.g. des comportements d'aide) et de recherche d'intimité (e.g. la révélation de soi).

¹¹ Propos de notre informateur *suundi* Jacques Mouhouélo, d'après lui : « [...] la femme ne peut jouer du *ngoma*, parce que le jouer on est assis dessus et on ne se s' imagine pas une femme assise un *ngoma* qui est le symbole de l'Homme, on n' imagine pas non plus une femme, être inférieur assise sur un homme. Elle n'en jouera dans une posture debout. Ce qui suppose qu'elle le mettra entre ses jambes. Or, il n'y a que l'homme qui a le droit de « pénétrer » les jambes de la femme. Ce sont là des postures (debout, assise, couchée) que la communauté *suundi* ne concède à la femme [...] », cité par J.C. Moussoki (2016), « Le sexisme dans l'usage des instruments de musique en pays *suundi* », In *Revue CLASS*, n°2, p. 218.

sociétés des traditions orales où le conservatisme ne souffre d'aucune contestation et d'aucune remise en question. De telles sociétés, d'un point de vue organisationnel, se situent à des années lumières des sociétés modernes (J. E. Havel, 1968, p. 34-39).

Cependant, tout en accordant aux femmes une place de choix dans ses textes, Dominique Ngoïe-Ngalla, toujours jovial, est loin d'être cet homme qui aurait quelque chose à l'encontre des femmes. Loin de là ! Dominique Ngoïe-Ngalla est loin d'être le « bourreau » de ces mêmes femmes qui lui donnèrent la vie vers les années 40. Le fait d'y penser, reviendrait à lui faire un « faux procès ». Dominique Ngoïe-Ngalla a œuvré pour l'élaboration d'une sorte de « *code sonore* » régissant les instruments de musique chez les Bembé comme il en existe bien de domaines. C'est dire qu'elles seraient cantonnées aux basses besognes et exclues, tout simplement, de la sphère musicale bembé.

Mais, si un tel code sonore a bel et bien existé et fonctionné chez les *suundi* de Boko-Songho, par exemple, celui des Bembé, en tant que tel, serait-il si différent pourtant, puisque ces deux peuples ont en partage le même fond culturel kongo. Dominique Ngoïe-Ngalla ne saurait l'admettre d'autant plus que les différences, entre les communautés culturelles qui forment le complexe ethnique kongo sont de l'ordre du détail.

Si certains instruments de musique tel que le « tambour ne se joue pas sans raison », il en est de même pour d'autres instruments, qui, eux aussi, ne se jouent pas sans raison. Le contexte d'utilisation et leur usage est tout à fait exceptionnel à telle enseigne que dans ces sociétés de l'oralité ce sacro-saint principe : « N'importe qui ne joue pas ; N'importe quelle musique ; À n'importe quel moment ; De n'importe quel instrument ; et Pour n'importe quoi », trouve là toute sa raison d'être.

De même, si le proverbe Koon Boudhiste stipule que « personne ne peut appréhender le son d'un tambour sans prendre en compte à la fois le tambour et celui qui le joue, il ne peut y avoir d'eau sans mer, de toucher sans la peau, d'odeur sans le nez, de goût sans la langue ». Dominique Ngoïe-Ngalla est loin de faire objection de ces vérités qui raisonnent comme des maximes. Ainsi dans son ensemble, la musique n'a pas sexe, et le génie de la musique n'est pas non plus l'exhaustivité des hommes comme elle l'est pour bon nombre de musicographes et de

musicologues. La femme serait, ainsi, réduite à un être inférieur qui doit être cantonnée à « cuisiner » et ou à préparer de la nourriture.

3. Les instruments à plomb ou les nouveaux instruments de l'espace musical Bembe

Au cours de ces dix dernières années, le développement des instruments de musique dans l'espace culturel kongo, en général, *bembé*, en particulier, a été influencé par l'introduction de l'électronique. Le *ngomfi* et la *sanza* d'hier ne parviennent plus à combler les exigences des nouveaux « mélomanes » et à assouvir leurs désirs sans cesse croissants. Plus raffinés et mieux élaborés, car associés au plomb et à l'électronique, le *ngomfi* et la *sanza* sont désormais reliés, au niveau des caisses de résonance, à des fils conducteurs qui permettent de produire de bien meilleurs sons. Ils délivrent des décibels de plus virulents et déroutants.

Dans ce contexte, l'artiste de renom Nkibi Albert, dit « de la Poussière », pionnier et virtuose de son *ngomfi* aura inspiré plus d'un artiste au point où, de nos jours, l'accordement de cet instrument ne se fait sans courant électrique. Un joli binôme qui fonctionne merveilleusement bien au point que les développements qui s'en sont suivis ont permis l'éclosion des grands et nombreux « ensembles musicaux semi-traditionnels » au détriment du folklore auquel nous étions tant habitués. Une sorte de modernisation des instruments de musique traditionnelle chez les *Bembe*, en particulier et, chez les Kongo, en générale.

Le musicologue ivoirien Hien Sié (2011, p. 108-109) pose à cet effet une problématique qui incline à postuler que, si la modernisation des instruments traditionnels est un indicateur d'amélioration et d'évolution de la musique moderne africaine, plusieurs facteurs militent en faveur de son caractère inopportun dans le contexte traditionnel. De ce fait, doit-on admettre que la modernisation des instruments de musique traditionnels est à la fois facteur d'évolution et de recul de la musique africaine. D'aucuns pensent que la musique africaine traditionnelle, en se modernisant, gagne en qualité et en possibilité d'expression. Elle justifie la thèse des tenants de ce courant de pensée qui privilégie l'adaptation des instruments traditionnels au contexte du marché musical mondial, en vue de permettre aux praticiens de tirer meilleur

profit de leur talent. Peut-être que la modernisation du *ngomfi*, du *ndara*, de la *sanza* sera non seulement avantageux pour les musiciens, mais aussi pour les Bembé et l'ensemble des Kongo. En effet, face à la modernisation galopante et à l'abandon progressif des acquis ancestraux par les nouvelles générations, penser à la promotion de ces instruments est de nos jours un enjeu majeur¹².

De façon consciente ou inconsciente, les instruments de musique à plomb, plus performants, se sont vite invités dans l'espace musical bembé. Ceux-ci, dans leur accordement, ne laissent pas insensibles ou inertes les esprits faibles qui, à leur contact, entrent en transe¹³ dès que la musique devient déroutante et envoutante. Une telle prouesse, musicalement parlant, d'un point de vue technologique, n'est pas sans conséquences aussi bien sur les artistes eux-mêmes, sur les scènes de spectacle que sur les prestations qui en découlent en ces temps des coupures récurrentes de courant électrique¹⁴.

4. Les rapports entre musiciens et instruments de musique ou le contexte d'utilisation

Chez les *Kongo*, en général et, chez les *Bembé*, en particulier, l'usage des instruments de musique traditionnelle est encadré par un « code » non écrit, donc oral qui fait force de lois. C'est pour autant rappeler, à titre indicatif, que dans cet espace, il existe bien des jours de la semaine (spécifiques et spéciaux), des occasions ou des moments propices où tel instrument est joué plutôt que tel autre, où tel artiste joue tel instrument plutôt que tel autre.

¹² De façon générale, nous reviendrons sur cette problématique de modernisation des instruments de musique traditionnelle chez les Kongo dans un ouvrage à paraître d'ici quelques années sous le titre : « *Mukonzi, ngoma ces supports de la vie communautaire chez les Suundi du Sud de Boko-Songho* ».

¹³ Ils entrent en transe comme s'ils étaient possédés par un esprit supérieur qui prend le contrôle de tout leur être. C'est la thèse de Gilbert Rouget (1990, 20-21, 191, 314) concernant les rapports de la musique et de la transe est aujourd'hui bien connue : ni le rythme, ni la mélodie, ni le chant, ni la musique instrumentale ne *provoquent* la transe. Rapportée par Erwan Dianteill 2006, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », In *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°19, p. 179-189.

¹⁴ Nous remarquons, le plus souvent, que dès que l'audience est importante, forte est la probabilité de perturbations ou des interruptions de fourniture de courant.

Par ailleurs, Dominique Ngoïe-Ngalla nous rapporta que la localité de Mouyondzi et ses alentours abritaient, le 6 de chaque année, un marché¹⁵ tournant, *zandu*. C'est exactement à cette occasion que certains instruments de musique, comme les *nsambi* et le *ngoma* étaient joués pour agrémenter et rendre attrayantes toutes les transactions qui s'y déroulaient. Voilà en quelques séquences autant de circonstances au cours desquelles chaque instrument de musique entraînait en jeu. C'est le cas des rites funéraires où les trompes anthropomorphes étaient le souvent prisées et plus usitées. Quant au tam-tam, *ngoma*, sa fonction principale ne se limite pas seulement à donner l'alerte, mais aussi à communiquer avec l'au-delà, c'est-à-dire à servir de passerelle entre les mondes visibles et invisibles, le monde des vivants et des morts. Et c'est à juste titre que Th. Obenga (1981, p. 43.) écrivit : « *le ngoma renvoie aussi au monde des mythes initiaux, au monde des ancêtres du commencement (bakulu mpangu) et des dieux tribaux (nkisi nsi)* »¹⁶. Retenons qu'il s'agit là de l'instauration d'une véritablement communication dont le chef d'orchestre se trouve être le tam-tam, le *ngoma*, qui en assure la liaison. Cette excellente situation de communion entre les « vivants » et les « morts » et, dont le son ou le message véhiculé « n'était pas destiné qu'aux hommes. L'art de transmettre et d'écouter les messages au moyen du son et du rythme était un des modes matériels de communication entre le monde des vivants et des morts » (J. F. Yekoka et J. Zidi, 2016, p. 119).

Tout porte à croire que l'artiste n'est artiste que par rapport à l'instrument qu'il en joue et l'instrument, en revanche, n'a toute sa raison d'être que par rapport à l'artiste qui en joue. Dans ce contexte, entre artistes, il existe des passerelles des communication et d'échanges, mêmes insoupçonnées (J. F. Yekoka et J. Zidi, 2016, p. 121) force est de reconnaître que le musicien et son instrument forment un couple fusionnel où le corps de l'artiste ne se contente pas d'exécuter une partition. Il est le médium d'une parole. Il communique, se contracte, se décontracte, se tend, exprime dans le geste et la posture

¹⁵ D'après notre informateur, c'était le jour du mois rêvé par les commerçants, vendeurs, acheteurs, et producteurs des denrées de toutes sortes de sorte se réunissaient pour faire se procurer soit les denrées de première nécessité soit écouler les produits agricoles, si n'est les moments attendus pour d'autres de conclure des potentiels mariages. Chaque acteur s'efforçait de porter ses plus beaux habits, question de mieux paraître que d'être.

une émotion, prend des poses. L'intensité de cette pratique et la répétition des gestes ont des répercussions sur le plan physique, surtout quand les postures posent un problème. Une sorte d'interaction ou d'interface¹⁷ (homme-instrument) qui tend à se conceptualiser. Autrement dit, l'interaction entre le corps humain, qui favorise certains modes intrinsèques de fonctionnement et la morphologie de l'instrument sont un facteur susceptible de façonner la structure de la musique, en canalisant la créativité humaine dans des directions prévisibles (J. Baily, 2001, p. 2).

Conclusion

L'attachement de Dominique Ngoïe-Ngalla aux lettres et aux arts est très peu connu du grand public. Son texte Notes sur les Instruments de musique chez les Bembé l'est encore moins. En y replongeant, cela prouve à suffisance le caractère pluriel de cet érudit, le meilleur de sa génération, dirait-on, – sans exagération aucune – et montre à quel il est, tout aussi, attaché aux instruments de musique traditionnels qui l'ont accompagné depuis sa tendre enfance. En tout état de cause, il avait suggéré, sans le dire, que ces instruments de musique doivent être, d'un point vu de l'usage, de la fabrication, de la conservation et de l'accordement, encadrés par un « code sonore », ce qui évitera que ceux-ci ne tombent pas entre les mains des personnes « non » initiées et inexpérimentées, des étrangers, *nzenza*, bref des gens qui n'ont rien à voir ou qui n'ont rien à faire dans cette sphère musicale en pleine évolution. L'on observe une évolution fulgurante et une percée du plomb dans les instruments de musique. De nos jours, ils sont devenus beaucoup plus raffinés et plus performants que les *ngomfi*, *ngoma*, *nsambi*, *ndara* d'hier. C'est ainsi que, au cours des prochaines années,

¹⁷ Le concept de l'« interface homme-machine » apparaît dans le cadre de l'ergonomie, qui étudie comment le corps humain ou, plus précisément, le système sensori-moteur de l'homme entre en contact et répond à l'agencement de panneaux de contrôle et de claviers comparables aux tableaux de bord d'une voiture ou d'un avion. L'agencement doit être compatible avec le système sensori-moteur de l'homme, surtout lorsque se pose le problème de la sécurité physique. Ce système peut être défini comme une structure anatomique comprenant à la fois des systèmes sensoriels sous-tendant la vision, l'audition, la kinesthésie, etc., et des systèmes nerveux activant et contrôlant le mouvement, John Baily, 2001, « L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualisation », In *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°14, p.1.

les pouvoirs publics devraient accorder une attention soutenue aux instruments de musique traditionnels afin qu'ils continuent de remplir leurs fonctions sociales initiales et éviter qu'ils ne soient réduits à des simples objets d'art ou des objets « bons » pour finir dans les collections de musées.

Sources et bibliographie

Sources orales

- NGOÏE-NGALLA Dominique, *Entretien sur les contextes d'utilisation des instruments de musique chez les Bembés*, Brazzaville, 10 janvier 2015, S. O. n°13.
- MOUHOUELO Jacques, *Entretiens sur le code d'utilisation des instruments de musique chez les Suundi*, Brazzaville, 2005, S.O, n°1.

Références bibliographiques

- BAILY John, 2001, « L'intervention homme-instrument : vers une conceptualisation », In *Cahier d'ethnomusicologie*, n°14, p.17.
- CHAMPMARTINE Ch., « La femme et la musique, une relation fluctuante aux variantes sociales », <https://musiquesansfrontiere.skyrock.com/2484942763-La-femme-et-la-musique-une-relation-fluctuante-aux-variantes-sociales.html>
- DEHAIL Judith, 2019, « De la classification scientifique des instruments de musique : le rôle du musée dans le développement de l'organologie », In *Revue d'anthropologie des connaissances*, 3 Vol. 13, n°3, p.1-16.
- DIANTEILL Erwan Dianteill, 2006, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », In *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne].
- DUVEILLE, 2010, *Aux sources de la musique du monde : musique de tradition orale*, Paris : Unesco, p. 51-63.
- HAVEL Jean-E., 1968, « La femme dans la société moderne », In *Liberté, Art et politique*, vol. 10, n°4, p. 35-39.
- HIEN Sié, 2011, « la modernisation des instruments de musique Traditionnels : évolution ou recul de la musique Africaine ? »,

- In *Revue africaine d'anthropologie, nyansa-pô*, n°11, p. 116-120.
- LENA Stéphane, 2013, *Les archives sonores : conservation et valorisation du patrimoine oral*, Master 2 Archives numériques, Paris, ENSSIB, p. 37-38.
- MOUSSOKI Jean-Claude, 2016, *L'Usage des instruments de musique dans la communication chez les Kongo*, Thèse de Doctorat unique, Option Ethnologie, Brazzaville, Université Marien Ngouabi, 328 p.
- MOUSSOKI Jean-Claude, 2016, « Le sexisme dans l'usage des instruments de musique en pays *suundi* », In *Revue CLASS*, n°2, p. 213-229.
- MOYA M., POESCHL Gabrielle et GLICK Peter, 2005, « Sexisme, masculinité-féminité et facteurs culturels », In *Revue Internationale de Psychologie Sociales*, n°1-2, p.141-167.
- NGOÏE-NGALLA Dominique, 1985, « Notes ethnographiques sur quelques instruments de musique bembé », In *Cahier congolais d'anthropologie et d'histoire*, n°10, Presse de l'imprimerie Limet.
- OBENGA Théophile, 1981, « Instruments de musique au royaume de Kongo XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècle », In *Cahier congolais d'anthropologie et d'histoire*, t.6., Presse de l'imprimerie Limet, p. 43.
- PEPPER H., *Musique Centre-Africaine*, (Extrait du volume *Afrique Équatoriale Française de l'Encyclopédie Colonial et Maritime*, p. 10-20
- SODERBEG Bertil, 1952, *Musical instruments used by the babembe*. Ethnos, Stockholm, 1-4.
- YEKOKA Jean-Félix et ZIDI Joseph, 2016, « Sociétés Kongo précoloniales et production matérielle : taxinomie historique des savoirs endogènes genrés », In *Revue CLASS*, n° 2, p. 107.