

LES CORDOPHONES DES LUBA-SHANKADI

par

J. S. LAURENTY

Du mois de juin au mois d'août 1970 Monsieur Gansemans, ethnomusicologue au Musée Royal de l'Afrique centrale à Tervuren accomplissait une mission destinée à recueillir des enregistrements de musiques vocales et instrumentales, principalement chez les Luba-Shankadi. Au cours de son voyage il a récolté 17 instruments de musique et glané bon nombre d'informations très utiles pour les ethnologues qui se pencheraient sur des problèmes purement organologiques. C'est le résultat de cette récolte que nous livrons aujourd'hui. On ne devra pas s'étonner de ne trouver dans ce compte rendu aucune référence à des faits musicaux ou même acoustiques; il y a à cela une bonne raison: c'est que Monsieur Gansemans publiera très prochainement un travail important traitant en détail de ce sujet et que nous lui en laissons la primeur.

Nos articles n'auront d'autres propos que de décrire le matériel organologique des tribus rencontrées et d'envisager certains aspects sociologiques impliqués dans ce contexte. Mais avant de passer en revue la panoplie des objets ramenés de ce voyage il nous faut dire quelques mots des Luba-Shankadi.

Les Luba-Shankadi font partie de la grande ethnie Luba que l'on rencontre actuellement dans une grande partie des provinces du Katanga et du Kasayi, ainsi que plus ou moins mélangés à d'autres éléments, dans le sud de la province du Kivu. On peut dire que les Luba constituent un ensemble de populations aux origines disparates, ayant acquis sous l'influence de facteurs divers une certaine unité de culture et de langue, et que l'on peut considérer aujourd'hui comme formant une peuplade. Leur culture semble être l'aboutissement d'une histoire extraordinairement complexe, résultant de facteurs locaux et d'influences étrangères. N'a-t-on pas prétendu que leur nom même "Ba-Luba" qui signifierait "ceux qui se trompent de chemin" reflèterait le fait que les fondateurs ont dû accomplir de longues migrations avant de parvenir à leur habitat actuel, mais ceci paraît être assez hasardeux comme interprétation¹. Sous l'angle de la linguistique on peut diviser les Luba en trois groupes localisés sur trois cartes distinctes correspondant aux trois grands dialectes Luba à savoir:

1. celle des Hemba.
2. celle des Luba-Katanga
3. celle des Luba-Kasayi.

Les Luba-Shankadi font partie des Luba-Katanga. Ils doivent leur nom de Shankadi à une habitude qu'ils avaient de saluer leurs congénères de la façon suivante: après l'énoncé du nom de la personne, ils ajoutaient toujours le mot Shankadi².

Le biotope des Luba est parcouru par de nombreuses rivières issues principalement de la Lubilash, du Lomami et du Lualaba. Au point de vue climatique la région connaît deux saisons: une pluvieuse et une autre sèche. Les Luba sont gens de plaine: la savane leur offre des possibilités de chasse et les rivières sont poissonneuses. Le sol arable se prête particulièrement bien au travail à la houe. Les plantes cultivées sont surtout le manioc et le maïs qui constituent les ressources alimentaires principales. Avec l'élevage du petit bétail, cette occupation est surtout réservée aux femmes. La chasse est essentielle-

¹ Pour plus ample informé à ce sujet nous conseillons vivement au lecteur de se référer à Boone, 1961, p. 112 et suivantes. Il y trouvera un complément de renseignements que nous ne pouvons pas reproduire ici.

² Voici à ce sujet quelques détails puisés aux mêmes sources (Boone, 1961, pp. 130/1): Les Luba-Katanga, au moins une partie d'entre eux, sont connus sous le nom de Shankaji ou Shankadi. Ce mot apparaît souvent dans les salutations des hommes, et signifie en somme "ami", "camarade". Il semble composé de *sha* — pere (de) et *nkaji* — ? . . . *shyankadi*: nom familier qu'un homme donne à une personne du même âge ou de la même condition . . .

ment pratiquée par les hommes; elle est plutôt une activité complémentaire dans leur système économique mais elle joue un rôle très important dans leur rituel social et religieux.

Ayant ainsi sommairement présenté les Luba-Shankadi³, nous passerons à l'examen des pièces ramenées. Chaque fois que faire se pouvait nous avons fait procéder à une étude histologique des bois des appareils pour en établir la diagnose. Ce travail a été réalisé par Monsieur R. Dechamps de la section d'économie forestière de notre Musée à qui va toute notre gratitude. On trouvera par ailleurs dans un de ses articles⁴ bon nombre de renseignements très utiles à l'ethnologue s'occupant de l'Afrique centrale.

LES CORDOPHONES

Monsieur Gansemans nous a rapporté un arc à bouche et une cithare sur planche plate, mais dans ses notes il nous parle également de l'arc-en-terre et de la cithare-sur-bâton. Nous aborderons successivement l'étude:

- (a) de l'arc-en-terre
- (b) de l'arc à bouche
- (c) de la cithare-sur-bâton
- (d) de la cithare sur planche plate

L'ARC-EN-TERRE

Cet instrument qui s'appelle *nkutu kabidi* est un jeu d'enfants; à l'heure actuelle il a fait place à d'autres appareils plus européanisés. Aujourd'hui on ne trouvera plus un seul garçon ni fillette qui soit encore capable d'en fabriquer; les aînés seuls savent encore l'assembler. Sa fabrication est assez fruste. Le joueur creusait un trou dans le sol au-dessus duquel il tendait un morceau d'écorce de l'arbre *mueyeye*. Une corde passant à travers l'écorce était fixée d'une part à sa face inférieure, d'autre part à l'extrémité d'un long bâton recourbé et planté en terre à quelque distance de la fosse. Le joueur prenait la corde entre le pouce et l'index, la tirait puis la lâchait. Ce cordophone servait surtout au délassement des jeunes et accompagnait parfois leurs chants. Aucune documentation iconographique n'accompagne les notes qui nous ont été transmises.

L'ARC A BOUCHE

Un exemplaire nous est parvenu; il porte le numéro de répertoire général de notre Musée 70.63.14 1/3 à 3/3 et son nom est *lusuba*.

Cet instrument, simple s'il en est, est constitué:

1. *de l'arc proprement dit*: c'est une branche écorcée longue de 870 mm suivant la courbure. Son bois s'appelle *sungu* et a été prélevé dans un des taillis que l'on appelle là-bas: *mukwelenge*, *kapeta nsofu*, *lukemuce*, *katunde* et *kafute*. Lorsque l'on a arqué le bois, quelques fibres parmi les plus convexes ont éclaté. A chaque extrémité, très faiblement ébiseulé, une fente a été pratiquée qui se prolonge sur une dizaine de centimètres pour livrer passage à:

2. *la corde*: c'est en réalité un éclat de roseau très solide qui s'appelle *lukodi*. Suivons son trajet: à une extrémité, le bout de la corde a été inséré dans la fente, quelques centimètres restant momentanément libres; puis la corde réalise trois spires autour du bois (et du brin qui est maintenant enlacé), franchit la distance la séparant de l'autre extrémité de l'arc (660 mm environ entre les deux points de contact), s'enroule plusieurs fois autour de l'extrémité puis s'encastre alors dans la fente avant de passer sous la dernière spire assez lâche ce qui réalise un noeud.

3. *Un bâtonnet*: son nom est *nkuacilo* ce qui signifie "pour tenir". C'est un bout de bois écorcé, assez déchiqueté à ses extrémités et qui mesure 90 mm. Son calibre est approxi-

³ Le lecteur qui voudrait en connaître davantage sur la culture matérielle et les institutions des Luba-Katan consulte: Van Sina, 1966, pp. 161 et suivantes notamment.

⁴ Dechamps, 1970.

mativement le même que celui de l'arc c'est-à-dire de 15 mm environ. Nous allons voir un peu plus loin quelle est la fonction de cet ajoutis.



4. Une baguette qui s'appelle *kangegeo*. Elle mesure 520 mm. C'est un élément ligneux très fin (± 3 mm) et très flexible.

L'ensemble de ces objets pèse 152 grammes.

Les photos qui accompagnent les notes explicitent à souhait la façon de jouer de cet instrument. L'arc est tenu à une extrémité dans la main gauche, le bras étant en très légère flexion longeant parallèlement et à quelque distance la courbure de l'arc (photo no. 1). L'autre bout de l'arc repose sur l'épaule gauche de la joueuse de telle manière qu'en tournant et en inclinant légèrement la tête, la corde puisse être tenue entre les lèvres. La main gauche tient le bâtonnet *neucilo* qui, pressé contre la corde en modifie la tension et de là permet la production de deux tons au moins. La baguette *kangegeo* est tenu dans la main droite qui s'affaire à frapper la corde. La bouche sert de caisse de résonance et, suivant que la joueuse ouvre ou ferme les lèvres, l'intensité du son varie.

L'instrument est joué uniquement par les femmes, pour leur distraction. Parfois la joueuse de *lusuba* est accompagnée par le jeu d'un *mukokwelo*. C'est une bouteille sur laquelle on frappe avec une clef métallique ou avec deux bâtons.

L'ARC A BOUCHE LUKUNGU

Monsieur Gansemans n'a pu ramener cette variante du *lusuba*. Cet appareil a pratiquement disparu et même les informations à son sujet sont difficiles à obtenir. Quoi qu'il en soit voici quelques indications fragmentaires telles qu'elles ont pu être glanées sur le terrain. A Kinkondja un informateur a affirmé que l'arc était fait en bois de palmier et que la corde, en fibre de palmier également, s'appelait *bikanga*. L'arc à bouche *lukungu* est identique au *lusuba* mais il est plus petit. La corde, tenue en bouche, était actionnée par le pouce de la main droite tandis que c'étaient les doigts de la main gauche qui faisaient varier la hauteur des sons. Suivant Van Avermaet, cet instrument était joué par les femmes⁵.

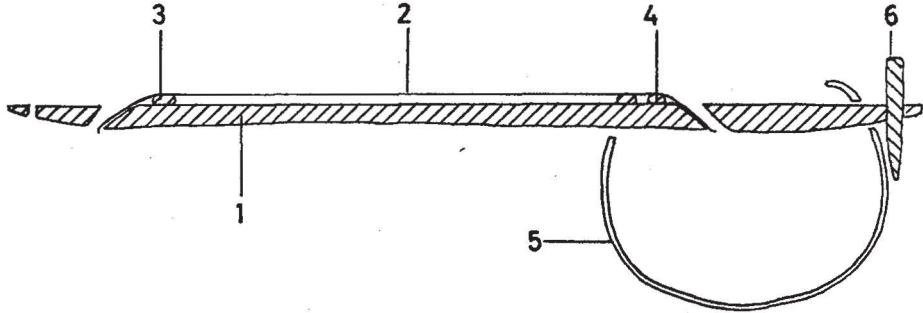
LA CITHARE-SUR-BATON LUZENZE

Derechef voici encore un instrument introuvable de nos jours; dans la partie la plus méridionale de la région visitée on ne le connaissait même pas. La description donnée par différents auteurs ressemble à quelques variantes près à celle que nous livrons dans une étude antérieure.⁶ Dans la région qui nous occupe les cordes étaient en raphia et le porte-corde, qui s'appelait *mudianshia*, présentait quatre touches hautes de un centimètre

⁵ Van Avermaet et Mbuya, 1954, p. 813.

⁶ Laurenty, 1960, p. 20 et suivantes.

environ. L'exécutant tenait l'appareil dans la main gauche et à l'aide du médius et de l'index appuyait la corde contre les touches pour moduler les sons. Avec les doigts de la main droite il touchait la corde au milieu de son trajet. En même temps il pressait ou écartait la calebasse de sa poitrine pour produire des variations d'intensité du son. Colle⁷ rappelle que ce cordophone était joué par les jeunes gens. Selon lui il aurait une origine arabe et il servait à accompagner les chants. Colle l'appelait *kisanzji*.



Coupe sagittale et schématique de la cithare *ngyela*.

1. Table d'harmonie. 2. Corde. 3. Chevalet collectif. 4. Chevalet individuel. 5. Calebasse servant de caisse de résonance. 6. Taquet d'arrêt.



LA CITHARE NGYELA

Voir croquis (no. de répertoire général: 70.63.9 1/3—3/3). Les parties constitutives essentielles sont les suivantes:

1. une table d'harmonie;
 2. des cordes;
 3. une caisse de résonance en calebasse;
- Le poids de cet appareil est de 420 grammes.

1. La table d'harmonie est une planchette rectangulaire (430mm × 125mm) en bois brun foncé, très dur, dense et lourd. Il s'agit du *Pterocarpus* aff. *Tinctorius welw.*, var. *Chrysothrix* (Taub.) Hauman, légumineuse de la famille des *Papilionaceae*. Son nom vernaculaire est *mpampi*.

Regardons la photo no. 2 qui nous montre la cithare en position de jeu. Elle nous permettra d'individualiser conventionnellement les faces et les bords: la face supérieure est celle qui porte les cordes, l'extrémité distale (ou antérieure) est celle qui plonge dans la caisse de résonance et le bord droit est celui qui répond au côté droit de l'exécutant. Un élément tronconique faisant corps avec la planchette part du milieu de

⁷ Colle, 1913, p. 689.

la tranche du petit côté du rectangle de l'extrémité distale. Cet appendice qui s'appelle *dikana* (ce qui signifie: oreille, poignée) est percé d'un trou dont l'axe est vertical; il est destiné à recevoir un éclat de bois servant de taquet d'arrêt au système d'attache de la table d'harmonie à la caisse de résonance.

La table est percée de 14 trous placés sur 2 rangs de 7 pour le passage des cordes. Leur forme est ovoïde, le grand diamètre étant donné par la direction des cordes. L'axe de percement de ces orifices est oblique de haut en bas et de l'intérieur vers l'extérieur de la table d'harmonie. La disposition de ces alignements varie suivant l'extrémité de la table. Là où cette dernière est proximale la rangée est parfaitement parallèle au petit côté du rectangle. Par contre, à l'extrémité opposée, sa direction est nettement oblique d'arrière en avant et de la droite vers la gauche. La corde rendant le son le plus aigu côtoie le bord droit de la table et a le trajet le plus court à parcourir, ce qui se conçoit aisément. En plus de cette organisation facilitant naturellement la production de sons variés, la table s'adjoint encore des chevalets: ceux-ci sont de deux genres:

i. A l'extrémité postérieure de la table, les cordes surgissant des trous reposent sur un chevalet collectif qui est un simple bout de bois parallélépipédique rectangle posé sur la surface de la table et maintenu là uniquement par la pression des cordes. Son nom est *kamwamba*; il tire son origine du fait suivant: le faite d'une hutte s'appelle *mwamba*; *kamwamba* en est le diminutif.

ii. A l'extrémité distale, un ou parfois deux chevalets individuels écartent les cordes de la table; ces chevalets sont des petites masses de bois plus ou moins parallélépipédiques rectangulaires qui adhèrent également à la surface de la planchette par la pression des cordes. M. Gansemans fait état de ce que ces petits blocs sont en cuir, ce qui n'est manifestement pas le cas de l'exemplaire que nous avons sous les yeux. Quoi qu'il en soit leur nom est *kale*; ce mot vient probablement du verbe français "caler".

Indépendamment de ces éléments essentiels, la table d'harmonie est encore percée de 3 trous bien ronds ceux-ci et à axe vertical. Leur disposition est marginale; deux se trouvent très près des bords, dans cette portion de la table d'harmonie qui avoisine la caisse de résonance; l'autre est foré au centre du petit côté, à l'autre extrémité de la planchette. Peut-être ces orifices livraient-ils passage à un lien de suspension, mais ceci est pure hypothèse.

2. **Les cordes.** L'appareil comporte 7 cordes en fil de fer d'importation semble-t-il. Elles sont appelées *isambo*. Elles étaient faites autrefois en peau de *mbuluku* que l'on avait enroulée: "*mukanda mbuluku*". En réalité lorsque nous parlons du nombre de cordes, c'est du nombre de trajets qu'il s'agit puisque un seul fil réalise des allées et venues. Il semble bien que la corde ait été interrompue en un endroit; on distingue, très malaisément, ce qui pourrait bien être un raccord dans l'épaisseur d'un orifice de passage.

Suivons le trajet de ce fil. Pour cela plaçons-nous au-dessus de l'instrument posé à plat, l'extrémité portant la caisse de résonance étant distale par rapport à nous. Le bout de la corde enfle l'orifice d'extrême droite de l'extrémité proximale de la planchette, passe sous la face inférieure, le bord latéral droit et, par un noeud à la face supérieure, réalise une boucle. De là il court, en passant sur les chevalets que nous avons mentionnés jusqu'au trou homologue de l'extrémité distale, passe sous la table d'harmonie, gagne le trou voisin latéralement, resurgit à la surface de la table et refait le trajet en sens inverse et ainsi de suite, de telle sorte que nous ne voyons jamais le fil traversant latéralement la face supérieure de la table d'harmonie pour aller d'un orifice à l'autre. Par contre, à la face inférieure nous constatons la présence d'un arceau joignant deux trous contigus, puis son absence, puis de nouveau sa présence et ainsi de suite.

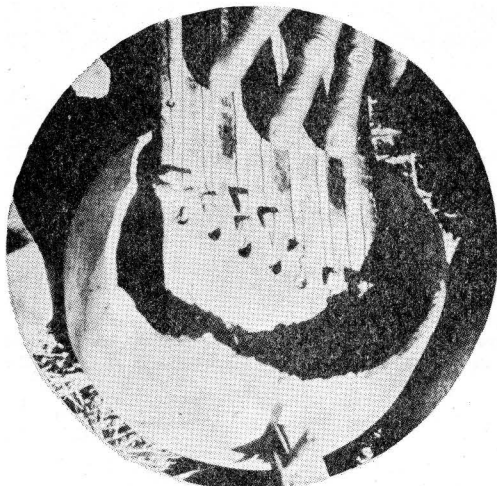
Les plicatures dans le fil assez rigide concourent à lui assurer une bonne tension moyenne, mais il est évident que les chevalets, surtout ceux qui sont individuels sont responsables de la tension particulière de chaque corde.

Comment le fil se fixe-t-il après tous ces trajets? Surgissant à la face inférieure après

avoir traversé le trou latéral gauche de l'extrémité distale de la planchette, la corde court jusqu'à l'élément tronconique destiné à embrocher la calébase et se fixe à cet appendice par un enroulement plusieurs fois répété.

3. **La caisse de résonance.** C'est une calébase évidée et de teinte jaunâtre. On a sectionné une calotte au pôle et, à l'endroit prévu pour l'appui de la table d'harmonie sur le bord de la calébase un créneau bien rectangulaire a été creusé. A un point diamétralement opposé un orifice bien rond livre passage au tenon tronconique dont nous avons parlé *supra*. Comme nous l'avons dit un taquet d'arrêt vertical réalise la fixation de l'ensemble. Cet assemblage est cependant assez lâche de telle sorte que la caisse de résonance présente un certain jeu lorsque l'on saisit l'appareil.

Comment joue-t-on de cet instrument? La photo no. 2 nous montre l'exécutant assis par terre, la cithare reposant sur le sol. Sa jambe droite est fléchie et écartée vers le dehors de telle sorte que la plante du pied droit presse ou du moins maintient la calébase appuyée contre le mollet de la jambe gauche, celle-ci étant en légère flexion et très faiblement tournée vers le dehors. Les



quatre premiers doigts de la main gauche (photo no. 3) pèsent sur les cordes arrêtant leurs vibrations à hauteur voulue, tandis que le bout de l'index de la main droite actionne l'ensemble des cordes, les unes après les autres, très rapidement en un mouvement de va et vien. Comme 4 cordes sur 7 ont leurs vibrations arrêtées par les doigts de la main gauche, il est évident que 3 cordes résonnent librement. De temps en temps la main gauche se déplace pour l'obtention d'autres accords mais ceci ne se fait pas très souvent, et de plus l'exécutant ne semble connaître que 3 ou 4 accords au maximum qu'il répète à satiété.

Cet instrument est réservé aux hommes uniquement. Employé dans les réunions du *buyanga* (association de chasseurs se livrant à certains rites) cette cithare est accompagnée du *didimbadimba* (xylophone à une touche montée sur une caisse de résonance en calébase), du *dikwasa* (râcleur) et du *mukokwelo* (bouteille percutée par exemple). On en joue en solo pour le délasserment; il soutient également les chants; il retentit aussi lors du décès d'hommes ou de femmes où il accompagne les lamentations.

Nous ne connaissons absolument pas cet instrument dans cette région et nous ne l'avons pas cité dans nos articles et études antérieurs.^{8 9} Nous le connaissons en Tanzanie; le questionnaire Knosp¹⁰ fait mention d'une *kalimba* (appelée erronément *sanza*) qui ressemble très vaguement à l'appareil que nous venons de décrire; il lui donne comme origine les Bemba-Shila.

En fait, comme le note M. Gansemans, il est assez étonnant de rencontrer un tel instrument dans cette région du Katanga; il est plus répandu dans la partie septentrionale du Congo et celui-ci est probablement un objet importé. On en connaissait cependant un à 90 kilomètres au nord de la région visitée, à Kipukwe. Nous devons encore ajouter que l'exécutant était un Luba natif de l'endroit et qu'il jouait relativement bien de son instrument.

⁸ Laurenty, 1960.

⁹ Laurenty, 1971.

¹⁰ Enquête sur la vie musicale au Congo Belge 1934—1935, 1968, p. 125 et suivantes.

BIBLIOGRAPHIE

- BOONE, O. Carte ethnique du Congo. Quart sud-est. Annales du Musée Royal de l'Afrique centrale. Série in-8°. Sciences humaines, no. 37, 271 pp., cartes, 1961.
- COLLE, Les Baluba. Sociologie descriptive. Tome I, X, pp. 1/420; Tome II, XI, pp. 421/918, ill., carte, 1913.
- DESCHAMPS R. Première note concernant l'identification anatomique des bois utilisés pour des sculptures en Afrique. *Africa-Tervuren*, XVI, 1970.
- Enquête sur la vie musicale au Congo Belge 1934—1935 (Questionnaire Knosp), édité par P. Collaer. Anciennes provinces de Stanleyville et d'Elisabethville, Vol. II, Musée Royal de l'Afrique centrale. Archives d'ethnographie, no. 12, 200 pp., ill., notat. music. Tervuren 1968.
- GANSEMANS, J. De Jachtliederen der Luba-Shankadi. Hoger Instituut voor ouderheidkunde en kunstgeschiedenis. Universiteit Leuven, 210 pp., carte, notat. music., 1967.
- LAURENTY, J. S. Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Tervuren. Annales du Musée Royal du Congo Belge, Sciences de l'homme, nouvelle série in-4°, vol. 2, 2 vol., 230 pp., ill., et XXXVIII planches, cartes, 1960.
- LAURENTY, J. S. Quelques aspects de l'importance de l'instrument de musique en ethnologie Congolaise. *Africa-Tervuren*, vol. XVII, fascicule 1, 1971.
- VAN AVERMAT, E. et MBUYA. Dictionnaire Kiluba-Français, Annales du Musée Royal du Congo Belge, in-8°, vol. 7, 838 pp., Tervuren 1954.
- VAN SINA, J. Introduction à l'ethnographie du Congo. Editions universitaires du Congo, 228 pp., cartes, 1966.

CONTRIBUTIONS TO *AFRICAN MUSIC*

Contributions to this Journal from all sources are welcomed by the Editor. We publish articles under the following general headings, but contributions, in English or French, on all aspects of African music and arts are considered.

Please write to:

The Editor, AFRICAN MUSIC,
African Music Society,
P.O. Box 138,
Roodepoort,
Transvaal,
South Africa.

- SOCIOLOGY . . . The place and function of music in African society and African culture. The content of songs, their social setting, meaning in music. The use of music in modern industrial townships, compounds, in broadcasting. Taste in music among African people of different social classes and economic standards.
- LINGUISTICS . . . The relationship between tone, stress and melody in speech and music, lyrics and poetry.
- MUSICOLOGY . . . The structure and form of African music, both vocal and instrumental, together with the technique of manufacture and performance upon instruments.
- DANCING . . . The place of dancing in African society and its effects upon musical structure. The modern use of indigenous and other forms of dancing as a recreation in industrial centres.
- AESTHETICS . . . The appreciation of African music as an art form.
- ALLIED ARTS . . . The study of other African arts, mural design, pattern making, sculpture, in their relationship to the aural patterns of music.
- RELIGIOUS . . . The use and adaptation of African music for religious purposes both indigenous and foreign.
- AFRO-AMERICAN . . . The connection between the music of this continent and African-derived music elsewhere.

The Society is not in a position to pay for articles, but contributors receive copies of offprints of their articles free of charge.