EDITO : L'âge de la maturité

CICIBA

muntu+

BULLETIN ELECTRONIQUE DU CICIBA

3e année, n°2, Avril 2021

Bern HEINE : « The Dispersal of the Bantu Peoples in the Light of Linguistic Evidence »

Gerhard KUBIK : « African Graphic Systems (Bantu languages zone) »

Engelbert MVENG : « La symbolique dans l'art négro-africain »

Cyprien RUGAMBA : « Le monde et les avatars de transmission de la poésie dynastique rwandaise »

COMMÉMORATION

8 janvier 1983

IL ÉTAIT UNE FOIS LE CICIBA

GRANDES FIGURES BANTU

Nelson MANDELA

DIASPORA

L'Amérique latine en CARNAVAL

ISSN 0768-9403

CICIBA

Centre International des Civilisations Bantu
International Center for the Bantu Civilisations
Centro Internacional de Civilizaciones Bantu
Centro International de Civilizations Bantu

célèbration

38 ans

1983 2021

CICIBA

Rassembler pour célébréer
l'unité bantu

EDITO

Antoine MANDA TCHEBWA

L'âge de la maturité

38 ans ! C'est l'âge que vient d'atteindre le CICIBA depuis le 8 janvier 2021. En temps normal, un tel événement aurait donné lieu à une célébration fastueuse, et publique. Mais il n'en a pas été question cette année. Le cœur assez serré (COVID-19 oblige), nous nous contenterons cette année d'une simple évocation par la mécanique de la rémanence.

Est-il que la détermination qu'affiche l'Institution en cette période du souvenir, entre échos lointains et proches, atteste un seul souci : pérenniser la vision des pères fondateurs pour qu'elle n'ait plus jamais à affronter tant d'angles morts qu'elle ne l'a fait ces dix dernières années.

De 1983 à ce jour, que des savanes douces et déserts arides traversés ! Que d'exploits mémorables accomplis ! Parfois sans grand bruit. Au bout du compte, on retrouve dans nos archives tout un paysage, riche et varié, tissé d'un corpus de textes d'une hauteur insoupçonnée, consacré au monde bantu. C'est le fruit d'une recherche inédite, d'un niveau scientifique rare. Une recherche nourrie, certes d'une érudition sans pareille, mais qui reste ouverte à une exigence essentielle : « connaître et comprendre le monde bantu, d'abord soi-même, pour mieux le faire aux autres ». Telle est notre devise.

C'est une telle formule qui — au-delà de la diversité de leurs domaines de spécialités, des canons épistémiques y afférents — gouverne la conscience de tous les experts du CICIBA. Tant de virtuoses de la recherche à qui on doit cette moisson, si abondante, qui a bâti la renommée du CICIBA jusqu'aux confins des Amériques.

Comme nous l'énoncions déjà dans le précédent numéro, celui-ci donnera à voir, à grands traits, prioritairement : la force de cette vision matricielle, le réalisme qui l'a portée, ses rêves et ambitions, etc.

Dans cette optique, ensemble tentons un voyage vers les origines d'une aventure qui, quoique confrontée à moults écueils, a su tenir ses principaux paris. Ce qui n'est pas rien. Il suffira de revisiter quelques grands moments de la recherche du CICIBA, portés par les chercheurs les plus chevronnés des générations pionnières, auxquels est venue s'ajouter une relève contemporaine encore plus douée. De quoi faire honneur à cet important foyer de recherche, doublé d'une banque de données singulière, qu'est le CICIBA, au cœur du monde bantu.

« ENSEMBLE TENTONS UN VOYAGE VERS LES ORIGINES D'UNE AVENTURE QUI, QUOIQUE CONFRONTÉE À MOULTS ÉCUEILS, A SU TENIR SES PRINCIPAUX PARIS. »

Je ne doute pas un seul instant de l'intérêt qu'éprouvera le lecteur en redécouvrant, quoique tardivement pour certains, cette qualité de recherche (portée par une écriture si maîtrisée) qui a su construire la spécificité de notre Institution. Et qui, dans le tourbillon des idéologies ethno-hégémonistes du moment, a fini par produire des émules autour de nous dans une atmosphère de pure cordialité.

Mais il est une chose que tous nos chercheurs, internes et externes, ont en commun : une compétence avérée, portée par une maturité incontestable dans leur engagement heuristique ; le sens de la méthode ; la belle facture scripturaire ; des tonalités personnelles affranchies des carcans idéologiques, voire le refus de subir le poids des dogmatismes ethnocentristes. Il y a en eux surtout cette manière hardie et audacieuse d'investir la réalité bantu, ses infrastructures organiques, ses structures sociales et ses superstructures mentales, cumulant matériaux culturels et historiques en raison de l'évidence apodictique des faits interrogés. Ce qui, accordant une place de choix à une articulation épistémique des plus aiguisées, a toujours le mérite de rendre agréable cette polyphonie épistémique que dégage tant d'écrits élaborés dans le mépris des codes de la médiocrité.

C'est une Afrique bantu belle, digne, attachante, inventive, inscrite en sus dans une destinée glorieuse et triomphante, qui est le sujet de la plupart des travaux produits par le CICIBA au cours des 38 dernières années. Ce parcours si exaltant, reste pourtant marqué — hélas — par quelques moments de déboires et de décélération, dus sans doute à la crise de croissance que peut rencontrer toute institution dans son évolution. Car notre Institution n'a pas connu que des périodes d'une intense productivité. Tant s'en faut.

Chemin faisant, un malheur s'ajoutant à un autre, le CICIBA a perdu son père initiateur, El Hadj Omar Bongo Ondimba, d'auguste mémoire. Arraché de l'affection des siens, c'est un père, un mécène et un visionnaire (portant l'auréole d'une « bantuitude » affirmée) qui s'en ira ainsi, laissant mûrir son projet entre les mains de ses autres pairs fondateurs. À preuve, sous nos yeux,

« SOUS NOS YEUX, LE CICIBA EST ENCORE ET TOUJOURS LÀ, DEBOUT, COMME L'AVAIENT SOUHAITÉ OMAR BONGO ONDIMBA ET SES PAIRS, DÈS SA FONDATION. »

le CICIBA est encore et toujours là, debout, comme l'avaient souhaité Omar Bongo Ondimba et ses pairs, dès sa fondation. Le CICIBA est bien présent désormais jusque dans ses extensions ultramarines — sur fond d'histoires croisées. Celles qui laissent des traces durables… jusqu'à la fin des temps.

Comme illustration, la présence ô combien émouvante, à Libreville, d'une fournée importante d'Afro-descendants venus répondre à l'invitation du Gabon, du CICIBA et du PNUD, lors de la tenue de la première édition de la *Semaine de la Décennie des personnes d'Ascendance Africaine* (2017). Ce que n'a pas manqué de leur rappeler, Son Excellence Ali Bongo Ondimba, Président de la République Gabonaise, en les recevant fraternellement au Palais de la Rénovation :

« ENTRE SOUVENIR DES ORIGINES ET CRISTALLISATION D'UNE CONTEMPORANÉITÉ PLEINEMENT ASSUMÉE, C'EST UNE TELLE LECTURE DE L'ÉVOLUTION DE L'HISTOIRE QUI, ME SEMBLE-IL, EST À MESURE DE FAIRE NAÎTRE D'AUTRES « DEMAINS », ENCORE PLUS ENSOLEILLÉS, ENTRE CEUX DU BORD DE L'ATLANTIQUE NOIR ET CEUX DE LA TERRE PREMIÈRE. »

« Je sais combien nombre d'entre vous ont encore le cœur lourd par le sentiment d'avoir quitté, voilà quatre siècles, la terre des ancêtres par seule volonté des coutiers en cheptels humains. Vous voilà de retour ! Que signifie pour nous ce retour à la maison ? Sinon la défaite de la barbarie négrière, l'effondrement du système totalitaire de la plantation serve, remplacé aujourd'hui, dans une double avancée de la civilisation et du droit, par l'universalité des valeurs… humanistes. »

Entre souvenir des origines et cristallisation d'une contemporanéité pleinement assumée, c'est une telle lecture de l'évolution de l'histoire qui, me semble-il, est à mesure de faire naître d'autres « demains », encore plus ensoleillés, entre ceux du bord de l'Atlantique noir et ceux de la Terre première. La topique du retour, pour l'une des parties, y agissant parfois dans ses allusions comme une incontournable aiguillon.

C'est cet élan qu'il incombe au CICIBA de continuer à garder, et qui justifie le train des réformes auxquelles l'institution est actuellement soumise, à la demande de ses hautes instances. Partant d'une restructuration sans complaisance, il est question de redonner un visage encore plus reluisant à une institution attentive aux évolutions, défis et enjeux épistémologiques de son temps, prête à assumer sa nouvelle destinée, dans une double allégeance. Allégeance bien entendu « à la vision des pères fondateurs » et à tout prédicat susceptible d'offrir quelque « garantie d'autorité, de légitimité et de compétence » aux chercheurs, chacun dans son ou ses domaines d'intervention, à la mesure de la nouvelle conjoncture géoculturelle.

Longue vie au CICIBA.

Pr Antoine Manda Tchebwa
Directeur Général du CICIBA

©CICIBA

CICIBA

Centre International des Civilisations Bantu
International Center for the Bantu Civilizations
Centro Internacional de Civilizaciones Bantù
Centro International de Civilizaçioes Bantu

Bienvenue
Bienvenido
Welcome
Bem-vindo

BP 770 Libreville- GABON
Tél : (00241) 05117168 / 01442140
e-mail : info@cicibabantu.org
Site web : www.cicibabantu.org

SOMMAIRE

3. EDITO

8. FOCUS

8. Il était une fois le CICIBA (Dossier spécial)

14. ACTUALITÉS

14. Pr Narcisse Mouelle intronisé comme chef traditionnel de 3e degré

19. L'Afrique du Sud honore la mémoire du roi des zoulous

22. PHARMACOPEE

23. Lutte contre COVID-19 : *Manacovid* du pharmacien Bantangu: Une solution bantu

26. RECHERCHE

26. Les inédits du CICIBA

26. Pr Bern Heine : The Disparsal of Bantu People in the Light of Linguistic Evidence

33. **Pr Gerhard Kubik** : African Graphic System (Bantu languages zone)

60. **Pr Engelbert Mveng** : La symbolique dans l'art négro africain(in Racines bantu)

71. **Pr Cyprien Ruganda** : Le mode et les avatars de transmission de la poésie dynastique rwandaise

80. PORTRAIT : GRANDES FIGURES BANTU

81. Nelson Mandela « MADIBA » Au cœur de l'UBUNTU

85. PUBLICATIONS

86. Les livres en date sur les bantu

96. ÉDUCATION : BANTUPHONIE

97. L'expérience pionnière de la chaire UNESCO. «bantuphonie» de l'UOB

101. LEXIQUE BANTU

102. Temporalité et calendrier agricole chez les Bantu.

105. PETIT TOUR au MUSÉE du GABON

106. Sculpture réaliste autour d'une famille bantu

110. TRADITION ORALE

110. Fonctionnalité et empreinte épique dans un récit de fondation

112. DIASPORA

113. Guadeloupe : Dr Henry JOSEPH fait une découverte mondiale contre la COVID-19

116. Tony Ferbac chante sa terre natale

119. L'Amérique latine en carnaval: le sens d une fête populaire (Bresil, colombie, cuba, Guyane française)

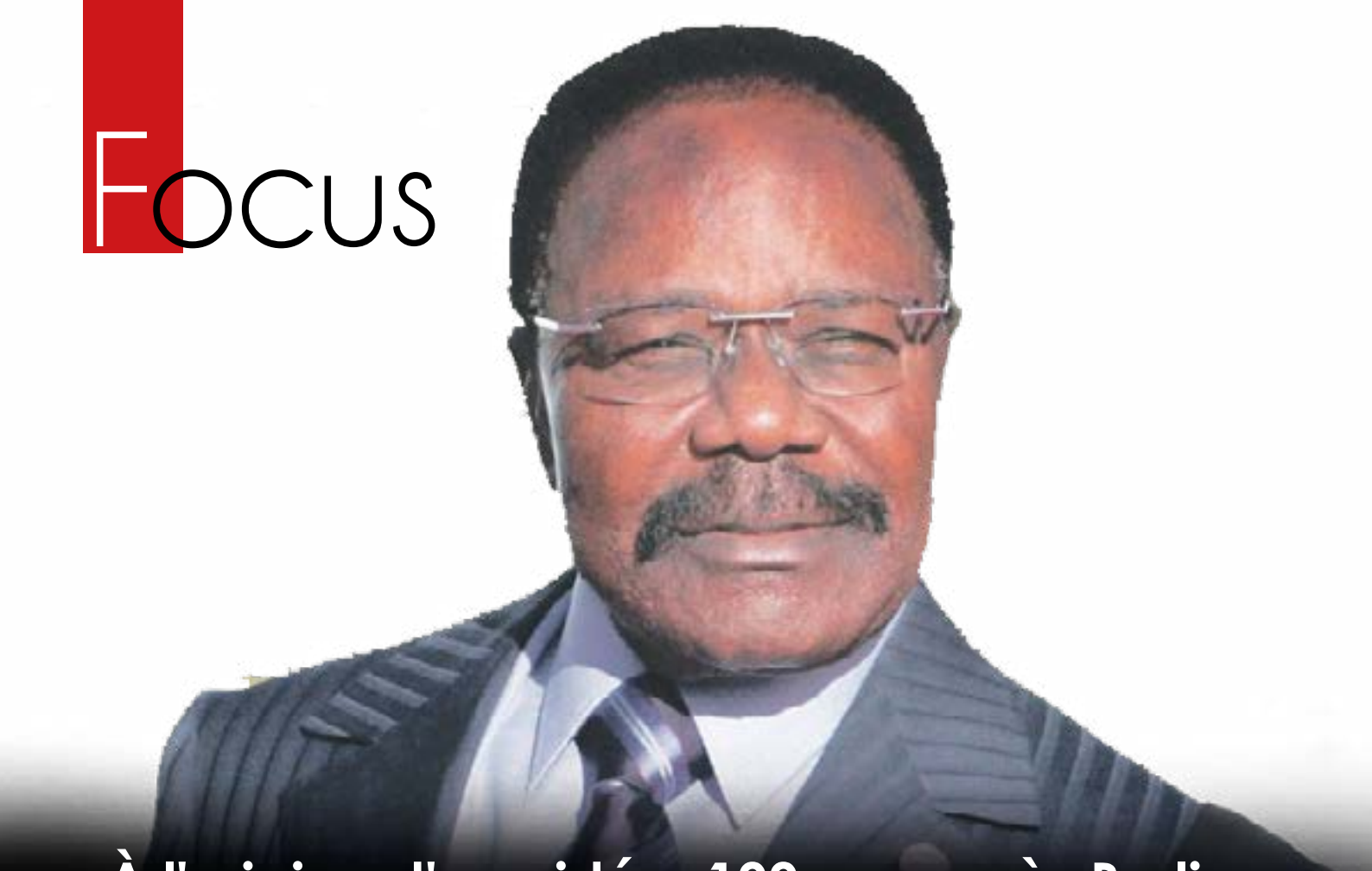
©DR

© Inforcongo

Ohé ! Ohé ! Ohé !

Battez tam-tam !!!

Un enfant nous est né; il s'appellera



À l'origine d'une idée, 100 ans après Berlin :

Il était une fois…

une volonté déterminée de se rassembler au sein d'une communauté de destin

Omar BONGO ONDIMBA[1]

Il y a un siècle en 1885, les nations européennes entérinaient à Berlin les règles du partage de notre continent. Le centenaire de cet événement est marqué cette année dans de nombreux États. C'est vrai qu'il signe cent ans de notre histoire situé dans ce contexte, le colloque international sur les migrations, l'expansion et l'identité bantu que je salue comme le premier acte scientifique du CICIBA, revêt la mes yeux une importance fondamentale. Fondamentale, parce qu'il touche précisément à nos fondements, et parce qu'il trace le chemin des recherches à entreprendre.

La conférence de Berlin que j'évoquais à l'instant et l'action qui l'a suivie au cours du dernier siècle ont marqué un coup d'arrêt dans la dynamique propre de nos peuples et de nos civilisations. Il nous appartient – et il vous appartient aujourd'hui – de rechercher et de redéployer les ressources qui ont fait des peuples bantu ces infatigables pionniers de l'inconnu, toujours poussés à aller de l'avant, jusqu'aux frontières mêmes de notre continent. Il vous appartient de réexaminer les principes

[1]Message livré en prélude du Colloque international du CICIBA, le premier du genre, sur le thème « *Les peuples Bantu. Migrations, expansion, et identité culturelle* », Libreville, 1985.

DANS MON ESPRIT RECHERCHER LES RACINES BANTU, C'EST CONSTRUIRE NOTRE AVENIR. AU-DELÀ D'UNE PARENTHÈSE HISTORIQUE DE CENT ANS, CE QUI EST RÉELLEMENT EN JEU, C'EST NOTRE CAPACITÉ À NOUS RÉAPPROPRIER NOTRE IDENTITÉ. NOTRE IDENTITÉ N'EST PAS PERDUE – COMME ON VOUDRAIT PARFOIS NOUS LE FAIRE CROIRE – MAIS ELLE DEMANDE À ÊTRE ACTUALISÉE, POUR POUVOIR FÉCONDER NOTRE CROISSANCE ET NOTRE DÉVELOPPEMENT.

moteurs des civilisations bantu, non pour en faire une recherche morte, mais pour réunir les conditions d'un nouvel avenir.

Dans mon esprit rechercher les racines bantu, c'est construire notre avenir. Au-delà d'une parenthèse historique de cent ans, ce qui est réellement en jeu, c'est notre capacité à nous réapproprier notre identité. Notre identité n'est pas perdue – comme on voudrait parfois nous le faire croire – mais elle demande à être actualisée, pour pouvoir féconder notre croissance et notre développement. Votre recherche présente est la base même des connaissances – et j'ajoute des nouvelles connaissances – des générations de bantu qui aujourd'hui encore ignorent plus qu'ils ne savent d'eux-mêmes.

Je me réjouis de voir que l'ampleur de la tache a su mobiliser depuis de nombreuses années des chercheurs et de maîtres dans des pays tout à fait extérieurs au monde bantu. Et je me réjouis profondément de la part décisive que prennent maintenant les fils nés sur le sol bantu dans la relève et la poursuite du travail engagé. Pour la première fois, ce colloque est convoqué sur la terre même dont il parle. Je crois que c'est non seulement un signe des temps, mais c'est surtout une chance à saisir : celle de fixer à votre recherche des règles et des objectifs qui échappent aux querelles d'école ou de méthodes parfois créées ailleurs sans que nous nous sentions concernés dans ce qui nous paraît à nous plus essentiel.

C'est donc avec une nouvelle liberté qu'il convient de mesurer le chemin parcouru et c'est avec une nouvelle liberté qu'il vous appartient de proposer un savoir non pas théorique et réservé à quelques-uns, mais un savoir productif qui concerne les peuples dont vous devez vous considérer en quelque sorte comme des porte-parole. C'est dans cet esprit qu'avec mes pairs j'ai pris l'initiative de créer le centre international de civilisation bantu. Le CICIBA et à travers lui cent cinquante millions de bantu, comptent sur les résultats de votre travail. C'est pour cela que votre collaboration nous est nécessaire de façon permanente dans la constitution d'un savoir qui sera le nouveau ferment des peuples et civilisations bantu.

C'EST DONC AVEC UNE NOUVELLE LIBERTÉ QU'IL CONVIENT DE MESURER LE CHEMIN PARCOURU ET C'EST AVEC UNE NOUVELLE LIBERTÉ QU'IL VOUS APPARTIENT DE PROPOSER UN SAVOIR NON PAS THÉORIQUE ET RÉSERVÉ À QUELQUES-UNS, MAIS UN SAVOIR PRODUCTIF QUI CONCERNE LES PEUPLES DONT VOUS DEVEZ VOUS CONSIDÉRER EN QUELQUE SORTE COMME DES PORTE-PAROLE.

El Hadj Omar BONGO ONDIMBA
Président de la République Gabonaise Initiateur du CICIBA (1985)

© Inforcongo

1982

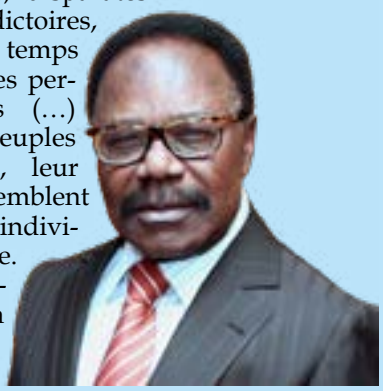
« À la hauteur de sa propre histoire l'Afrique bantu refonde son âme commune »

TOUS UNANIMES

« En créant avec le concours heureux de plusieurs de ses éminents homologues, le Centre International des Civilisations Bantu, son Excellence le président El Hadj Omar Bongo a accompli un rite de fondation selon la détermination d'un ancêtre éponyme de nos vieilles sociétés bantu. »
(T. Obenga, 1982)

(**Omar Bongo Ondimba**,1982)

« Une fois les besoins (économiques) satisfaits, l'homme dans sa nature complexe, espère autre chose, même lorsqu'il ne le réclame pas clairement. Une intelligence, une âme habitent son corps. Elles ne se nourrissent pas, elles, de substances matérielles, mais de rêves et d'espoirs, de souvenirs et d'histoire. Nos contemporains, assourdis d'informations fragmentaires, disparates et souvent contradictoires, attendent de notre temps des certitudes et des permanences morales (…) Les rapports des peuples avec leur culture, leur passé collectif, ressemblent à ceux de l'homme individuel avec sa famille. Ils sont la source élémentaire, la raison profonde de toute vie ».



(**Min. Culture, Angola,** 1982)

« Nous constituons une parcelle de l'humanité qui a contribué à la construction du monde. Nous avons créé des richesses, des villes, des routes, des chemins de fer ; nous avons contribué à la création de nouvelles sociétés. Un jour on a voulu nous faire croire que nous n'avions pas d'histoire ; que nous n'étions que des tribus sans aucun rapport de liaison. (…) (Et dire que) Il existe un lien culturel présent et vif entre nos peuples et une identité qui, même si elle acquiert des variations à mesure que nous nous distancions, conserve, en son essence, un inexpugnable lest culturel. »

(**J. L. Marchand**, 1982).

« Créer un centre d'études et de recherche bantu, c'est développer un héritage, c'est accomplir une tâche à bien des égards, exemplaire, une tâche qui dénotera de l'essor que prendra l'entreprise culturelle en création.

© DR

L'effort doit être porté à l'accélération des recherches sur l'histoire, la linguistique, la nomenclature, les traditions, les us et coutumes. Il y a tant de ressemblances qui sont des indications incontestables d'une origine commune, d'une identité culturelle apparentée. C'est dire que la connaissance de l'histoire et de la société Bantu est inséparable de la cueillette des traditions, des coutumes, des objets archéologiques, etc.»

(**Min. Culture, RDC**, 1982)

« Le monde actuel, pris dans le tourbillon de la croissance technologique est le foyer d'un bouleversement sans précédent où toutes les valeurs acquises sont déstabilisées. Redonner l'espoir à l'humanité, assurer le dialogue des peuples par le respect des uns et des autres, de l'identité de chacun, dans une fraternité sincère, devient un idéal de plus en plus affirmé. Aussi saluons-nous avec joie la naissance du Centre International des Civilisations Bantu : haut lieu, pensons-nous, à la lumière des acquis qu'une tradition commune a pu véhiculer jusqu'à nos jours, de la culture, d'une façon de penser, d'une façon d'agir qui assure à nos peuples respectifs le bonheur de leur vie intensément vécue, solidaire et aux autres partenaires et non moins frères, le respect d'une identité enrichissante »

© DR

(**ACCT**, 1982).

« Cet organisme (CICIBA) correspond aujourd'hui à une nécessité largement ressentie. Il pourrait être le porte-parole privilégié de la communauté scientifique, intellectuelle et académique des pays d'expression bantu. Il réaliserait, à notre point de vue une tâche essentielle : celle de permettre, par la collaboration et l'échange, l'émergence d'une véritable communauté solidaire des peuples d'expression bantu. »

© DR

(**B. Kossou**, 1982)

« Une des raisons d'être du CICIBA est de servir, pour la zone bantu, à l'expression concrète et à l'illustration de l'identité culturelle de la communauté bantu. Non point que nous affirmons qu'il n'existe qu'une seule identité culturelle pour tous les peuples bantu, mais nous reconnaissons l'existence d'une conscience commune d'appartenance à la civilisation bantu, la parenté étroite des rameaux linguistiques bantu, en un mot une géoculture et une similitude des invariants culturels bantu. A travers le Centre International des Civilisations Bantu, c'est géopolitique qui devient géoculture, c'est la diaspora bantu qui prend conscience d'elle-même et d'identité à un nouveau projet de civilisation. »

(**OUA**, 1982)

« Ce Centre nous intéresse, car il nous permettra de nous connaître nous-mêmes, de recenser les valeurs bantu pour mieux les intégrer dans nos projets de société. Les études et les recherches qui seront entreprises aideront à faire, des éléments de civilisations Bantu, des composantes de nos politiques de développement et de renaissance ; il traduit dans la réalité, il concrétise certaines recommandations d'Africacult et de la Charte Culturelle de l'Afrique qui reconnaît que « *toute communauté humaine est fortement régie par des règles et des principes fondés sur la tradition, la langue, le mode de vie et de pensée, ensemble, de son génie et de sa propre personnalité* » Mais surtout voici enfin l'occasion de traduire entre les Etats de la zone en vue du renforcement de l'Unité Africaine. Ce Centre sera donc un stimulant pour le Secrétaire Général de l'OUA et pour les autres aires des Civilisations Africaines. »

.

(**H. Lopès, UNESCO,** 1982).

« Il est à souhaiter que le CICIBA, soit un Centre d'animation qui rayonnera non seulement dans la région mais en Afrique et dans le reste du monde, pour une rencontre et un dialogue des Cultures, en particulier l'Amérique latine et les Caraïbes où la civilisation bantu a essaimé. Il est à cet égard édifiant de constater que les Peuples de cette partie du monde, humiliés, déracinés, victimes de la plus grande déportation de l'histoire, n'ont jamais perdu le souvenir du discours originel. La Civilisation bantu s'y décèle dans les danses, dans les chants, dans les cérémonies qui accompagnent la mort et les grands événements de la vie, comme une échine indestructible sur laquelle s'est appuyée la volonté de survie, et qui a engendré une culture originale. »

© DR

(**J.-C. GAKOSSO, Min. Cult. Congo**, 2012)
« Le CICIBA est en définitive le siège de notre mémoire collective. Mémoire de notre antiquité, mais aussi mémoire de notre modernité, tout en demeurant le projet d'une humanité plus généreuse. Lieu de la libre circulation des idées, carrefour des tendances et des courants, notre centre est en même temps un espace de confrontations des esprits créateurs. Il travaille à cultiver les valeurs que les Bantu ont en partage et à pérenniser leur intimité culturelle commune. Il consacre, au-delà des identités composites, les liens profonds qui unissent les peuples d'Afrique Australe, Centrale et Orientale. Avec le CICIBA, les identités culturelles des pays de notre sous-région disposent en vérité d'un espace d'expression et de diffusion de la plus grande importance géostratégique. »

(**Omar Bongo, fondation CICIBA**, 1983)
« Ce qui donnera à nos peuples leur identité et leur cohésion ne peut être recherché que dans les valeurs révélées de nos civilisations et notre histoire commune. C'est, en fait, en brisant l'histoire, les traditions et l'unité des peuples Africains que le pouvoir colonial s'est imposé. C'est donc l'histoire, les traditions et l'unité des peuples qu'il faut rétablir pour redevenir nous-mêmes. Mais, nous devons être vigilants, car le pouvoir économique étranger nous guette et, sous prétexte de crises mondiales inévitables, il sait faire payer chèrement notre indépendance politique. C'est pourquoi, je considère comme une nécessité vitale pour nos peuples de se rapprocher, de se souder pour faire face aux menaces, d'où qu'elles viennent. »

A suivre...

Lundi 8 Mars 2021

Cérémonie d'ouverture

Inauguration
Du Musée des Peuples Bantu & Bassa'a Mpo'o Bati

16h30

© DR

Cameroon : +(237) 653 75 41 73
Email : fibe@culture-fm.com
USA : +1 (760) 822 0308
Website: www.culture-fm.com/fibe

CAMEROUN: CHEFFERIE TRADITIONNELLE

Le pr. Narcisse Mouelle intronisé chef de 3e degré

© DR

Tintements de grelots, chants traditionnels, atmosphère solennelle. Ambiance spéciale autour du Pr Narcisse Mouelle Kombi en cette journée ensoleillée du 24 avril 2020 à Bona' Anja Siga Bonjo, canton Wouri-Bwele, dans l'arrondissement de Yabassi (département du Nkam). Suivi d'un groupe de notables, l'homme, une tige d'arbre de la paix en main, salue les personnes présentes sur le lieu d'une cérémonie pour laquelle il aura fallu néanmoins observer les mesures barrières. Qu'à cela ne tienne, le moment est historique : le village accueille son nouveau chef. En effet, Narcisse Mouelle Kombi, fils aîné du défunt chef Guillaume Mouelle Kombi, décédé le 5 avril dernier à Douala, lui a succédé comme chef de 3e degré à la tête de Bon'a Anja Siga Bonjo.

Né le 6 mai 1962 à Douala, Narcisse MOUELLE KOMBI est un universitaire et écrivain camerounais. Agrégé de droit public et de science politique, professeur à l'Université de Yaoundé II, il a été de 2011 à 2015 Conseiller Spécial du Président de la République du Cameroun, et nommé Ministre des Arts et de la Culture du Cameroun le 2 octobre 2015 dans le gouvernement de Philémon Yang. Maintenu au même poste lors du remaniement du 02 mars 2018, il a été promu le 04 janvier 2019, il occupe désormais le poste de ministre des Sports et de l'Éducation physique dans le gouvernement Joseph Dion Ngute.

Narcisse Mouelle Kombi

© DR

Ministre des Sports et de l'Éducation physique du Cameroun

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

L'association Restart
présente

RESTITUTION

UNE EXPOSITION DE SCULPTURE DE L'ARTISTE

ALEX K YADOU

VERNISSAGE LE JEUDI 18 FEVRIER 2021 A 18H

EXPOSITION

DU 18 FEVRIER AU 18 MARS 2021

AU RESTAURANT

La Terrasse

QUARTIER HIPPODROME YAOUNDE

© DR

La Terrasse

Contacts: tel: 00237 699580158 / Email: nyunaingan@gmail.com

In memoriam

© DR

ROI GOODWILL ZWELITHINI

Le Président sud-africain Cyril Ramaphosa prend la parole lors du service commémoratif du roi Goodwill Zwelithini au palais royal de KwaKhethomthandayo à Nongoma, en Afrique du Sud, le 18 mars 2021.

"Un grand arbre est tombé": le président sud-africain Cyril Ramaphosa a rendu hommage de Goodwill Zwelithini, roi des Zoulous, mort la semaine dernière après 50 ans de règne.

L'Afrique du Sud rend hommage au roi des Zoulous

La dépouille du chef traditionnel, décédé vendredi 12 mars 2021 à l'âge de 72 ans, a été inhumée dans un palais près de sa ville d'origine, au cours d'une cérémonie privée appelée "plantation" dans la culture zouloue.

Des responsables politiques de haut rang, des figures de proue traditionnelles et une poignée de célébrités ont fait le déplacement jeudi dans la petite ville de Nongoma du KwaZulu (nord-est) pour une cérémonie commémorative.

© DR

Ils se sont dirigés vers un chapiteau installé sur la pelouse de la résidence royale du défunt monarque, arborant des tenues sombres ou des vêtements traditionnels.

"Nous faisons nos adieux à notre leader", a déclaré le président Ramaphosa, se souvenant de Zwelithini comme d'un "défenseur acharné de son peuple" qui "appréciait la diversité" et respectait les autres cultures. "C'est un jour difficile car un grand arbre est tombé".

- Mort du Covid? -

Le chef de l'Etat a laissé entendre que le roi Zwelithini luttait contre le Covid-19 au moment de sa mort.

"Notre leader et roi bien-aimé... a succombé à la maladie mortelle qui a emporté la vie de tant de personnes", a-t-il dit, sans nommer le virus.

Pendant tout son discours, M. Ramaphosa est passé de l'anglais au zoulou, rendant ainsi hommage à la langue la plus répandue parmi la douzaine de langues officielles de l'Afrique du Sud. Il y a plus de 11 millions de Zoulous en Afrique du Sud, soit près d'un cinquième de la population du pays.

Parmi les invités figuraient notamment l'ancien président Jacob Zuma, membre de l'ethnie zouloue, le président nouvellement élu de la Confédération

africaine de football Patrice Motsepe et la princesse Charlène de Monaco,installés sur des chaises à bonne distance les unes des autres, afin de respecter les mesures sanitaires en vigueur.

Les six épouses du roi étaient installées au premier rang, des voiles de dentelle noire recouvrant leurs têtes.

Le roi a été "planté" dans la terre dans la nuit, au cours d'une cérémonie intime.

Alors que le pays est affecté depuis une semaine par des coupures d'électricité quotidiennes, d'une durée de plusieurs heures, la compagnie Eskom a annoncé, dans un communiqué mercredi soir, que l'électricité serait maintenue jeudi de 10h à 14h, afin que tous les Sud-Africains puissent regarder la cérémonie d'obsèques à la télévision et porter "le deuil du roi".

Tôt dans la matinée, des groupes de dizaines de jeunes femmes, en tenue traditionnelle, mini-jupes aux couleurs vives, seins nus et masquées, ont chanté et dansé devant le palais royal zoulou.

Elles ont déroulé une banderole proclamant "Longue vie à Sa Majesté". Les hommes, en tenue de guerriers - peaux de léopard recouvrant leur torse, bandeau, boucliers et lance en main, ont dansé aussi, levant haut la jambe pour frapper à terre, selon la tradition zouloue.

Descendant du légendaire Chaka, fondateur du royaume au début du XIXe siècle, Goodwill Zwelithini, 8e roi des Zoulous, a régné pendant 50 ans.

Aussi vénéré que controversé, Goodwill Zwelithini était notamment connu à l'étranger pour ses propos outranciers sur les migrants, les homosexuels, ou pour avoir rétabli dans les années 1980 l'Umhlanga, une danse annuelle de jeunes vierges aux seins nus.

"Il l'a fait par amour", explique Nhlanhla Magwaza, 24 ans, l'une de ces "jeunes filles", venue de la ville voisine d'Ulundi pour lui rendre hommage.

Zwelithini a été également accusé d'avoir fait le jeu du système d'apartheid, au crépuscule de la domination de la minorité blanche dans les années 1990, en luttant contre l'African National Congress (ANC) de Nelson Mandela, alors interdit par les autorités.

En tant que chef traditionnel particulièrement influent, il a conseillé les législateurs et rencontré des hommes politiques puissants tout au long de son règne.

Charismatique et à la langue acérée, le roi a été aussi loué pour avoir dissipé certaines dangereuses légendes et fables entourant le VIH/sida, dans un pays alors frappé de plein fouet par cette épidémie.

Le nom de son successeur reste pour l'instant inconnu. Il aurait dû être normalement remplacé par le fils aîné de la première de ses épouses, avec laquelle il a eu 28 enfants. Mais ce premier fils a été assassiné en novembre dernier à l'âge de 50 ans dans sa maison de Johannesburg.

Selon l'historien local Khaya Ndwandwe, la désignation d'un successeur pourrait prendre deux ans. "Il y a certains rituels qui doivent être accomplis", a-t-il expliqué, notamment la "purification" des épouses et du palais, ainsi que l'abattage du bétail.

© DR

© DR

PHARMACOPEE BANTU

© DR

© DR

Face à la pandémie de la COVID-19 une solution bantu

MANACOVID

UNE THERAPIE PRODIGIEUSE

MISE AU POINT PAR LE MAÎTRE PHARMACIEN FLAUBERT BATANGU MPESA

En cette période angoissante marquée par la pandémie de la Covid-19, deux défis majeurs s'imposent à la recherche scientifique mondiale : trouver un palliatif préventif ou mettre au point rapidement une thérapie efficace.

De ces deux défis, le premier a pu se réaliser dans un temps record dans des laboratoires européens, américains, indiens et russes ; il est déjà à l'œuvre dans un certain nombre de pays. Quant au second, des signaux forts et encourageants viennent de la pharmacopée africaine, bantu et créole en particulier (cf. notre article sur la Guadeloupe). Tel est le cas, ici, d'un produit thérapeutique nommé MANACOVID antiviral, mis au point par le Centre de Recherche Pharmaceutique de Luozi (CRPL), en République Démocratique du Congo, partenaire du CICIBA depuis 2016.

D'après son inventeur, relayé ensuite par la presse, *Manacovid antiviral* vient de recevoir l'homologation nécessaire, de la part du ministère de la santé de la République Démocratique du Congo, pour sa mise en marché officielle.

Et depuis quelques semaines, les rayons des officines pharmaceutiques congolaises exposent ce nouveau produit, *made in Africa*, sous cet emballage particulier.

Pour atteindre un tel résultat, l'équipe de recherche du centre s'est conformé à toutes les règles d'usage en la matière (*Fiat secundum artem*), de la conception, en passant par l'approbation du protocole par le Comité National d'Éthique de la Santé (CNES) et Le Comité anti-riposte (dirigé par le célèbre virologue, le professeur Muyembe Tamfum), aux essais cliniques. Et à la fin, selon l'ACP (Agence Congolaise de Presse), les résultats ont été observés et appréciés par trois équipes de médecins investigateurs assermentés indépendants (sous la supervision d'un investigateur principal), de juin à octobre 2020. Dans ce cas précis, les essais cliniques ont porté sur 300 cas testés positifs attestés par des symptômes évidents de covid-19.

ENDÉANS CINQ JOURS DE TRAITEMENT, TOUS LES CAS ONT ÉTÉ CONTRÔLÉS NÉGATIFS AVEC DISPARITION DES SYMPTÔMES ET ATTESTATION D'UNE BONNE TOLÉRANCE, CE QUI DÉPASSE TOUTE LIMITE SCIENTIFIQUE ENVISAGEABLE AUJOURD'HUI À CETTE ÉTAPE DE LA RECHERCHE, SOIT 100% DE GUÉRISON.

Endéans cinq jours de traitement, tous les cas ont été contrôlés négatifs avec disparition des symptômes et attestation d'une bonne tolérance, ce qui dépasse toute limite scientifique envisageable aujourd'hui à cette étape de la recherche, soit 100% de guérison.

En résumé, selon son inventeur, au terme de cette épreuve, *Manacovid* se présente comme un puissant antiviral cumulant les principes actifs des molécules hydrosolubles de polyphénol, flavonol (*quercétine, kaempfénol, rhénine, émodine, mangifène, guajavérine, saponosides, stéroides*) ; il est, qui plus est, majoré des effets anti-inflammatoires.

Les tests ultimes sur les patients initialement testés positifs ont, statistiquement parlant, abouti aux résultats suivants :

M = MU

Déviation standard : 0

Variance : 0

Amplitude : 0

Fort de cette prouesse pharmaceutique, comme l'exige la tradition, le CRPL a pris soin de couvrir sa trouvaille par un brevet d'invention, qui le met désormais à l'abri de tout piratage.

Pour rappel, le pharmacien Etienne Flaubert Batangu, né la 4 novembre 1942, est un scientifique de haut niveau qui, depuis 40 ans, multiplie des exploits suffisamment probants dans son domaine. À la tête du Centre qu'il a créé et implanté dans sa région d'origine, à Luozi (Kongo central), il dirige parallèlement le Conseil d'Administration de l'Université Kongo. Polyglotte, il utilise pour ses publications, indistinctement, le français, le kikongo et l'espéranto.

Il est diplômé en pharmacie de l'Université Lovanium, actuelle Université de Kinshasa. Il est devenu maître en sciences pharmaceutiques de l'Université de Montréal, Québec/Canada. Il sied de signaler qu'il est également l'inventeur d'autres produits, toujours à base des plantes médicinales de son herbier de Luozi (comme le faisaient autrefois Hippocrate et Galien, les pères de la médecine et de la pharmacie). Ces produits sont : *Manadiar* (antidiarrhéique) et *Manalaria* (antipaludéen). Remèdes hautement efficaces et reconnus, qui ont bâti sa réputation d'inventeur en Afrique.

© DR

« COMPRENDRE LE MONDE BANTU
POUR MIEUX LE FAIRE
COMPRENDRE AUX AUTRES»

LES INÉDITS DU CICIBA

par Bernd heine

The Dispersal of the Bantu Peoples in the Light of Linguistic Evidence

Summary :

Since the 1950s, the problem of the genetic classification of the Bantu languages and the early history of Bantu Africa has found world-wide interest. The result is that we now have some clues as to the dynamics underlying the expansion of the Bantu-speaking peoples during the roughly 3 000 to 4 000 years since its beginnings. The evidence available suggests that the Bantu homelands have to be located to the northwest of the equatorial forest in Cameroon and Nigeria, and that the occupation of central, eastern, and southern Africa is likely to have proceeded essentially along two main routes, one leading south through the western equatorial forest, and the other along the northern and eastern fringes of the forest belt.

La dispersion des peuples bantu à la lumière des faits linguistiques

Depuis les années 1950, le problème de la classification génétique des langues bantu et des premiers temps de l'histoire de l'Afrique bantu suscite un intérêt mondial. Grâce à cela, nous disposons maintenant de certains indices sur les grands courants qui sont à l'origine de l'expansion des peuples de langue bantu, commencée il y a quelque 3 000 à 4 000 ans. D'après ce que nous savons, il semble que le berceau des Bantu se situe au nord-ouest de la forêt équatoriale au Cameroun et au Nigeria, et que l'occupation du centre, de l'est et du sud de l'Afrique se soit effectuée essentiellement suivant deux grandes voies, l'une vers le sud à travers la forêt équatoriale occidentale, et l'autre vers le nord et l'est le long de la forêt qui entoure la région.

A dispersão dos povos Bantu à luz dos factos linguísticos

Desde os anos cinquenta, o problema da classificação genética das línguas Bantu e a história remota de África Bantu tem despertado interesse a nível mundial. Daí resulta que se disponha agora de algumas pistas relativas à dinâmica subjacente expansão dos povos de língua Bantu, durante os cerca de 3 000 a 4 000 anos desde as suas origens. As provas de que dispomos sugerem que a zona de onde são originários os Bantu tinha que se situar a noroeste da floresta equatorial, nos Camarões ou na Nigéria, e que a ocupação da África central, oriental e austral se efectuou essencialmente, concerteza, por duas vias principais, uma conduzindo ao sul através da floresta equatorial ocidental, e a outra ao longo das orlas a norte e a leste da floresta.

La dispersión de los pueblos bantúes a la Luz de los hechos lingüísticos

Desde la década de 1950, el problema de la clasificación genética de las lenguas bantúes y los comienzos de la historia del Africa bantú han suscitado un interés mundial. El resultado es que actualmente poseemos ciertos indicios en cuanto a la dinámica de la expansión de los pueblos de habla banal durante los 3 000 a 4 000 anos transcurridos desde sus comienzos. Las pruebas existentes sugieren que la tierra natal de los bantúes debe localizarse al noroeste de la selva ecuatorial en Camerún y Nigeria, y que la ocupación del Africa central, oriental y meridional probablemente se opero sobre todo a lo largo de dos rutas principales, una dirigida hacia el sud, a través de la selva ecuatorial occidental, y otra hacia los bordes septentrional y oriental de la cintura forestal.

The Bantu languages are spoken in an area which has roughly the size of Europe. The 300 to 400 languages, which form more than one tenth of the world's languages, are similar in structure and lexicon and show a close genetic relationship. Of all language groups in sub-Saharan Africa, Bantu linguistics has the oldest tradition of scholarship. Comparative Bantu studies go back to the year 1808, when the German natural scientist Heinrich Lichtenstein presented a comparison between the Xhosa and Tswana languages. Already by the end of the last century, work on comparative Bantu grammar had a well-established foundation built on Indo-European traditions, thanks to scholars such as Wilhelm Bleek (1851) and Carl Meinhof (1899).

Until recently, the problem of what constitutes a Bantu language has been of minor concern to Bantuists. There was always the problem of «borderline cases», i.e. languages that on either typological or genetic grounds, or on both, could be linked with Bantu. Such languages were either eliminated from the list of Bantu languages or else were endorsed with labels such as «Semi-Bantu», «Sub-Bantu», or «Bantoid». With Joseph Greenberg's work on the classification of African languages the traditional concept of Bantu came to be challenged. Languages like Bafut, Ndob, Barnum-Bali, Jarawa, etc. came to be included within Bantu (cf. Greenberg 1955 : 12; 1963 : 36/37).

In 1971,Kay Williamson proposed a revision to Greenberg's classification. The seven branches of Greenberg's «Bantoid» were divided into two : Non-Bantu (Bantoid I) and Bantu (Bantu II), which was also referred to by her as «Wide Bantu», as opposed to the traditional, or «Narrow Bantu». Williamson not only added new languages and language groups but also provided a detailed sub-classification of Bantoid. The «Wide Bantu» branch was considerably expanded, consisting now of the following groupings :

(1) «Nigerian Bantu» (including Ekoid),
(2) «Mamfe Bantu»,
(3) Grasslands Bantu (including Bamileke and Barnum),
(4) the Misaje group,
(5) the Tikar group, and
(6) Narrow Bantu.

Note, however, that some of her groupings are based on geographical, rather than on genetic, criteria.

The position of Narrow Bantu was the subject of a controversy between Joseph Greenberg and A.E. Meeussen. Greenberg (1974) adopted Williamson's division of Bantoid into Bantoid I and Bantoid II and proposed a new sub-classification of Bantoid II into (1) Bane, a term derived from the root *-*ne* «person», and (2) (Narrow) Bantu. This position was challenged by Meeussen (1974) who raised doubts as to the validity of Bane as a genetically significant unit and instead favoured the view that each of the various Bane languages (Ekoid, Mbe, Jarawa, Nyang, and Bamileke) be treated as individual units within Bantoid II co-ordinate with Narrow Bantu.

All these works left the problem of the internal classification of Narrow Bantu out of consideration. In the 1960s and the early 1970s, hypotheses on Bantu classification and the early history of the Bantu-speaking people were strongly influenced by the monumental work of the British scholar Malcolm Guthrie (1967-1971). With regard to Bantu prehistory, he concluded that there must have been one «original» language, referred to him as Proto-Bantu X (PB-X), which split into a western PB-A and an eastern PB-B.

To answer the question as to where the original settlement area of the Bantu-speaking peoples should be located, he chose a quantitative approach. He claimed that it is the area showing the highest amount of original lexicon which is likely to represent the Bantu homeland. Underlying this claim there is the assumption that people tend to lose more of their vocabulary the more they move away from their homeland. His findings led him to propose the southeastern fringe of the equatorial forest, roughly the area of the Shaba Province of Zaire, as the historical nucleus of Bantu migrations and expansions. In order to account for the linguistic similarities between Bantu and some West African languages, Guthrie introduced what he called «Pre-Bantu», a language claimed to have been spoken to the north of the Bantu area, from which Proto-Bantu X is said to be derived. Speakers of «Pre-Bantu» are in the same way held responsible for the «Bantu-like» features in West African languages, such as noun classes, and for the presumed migrations across the equatorial forest to Shaba, leading to the growth of the Proto-Bantu X community.

An alternative to Guthrie's view on the Bantu dispersal was proposed by John Sharman (1974) according to whom the early Bantu did not cross the equatorial forest but rather passed along the eastern side of the forest in order to reach their destinations in southern and eastern Africa. This hypothesis largely agrees with that put forward much earlier by H.H. Johnston (1919).

Post-Guthriean research on the genetic classification of Bantu has focussed largely on lexicostatistical methodologies. Already in the 1950s, Belgian scholars started to make use of this branch of historical linguistics. A.E. Meeussen (1956) and Andre Coupez carried out first lexicostatistical tests in Bantu, and they were joined by Jan Vansina and E. Evrard, the latter being concerned with the statistical evaluation (cf. Coupez/Evrard/Vansina 1975). Within the Lolemi project at Tervuren, research extended beyond the lexicon, it included grammatical statistics as well (cf. Bastin 1979; Bastin/Coupez/De Halleux 1979). One of the major outcomes of this work is that it strongly contradicts most of the historical claims made by Guthrie. It suggests, *inter alia* (Bastin/Coupez/ De Halleux 1979 : 384), that there are two major streams of Bantu migrations, one, involving zones A, B, and C of Guthrie's referential classification, leading straight from the presumed homeland in the border area of Cameroun and Nigeria into the equatorial forest, and the other, which involves the remaining zones of Guthrie with the exception of D and H, proceeded along the northern and eastern fringes of the forest belt, leading through the interlacustrine region towards southern Africa (see Map1)[1].

Guthrie's observation that the Bantu area can be divided on diachronic grounds into a western and an eastern half was corroborated by Heine (1973) and Heine/Hoff/Vossen (1977). The historical implications of their linguistic findings however are strongly at variance with those of Guthrie. On the

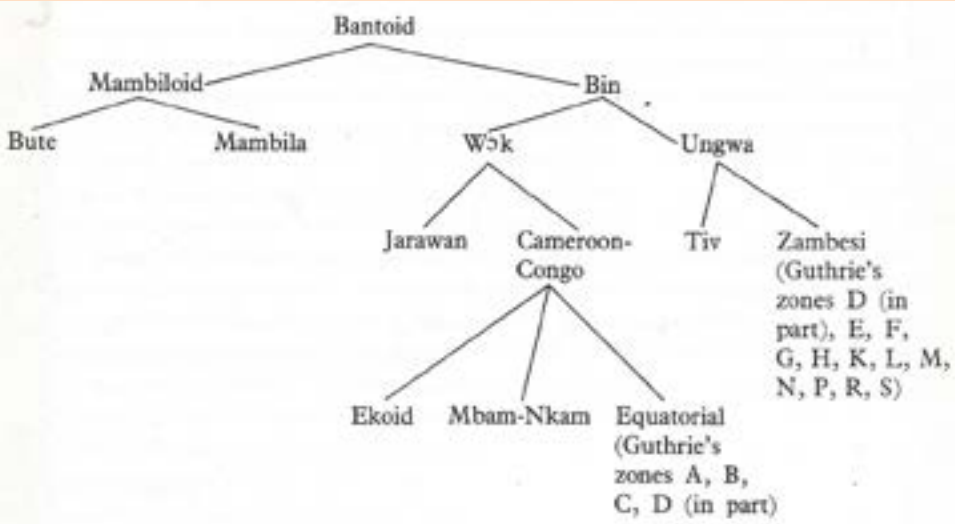
[1]Zones D and H are treated as intemediate units : « ... la zone D, liée initialement à ABC, a subi ultérieurement des influences de l'autre groupe, tandis que la zone H, liée initialement au groupe KLMR, a subi ultérieurement des influences du groupe ABC » (Bastin/Coupez/De Halleux 1979 : 383).

basis of lexicostatistical calculations, the Bantu languages were divided into 11, and later into 9 co-ordinate genetic groups, of which all but one occupy geographically a marginal position along the northwestern and northeastern border of the forest belt, while one, referred to as the *Congo branch,* covers almost the entire area of the Bantu-speaking peoples. This areal distribution, paired with the relative genetic relationship patterns, suggest the following interpretation of Bantu expansions (see Map 2) :

(1) The Bantu homeland is to be sought in the extreme northwest, i.e. in Cameroun and Eastern Nigeria.

(2) There are two major directions of expansion, one along the northern equatorial forest towards the Ituri source, possibly up to Uganda, and a second leading south either near the coast of the Atlantic Ocean or along the rivers Ubangi and Zaire (Congo) towards the savannah region south of river Zaire.

(3) It was the latter expansion which can be held responsible for the Bantu settlement in the entire area between Kinshasa, Dar es Salaam and Cape Town. The first phase of this expansion, however, was confined essentially to the Bantu dispersal within the Congo basin.



(4) One of the segments of the Congo branch, linguistically represented by the *East Highland Group,* spread eastward and came to occupy the entire eastern and southern Africa.

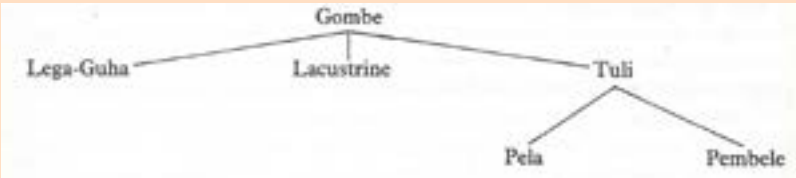
The basis on which this reconstruction of Bantu movements rests is largely confirmed by Alick Henrici (1973) whose reanalysis of Guthrie's lexical reconstructions yielded a similar genetic classification to that of Heine/Hoff/Vossen (1977), according to which the earliest splits and, most likely, the earliest expansions, must have occurred in the northwest, while southern and eastern Africa appear to form the most recent areas of Bantu dispersal[2].

An alternative classification of Bantu has been proposed by Patrick Bennett and Jan Sterk (1977 : 260/261 ; 273), which shares some striking similarities with the findings of Belgian Bantuists (see above) but is hard to reconcile with either Henrici (1973) or Heine/Hoff/Vossen (1977). According to the Bennett/Sterk classification, Zairean languages like Bobangi, Ngombe, Mongo or Tetela are genetically more closely related to northern Nigerian languages such as Jarawa than to fellow Zairean Bantu languages like Luba or Lunda, which again are genetically closer to Tiv, another Nigerian language. Their classification of «Bantoid» has the following shape[3].

The problem of how to delimit Bantu from other language groupings that this classification as well as others raise has been discussed by various students of comparative Bantu, in particular by Ludwig Gerhardt (1980).

A more complicated picture of the historical relationship patterns in Bantu is suggested by Wilhelm Mohlig (1981a), who includes in the same way divergent (genetic) and convergent (areal) considerations. It remains to be investigated how his distinction of various Bantu strata is to be interpreted in terms of Bantu territorial and cultural history.

The early Bantu history was the subject of a detailed analysis by the American historian Christopher Ehret (1973), who used presumed Central Sudanic loanword sets in order to work out a sub-classification of Eastern Bantu and an outline history of the contacts between Central Sudanic and Bantu-speaking peoples. The widest Central Sudanic loanword set coincides approximately with Guthrie's eastern (B) division of Bantu, which Ehret refers to as *Gombe.* Eastern Bantu is considered by him as a branch of «Savannah Bantu», which «differentiated out of a group of Bantu peoples living in the equatorial rain forest regions» (Ehret 1973 : 4). Savannah Bantu, which consists of Guthrie's D-S zones with the possible exception of H (Kongo, etc.), encompasses all of the Bantu languages south and east of the equatorial forest belt. Gombe is classified by Ehret in the following way (see Map 3) :



He concludes that during the first millennium B.C., « grain cultivating, cattle-herding peoples speaking a Central Sudanese language spread south along the backbone of the continent, via the suitable corridors for livestockraising provided by the highland zones about Lake Tanganyika and in Malawi and Zambia (...) from as early as 1 000 B.C., Bantu communities were beginning to settle all across the southern savannah belt». They encountered Central Sudanic people west of Lake Tanganyika. Among the cultural items Bantu speakers borrowed from Central Sudanic people there was the round, conicle-roofed house, which, he says, replaced the older rectangular Bantu house. In addition to grain-cultivation, cattle and sheep, speakers of Central Sudanic are also claimed to have contributed to the spread of iron-working into central and southern Africa (Ehret 1973 : 25).

The results of comparative Bantu linguistics have always had

[2]Concerning a comparative evaluation of the above classifications, see Schadeberg (1980), and Mohlig (1981b).

[3]More recently, Bennett (personal communication of May 16, 1984) has indicated that the status of zones B and H is unclear, while A and C belong to the Wok branch. For the remainder of Bantu he sees «evidence for at least three major subdivisions, not very closely linked».

some impact on the reconstructions worked out by historians and prehistorians, who attempted to reconcile their own findings with the results of linguistic analysis. The most comprehensive work on the reconstruction of Bantu prehistory combining archaeological with linguistic evidence has been presented by the British archaeologist David Phillipson (1975 ; 1977). According to him, there exist some significant correlations between iron and pottery finds in Bantu Africa, and it is possible to establish a chronology based essentially on radio-carbon (04) datings and a typology of pottery. Phillipson proposes an Early Iron Age culture which he claims was praticed, though not initiated, by Bantu people. This culture was located in the northern interlacustrine region to the north of Lake Albert. In addition to archaeological data, Phillipson's hypothesis is based on two kinds of linguistic evidence, both mentioned above. This evidence consists on the one hand in Heine's reconstruction of an earlier Bantu movement along the northern fringe of the equatorial rain forest. The relevant movement led up to eastern Uganda, but it might have continued into eastern and southern Africa, where it then was superseded by more recent East Highland Bantu expansions. On the other hand, Phillipson relies on Ehret and his claim of massive Central Sudanic borrowings in East Highland Bantu.
In a similar way, the historian Roland Oliver (1979) has used both archaeological and linguistic evidence in order to attempt a reconstruction of the prehistory of the Bantu-speaking peoples. The earliest phase of the Bantu past is summarized by him thus :

> «...one should visualize the Bantu ancestors first as Stone Age food-producers, who probably lived astride the forest margins in Cameroun and the Central African Empire. Possibly, they occupied a great deal of the Country forming the Ubangi-Chari watershed which is today the homeland ot the Adamawa-Eastern peoples, such as the Mbum and the Wute, the Baya and the Banda, the Nzakara and the Zande. This may have been the position around the second millennium B.C., at a time when Bantu was evolving as a single language at the southern extremity of the Niger-Benue language sub-family. We can suppose that during the course of the first millennium B.C., still during the period of Stone Age foodproduction, some of the Bantu began to colonize quite deeply into the forest, living for the most part as fishermen, and following river lines such as that of the Sangha, which led them downstream to the Ubangi, and so to the Congo itself» (Oliver 1979 : 16).

With regard to subsequent movements, Oliver also tends to favour the two-stream expansion suggested by various linguistic analyses, an older neolithic branch expanding from Cameroun to the lower Zaire river, and a second branch coming into contact with an Iron Age material culture farther to the east, which entered Bantu Africa through the interlacustrine region. These suggestions, referred to by Oliver as a working hypothesis, appear to be largely compatible with current linguistic analysis.
The present state of research on Bantu expansion based on linguistic evidence can be roughly summarized thus :
(1) We are still far from being able to determine the genetic relationship patterns existing between the various Bantu languages. Neither do we know exactly how to define the borderline between non-Bantu and Bantu, be it «Wide Bantu» or «Narrow Bantu», nor does there exist any reliable internal classification. Little is known on the languages of Northern and Northeastern Zaire, or of parts of Cameroun and Nigeria, and equally little is known on the extent to which the similarities between the Bantu languages have resulted from areal, rather than from genetic relationship.
(2) There are, nevertheless, a few observations which appear to be well established, and which suggest that some progress has been made during the last three decades in Bantu linguistic history. These are in particular :
The earliest splits of the Bantu languages must be located along the northern fringe of the Bantu territory, most likely in the Cameroun/ Nigeria region. The most recent splits, on the other hand, must have occurred in eastern and southern Africa.
The Bantu .expansion is likely to have taken two major directions which may be referred to, respectively, as the *forest* and the *interlacustrine* routes. The former must have led from southern Cameroun due south across the equatorial rain forest towards the lower Zaire river, whereas the latter proceeded east of the forest towards East Africa.
(3) Co-operation between archaeologists and linguists has brought about a number of stimulating theses on the early expansion and culture of the Bantu-speaking peoples. Whether the correlations established so far between the findings of the two disciplines will turn out to be near to «historical reality» is hard to determine at the present stage of research.

REFERENCES

Bastin, Y. 1979. Statistique grammaticale et classification des langues bantoues. *Linguistics in Belgium* II, Brussels 1979. Pp. 17-37.

Bastin, Y., A. Coupez and B. De Halleux 1979. Classification lexicostatistique et grammaticale pour la classification historique des langues bantoues. *Bulletin des Séances* 1979-1983 (Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer) 23 : 375-387 (1979).

Bennett, Patrick R. and Jan P. Sterk 1977. South Central Niger-Congo : a reclassification. *Studies in African Linguistics* 8, 3 : 241-273.

Bleek, Wilhelm Heinrich Immanuel 1851. *De Nominum Generibus Linguarum Africae Australis, Copticae, Semiticarum Aliarnmque Sexualium.* Ph.D. dissertation, Bonn.

Coupez, Andre, E. Evrard, and Jan Vansina 1975. Classification d'un échantillon de langues bantoues d'après la lexicostatistique. *Africana linguistica* (Tervuren) 6 : 133-158.

Ehret, Christopher 1973. Patterns of Bantu and Central Sudanic settlement in Central and Southern Africa (ca. 1 000 B.C. - 500 A.D.). *Trans-African Journal of History* (Nairobi) 3, 1: 1-71.

Gerhardt, Ludwig 1980. An attempt at a lexicostatistic classification of some Bantu and some not-so-Bantu languages. In: Bouquiaux, Luc (ed.) 1980, *L'Expansion Bantoue.* Actes du Colloque International de CNRS, Viviers (France), 4-16 avril 1977. Pp. 341-350.

Greenberg, Joseph H. 1955. *Studies in African linguistic classification.* New Haven.

- 1963. *The languages of Africa.* The Hague : Mouton.
- 1974. *Studies in African linguistics,* Supplement 5. Los Angeles. Pp. 115-119.

Guthrie, Malcolm 1967-1971. *Comparative Bantu. An introduction to the comparative linguistics and prehistory of the Bantu languages.* 4 volumes, London. Heine, Bernd 1973. Zur genetischen Gliederung der Bantu-Sprachen. *Afrika und Ubersee* 56 :164-185.

Heine, Bernd, Hans Hoff, and Rainer Vossen 1977. Neuere Ergebnisse zur Territorialgeschichte der Bantu. In: Mohlig, W.J.G., F. Rottland and B. Heine (eds.) 1977, *Zur Sprachgeschichte und Ethnohistorie in Afrika.* Neuere Beitrage afrikanistischer Forschungen. Berlin: Dietrich Reimer. Pp. 57-72.

Henrici, Alick 1973. Numerical classification of Bantu languages. *African Language Studies* 14: 82-104.

Johnston, H.H. 1919. *A comparative study of the Bantu and Semi-Bantu languages.* Volume I. Oxford.

Meeussen, A.E. 1956. Lexikostatistiek van het Bantoe : Bobangi en Zulu. *Kongo-Overzee* 22 : 86-89.

- 1974. Reply to Professor Greenberg. *Studies in African Linguistics,* Supple-ment 5, Los Angeles. Pp. 119-121.

Meinhof, Carl 1899. *Grundrifi einer Lautlehre der Bantusprachen.* Berlin : Dietrich Reimer.

Mohlig, Wilhelm J. G. 1981a. Stratification in the history of the Bantu languages. *SUGIA* (Cologne) 3 : 251-316.

- 1981b. Die Bantusprachen im engeren Sinne. In: Heine, B., T.C. Schadeberg and E. Wolff (eds.) 1981, *Die Sprachen Afrikas.* Hamburg : Buske Verlag. Pp 77-116.

Oliver, Roland 1979. Cameroun - the Bantu cradleland ? *SUGIA* (Cologne) 1: 7-20.

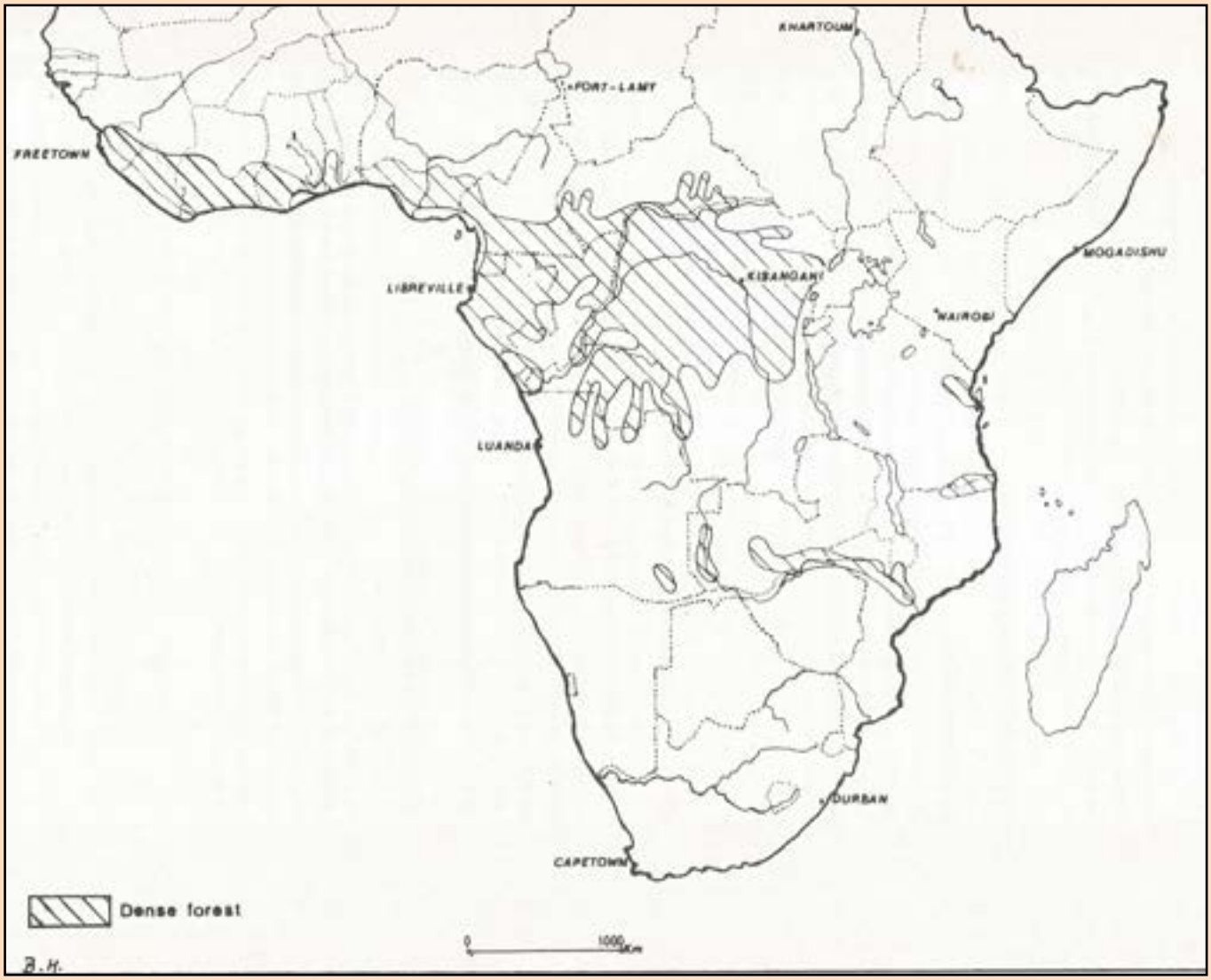
Phillipson, David 1975. The chronology of the Iron Age in Bantu Africa. *journal of African History 16: 321-342.*

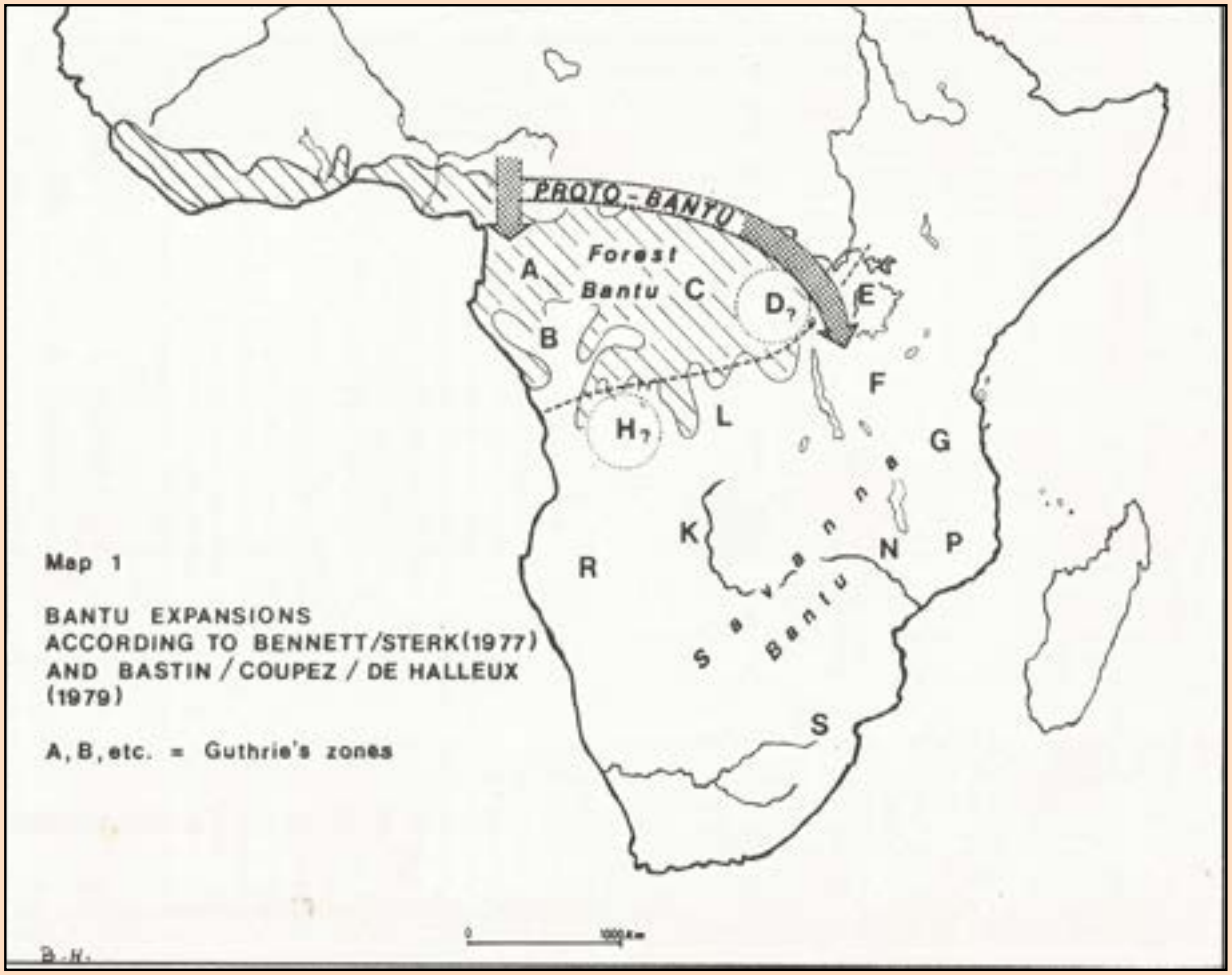
- 1977. *The later prehistory of Eastern and Southern Africa.* London.

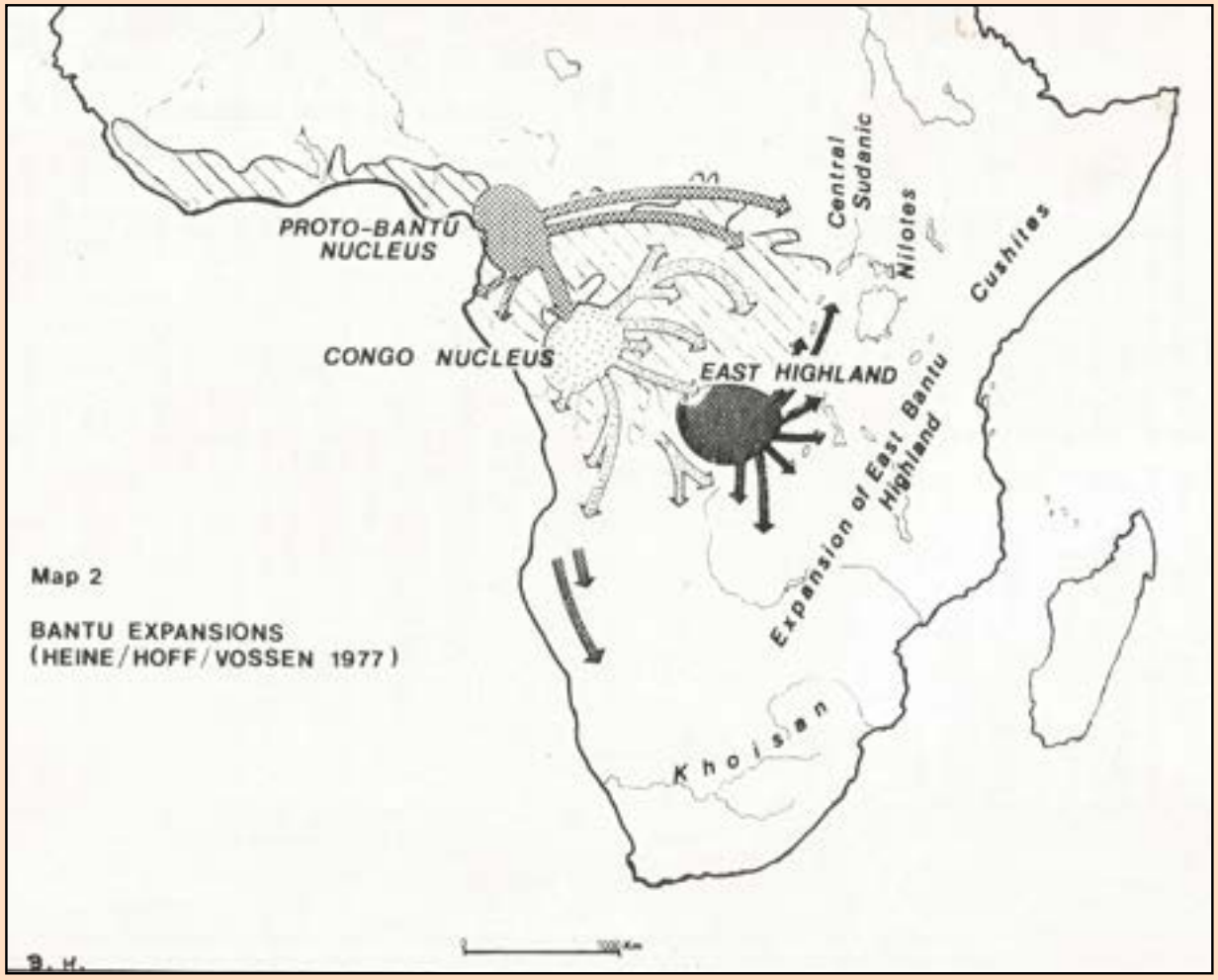
Schadeberg, Thilo C. 1980. Situation actuelle de la classification des langues bantoues (au sens etroit) du Cameroun. In: Bouquiaux, Luc (ed.) 1980, *L'Expansion Bantoue.* Actes du Colloque International du CNRS, Viviers (France), 4-16 avril 1977. Pp. 309-320.

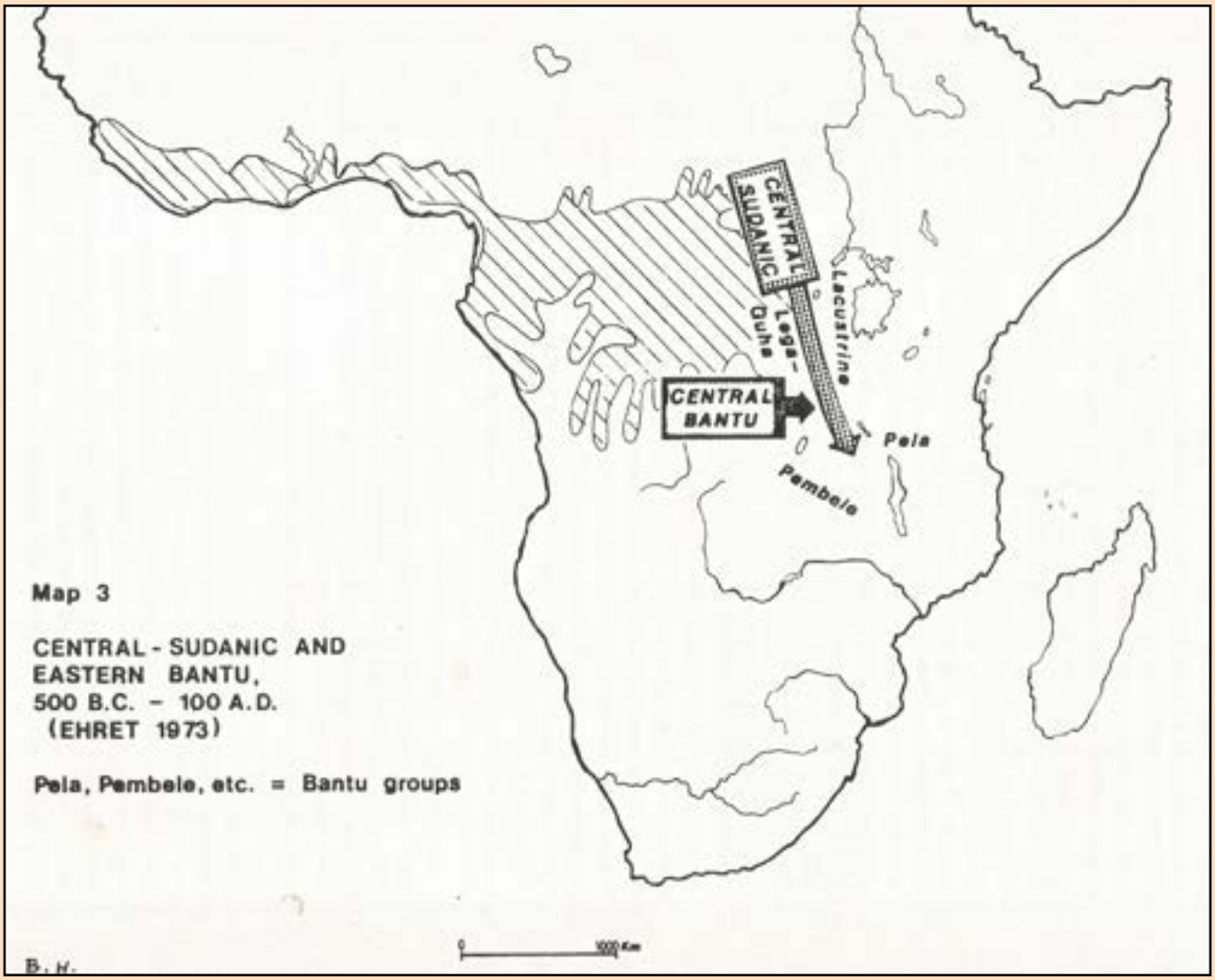
Sharman, John 1974. Some uses of Common Bantu. In W.H. Whiteley (ed.) 1974. *Language in Kenya.* Nairobi: Oxford University Press. Pp. 115-127. Vansina, Jan 1984. Western Bantu expansion. *Journal of African History* 1984 (forthc.).

Williamson, Kay 1971. The Benue-Congo languages and Ijo. In : Sebeok, Th.A. (ed.), *Current Trends in Linguistics.* Volume *7, Linguistics in Sub-Saharan Africa.* The Hague : Mouton. Pp. 245-306.




PROTO-BANTU
Forest
Bantu
A
B
C
D?
E
F
G
H?
L
K
R
N
P
S
Savanna
Bantu
Map 1
BANTU EXPANSIONS
ACCORDING TO BENNETT/STERK(1977)
AND BASTIN / COUPEZ / DE HALLEUX
(1979)
A, B, etc. = Guthrie's zones


PROTO-BANTU
NUCLEUS
CONGO NUCLEUS
EAST HIGHLAND
Central
Sudanic
Nilotes
Cushites
Expansion of East Bantu
Highland
Khoisan
Map 2
BANTU EXPANSIONS
(HEINE/HOFF/VOSSEN 1977)


CENTRAL SUDANIC
Lega-Duha
Lacustrine
CENTRAL BANTU
Pela
Pembele
Map 3
CENTRAL - SUDANIC AND
EASTERN BANTU,
500 B.C. - 100 A.D.
(EHRET 1973)
Pela, Pembele, etc. = Bantu groups
0
1000 Km
B. H.

African Graphic Systems with particular reference to the Benue-Congo or « Bantu » languages zone

par Gerhard KUBIK

Summary:

In pre-colonial times, a varied range of graphic systems existed in sub-Saharan Africa. The author presents the results of his own investigations made in Tanzania, Malawi, Gabon, Cameroon, Angola and Zambia between 1962 and 1984.

Systèmes graphiques africains (aire linguistique bantu) :

Dans les temps précoloniaux, il existait une gamme variée de systèmes graphiques en Afrique au sud du Sahara. L'auteur expose les résultats de ses propres enquêtes menées en Tanzanie, au Malawi, au Gabon, au Cameroun, en Angola et en Zambie, de 1962 à 1984.

Sistemas gráficos africanos (zona das línguas bantu) :

Nos tempos pré-coloniais, existia uma gama variada de sistemas gráficos na Áfricas ao Sul do Sara. O autor expõe aqui os resultados dos estudos que realizou na Tanzânia, no Malawi, no Gabão, nos Camarões, em Angola e na Zâmbia, de 1962 a 1984.

Sistemas gráficos africanos (lenguas de la zona bantú) :

En la época pre-colonial existía en Africa, al sud del Sahara, una variada gama de sistemas gráficos. El autor expone los resultados de sus propias investigaciones llevadas a cabo, de 1962 a 1984, en Tanzania, Malawi, Gabón, Camerún, Angola y Zambia.

INTRODUCTION

Various graphical systems designed to express and transmit ideas or to convey messages were known in Africa south of the Sahara in pre-colonial times, from phonological systems such as the Vai script (Liberia) to mnemotechnical, ideographic and pictographic systems. In addition Africanist researchers have become increasingly aware of the verbal message in some African « decorative art » and that its graphic components have specific meanings, some being ideographic. The objectives and communicative contents of African graphical systems are often completely different from — for comparison — Western alphabetic writing. For example, the *tusona* (in Lucazi) or *sona* (in Cokwe) ideographs of eastern Angola and adjacent areas, which are written in the sand, communicate esoteric knowledge of a philosophical nature.

Besides a general discussion of the subject, I am introducing in this paper some of the results of my field work on African graphic systems in the vast Benue-Congo languages zone (I.A.6 in the classification of Joseph H. Greenberg 1967) which includes the Bantu languages and what used to be called Semi-Bantu or « Bantoid » in Cameroon and Eastern Nigeria. This zone stretches from the Niger river across the subcontinent into east and south-east Africa.

Field-work upon which this paper was drawn was conducted in Tanzania in 1962, in Malawi (1967 and 1983/84), Gabon (1964, 1966 and 1970), Cameroon (1964, 1969/70), Angola (1965 and 1982) and in Zambia (1973, 1977/78 and 1979). I should like to express my gratitude to the organizations which have contributed financially to the success of my various missions : the Instituto de Investigação Cientifica Tropical, Lisboa, and the Secretaria de Estado da Cultura, Luanda, for the Angola research, the Goethe-Institut München (Germany) for the field-work in Cameroon and Gabon, and the Foundation for the Advancement of Scientific Research Vienna, project Nos. 2792 and 4977 in Zambia, Angola and Malawi. My warm thanks go to individuals who have been co-workers, hosts, informants and friends in numerous areas of this continent. Apart from those mentioned by name in this paper, I would like to thank particularly the late Chief Kalunga Ntsamba Chiwaya, Chikenge (N.W. Zambia), Soma Kayoko and his family (Kwandu-Kuvangu Province, southeastern Angola), Kayombo kaChinyeka (N .W. Zambia), Richard Starch Kunjawa (southern Malawi) and my colleagues and comrades on various journeys, Helmut Hillegeist (Vienna) in 1962, Maurice Djenda (Central African Republic) in 1964, 1966 and 1967, The Late Kufuna Kandonga (Angola) in 1965, Mose Yotamu (Zambia) in 1973 and Moya Aliya Malamusi (Malawi) in 1979 and 1983/84.

WHAT IS A SCRIPT?

We can define a script as a system of interrelated visual symbols used to record and transmit ideas which can be verbally formulated. In order to transmit meanings a script is composed of standardized symbols understood by convention. A script is a visual communication system, whose constituent parts are made up of graphemes, i.e. the smallest meaningful units in the system. It can be written on various materials, e.g. the human skin, mud walls, stone, wood, metal, bark, sand floor, parchment, paper and so on, with a variety of performance techniques; or it may be modelled from materials themselves, such as strings, leaves, feathers, bamboo, shells and the like.

With reference to the mode of communication one may distinguish in the widest sense of the word three forms of graphic records :

1. Pictograms or "picture writing" (pictographs)
2. Ideograms or ideographs (compound ideograms)
3. Phonological scripts : a) syllabic, b) hieroglyphic, c) phonemic

ad 1

A pictogram is a written (painted, shaped) objective, i.e. non-abstract sign, representing an object of the visual world either in a naturalistic or simplified, diagrammatic manner, in order to convey a message associated with that object. Symbolic painting incorporating standardized pictographic symbols can be found in abundance in Central Africa, for example in the context of the *bwiti* religious symbolism in Gabon. The paintings of Ngombi Andre Mvome, head of a small aŋgəm-ibəya (friendship of the Ebogha) Congregation in the town of Oyem, northern Gabon, contain such standardized symbols of a religious content (photographs 1 and 2).

Figure 1 (ci-contre)

Some of the African graphic systems which have been the object of research

1 - (a) Script of the Vai discovered in 1849; (b) Script of the Mende developed by Kisimi Kamara.
2 - Script of the Loma.
3 - Script of the Bambara, as studied by Germaine Dieterlen (1951).
4 - Dogon graphic system, studied by Marcel Griaule.
5 - *Adinkra* ideographs on Asante textiles (cf. Quarcoo, 1972).
6 - *Arókò* mnemonic patterns of cowrie shells and feathers, among the Yoruba.
7 - *Nsibidi* ideographs of the Efik.
8 - The Barnum script, first reported in 1907.
9 - *Abbia*, *ntilan* and other ideographic devices in southern Cameroon.
10 - Script of the -Kongo (cf. Kibanda Matungila, 1985).
11 - Remnants of an ideographic sand-script among the -Mbondo (a Kimbundu-speaking group).
12 - Mnemonic patterns of holes bored in leaves and sent as messages (Ovimbundu people) (cf. Kubik, 1984/85).
13 - Area of the *tusona* (Lucazi) or *sona* (Cokwe) philosophical ideographs drawn in the sand; also the area of nqombo ideographs used in divination.
14 - *Inyago* (large earth reliefs sprinkled with maize patterns) used for instruction in *lupanda* boys' initiation among the -Yao.
15 - Tatooed and carved ideographs (on human body, masks, drums etc.) among the -Makonde.
16 - Tatooed ideographic facial marks among the -Pangwa indicating religious attachment.
17 - *Mutanga* mnemonic system for proverbs used among the Lega (cf. Faik-Nzuji Madiya, in press).
18 - *Gicandi* ideographs used in divination among the Gikuyu (cf. Vittorio Merlo Pick, 1973).

Several pictograms, arranged in a spacial sequence, sometimes in the manner of « comic strips » may serve to transmit news, warnings, orders, a narration etc. Often such narrative picture sequences are naturalistic, the pictures may be drawn or carved, as in one case I documented in 1967 in the Chikwawa District, southern Malawi. A traditional medical practitioner, called *sing'anga* in the Chimang'anja language, had decorated all his courtyard with a series of carved multi-coloured figures constituting a narrative. These figures were fixed to a horizontal tape connected to vertical wooden poles and thus suspended, for every client and visitor to see (photographs 3 and 4).
Some pictographic sequences consist of highly abstract renderings of people and objects, thus being border cases between pictographs and ideographs. The so-called Cameroon Grassland, for example, is one area in West Central Africa where one may encounter such painted sequences on house walls. In 1964 I was able to photograph a picture sequence of this kind on a house in Ngoro, a small town and ancient market place in central Cameroon (photographs 5-8). Ngoro was once a cross-road of traffic between the countries of the Vute, Tikar and Njanti, on the one hand, and the emerging city of Yaoundé, on the other. Here, strong influences from the Plateau cultures, such as the Bamum and Bamileke are testified, also for example in the presence of masked societies and masked dancing.

ad 2

An ideogram is a written (painted, formed) abstract sign, by which an idea that may be abstract or derived from an object of the perceptible word, is represented. Several ideograms arranged to form a configuration may transmit complex ideas. Such configurations are called ideographs. In contrast to pictograms or pictographs (picture sequences), ideograms and ideographs do not usually show similarities with concrete objects; where they do the relationship is a symbolic one. It is therefore impossible for an external observer to guess about the content and meaning of ideographs, unless instructed by adherents to the culture concerned. The symbols of the Chinese script have often been cited as examples for ideographs. The Chinese ideogramm meaning "happy" combines elements which represent a mother with her son, since, according to traditional thought, this is the happiest relationship one can imagine (cf. Winick 1977, 276).
One of the concentration areas of ideographic writing in Africa is the land east of the Niger river (see map) with *nsibidi*, a secret graphic system used by the Efik and first described by T.D. Maxwell in 1904, when he was Commissioner of Calabar District. A few years later the same system was also found to exist among the neighbouring Uyanga (see : J.K. Mac Gregor 1909) and among the Ekom (Dayrell 1911) and it was used by secret societies. It is likely that *nsibidi* was also known by the Igbo and possibly the Edo. *Nsibidi* has pictographic and ideographic components and is a script with a background of considerable antiquity, as has been confirmed by archaeological findings in Ekoi country (Allison 1962). Theophile Obenga gives a useful summary of some of the symbols (Obenga 1973, 389-390). *Nsibidi* ideograms often communicate philosophical ideas and messages relating to basic facts of life.
Perhaps the most important region in the Bantu languages zone with a system of ideographic writing is the Eastern Angolan culture area (marked in stripes on the map) extending across present-day borders into Zaire and northwestern Zambia. The TvuCokwe and the peoples of the so-called Ngangela group share the same system, called *sona* in Cokwe and tusona in the Ngangela languages (Lucazi, Mbwela, Nkhangala, Mbunda etc.). This system is as much a transmitter of the peoples' socio-cultural knowledge as it is a transmitter of empirical mathematics. (Cf. our recent research, Kubik 1984/85 and in press; Jaritz 1983.) Ideographic writing in the sand was also used by the Bakuba of Zaire (Torday, 1925; Zaslaysky, 1979).

ad 3

In contrast to the systems mentioned so far, phonological scripts do not represent objects or ideas, but the **sounds** of a language. Most of the present-day scripts are phonological, and they may be syllabic, such as the Japanese script, or alphabetic. Phonological scripts in Africa south of the Sahara include those of the Vai (in Liberia), the Toma, Mende and others in what is practically the same geographical area, and the later stages of the Barnum script (Cameroon). The Kongo script has also been classed as phonological (cf. Kibanda Matungila, CICIBA contribution). Most scholars hold that phonological scripts in Africa are relatively recent inventions, whose inception does not date beyond the early 19th century at the most; but this is no longer as certain in some cases as it seemed to be. Among all the graphical systems in Africa phonological scripts have been given perhaps most of the attention by researchers and there is

a considerable literature on the subject. (cf. Dalby 1967, 1968, 1969; Delafosse 1899, 1922; Hair 1963; Joffre 1945; Klingenheben 1933; Koelle 1853; Milburn 1964; Raum 1943; Schmidt 1963).

Phonological scripts are language-dependent. Pictographs and ideographs are language-independent. This constitutes one of the important differences in the margin of applicability for each of these systems. For instance, the Chinese script may be understood across the numerous dialects of Chinese in a country of almost 1000 Million people. A disadvantage is that they need cumbersome type-writers, even to represent a fraction of the hundreds of ideographic symbols forming the system. Phonological scripts on the other hand are nailed down to a specific language or dialect, and they tend to promote language-standardization (elimination of smaller dialects at the expense of a few "large" ones) in order to widen their territorial applicability.

Evolutionists naturally regard phonological scripts as the "most developed" forms of writing, but the nature and character of a graphic system used in a specific culture depends so much on the needs of that particular culture at a certain time, that its existence may also be explained functionally. And again, whether a system eventually becomes widely used in that culture or not, also depends on historical factors and the task such a system is able to fulfill under the changing circumstances. The roles and functions of graphic systems are therefore at variance from place to place and from era to era, according to the changing communication requirements. For example, although towards the end of the 20th century the libraries of metropolitan cities in the world have been stocked with millions of books, written in phonological (mostly alphabetic) scripts, in certain realms of mid-twentieth century life pictographs and ideographs have proved more effective and speedier means of communication wherever it has become necessary to transmit ideas across language-barriers; for example traffic signs on roads and in airports; various symbols used in electronics and computer technology.

While most scripts are "written", i.e. the symbols are laid out on a plane by means of writing utensils, there are some in which materialia themselves may be arranged or modelled into a message-carrying device. These mnemonic aids may be called "object scripts". In Zaïre, for example, the *mutanga* devices found among the Warega (see map) are described by C. Faik-Nzuji Madiya as follows :

> "Le *mutanga* est une corde de liane solide à laquelle sont suspendus, à brève distance, des objets divers disant chacun un proverbe. II est toujours exposé à la vue, attaché à deux piliers dans le hangar ou à n'importe quel endroit où les hommes ont l'habitude de se réunir. Lorsqu'on cite un proverbe du *mutanga*, on doit en même temps toucher l'objet qui le représente. Aucun interdit n'accompagne son usage. Mais étant donné sa présence dans des lieux de réunions d'hommes, les femmes y ont moins recours.
> "Objet visuel, le *mutanga* forme son nom du verbe *kutángila*, qui se traduit par contempler. De fait, il est un "recueil" de proverbes que l'on contemple, que l'on regarde.
> "Comme les idéogrammes sur les pièces d'art, les objets matériels du *mutanga* sont des proverbes puisés dans le patrimoine sentenciel lega. Ils peuvent donc être aussi nombreux que le sont tous les proverbes pouvant être représentés matériellement dans cette société. Mais la liberté est laissée à chacun selon ses besoins et ses intentions. Le *mutanga* est encore fort en pratique chez les Lega. L'intérêt à son égard est toujours actuel. Les idéogrammes suspendus sont renouvelables à volonté." (C. Faik-Nzuji, Unpublished manuscript.)

Object scripts have been a fascinating subject of study, especially in West Africa. Messages by twisting a handkerchief in a certain manner or breaking a stick and leaving it behind on the way are common means of communication in various parts of the African continent. Secret societies or educational institutions for the initiation of young boys or girls always mark the access pathes to their hide-outs in such a manner. Lovers may devise their personal code. But in addition there are standardized mnemonic systems. The famous example from Nigeria is the *arókò* object script which was once used among the Yoruba.

The word *arókò* is defined by R.C. Abraham in his *Dictionary of Modern Yoruba*[3], 1973, as follows :

> "*arókò* (1) ó parókò ron' sé sí mi : (a) he sent me a gift out of his earnings (<pa B.6). (b) he sent me a gift serving as an emblem which conveys a message. (2) Basòrun Gáàá fi eyin o' de parókò ron' Sé Sí Aláààfin : the Prime Minister Gáà Sent a gift of parrot's eggs to the Aláààfin as a token that the Aláààfin should comit suicide (v ààfin 4B)."

The context in which this word was used was the sending of a meaningful object, formed by a string of cowrie shells twisted with feathers into various configurations (cf. Obenga 1973, 371 for illustrations). Some *arókò* were simple symbolic messages, such as when parrots' eggs were sent to the *aláààfin* (king) of a town by which his prime minister asked the king to commit suicide. Other *arókò* were extremely elaborate structures. Theophile Obenga has testified through his own research carried out with a Yoruba informant, M. Moses Sorinyan, that it was also phonetic, since it was necessary by reading a message to articulate the number of cowries and the other materiali employed like syllables (Obenga 1973, 363). Each arrangement of cowries and feathers represented one word. Unfortunately, it appears that the only original studies made of the *arókò* system date from the end of the 19th century (see Gollmer 1885, Bloxam 1887).

Arókò is an ingenious system, mnemonic, but at the same time phonetic, a form of "script without paper". It was a system used by kings, princes, military men and merchants to send messages of a personal and practical nature. Those who used this system had to possess a good memory and capability for abstraction, as is shown by the eight letters transcribed in Yoruba and French by Obenga and Sorinyan from *arókò* collected nearly a hundred years ago (Obenga 1973, 370-378). Systems comparable to *arókò*, although completely different materials may be used for the configurations, are also found further east across the Niger river and into Cameroon. *Mekutu alélé* as reported by P. Alexandre and J. Binet (1958, 124-125) is an example. Further south, in Angola, the carved objects in the divining basket (*ngombo*) of a *mukakutaha* (diviner, traditional medical practitioner) among the Ngangela-speaking peoples may also be considered as constituents of an object script (field-notes G. Kubik/M. Aliya, 1979 in the Ph. A. Vienna).

Although these types of communication and mnemonic aids would not flawlessly fit definitions of the words "graphic" and "script" as they are currently used, there is good reason to include them into the category graphic systems and/or scripts, because they are based on either of the three modes of communication enumerated above. The differences appear to be merely in the realm of execution, i.e. object scripts are not produced with the usual writing utensils. However, the use of these should not necessarily be considered essential in defining a script, because it is also possible to model the letters even of an alphabet instead of writing them, and display them on a board. A distinguishing feature is the channel of communication, i.e. one may ask : does the system depict concrete objects, visualize ideas or the sounds of a language? (even sounds of music as in musical notation systems).

Some specialists prefer a narrow definition of the word "script" reserving the term only for those systems which are capable

of universal expression, i.e. where there are enough symbols to express any idea or any sound of a language. From this perspective ideographic systems such as the *tusona* of eastern Angola, transmitting intra-culturally essential ideas and experiences, not trivial messages, would not be considered as "true" scripts.

In the African realm, however, any discussion about what should be called a script and what should not, inevitably gets caught up in a stalemate. One of the reasons for this is, that the word "script" and its equivalents in other European languages (écriture, fr. ; escrita, port., Schrift, germ.) is heavily charged with a Latin/Roman background. Comparable terms in African, for example, Bantu languages have their own specific semantic fields, which are not necessarily congruent with the European term. For African scientific inquiry it is therefore only of secondary importance to consider by what word a phenomenon — clearly defined in most African languages — is termed in foreign languages.

Ideographs and pictographs constitute a heritage in most cultures of the world. Phonological systems, however seem to have first appeared in the Near East around 4000 B.C. The cuneiform script of the Sumerians in Ancient Mesopotamia is the earliest known form of syllabic script. It became extinct at the beginning of the Christian era and has no known descendants. The life-span of the hieroglyphic script of Ancient Egypt was also limited : it lasted from about 3000 B.C. into the 6th century of our era. The idea of an alphabetic script emerged in the Near East between 2500 and 2000 B.C. and began to spread gradually over wide areas of Asia, into Europe and into the northern half of Africa through migration and stimulus-diffusion.

THE STEREOTYPE OF THE "PRE-LITERATE" CONTINENT

Impressionistic field-work, lack of a systematic approach and limited knowledge of African languages may have been among the obvious factors that prevented observers from recognizing scripts and related graphic systems in Africa south of the Sahara. Another factor was probably, that such graphic systems have often been the esoteric knowledge of a few learned (and/or initiated) persons, whose hearts to win always requires considerable human investment on the part of the student.

But some of the more inhibiting factors in the early stages of European/Western ethnographic and anthropological research in Sub-Saharan Africa are to be found in the spell of 19th century evolutionistic ideologies. Until quite recently, and occasionally until today, anthropologists used to subscribe to the idea of dividing world civilizations into two disparate categories : High Cultures and Primitive Cultures. With mid-twentieth century decolonization this terminology became a little uncomfortable after 1960 and began to be increasingly replaced by what may be described as **surrogate terminology**, such as the notion of "simple" versus "complex" societies. One trait that was declared decisive for assigning the status of "High Culture" to a people was the presence of a form of writing. Writing itself was defined in a manner to suit this ideology. This assumption was that all cultures and societies would pass through the same stages of development, some reaching them earlier, some later, with an identical final stage in a remote Utopia.

Accordingly, a few selected cultures, mainly on the northern half of our globe, were certified to possess higher degrees of "complexity" and to be "more advanced" than others. Some cultures ended up classed as representing earlier stages on the evolutionary line of a hypothetically unilinear and universal development of humanity from "simple" to "more complex"societies. A pattern of references was thus established.

The evolutionistic culture-historical theory also assumes universal stages in the history of writing with a first stage in which objects would be presented in the form of pictographs. "Picture writing" is considered to be

> "the most elementary type of script, consisting of pictorial representations made on a fairly permanent material.. A picture of a man, for example, would represent a man. Narrative can thus be presented by a picture sequence [.. .] Wood tables, animal skins, bones, and ivory are among the writing materials". (Winick 1977, 574).

It is then assumed that picture writing would have gradually developed into ideographic scripts, and that this stage would then have been followed by a stage in which sound is represented and symbols are used to indicate sound. Eventually, this final stage, in which phonological scripts were developed, would have led to alphabetical scripts as the "most developed" forms of writing.

With regard to Africa, any graphic system discovered here by observers was then immediately assigned to one of the above mentioned developmental stages. Such representatives have appeared with tiresome monotony in the ethnographic literature, although no evidence can be provided that would indicate that an evolutionary sequence found in some cultures, e.g. in the Circum-Mediterranean Culture World, represents a universal historical principle followed by the culture history of all societies. It is therefore impossible to assume on the basis of present-day data alone that pictographs should be "more primitive" than ideographs, and ideographs would "pre-date" alphabetic writing. While it is true that several ancient scripts such as the Sumerian, Egyptian and the Chinese, were pictographic in origin, there are also known examples where the commonly assumed sequence does not hold good. Jorge Elliott writes in a recent paper :

> "I do not contend that man has never devised scripts of nonpictographic origin. Indeed, it is believed by many that at least the lineal script once used in Crete was of nonpictographic origin and probably evolved from motifs, because it is known that motifs have always borne meanings, however vaguely." (Elliott 1979, 609.)

There are also a lot of dead ends in the regional histories of writing such as the cuneiform writing of Sumer in ancient Mesopotamia.

THE BAMUM SCRIPT AND ITS ROOTS

One of the questions which have been the subject of substantial discussion in the literature of the colonial era and beyond has been the script of the Barnum elite in Cameroon, whose invention, after it was "discovered" by a German Missionary, Father Göhring in 1907, was attributed to Sultan Njoya, the important early 20th century historical figure in Cameroon.

King Njoya of Barnum was born ca. 1876 and he died in 1933. He was highly educated in Barnum traditions, active and open to innovation. His encouragement of the arts, handicraft and architecture of his country is a well-known fact. It is said that at one time 310 looms stood in his palace (Hirschberg 1954, 403) and that King Njoya himself introduced some new patterns of weaving. When the first Europeans arrived in his capital, Fomban, on July 6, 1902, a form of script already existed.

Apart from its later alphabetic development by King Njoya it is safe to say that the Barnum script in its pictographic and ideographic versions must have had a long pre-Njoya history.

King Njoya certainly did not invent the original symbols, but rather adapted an existing repertoire of pictographic and ideographic signs in Barnum tradition to meet the "modern" exigencies of his era. In this manner he eventually devised an alphabetic Barnum script. This process covered several decades and was characterized by a gradual shrinking rather than an expansion or proliferation of the existing pictographic and ideographic Barnum repertoire. In 1896 the first version of the Barnum script, called *lewa*, needed 510 symbols to write down the royal history. Mbima, the next version, developed in about 1899 used 437 symbols, *nyinyinsanso* which Father Göhring documented and which is dated from about 1902 onwards, had 381 symbols, and by 1907 *rii nyi msa msu*, the next version, was down to 295 symbols, a decrease of more than 200 within eleven years.

At that stage the Barnum script was still relatively untouched by European ideas, but the process of simplification continued at an accelerating pace until the alphabetic version was reached. The latter definitely shows European influence, not in the symbols, but in the objectives. It is clear that Njoya's motivation was to "improve" the existing Barnum graphic system and to create a Barnum script that would be "equal" to the European alphabetic script, by analogy.

King Njoya is an example of typical reactions of a generation of African creative personalities during the inception period of the encounter between African nations and European colonialist ideologies. He is not the only figure in late nineteenth and early twentieth century history of Africa, who reacted in this manner, but other great innovations of his era were similarly motivated. To the European colonizers the Roman alphabet represented something like an emblem of "Western civilisation". The pride expressed by the colonial occupiers with reference to these cultural markers did not fail to impress intelligent young men in the vicinity of German schools. Njoya finally created a script aiming at analogy with the Western alphabet, though he was proud of his statesmanship and extremely conscious of his Bamum cultural heritage which he would never have renounced. The compromise solution was to create a script, Western in idea but African in outlook, by using completely different symbols in no way resembling Latin letters.

Culture traits are not invented out of the blue. If a new cultural complex suddenly arises, the chain of creative events leading to the new system is released by something. The inspiration must have a source : a) it can be a stimulus from outside the culture, in which case the novel trait, if not entirely borrowed, is created by analogy b) the stimulus can also come from inside, for example through the rediscovery of an obsolete tradition within the culture itself and its revival and modification by a charismatic personality. In Njoya's case, both patterns leading to innovative events probably played a role.

The chain of events leading to the revival of an ancient graphic tradition of communication in Barnum country is outlined in Njoya's self-testimony, that he conceived his script under the influence of a dream (see Martin 1952, 42-43).

The dream motif as a releasing factor in the history of culture renewal is a common one in the life histories of charismatic personalities. It appears in the history of the invention of several African scripts, including the Vai script attributed to Momola Duwalu Bukele. It also appears in the life histories of African prophets, for example Chikanga Chunda of Malawi (field notes 1967/Kubik). The archetypal dream marks a decisive turn in the life of a personality, but it is only the final break-through to consciousness of something organically grown inside the personality for many years. The sudden break-through of unconscious ideas which have matured beyond the slightest knowledge of the personality's Ego, is an overwhelming experience leading to the discovery of an important, hidden aspect of one's self. It may be perceived by the person as a "supernatural force", i.e. beyond the control of the narrow Ego consciousness.

Fig. 2. A page written in one of the earlier stages of the Barnum script which was rediscovered and further developed by Sultan Njoya (1876-1933). Reproduced from the back cover of the Cameroonian magazine Abbia, No. 14-15, July-December 1966.

The person suddenly begins to feel that he has a mission to fulfill. Such a rediscovery of one's Self or of one's ethnic Self is expressed in the cultural rediscovery (and not the invention) of something central that existed long ago, for example a script. Njoya in his personal account (Martin 1952, 42-43) relates that after his prophetic dream, he assembled his elders and military personnel to talk to them about his book project. This would materialize provided that they would "draw a great number of things", i.e. collect the existing pictographic symbols in Barnum culture for Njoya. Njoya told his people that if they would help him collect material, he would "prepare a book which will talk without anyone being able to hear the sound of the words" (cf. Martin, 1952, 42-43, trans. Kubik).

During Njoya's reign the Barnum writing tradition was already obsolete. This is why he had to consult a great number of elders. At this juncture Njoya acted like a modern cultural field researcher keen to learn something about the cultural heritage of his country. When this happened Njoya was very young, about twenty years old. The elders, according to his account, then came forward with a great number of symbols which he collected, studied and compared. The pre-Njoya Bamum script thus rediscovered was pictographic and ideographic. Here, however, began Njoya's further intervention that he wanted to adapt the repertoire of symbols to suit the needs of his time. No doubt he had hear about the existence of alphabetic scripts.

Njoya's first collection of graphic symbols, the *lewa* script, obtained with the help of personnel round his court at Fumban, is said to have comprised 510 pictographic and ideographic symbols. According to Dugast and Jeffreys, Njoya's activities started in 1896, that is before the Europeans arrived in Fumban. As a result of intensive research undertaken by I. Dugast and D.D.W. Jeffreys, who interviewed many informants in Barnum country in the 1940s, the "invention" of Njoya's revived version of the Barnum script is to be dated shortly after the revolt of Gbetnbom at the end of the Civil War, i.e. approximately 1895-1896. (Dugast and Jeffreys 1950, 4.)

The Missionary Göhring first revealed the existence of a Barnum script to the European world in 1907. He collected his documents in Fumban, the ancient capital of the Barnum country. Many authors have held that Göhring had a considerable influence on Njoya and actually pushed the King towards simplification of the script in order to make it alphabetic. However, as stated by Bonny Douala-M'bedy in a long chapter devoted to the Barnum script in his doctoral thesis about King Njoya, when the Missionary Göhring arrived in 1906 the Barnum script had already reached its second transformation (Bonny 1962, 152-153). It was the third, alphabetic version which Göhring published, not any of the earlier pictographic and ideographic versions. Dugast and Jeffreys assess the situation quite realistically when they write :

> "On a souvent pensé que le Missionnaire Göhring avait eu une grande influence sur le roi Njoya pour l'amener à simplifier l'alphabet. Pour notre part, la vue de la quantité de textes existant avant l'arrivée de la mission de Bâle à Foumban ne nous permet pas de croire à cette influence. Il est bien évident que les deux hommes, qui entretinrent pendant des années des relations journalières, durent en parler bien souvent ensemble et il est certain que Göhring s'y intéressa des son arrivée, puisqu'il envoya rapidement à Bâle une copie de l'alphabet. Mais il faut remarquer qu'il ne raconta jamais nulle part avoir aidé Njoya à éliminer des signes inutiles. Nous avons vu aussi que Njoya, sans l'influence d'aucun Européen, était arrivé lui-même à la découverte primordiale de la notion de syllabe anonyme, et que de la découlait l'idée de la simplification qu'il commença de réaliser avant Göhring. Il est sûrement plus équitable de laisser à Njoya et à ses collaborateurs le mérite de révolution." (Dugast and Jeffreys, 1950, 21.)

Fig. 3. A comparison of the symbols found in the rock engravings of "Tchitundo-Hulo" in the Province of Namibe, Angola, with some symbols of the Barnum script, by J. Camarate Franca (1953) in his article : As gravuras rupestres do "Tchitundo-Hulo" (reproduced from page 25).

The

antiquity of the early (pre-Njoya) forms of the Barnum script in its pictographic and ideographic repertory of signs is also suggested by cross-comparisons with other West African scripts and even some which are further away (cf. Theophile Obenga 1973, 355-443). In an attempt to interpret some of the rock engravings in the desert of Mogamedes at "Tchitundo Hub" (Cutundu-Wulu) in Angola, J. Camarata França (1953) found several of those engravings to be almost identical with some of the early symbols in the Barnum script.

Although comparisons across time and space — the Citundu-Wulu rock engravings may belong to the first millenium A. D. — are extremely dangerous, and should in principle only be regarded as conclusive if form and meaning can be proved to be identical or related, Camarata França's attempt is not worthless as a working hypothesis. The factor of coincidence in form seems to be significant, although we do not know anything about the meaning of the Citundu-Wulu "prehistoric" rock engravings. If there are genuine parallels, then we may have bumped into an important historical connection in West-Central Africa. Bamum country and the Mocamedes desert are more than 2000 km from each other distant, and there was apparently no direct contact or gradual migration between the two areas during our era. According to David

W. Phillipson (1977, 227-229) the first wave of migration of Bantu-speaking populations from Cameroon southwards occurred ca. 1000-200 B.C. but was stalled in the lower Congo. These were stone-tool-using people making pottery and ground stone artifacts. A further spread of Bantu-speakers southwards through Angola into northern Namibia, bringing an Early Iron Age culture to these areas, only occurred about 100 B.C. Moreover, the rock engravings of the Moçamedes desert are found in an area which is even today slightly outside Bantu presence. The original population of this part of Africa were Khoisan groups.

EAST AFRICAN GRAPHIC TRADITIONS

Although the Arabic script was introduced on the East African Coast as early as 900-1000 A.D. and in the 18th and 19th century spread with the Islamic faith far into the interior for example to Lake Malawi, where the Makanjila Dynasty under the -Yao chief Bwanali waNkachelenga called Moslem teachers to the Lake possibly as early as in the 1830s, an abundance of autochtonous forms of pictographic and ideographic writing has survived until today.

The late B. Mark Lynch, archaeologist, and his team have described a series of three stone monuments in Turkana District of north-western Kenya, on some of which strange petroglyphs were found. The site, a burial place, has been ascribed to ancestral Eastern Cushitic speaking people around the 4th century B.C. (Lynch 1978, 1980, Lynch and Robbins 1977, Soper 1982). During an inquiry conducted by Lynch, present-day inhabitants of the area, namely the Eastern Sudanic (Nilotic) speaking Turkana recognized a large number of these designs as symbols which they use today as brands for livegock (camels, goats, cattle). The designs recognized included the following according to Lynch (in Soper 1982,160).

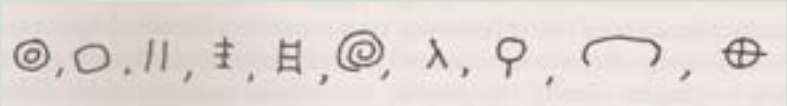


Fig. 4

The fact, that "prehistoric" petroglyphs, supposed to belong to a people having long disappeared from the area in question, are recognized and the symbols even used today by another people settled more recently in the area, has given rise to considerable controversy. Several historical interpretations or explanations have been offered. Although there is no evidence on the basis of data available so far that the symbols should have had identical meanings among the pre-inhabitants of the area comparative research undertaken by the late B. Mark Lynch suggests that some other pastoralists in Kenya share some of these designs, for example the Massai, Pokot and Samburu. This is a clue hinting at an axiomic regularity in African history : graphic systems may survive its original carriers as independent traditions : thus some very ancient signs may end up being adopted by "new" people who migrate to an area, sometimes even changing their original meanings only slightly. This opens up a wide field of possible interpretation of petroglyphs on the basis of present-day knowledge of African graphic systems, as long as one is aware of the dangers of such an approach, and considers all results as tentative.

Another important graphic tradition in Kenya, in this case within the Bantu languages zone is the *gicandi* ideographic script, esoteric knowledge of Gikuyu diviners. It was first reported by W. Scoresby Routledge and Katherine Routledge (1910) and discussed by Theophile Obenga in his comparative analysis of African graphic systems and their relations with Ancient Egyptian culture (1973, 379-383) on the basis of new information obtained by M. and Mme Mbugua Mwihia. These symbols are engraved on a calabash used by a diviner and regarded as a sort of cue to the lyrics of a song or poem. More recently an Italian priest has undertaken a detailed restudy of this tradition (cf. Vittorio Merlo Pick 1973). It may be historically significant, confirming Theophile Obenga's opinion of the antiquity of *gicandi*, that some of the petroglyphs found by Lynch in the Namoratunga habitation sites near Lake Turkana also occur in nearly identical or slightly variant form in the *gicandi* repertoire of ideographic symbols. Both traditions are also similar in style.

Further south, among the Makonde of southern Tanzania and northern Mocambique the art of "writing on the human body" in the form of tatooed symbols is very common (cf. Jorge and Margot Dias 1964, 68-70). Tatooed symbols also appear on the faces of the *mapiko* (masked dancers of the -Makonde) who represent ancestral figures. The art of tatooing seems to have spread from this region far into the interior often leading to uses of the graphic symbols in contexts quite different from those of the coastal -Makonde.

In 1962, one of my co-workers in Upangwa, the habitat of the Wapangwa people in the highlands of Rudewa District in southwestern Tanzania, Basilius Saprapason, collected a series of narratives from an old man, called Msangavala about subjects such as the creation of the world, the first self-revelation of *vanguluvi* (divinities) to humankind, and the forceful separation of humans into different races and social ranks (cf. Kubik, 1963). He told me later that while Msangavala was relating mythology, he began scratching figures into the ground with an iron tool on a long stick, probably a spear. These were pictographs illustrating a particular part of his narrative, namely the moment when the "God of the true word" (*Nguluvi va licho*) divided humankind into three races and then put three gifts in front of them in order to test their characters : a hat, a sack and a handkerchief. Abstracted versions of these objects were scratched by Msangavala into the mud ground.

Later, however, we came unexpectedly across ideograms in a completely different realm of Pangwa culture : religious symbols written on human skin. Many older people in Upangwa had at that time tatooed signs inscribed on their forehead and other parts of the face (fig. 5). In an unpublished manuscript in Kiswahili from which I am quoting below, Saprapason gives a detailed account of this tradition and the meanings of some of the symbols according

to information he obtained from Wapangwa elders. Although the author says that the tradition of tatooing was imported to Upangwa from the Coast during the time of the slave trade, the symbols were obviously not.

Kiswahili text :
(B. Saprapason)

Katika hii nchi ya Upangwa watu wameendekesha maisha yao kwa miungu mbali na mara katika maisha ya Wapangwa yote, mara moja walifika watu wakiitwa *matuta, chinjachinja, bwana nyama*,wauaji, waarabu.

Inavyosemwa na wazee kabisa wa zamani hao watu wakiitwa *matuta* walishika watu kwa wingi na walisafiri na hawa watu hadi mahali fulani walipopaita *soko*. Hapo *matuta* wote walijikusanya wakafanya jambo moja la uchungu sana ndio kuchoma mhuri motoni halafu kumbandika pandani mwa uso mwa watu waliowashika ili wasipotewe au kubadilishana.

Hapo Wapanga katika maeneo waligundua mambo hayo. Waarabu waliwapa majumbe chumvi, ushanga, bunduki, ili wapewe watu (watumwa) na wale majumbe. Watu wote wasio na elimu yeyote yaliyo duniani. Roho hizi changa zisizona maendeleo na ujuzi sana zikasema : « Nasi tunayo bahati kuletewa mamb ya watu wa ajabu hawa.

Watu hao walipogundua kwamba walipofika sokoni na kuwabandika watu mihuri usoni wao pia waliona wakachugua alama mbalimbali ili kujionyesha dini zao kwa uamini mbalimbali. Walijichagulia alama zao za kuonyeshwa usoni na nyingine za mwilini na aina y kuvaa.

Watu wa zamani hawakuwa na nguo bali valivaa ngozi na maganda ya mti uitwao *msambi*. Hivyo alama nyingine zilikuwa mwilini pia na hizo alama hazipo siku hizi bali kwa Wakinga wachache sana ambao wangali na Miungu yao bado.

Kila mtu tokana na baba na babu alirithi dini hapo alichagua alama yake. Mtoto aliye na umri wa miaka 16-18 alipewa alama hizo, alibandikwa na mganga waliomchagua wazee wake. Na hivyo kila watu walivyopenda walichagua na wao kwa wao waliweza kuelewana.

Alama hizi zilitumiwa na wanaume tu, maana wao tu ndio waliochagua kutolea zaka za nana na sala, maombi na mahitaji. Mwanamke hakuruhusiwa kutolea sadaka sababu mwanamke alinunuliwa na hivyo mara nyingi alitoka kwamzee asiyeamini mungu wa mkwe wake. Sadaka zilizotayarishwa na wanawake zilikuwa unga, nyama, ugali, pombe. Mwanamke alipomwona bwana'ke akitolea sadaka. Yeye ilimpwasa kushikilia vazi la mumewe, iii mumewe aonyeshe utupu wake kwa mungu.

Explanatory translation:
(G. Kubik)

In this country of Upangwa, people have devoted their lives to different gods, and once in the life-span of all Wapangwa there arrived people who were called *matuta, chinjachinja, bwana nyama*, killers and Arabs.

As it is told by the very old people of long ago, those people which were called *matuta* used to capture people in large numbers and they traveled with those people up to a certain place which was called *soko* [market]. [Such slave markets were found, for example, in Lindi and Monbasa on the Coast]. Here all the *matuta* assembled to inflict upon their victims something of great suffering, namely they held an iron stamp into the fire and then pressed the glowing iron on the people whom they had captured so that they should not get lost or be exchanged.

People in many areas of Upangwa experienced these things. The Arabs gave the village headmen salt, beads and rifles in order to be given people [slaves] by those chiefs. Those ignorant souls who did not know what was going on in the wide world used to say : « As far as we are concerned, we are very lucky that those wonderful Arabs bring to us their goods. »

Those people, however, were taken by surprise to learn that the Arabs, when they arrived in those markets with their human merchandise, used to incise marks into the face of the slaves. They adopted the custom [however, with a different meaning]. They chose facial marks to express their religion, and these were different according to the cult into which the person was involved [for example stone, tree, river etc.]. From now on they wore marks on the face and others of the same kind on the body with the same intention; they also had a certain style of wearing these marks.

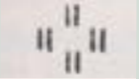
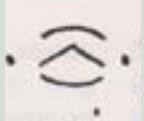
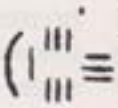
The people of long ago did not use textile but wore loin-cloths made of animal skin or the bast of a [big and thorny] tree called *msambi* [in Kipangwa]. In that manner the marks on many parts of the body could be seen easily. The body marks, as well as the old type of clothing have nowadays disappeared in Upangwa, but many Wakinga who believe with more fervour in their gods still wear them.

Every person inherited a cult from his father and grand-father, and used to choose his marks. When a child was 16 or 18 years old, the facial marks were imprinted upon him by a mganga [medicine man, doctor]. [The professional mganga who imprinted the facial marks had no other tasks besides this.] The entire village used to choose the mganga and the parents sent their children to him. [Today one may find such medicine men only in the hot areas of Ukisi and Unyakyusa.]

The religious face marks were worn only by men because only men were permitted to choose the prayers and sacrifices for the gods. A woman was not allowed to make a sacrifice because a woman was bought and often came from a parent who did not believe in the god of his wife. The sacrifices prepared by the woman were the following : flour, meat, hard porridge, beer. The wife assisted her husband. When he made a sacrifice she had to hold the robe of her husband, as he showed reverence to the god.

Kila moja alikuwa na uhuru wa kuchagua dini yake. Wakati wa utoto alishika dini ya baba yake. Alipoachana na baba yake alichagu dini yake. Alama za nyusoni zilizo-andikwa kwa dawa ya pekee iitwayo *mundolage* nyusoni mwa watu wa zamani kuonyesha dini, sasa itatumiwa ovyo.

Everyone was free to choose his cult. During childhood a man took the cult of his father. When he separated from his father, he chose his own cult. The face marks were written with the aid of a special medicine called *mundolage* [in Ki-pangwa]. [Literally this means : "Look at me !" *Mundolage* was obtained from the leaves of a special tree. The leaves were pounded in a mortar (*lituli*) and a glowing needle was sprinkled with the sap]. This medicine worked so that nobody felt even minor pains.

Namna ya kuvaa alama :		**The manner in which facial marks were worn:**
Wenye kuabudu nyota walichagua *mwanga*		Those who worshiped a star showed it by this sign : *mwanga*
Wenye kuabudu mti walichagua *ua*		Those who worshiped a tree showed it by this sign : *ua*
Wenye kuabudu *jua la pombe*		Those who worshiped the sun of the millet beer (*jua la pombe*)
Wenye kuabudu *ng' ombe*		Those who worshiped a cow(*ng' ombe*)
`Wenye kuabudu *mambamba*		Those who worshipped the cave (waterhole) of the *mambamba*
Wenye kuabudu *mto* hali hiyo pia		Those who worshipped a river (*mto*)
Wenye kuabudu *mizimu*		Those who worshipped *mizimu* (ancestral spirits)

NOTE : The words or sentences added in parenthesis are based on Basilius Saprapason's oral information, when we discussed his manuscript in 1962, and I asked him to explain some parts of his writings in greater detail.

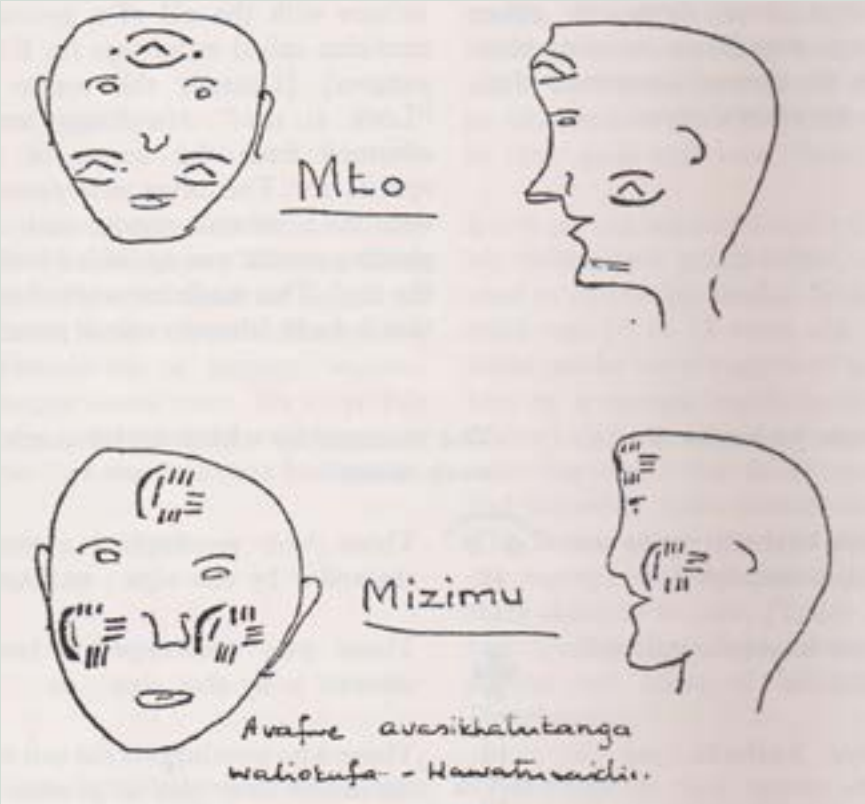


Fig. 5. Drawings by Basilius Saprapason reproduced from his unpublished manuscript Dini za *Kipangwa*... (written in 1962).

The Pangwa facial marks are composed of graphemes with precise meanings, dependent on graphic context. The two curved lines in the ideogram *ng'ombe* for example (see above) represent the horns of the cow, the three straight vertical lines below represent its body. The symbol for *jua la pombe* basically means light radiating from a center which is represented by a cross. The more streaks which radiate in the four cardinal directions, the more powerful the light is conceived to be. This symbol can mean sun (*jua*), but also moon and sometimes star. Another thing mentioned in the manuscript, the plant *mundolage*, which may be a powerful anaesthetic in Upangwa, we were unfortunately unable to identify botanically.

Fig. 6. A traditional Mpangwa diviner in front of her divination calabash. Religious marks appear both on her face and the calabash. Drawing by Basilius Saprapason (1962). Original in color.

It may be noteworthy that these graphemes and, indeed, some of the complete symbols also appear in other contexts of Pangwa culture. Saprapason has drawn a decorated calabash as part of the divining ustensils of a traditional doctor who in this case was a woman famous in the whole region during the early 1960s (fig. 6 and 7). This is an interesting parallel to the use of ideographs on calabashes further north, as in the case of the *gicandi* graphic tradition of the Gikuyu of Kenya.

Proceeding further south along the shores of Lake Malawi, we may discover that graphic traditions of some antiquity even survive in cultures otherwise strongly influenced by Islam, such as that of the -Yao. During recent field-work in MalaViri in the context of our project on "Systems of traditional education" (No. 4977, Foundation for the Advancement of Scientific Research, Vienna) I found that the *inyago* large picto- and ideographs of the *lupanda* boys' initiation school are still drawn in areas a bit distant from the major impact points of Islam. From information given to us by a local sing'anga (traditional doctor) near Chileka in Blantyre District, southern MalaATi, Moya Aliya, ethnographic assistant on my team and I learned in September 1983 that a *lupanda* school was going on in the rocky hills near Nkhumbe (a place on the Chileka — Blantyre road).

Lupanda is the pre-Islamic version of boys' initiation among the -Yao. In the type of *lupanda* surviving today, there is no full circumcision of the boys undergoing instruction, as in *jando*, the Islamisized version, but only an incision on the prepuce, a kind of symbolic circumcision or what looks to me like a mitigated version of the ancient custom. The group of young boys stay for several weeks in the *lupanda* lodge, situated in a lonely area to which no uninitiated persons have access. They return to their village after the instruction process is completed (cf. Cine-Film No. 57, Collection Aliya/Kubik, Vienna). As part of the return ceremony the *amicila* (actors of the traditional theatre) and their assistants draw a gallery of large picto- and ideographs on open ground close to the village.

These picture-models are called *inyago* in Chiyao, a word that can be translated as "initiation images". *Unyago* means initiation in Chiyao. Eventually, I was able, jointly with Miss Lidiya Malamusi, who as a female could approach the scene to document them. They may be described as reliefs, modeled with soil on the ground and sprinkled with maize flour in lines and dots to obtain their final appearance. Some of them are several meters long and are a phantastic sight in the moon-lit night of the coming-out ceremony. They are meant to reconfirm and seal previous teachings of history and mythology to the initiates before they finally return home. Seven such picture-models were prepared on this occasion on September 13, 1983 and they were called as follows : 1. *Namungumi* (the conjugal bed) 2. *Ngwena* (crocodile), 3. *Nyasa* (the lake), 4. *Katumbi kangongole* (a mountain of debts), 5. *Ngwuo* (cloth), 6. *Cepakawaga* (name), 7. Cingundangunda (the pregnant hill).

The procession of the initiates past this picture gallery, of some 100 meters length, begins in the early twilight-hours of the coming-out ceremony. While the boys are led past, the *amicila* give a theatrical performance during which the earth reliefs are partly distroyed. This is

Fig. 7. Pongwa divination calabash with ideographic designs. Drawing by Basilius Saprapason (1962). Original in color.

accompanied by songs, and their meanings are explained to the initiates. *Namungumi* (photograph 10), according to our informant, F.P. Botha from Nkhumbe, is mainly designed to inform about incestual taboos. It represents the conjugal bed of an initiate's parents to which he, as a graduate from *lupanda*, must never again come close. What looks like the eyes of a big animal — a kind of water-mother according to Sanderson 1955, 40 — represents the lock to the *chipinda* (the "room") of the parents. This ideograph reminds the initiates never to sit on the bed of father and mother or grandmother. During the theatrical performance one of the *amicila* is exactly doing that, "riding" on the figure and partly destroying it (photograph 11). *Nyasa* (photograph 12) refers to the Lake Malawi, which plays such an important role in the history of the -Yao, who migrated from Moçambique to the Lake in the 17th and 18th centuries. It also alludes to a narrative about the drowning of children through the carelessness of their guardian. *Cepakawaga* (photograph 13) reminds the intiates of the story of a young Ngoni man of this name, who was so self-centered that he preferred to make important decisions in his life without consulting or even informing his parents. The results was that he married and had sexual intercourse with a woman in another village, whom he thought was unmarried. However, she was already married and her husband had left a magical device behind, before he set out on a journey, assuring that any man, who would sleep with his wife, would get "stuck", i.e. would be unable to remove his penis. The pictographs shows the two persons, Cepakalivaga and the woman in this position, linked for ever. This is symbolized by the table-like circle in the middle (photograph 13).

The last picture-model in the row is *cingundangunda* (the pregnant hill). According to informant Botha, the word comes from the verb *kungundangunda*, referring to the presence of an embryo in the womb of a pregnant woman, as it makes movements. "When a woman is pregnant, a man may only address her from the front, he must not step behind her back. Boys who have graduated from *lupanda* should observe that they must not walk behind a pregnant woman. The hill in the middle of the earth-relief, i.e. the raised part, represents the pregnant abdomen. Around it stretches a cloth (*nsalu*) in the manner a pregnant woman binds a cloth round her body."

(Informant Botha, interview of 22 November 1983.)

Fig. 8. *Comboko* (Sanderson 1955 : 48)

The *inyago* pictographs constitute a repertoire of symbolic messages visualizing inner processes during initiation and thus facilitate the ritual transition through the life crisis period of the young initiates emerging from *lupanda*. The first person who seems to have documented them was G.M. Sanderson whose short, but essential article appeared in the (then) *The Society of Nyasaland Journal*, vol. VIII, No. 2, in 1955. Some of those Sanderson documented more than thirty years ago are extremely regular in design and occasionally display a "mandala"-type of structure in the sense of C.G. Jung's analytical psychology; for example *comboko* (the place of crossing over), a symbol of the passage from childhood to adulthood. Our team, unfortunately, did not come across this particular ideograph, but Sanderson's redrawing (1955, 48), although two-dimensional on paper is quite revealing.

Carl Gustav Jung has said that "mandala"-structures represent a kind of ideograms of unconscious contents. ("Die Bilder stellen eine Art Ideogramme unbewusster Inhalte dar", Jung 1950, 183). They may be produced spontaneously by individuals in a psychic crisis situation as an attempt to reconstitute a threatened inner order, or they may be provided for by the curriculum of a ritual to relax a situation of inner crisis and disorientation created by the psychological exigencies of the ritual itself. Finally, they may be provided for by a tradition to promote meditation. In Jung's analytical psychology "mandala"-figures are "archetypal images".

THE TUSONA/SONA TRADITION IN EASTERN ANGOLA

Tusona (as they are called in Lucazi, a language of the "Ngangela" group in eastern Angola) or *sona* (as they are called in Cokwe) represent a tradition of ideographs with occasional pictographic elements, that is found in an area of West-Central Africa perhaps as large as France, and comprising almost all eastern Angola, parts of northwestern Zambia and southernmost Zaïre. *Tusona* or *sona* is one of the most important traditions of ideographic writing in the Bantu languages zone of Africa. Since I have written a detailed paper on this subject for the Colloque International sur les Migrations, l'Expansion et l'Identité Culturelle Bantu, organized by CICIBA in Libreville, April 1-6, 1985, which is about to appear in the proceedings, I will limit myself to a relatively brief account.

The -Lucazi people among whom I have researched this tradition since 1973 designate with the term *tusona* (singular : *kasona*) ideographs of the size anywhere between a drawing board and two flat palms of the human hand joined. These are drawn in a certain technique with the fingers in the sand, usually by adult men and elders in the course of leisure time social gatherings in the *ndzango*, the assembly pavilion in the middle of a Lucazi village. Here men sit together and discuss, work, rest or play games. The one who knew tusona so well that he could captivate his audience, was often offered millet beer (*vwalwa vwamasangu*) by the others free of charge. Women are officially excluded from this tradition, as they are excluded from the *ndzango* gatherings, but in reality they know quite a lot about this tradition, and my informants in north-western Zambia have included two women (cf. photographs 19 and 21). More rarely, *tusona* may also appear on house walls as paintings (murals). Dos Santos (1961) claims that among the -Cokwe they may also be drawn on objects such as calabashes. Myself I have never seen this and Marie-Louise Bastin, the authority on Cokwe decorative art also has doubts about the accuracy of this reference. In a letter dated Nov. 17, 1981 she wrote to me :

> "Je n'ai jamais relevé de *sona*, du type écrit sur le sable, dans la décoration des objets Tshokwe, comme le suggère Eduardo dos Santos."

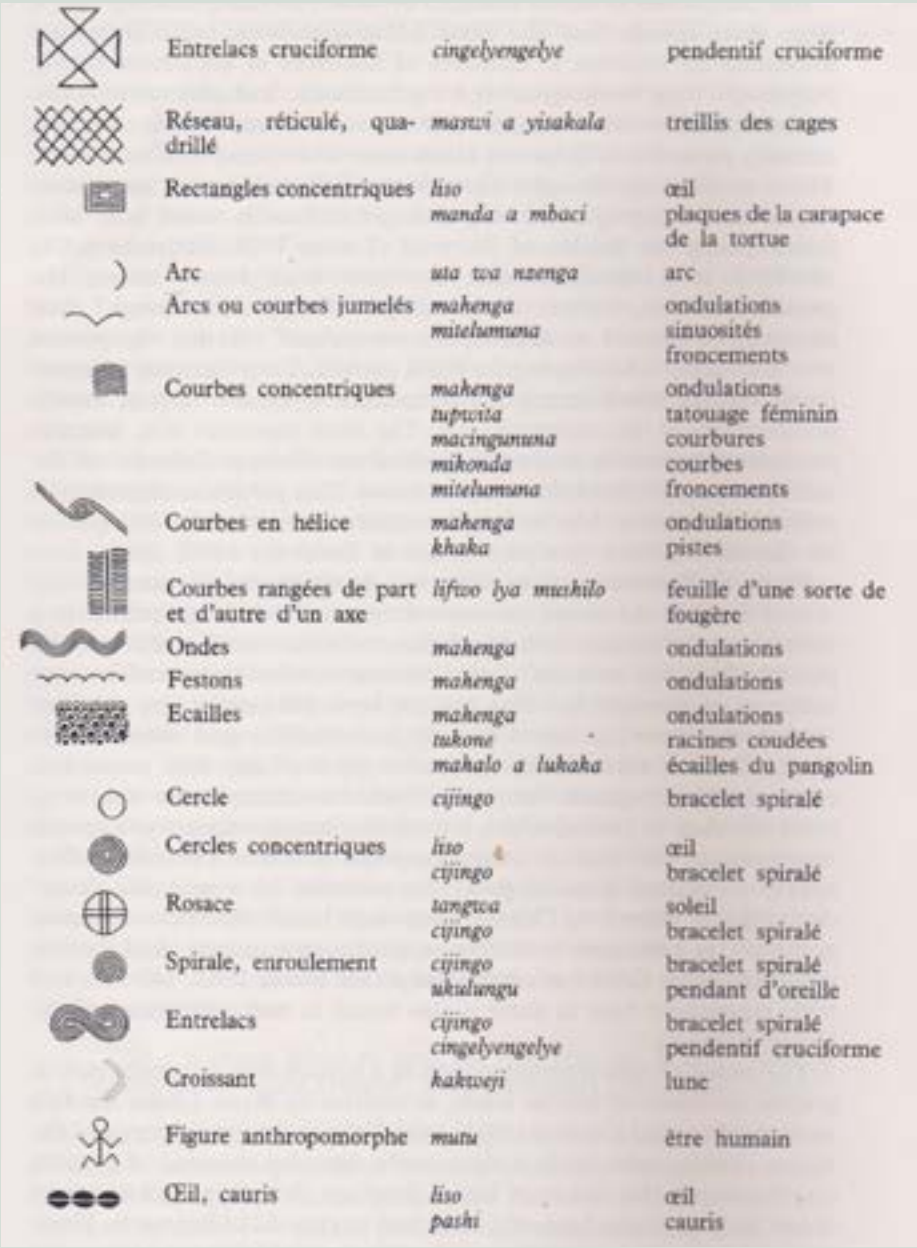
As sand-drawings they are strictly ephemeral, because soon after production they are wiped off by the *mukakusona* (the drawer of a kasona) to obtain blank space on the ground for the next one. It is difficult, therefore, to assess how old the tradition is in absolute terms. Even those which may occasionally be seen on house-walls are soon washed away by rain, or disappear when the houses in deserted villages (*zingundu*) disintegrate and break down.

But comparison of *tusona* collected by observers independently over a large area, reveals that the same ideographs occur with little and sometimes no variation at distances of hundreds of kilometers among people who have lived separately for generations. Such observations and the structural evidence suggest that the *tusona* tradition is old, and certainly pre-colonial. It is even a little more widespread in West-Central Africa as originally thought. Outside the Eastern Angolan population cluster sand ideographs showing close parallels with *tusona* have been found among the Bakuba of Zaïre (cf. Torday 1925, Zaslaysky 1973, 106-109). It is significant that the most basic *kasona* among the geometrical ones, known in Lucazi as "*Kangano kanthyengu*" (the foot-print of the roan antelope or "*Katuva vufwati*" (the one who pierces into intestines) is also known in Kuba culture. Even the most complex *tusona* configurations among the geometrical types are, in fact, merely proliferations of this embryonic one. The more important it is, that this structure may be seen on a raffia cloth of the -Kuba of Zaire far off the main present-day distribution area of tusona. This particular embroidered raffia cloth is said to date back to the eighteenth century and it is kept in the British Museum (see photograph in Zaslaysky 1973, 108).

While such evidence gives historical depth to the existence of this central motif in the *tusona* constructed upon a dot-and-line geometry, a probe into the remote history of this tradition would really only be possible from the moment similar structures were discovered in rock paintings or petroglyphs. This has not been the case so far, although some rock engravings discovered by Jose Redinha and others in the Upper Zambezi region (Angola) show stylistic affmity with *tusona* and other motifs of regional "decorative" art. For example two interlaced loops (*zinkhata* in Lucazi) which provide fascinating evidence of a spacial conception in this rock art (see photograph in Bastin 1961, 148) often appear as plaited grass rings at the entrance of a *mukanda* (boys' circumcision school) to "chase away men-lions" (*kutinisa vandumba zyavantu*), as I was able to observe on numerous occasions. And another motif known in Cokwe as *cingelyengelye* (see Bastin 1961, 147-149, and table reproduced here in part) is also found in rock engravings of the Upper Zambezi.

The *tusona* or sona tradition occurs in a culture area extremely rich in graphic traditions of various kinds, as testified by Marie-Louise Bastin's work *Art Decoratif Tshokwe* (1961), with links to the « prehistory » of the region. Bastin, who made a deep probe into the meaning of graphic symbols among the -Cokwe of Lunda Province, Angola, gives a summary of her fmdings in the form of a table next to page 62 of her work. These sona which occure on utensils, wood carvings, calabashes etc. represent a genre different from the ones drawn in the sand which are often characterized by an intrinsic mathematical content (see below). The differences may also be a consequence of different tools. The sand-ideographs are produced by impressing ones fingers into a sand plain or « impressing » a brush on a house-wall. Hence the typical dots and lines. Carved decorations produced with a knife are carried out with a technique disparate from that with which the sand figures are drawn. Therefore, referring back to dos Santos 1961 they are also hardly to be expected in the form of engravings on calabashes.

The first foreign observer who reported about *sona* among the -Cokwe was Hermann Baumann in 1935, who in his book *Lunda* briefly discusses four such ideographs under the title



Entrelacs cruciforme	*cingelyengelye*	pendentif cruciforme
Réseau, réticulé, quadrillé	*manwi a yisakala*	treillis des cages
Rectangles concentriques	*liso* *manda a mbaci*	œil plaques de la carapace de la tortue
Arc	*uta wa nzenga*	arc
Arcs ou courbes jumelés	*mahenga* *mitelumuna*	ondulations sinuosités froncements
Courbes concentriques	*mahenga* *tupwita* *macingununa* *mikonda* *mitelumuna*	ondulations tatouage féminin courbures courbes froncements
Courbes en hélice	*mahenga* *khaka*	ondulations pistes
Courbes rangées de part et d'autre d'un axe	*lifwo lya muchilo*	feuille d'une sorte de fougère
Ondes	*mahenga*	ondulations
Festons	*mahenga*	ondulations
Ecailles	*mahenga* *tukone* *mahalo a lukaka*	ondulations racines coudées écailles du pangolin
Cercle	*cijingo*	bracelet spiralé
Cercles concentriques	*liso* *cijingo*	œil bracelet spiralé
Rosace	*tangwa* *cijingo*	soleil bracelet spiralé
Spirale, enroulement	*cijingo* *ukulungu*	bracelet spiralé pendant d'oreille
Entrelacs	*cijingo* *cingelyengelye*	bracelet spiralé pendentif cruciforme
Croissant	*kakweji*	lune
Figure anthropomorphe	*mutu*	être humain
Œil, cauris	*liso* *pashi*	œil cauris

Fig. 9. Idépgraphic symbols in Cokwe decorative art (extrait from tableau I in Marie-Louise Bastin 1961 : next to page 62)

"Sandzeichnungen" (sand drawings). He also contributed a photograph of enormous historical bearing taken during his field-expedition to northeastern Angola in 1930 : a wall-painting in the traditional colors *mukundu* (red ocre) and *mphemba* (white kaolin) showing the *kasona* called "Vamphulu" (the gnus) in a shape absolutely identical with the one I documented from the late Chief Kalunga Ntsamba Chiwaya among another people, the -Lucazi, and in another place, Chikenge in Kabompo District, N.W. Zambia, in 1973 (photographs 16 and 17).

Numerous others accounts of *sona* or *tusona* have appeared since Baumann's, beginning with E. Hamelberger's pioncering study of 1951 and 1952. But most collections contain material from -Cokwe informants in a relatively small area in Lunda Province, Angola, namely in the vicinity of the Museu do Dundo. (Cf. Eduardo dos Santos, 1961.) Among these Mario Fontinha's recently published book, based on material collected between 1945 and 1955, is the most comprehensive one and the most seriously conceptualized.

An independent collection of *tusona* from south-eastern Angola by the Swedish Missionary Emil Pearson (born 1897), dating back to the year 1927, and published in two little known booklets (1977 and 1984) testifies how widespread this tradition once was. It was in no way limited to the -Cokwe, but shared by all the Eastern Angolan peoples of the socalled Ngangela-cluster (the -Lucazi, -Lwimbi, -Nkhangala, -Mbunda, -Mbwela etc.). This has received further confirmation from my own studies among the -Lucazi in northwestern Zambia, Kabompo Districts, who are early 20th century migrants to this area and brought this graphic tradition with them.

Tusona/sona constitute a depository of graphic structures carrying social, educational, literary and metaphysical messages. Content and meaning of the *tusona* are often philosophical and they serve within the community both as an entertainment and as a written code for abstract ideas on some of the people's most central institutions.

The formative elements of the *tusona* worked into elaborate configurations can be reduced to relatively few graphemes whose meaning, consequently, is variable. Meaning also derives from their relationships in space, i.e. their spacial layout towards each other, and from the overall content of a particular *kasona*. For example, a single dot, or a series of dots, produced in the characteristic technique of a *mukakusona* (writer of *tusona*) with the first and third fingers of his right hand, impressing the dots into the sand, can have completely different meanings, according to context : for example tree (s), person (s), animal (s) eye (s) and mouth (s), beer vessel (s) etc. A line, drawn with the right index finger, can symbolize a path, a river, a fence, a wall, contours of the human body and so on. Directional concepts are also part of the structures.

Some *tusona* are geometrically so complex that it takes considerable time to learn them and reproduce them from memory, others require only a minimum of drawing or writing action. In an ideograph which I collected from a -Lucazi expert in 1978, the late Livingtsone Sanjeni Matemba, first a thin curved line is drawn with the tip of the index finger, starting at the top of the figure. Then, it is crossed with a thick line, drawn in the same direction with the first two fingers. This ideograph represents the Lucazi proverb : *Chikuta changendzi kuchihonowa kuchizitula, chakuzitula lyavene, weka kalikuchihasa* (The bundle of a stranger — it is impossible to untie it, it must be untied by the owner himself, someone else is unable to do that.) This proverb may be applied in the daily life in a situation such as the following : If a person has done something considered to be wrong, then someone else cannot be expected to say « Myself I pay for it », only he himself is responsible, he who has committed the offence. The message is that everybody has to disentangle his own guilt. *Chikuta* (the bundle, package, one's personal luggage, stands for *mulonga* (crime, offence, one's personal guilt). *Ngendzi* (a stranger, visitor, traveller) stands for the one who has dissociated himself from society by his wrongdoings.

Fig. 10. Chikuta cha ngendzi (the bundle of a stranger) — an ideogram drawn in the sand; collected from the Late Livingstone Sanjeni Matemba (1909-1979), at Chindzombo village, Kabompo District, N.W. Province, Zambia, on January 4, 1978.

Fig. 11. 1. *Kangano kanthyengu* (the footprint of a roan antelope) or *Katuva vufwati* (the one who pierces into intestines).

Fig. 12. 2. *Liswa lya vandzili* (the nest of the ndzili-birds).

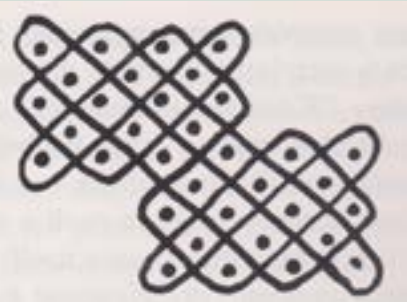


Fig. 13. 3. *Kambava wamulivwe* (the hyrax in the rock).

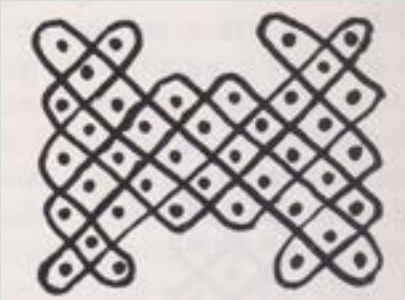


Fig. 14. 4. Tunwenu vwala vwetu (let us drink our millet-beer).

Many *tusona* form complex structures using a dot-and-line geometry which can be quite a puzzle to Western mathematicians. Examples of these ideographs are : "*Kambava wamulivwe*" (the hyrax in the rock), "*Kalolo-muzike na kalolo-wambata*" (the bachelor rat and the married rat), "*Tunwenu vwala vwetu*" (let us drink our beer). Here a single line circumscribes a given series of dots in such a manner, following strict laws of behavior, that it must return into itself. The most basic of these tusona is the "*Katuva vufwati*" or "*Kangano kanthyengo*" structure, in which only six dots are circumscribed by a single line.

Six *tusona* (ideographs drawn in the sand) based on a dot-and-line geometry, collected from various elders in Kabompo District, N.W. Province, Zambia in 1973, 1977/78 and 1979.

A mathematician from the research center of the Mathematisch-Statistische Sektion of the University of Graz (Austria) has attempted to explain mathematically why a single line, after passing or circumscribing dozens of dots, *must* return

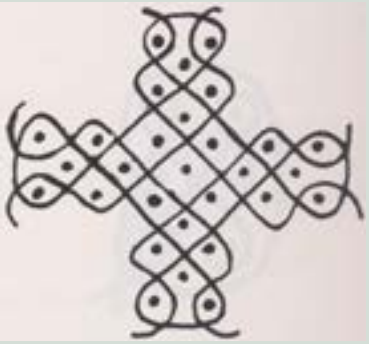


Fig. 15. 5. Vamphulu (the gnus).

to its starting point. (Wolfgang Jaritz 1983.) On the basis of a sample of *tusona* from my research material which I placed at his disposal together with a set of questions to be solved mathematically he arrived at a Western mathematical explanation of the phenomenon by comparing the geometry of this genre of *tusona* (and its rules for directional changes of the single line) with the path a ball takes on a billiard table. The analogy is justified, because the lines in the *tusona* proceed diagonally between the equidistantly laid out dots and one may inscribe into some of the structures imaginary tables (see Kubik, in press), e.g. billiard tables. After discussing permutations and a reduction algorhythm for simply connected "tables" Jaritz tackles the difficult question of several intersected "tables" which can be reduced by cutting off some sections diagonally. The results of this inquiry have confirmed that tusona, besides

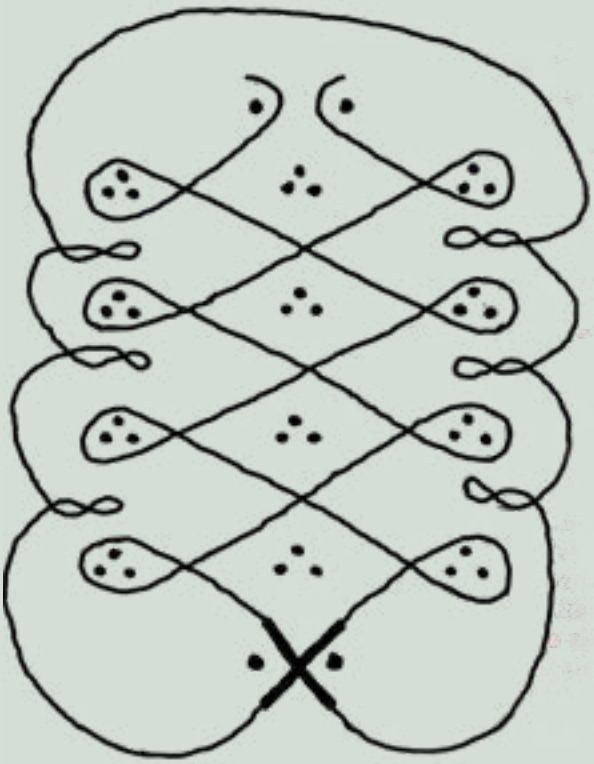


Fig. 17. Kambilinginja kaNtumba (name) — sand ideograph collected from Samusole Jinga, born 1909, at Katuva, Kabompo District, N.W. Province, Zambia, July 5, 1979.

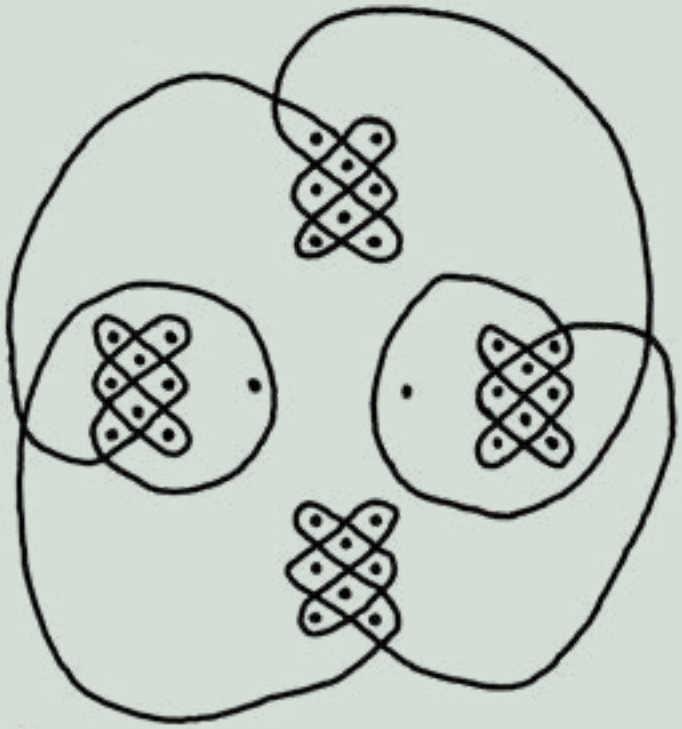


Fig. 16. 6. Kalolo-muzike na kalolo-wambata (the bachelor rat and the married rat).

transmitting wisdom and abstract ideas are, in a sense, also mathematical puzzles. The forefathers of the Eastern Angolan peoples discovered higher mathematics and a non-Euclidian geometry on an empirical basis applying their insights to the invention of these unique configurations. It seems that these discoveries were made by individuals in solitude during long journeys through uninhabited areas. Oral tradition confirms, that in the past tusona were often drawn by hunters, when they sat down to rest and wished to pass time.

The hunting connection is visible in the titles and the content projected into many of the *tusona*, e.g., *kambava wamulivwe* (the hyrax in the rock) alluding to an episode when a decayed hyrax was found by a hunter, or *mbambi waviyoyo* (the duiker of bad omens) (See my CICIBA Conference paper). Footprints of animals in the sand, including those of birds, may have been a primary inspiration at the beginnings of this tradition. In the white sands of eastern Angola called *musekeseke* such footprints often appear with unusual clarity of design. In some *tusona* this reference is testified in titles such as "*Kangano kanthyengu*" (the foot-print of the roan antelope), in others in some graphic motifs. An example for latter is the kasona called "*Kambilinginja kaNtumba*" which is based on a famous Lucazi proverb : "*Kambilinginja kaNtumba kutunga twatunga vunoni mazina katulizi* (Kambilinginja cf. Ntumba, as concerns building we have built our villages together, but we do not know each other's names).

In this *kasona* a drawing technique was employed which seems to represent a tradition different from the dot-and-line geometry discussed above. The clusters of three points which constitute a basic grapheme in this figure, were formed by holding fingers 1, 2 and 3 of the right hand tightly knit together and impressing the three finger pads simultaneously into the

sand. The clusters of dots produced in this manner resemble the traces of a bird in the sand or of a small mammal.
There is a long story associated with this particular *kasona*. It is told by the *mukakusona* after completing his drawing. The story relates about a man called Kambilinginja (son of Ntumba) who did not want to associate with his relatives, but preferred to live in splendid isolation. The two dots at the bottom of the ideograph represent the villages of Kambilinginja and his wife, which were extremely close to each other, only separated by a swamp (the thick cross in the drawing). Kambilinginja never revealed this secret to her. Instead, after marriage he sat out with his wife on a journey of several years during which she gave birth to several children, alledgedly to reach his village. The pathes of their journey are represented by the slung lines, while the clusters of three dots represent villages or settlements which they passed by on their way. One day, however, in her husband's village, the wife suddenly recognized her mother on the other side of the swamp as she was pounding in a mortar.
Nearly every realm of social behavior and every important institution is documented in an abstract manner in a *kasona*. There is a *kasona* about *mukanda* (the boys' initiation school), see photo No. 22, explaining its laws, there is another one about the *mungongi* association of men, and there is also one about the founding tree of a new village : *muti wamundzango*, which was shown to me by Mrs. Likumbi Kapyololo, the not unusual case of a woman being knowlegdable in *tusona*. Many women know the ideographs, but keep their knowledge to themselves, since they are excluded from the *ndzango* (men's assembly place). Long ago when a new village was founded, the leader of the arriving group was expected first to select a tree, bind *vikakavizi* around it, a type of grass used in ancestor worship, and declare it the tree of the new assembly place. It then stands symbolically for the village. It can be any kind of tree, but often it is *musivi* (bot. *Guibourtia coleosperma*), because this is a big tree giving much shade.

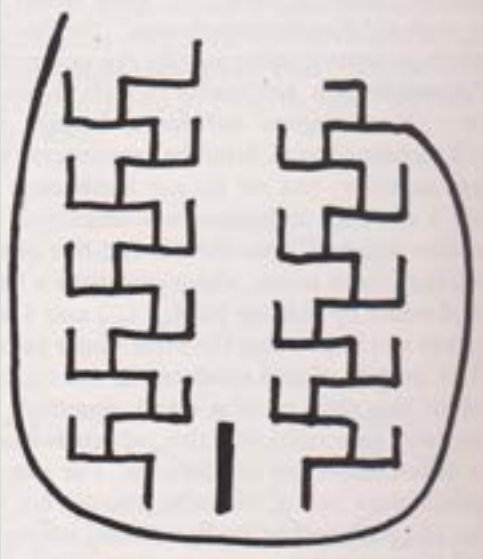


Fig. 18. Muti wamundzango (the tree of the assembly pavilion) — sand ideograph collected from Mrs. Likumbi Kapyololo, ca. 40, at Katuva, Kabompo District, N.W. Province, Zambia, July 9, 1979.

FUTURE RESEARCH ON AFRICAN GRAPHIC SYSTEMS

There is a need for further research on graphic systems and scripts in the area of the Benue-Congo or "Bantu" language zone, especially a survey of communities whose graphic systems have remained unreported or little studied. It may be a costly undertaking and include several research groups working independently although preferably under one umbrella such as, for example CICIBA, but it is worth undertaking, even at this stage, when most of these traditions have either been forgotten or reduced to the knowledge of bare essentials, with the more complex ideographs lost to oblivion. As I have experienced in northwestern Zambia, even then it should be possible with the help of informants and on the basis of a fair knowledge of their structural regularities to reconstruct some of the forgotten ones.
However, modern methodology will have to be employed in these studies, and especially at the grass-root level it may be recommended to make use of the experiences of an intra-cultural approach (cf. Kubik 1984 and in press). This implies that researchers must have knowledge of the local languages and that inquiries and field-notes should as much as possible be made in that language and not by using any of the European vehicular languages current in Africa. It would not suffice, even to use any vehicular language such as Lingala in Zaïre or Kiswahili in Tanzania, but the language of the native speakers from whom information is collected. Documentation should also include the making of cine- or video-films of processes of production of graphic symbols. The student of graphic systems in Africa and elsewhere, and the sociologist of writing in general, will try to find an answer to a number of basic questions related to the particular culture he studies :

1. How is the system structured? What are its basic graphemes and how are they combined to convey meanings?

2. What are the communicative objectives
   a) sending secular messages (letter writing) ?
   b) conveying any kind of message expressable in words?
   c) fixation of philosophical thought, important parts of the cultural heritage?
   d) giving a limited number of instructions as to expected behaviour?
   e) conveying non-verbal messages of a particular kind, for example expression of psychological messages (i.e. in initiation, healing ceremonies), communication of unconscious contents?

3. Is the system language-dependent or independent?

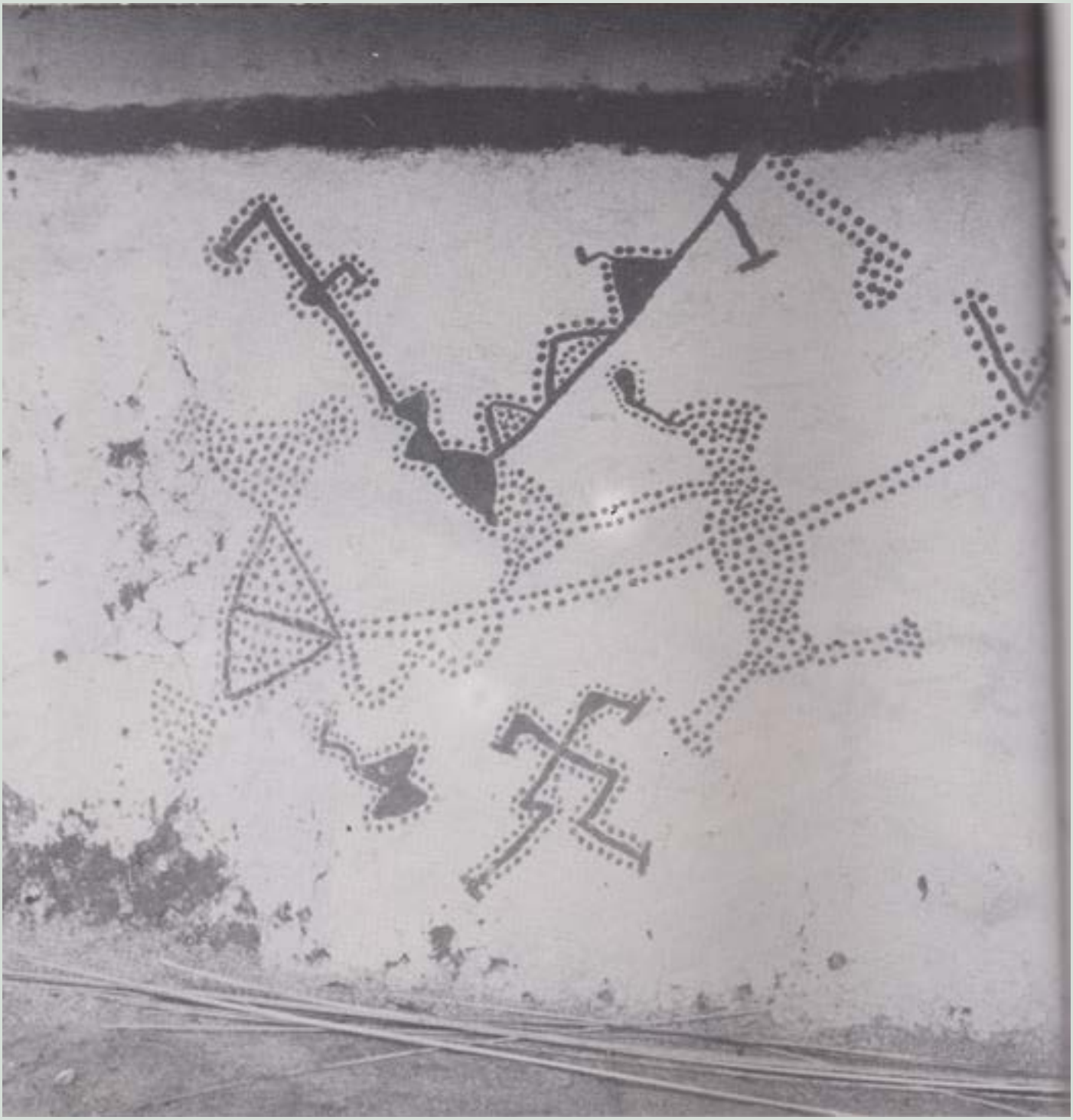
4. What is the socio-cultural context of the system? Is its use restricted to certain places or occasions? Is it practiced by everybody or by certain members of society only, such as priests, certain age-groups, sex groups etc. ? Is it status-enhancing? Are there rewards for correct usage?

Many more questions could be added. This must suffice, however, as an outline of inquiries applicable everywhere, including Africa.

Photo I. Symbolic religious wall painting by André Mvome, priest of a small *angom-iboya* cult community in Oyem, northern Gabon. The female person to the left represents *nyingon-moboya*, the central deified female figure in this religion, often described by the painter as "esprit consolateur" "cleesse" or "la Saint-Mere" in French. *nyingon-moboya* is a luminous goddess rising from the moon, depicted as a sichel-shaped form at the bottom of the painting. She unites male and female principles in world cosmogony, by holding the sun (male pririciple) in her right hand, and the moon (female principle) in her left. Angels' wings in the painting emphasize the transcendantal character of this figure. From her umbilical cord (below) hangs the "cross" of the world with the four cardinal points. The figure to the right depicts the "Holy Spirit" descending in the form of a bird from the sky. The colours used in this painting are exclusively those of the Gabonese national flag, symbolizing the independence of the nation and the rise of the "black man" to rule the world. *nyingon-moboya* in the characteristic multi-lateral and multi-dimensional symbolism of the *bwiti* religion also symbolizes the last era of the world history : after the rule of the "father" (symbolized by the "red" man) followed by the "son" (symbolized by the "white" man), the ultimate stage of the world is that in which the "holy spirit" — identical with *nyingon-moboya* — takes over world rule : it is the final era, the era of the "black" man. [Photograph (original in colour) : G. Kubik, in Oyem, 1966.]

Photo 2. Multi-dimensional symbolism is vividly expressed in this painting by Andre Mvome, made on the door of his domicile in Oyem. The quaternal figure (quaternity symbolizing the cardinal points of the "cross" of the world) is at the same time the "holy spirit" in the shape of a bird looking with his head downwards, i.e. descending from the sky, and the female central figure of this religion : *nyingon-moboya*, represented by the human face. The stars represent human beings (with head, arms and legs) symbols of the « fideles » of the *angom-iboya* community. Andre Mvome's paintings are based on visions which occurred to him under the influence of the hallucinogene *iboya* (bot. Tabernanthe iboga) used by the bwiti religious communities to communicate with the world of the dead. They are composed of standardized symbols, such as "the bird", "descendence", colour symbolism, "moon", "sun", "the umbilical cord" etc. which have multi-dimensional and therefore complex (but always standardized) meanings and appear in various compositions in his paintings. [Photograph (original in colour) : G. Kubik, in Oyem, 1966.]

Photos 3 and 4. A dynamic picture narrative consisting of lines of multi-coloured figures carved from wood in front of the consulting house of a *sing'anga* (traditional medical practitioner) in the Chimang'anja speaking area of southern Malawi. The pictures may have had application in psycho-therapy. [Taken at the roadside on the way from Chikwawa to Chiromo. Photographs : M. Djenda, October 1967.]



5/C 84

Photos 5-8. A painted narrative on a house-wall in Ngoro, Central Cameroon, apparently related to hunting. Hunting implements, such as a cross-bow (see C 86) can be clearly distinguished. All the figures are composed of three basic graphemes : dots, lines and filled-in patches. There is a human figure entirely composed of dots (C 84 left) and what might represent a snake (C 85). The color used on this house-wall was almost exclusively red-brown mud painted over a white background and few black lines and patches. From these elements a mixture of pictographic and occasionally ideographic symbols was formed in a distinctive narrative drawing style. [Photographs: G. Kubik (originals in color). At Ngoro (Cameroon), March 10, 1964.]

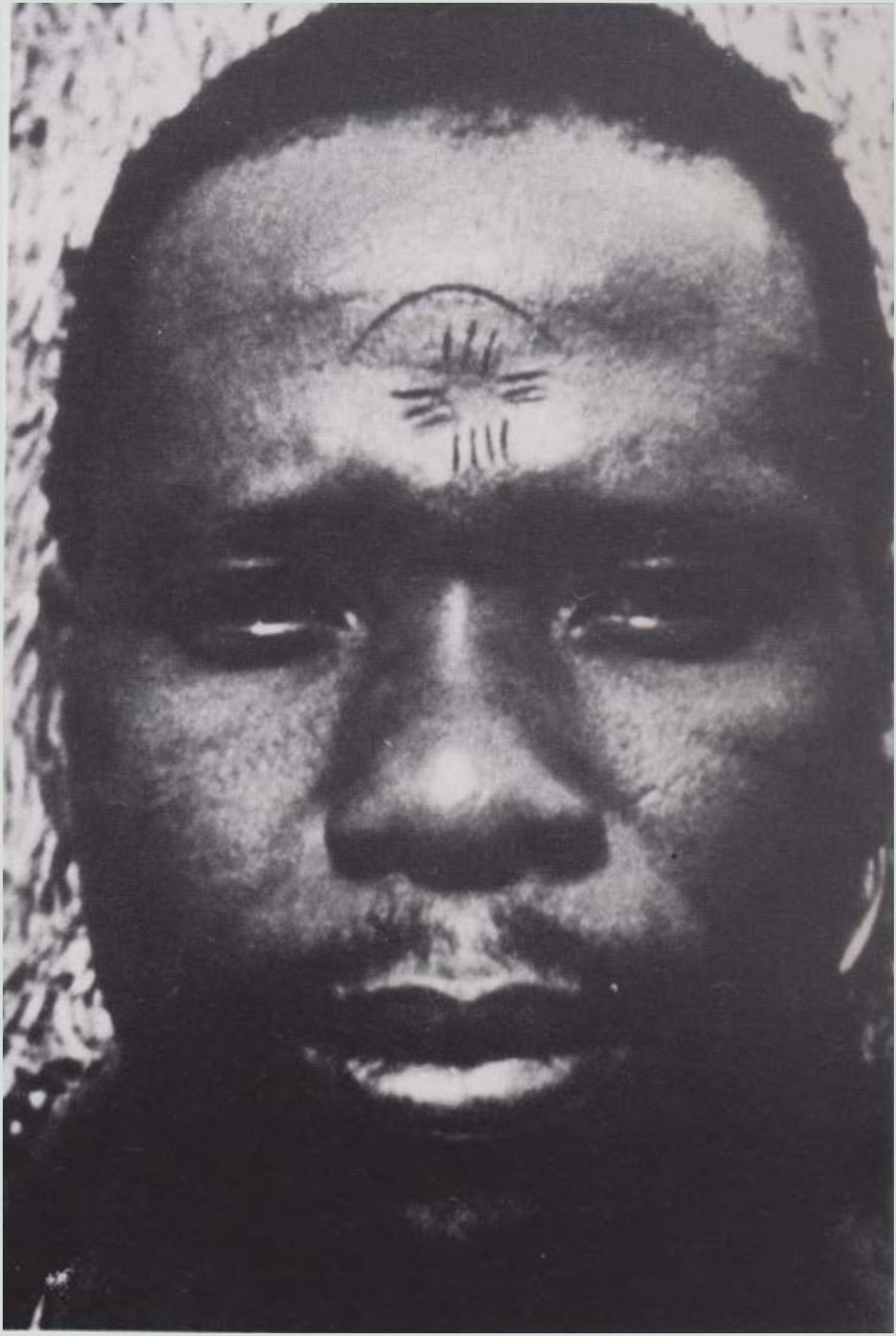


Photo 9. Tatooed facial marks of a Mpangwa man from Mlangali, Rudewa District, southwestern Tanzania. The ideogram incised on the forehead indicates the specific religious cult to which the person in linked. [Photographs :
G. Kubik, near Mlangali (Tanzania), May 1962.]

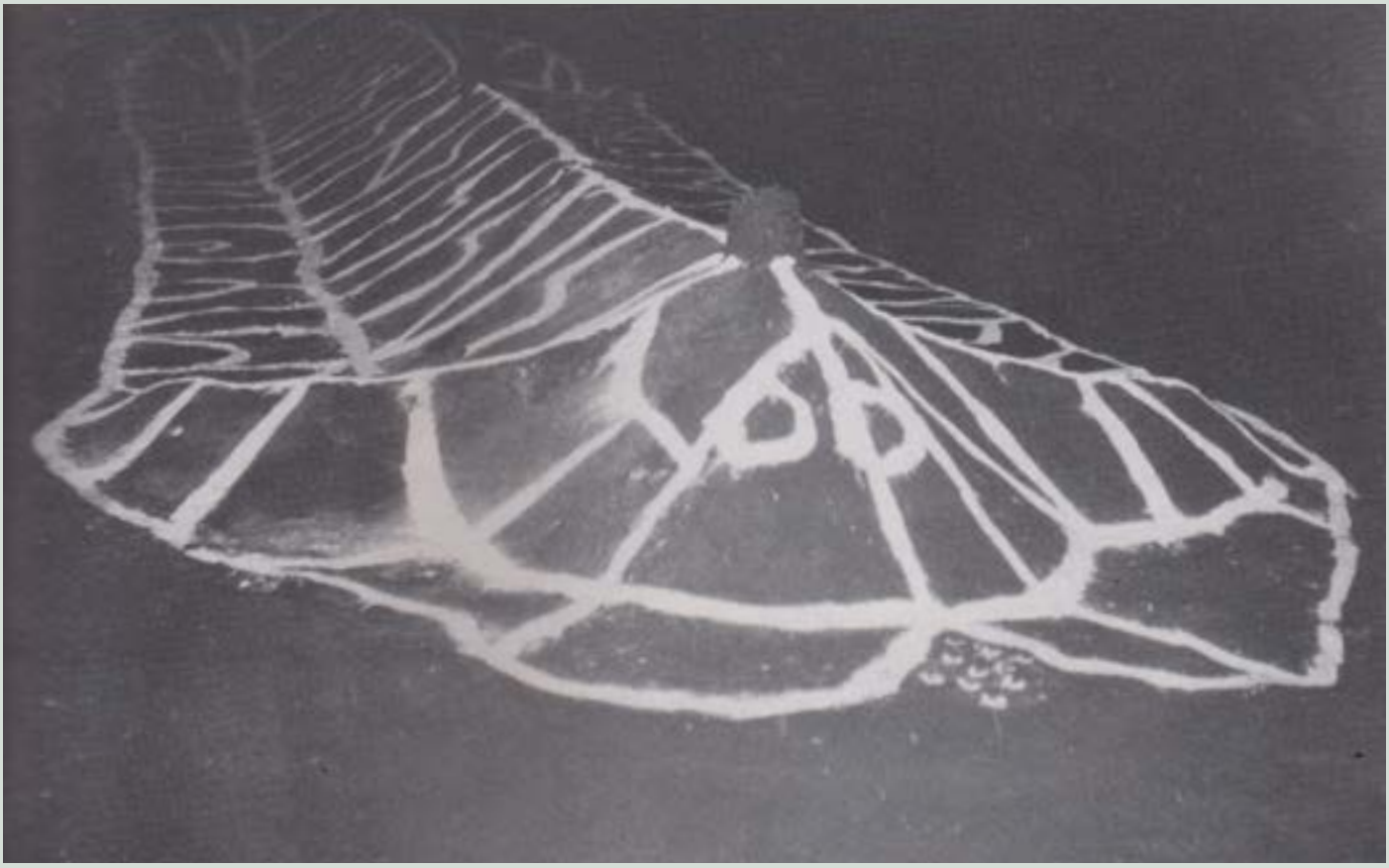
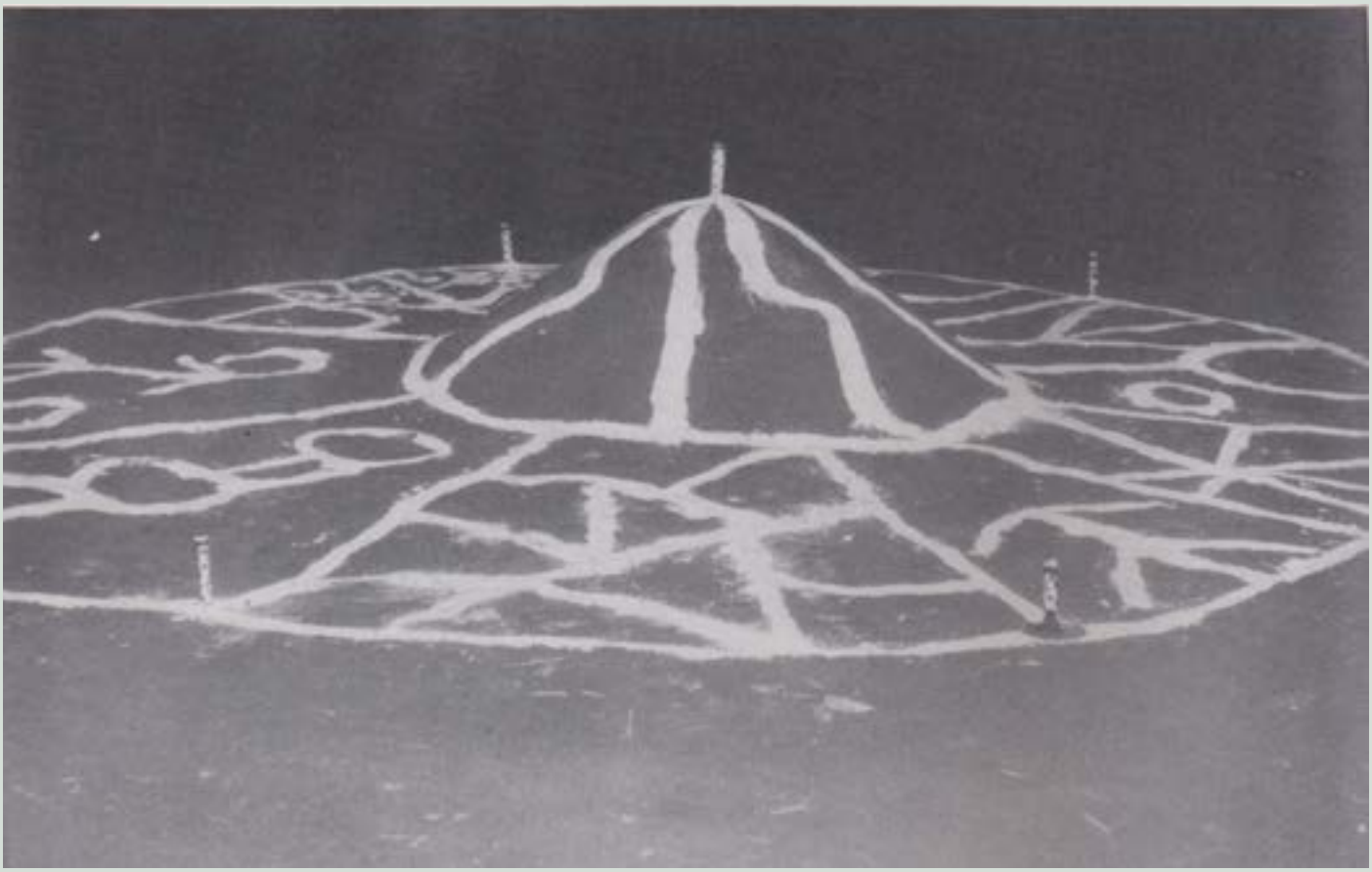


Photo 10. *Namungumi* (the conjugal bed of the parents) — one of the picture models used for instruction in *lupanda* boys' initiation among the -Yao. The two "eyes" in front of the figure represent the lock to the parental sleeping place which a graduate from *lupanda* must never again set foot on.

Photo 11. Theatrical performance by the *amicila* (masters of the ceremony) on the picture-model called *namungumi*. This takes place in the early twilight hours of the coming-out ceremony.

Photo 12. *Nyasa* (the Lake) with islands or mountains in the middle, a pictograph teaching history during the *lupanda* ceremonies.

Photo 13. The pictograph representing Cepakawaga and the married woman, who are caught by a magic device. The man is depicted in the left half of the picture, the woman in the right. The table-like circle in the center symbolizes sexual intercourse and how the man was caught by the husband's medicine, unable to retreat.



Photos 14 and 15. Chingundangunda (the pregnant hill) with people sitting in front of this ideograph, awaiting the ceremonies of the early twilight hour. [All photographs (10-15) : G. Kubik, at Nkhumbe, Blantyre District, Malawi, Sunday, Sept. 18, 1983].

Photos 22 and 23. Two famous *tusona* ideographs : *mukanda* (the boys' circumcision school) a philosophical account of the customary law of an ancient institution (above) and "*Vamphuka zyakauko*" (the bees of the brother-in-law), ideograph explaining the witty story of a man with his brother-in-law who set out into the forest to tap a bee-hive. They found several bee-hives by losing their path and coming back again and again to the same tree. (See also : G. Kubik : *Tusona* — Luchazi ideographs, in press). Both ideographs were drawn by Mose Chindumba at village Chindzombo, Kabompo District, N.W. Province, Zambia, January, 1978.

Abdallah, Yohanna, B., *Chiikala cha Wayao*, Zomba, 1919, Frank Cass and Co., London, 1973.

BIBLIOGRAPHY

Adams, R.F.G. "Oberi ckaime: a new African language and script", *Africa*, vol. 17, No. 1, 1947.

Alexandre, P. et Binet, P. *Le groupe dit Pahouin* (*Fang-Boulou-Beti*), Paris, P.U.F., 1958.

Allison, Philip. A. "Carved stone figures in the Ekoi country of the middle Cross river, eastern Nigeria", *Man*, Vol. 62, No. 15, 1962.

Bastin, Marie-Louise. *Art Decoratif Tshokwe*, Lisboa, 1961.

Bastin, Marie-Louise. *Introduction aux arts d'Afrique Noire*, Arnouville-les-Gonesse (France), 1984.

Baumann, Hermann. *Lunda*. Bei Bauern und Jagern in Inner-Angola. Ergebnisse der Angola-Expedition des Museums fur Volkerkunde, Berlin; Berlin, 1935.

Baumann, Hermann. "Vorlaufiger Bericht uber Felsbilderfunde in Sud-Angola", *Paideuma*, Vol. 6, No. 1, 1954.

Beier, Ulli. Katalog zur Ausstellung *Textilkunst aus Afrika*. Ausstellung der Universitat Bayreuth und der Hypobank Bayreuth, 1981.

Bloxam, G.W. "Exhibition of West African symbolic messages." *Journal of the Anthropological Institute*, vol. XVI, 1887.

Bonny, Duala. M'bedy, Léopold Joseph. *Die Bedeutung N'joyas fur die Kulturgeschichte des Bamum-Landes*, Dissertation, Universitat Wien, Wien, 1962.

kaChinyeka, Kayombo. *Vihandyeka vya mana — Sayings of wisdom*, Acta Ethnologica et Linguistica. Nr. 30, Series Africana 8, Wien, 1973.

Crawford, O.G.S. "The writing of Njoya", *Antiquity*, Vol. IX, 1935.

Dalby, David. "A survey of the indigenous scripts of Liberia and Sierra Leone : Vai, Mende, Loma, Kpelle and Bassa", *African Language Studies*, VIII, 1967.

Dalby, David. "The indigenous scripts of West Africa and Surinam; their inspiration and design", *African Language Studies*, IX, 1968.

Dalby, David. "Further indigenous scripts of West Africa : Manding, Wolof and Fula alphabets and Yoruba 'holy' writing", *African Language Studies*, X, 1969.

Dayrell, Elphinstone. "Further notes on *nsibidi* signs with their meanings from the Ikom District, southern Nigeria", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 41, 1911.

Delafosse, Maurice. "Les Vai, leur langue et leur système d'ecriture", *L'Anthropologie*, X, 1899.

Delafosse, Maurice. "Naissance et evolution d'un systeme d'écriture de creation contemporaine", *Revue d'Ethnologie et des Traditions populaires*, III, No. 9-12, 1922.

Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, II (Cultura material), Lisboa, 1964.

Dias, Jorge e Margot. *Os Macondes de Moçambique*, III (Vida social e ritual) Lisboa, 1970.

Diringer, David. *Writing*. Ancient Peoples and Places Series. Frederick A. Praeger Inc., New York, 1962.

Dubelaar, C.N. en Gonggryp, J.W. "Het Afaka-Schrift. Een nadere Beschouwing", *Nieuwe West-Indische Gids*, No. 3, 46ste Jaargang, December 1968.

Dubelaar, C.N. "Het Afakaschrift in die Afrikanistiek", *Nieuwe West-Indische Gids*, No. 3, 47ste Jaargang, November, 1970.

Dugast, I. et Jeffreys, M.D.W. *L'écriture des Bamum*. Sa naissance, son évolution, sa valeur phonetique, son utilisation. Memoires de l'I.F.A.N. (Centre du Cameroun), Serie : Populations, No. 4, 1950.

Elliott, Jorge. "The relationship between painting and scripts" in : Justine Cordwell (Ed.) : *The visual arts*. Plastic and graphic. Mouton Publishers. The Hague, 1979.

Ervedosa, Carlos. *Arqueologia angolana*, Ministério da Educação, Republica Popular de Angola, Luanda, 1980.

Escher, Reinhard. "Einheimische Schriftsysteme im subsaharischen Afrika", *Kleine Beitrage aus dem Staatlichen Museum fur Volkerkunde*, No. 5, Dresden, 1984.

Faik-Nzuji, C. Madiya. *Représentation idéographique de la "Parole forte"* (Manuscript to be published in : Mainzer Afrika-Studien, Germany.)

Fontinha, Mario. *Desenhos na areia dos Quicos do Nordeste de Angola*, Estudos, Ensaios e Documentos No. 143, Instituto de Investigação Cientifica Tropical, Lisboa, 1983.

Franca, Camarata. "As gravuras rupestres do Tchitundo-Hulo (Deserto de Moçâmedes)", in : *Mensário Administrativo*, No. 65/66, Luanda, 1953.

Gennep, A. van. "Une nouvelle écriture nègre : sa portée théorique", *Revue des études ethnographiques et sociologiques*, Paris, mars 1908.

Gollmer, C.A. "On African symbolic messages", *Journal of the Anthropological Institute*, Vol. XIV, 1885.

Gonggryp, J.W. "The evolution of a Djuka-script in Surinam", *Nieuwe West-Indische Gids*, 40, 1960.

Greenberg, Joseph H. *The languages of Africa*, Indiana University, Bloomington, 1966,1970.

Gregersen, E.A. *Language in Africa*. An introductory survey. New York, 1977.

Mac Gregor J.K. "Some notes on *nsibidi*", *in Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 39, 1909.

Griaule, M. et Dieterlen, G. *Signes graphiques soudanais*, Herman et 0', Paris, 1951.

Hair, P.E.H. "Notes on the discovery of the Vai script, with a Bibliography", *Sierra Leone Language Review*, No. 2, 1963.

Hamelberger, E. "Ecrit sur le sable", *Annales Spiritaines*, 61e ann. (Paris), 1951.

Hamelberger E. "A escrita na areia", *Portugal em Africa*, Vol. IX, 1952.

Hirschberg, Walter. "Die Volker Afrikas" in : A.H. Bernatzik *:* *Grobe neue Volkerkunde*, Wien, 1954 (2. Auflage).

Jaritz, Wolfgang. "Uber Bahnen auf Billardtischen — oder : eine mathematische Untersuchung von Ideogrammen angolanischer Herkunft", *Mathematisch-statistische Sektion*, Research Centre A-8010 Graz, Austria, Steyrergasse 17, Bericht Nr. 207, Graz, 1983.

Jeffreys, M.D.W. "The Barnum coronation ceremony as described by King Njoya", *Africa*, Vol. XX, No. 1, 1950.

Joffre, Joseph. "Sur un nouvel alphabet ouest-africain : le Toma (frontière franco-libérienne)", Bulletin de l'I .F .A.N ., VII, Dakar, 1945.

Jung, Carl Gustay. *Gestaltungen des Unbewubten*, Rascher Verlag, Zurich, 1950.

Jung, Carl Gustav (and M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé) : *Man and his symbols*, Aldus books. Jupiter books, London, 1974 (Second edition).

Kibanda, Matungila. "L'écriture dans la civilisation Kongo : problèmes théoriques et méthodologiques", *Revue de Linguistique théorique et appliquée*, janvier 1985.

Kibanda, Matungila. "Les arts graphiques dans les civilisations Bantu : Comme faits de culture et comme témoignages historiques. (Esquisse d'une sémiologie graphique Bantu)" CICIBA Proceedings, Colloque International sur les Migrations, l'Expansion et l'Identité culturelle Bantu, Libreville 1-6 Avril 1985, in press.

Kingenheben, A. "The Vai script", *Africa*, Vol. VI, No. 2, 1933.

Koelle, S.W. *Outlines of a grammar of the Vei language, together with a Vei—English vocabulary*. And an account of the discovery and nature of the Vei mode of syllabic writing. Church Missionary House, London, 1853.

Kubik, Gerhard. "Die Erschaffung der Welt. Mythe der

Wapangwa, Tanganjika", *Fabula*, Band 7, Heft 1, 68-75, 1963.
Kubik, Gerhard. "Kulturelle und sprachliche Feldforschungen in Nordwest-Zambia, 1971 und 1973", *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research*, No. 17, 1975.
Kubik, Gerhard. Review of Emil Pearson's "People of the aurora" (San Diego, 1977) in : *Review of Ethnology*, Vol. 5, No. 11-14, 1978.
Kubik, Gerhard. "African and European transculturation in the field of expressive culture", in : Dialog *Westeuropa-Schwarzafrika*, Inventar und Analyze der gegenseitigen Beziehungen. (Hrsg. Otto Molden), Fritz Molden, Vienna, 1979.
Kubik, Gerhard. *Mukanda na makisi* — Circumcision school and masks. Double LP record with commentary. Museum Collection Berlin (West), MC 11, Ed. Artur Simon, Berlin, 1981.
Kubik, Gerhard. « Erziehungssysteme in ost- und zentralafrikanischen Kulturen — Forschungsansatze, -methoden und -ergebnisse », *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, CXII, 1982.
Kubik, Gerhard. "Report on cultural field research in Mangochi District, Malawi, July 15 to August 25, 1983", *Baraza* — A Journal of the Arts in Malawi, No 2, Zomba, June 1984.
Kubik, Gerhard. "African graphic systems — a reassessment », *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Vol. 114 and 115, 1984 and 1985.
Kubik, Gerhard. "Tusona/Sona—an ideographic script found among the -Luchazi and Chokwe of eastern Angola and adjacent areas", CICIBA Proceedings, Colloque International sur les Migrations, l'Expansion et l'Identité culturelle Bantu, Libreville 1-6 avril 1985, in press.
Kubik, Gerhard. *Tusona-Luchazi ideographs*. A graphic tradition practiced by a people of West-Central Africa. Verlag E. Stiglmayr, Wien, in press (will probably appear in 1986).
Kubik, Gerhard (with F. Balyebonera, E. Kongola, A. Lyoba, A.M.T. Mabele and J.S. Mugangala) : *Recording and classification of oral literature in Tanzania and some other parts of Africa*. Papers presented during a Seminar conducted by Dr. Gerhard Kubik, September 20-26, 1976, Goethe-Institut, Dar es Salaam, 1977.
Leyder, J., et alii. *Le graphisme et l' expression graphique au Congo Belge*, Bruxelles, 1950.
Lynch, Mark B. *The Namoratunga cemetery and rock art sites of N.WW . Kenya : a study of early pastoral social organisation*. Ph. D. dissertation, Michigan State University, 1978.
Lynch, Mark B. "A statistical analysis of two rock art sites in north-west Kenya", *Journal of Field Archaeology*, Vol. 7, 1980.
Lynch, Mark E. and Robbins, L. "Animals brands and the interpretation of rock art in East Africa", *Current Anthropology*, Vol. 18, No. 3, 1977.
Martin, H. *Histoires et coutumes des Barnum, rédigées sous la direction du Sultan Njoya,* Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire, Centre du Cameroun, 1952.
Massaquoi, M. "The Vai people and their syllabic writing. » *journal of the African Society*, Vol. X, No 40, 1911.
Mauny, R. *Gravures, peintures et inscriptions rupestres de Pouest africain*, I.F.A.N., Dakar, 1954.
Milburn, S. "Kisimi Kamara and the Mende script", *Sierra Leone Language Review*, No. 3, 1964.
Moorsel, H. van et Raymaekers, P. *Dessins rupestres du Bas-Congo*, Ed. de l'Universite de Leopoldville, 1964.
Mubitana, Kafungulwa. "Form and significance in the art of the Lunda, Luvale, Luchazi and Chokwe of Zambia. A Boasian approach", *Zambia Museums Journal,* Vol. 1, 1970.
Murdock, George Peter. *Ethnographic Atlas*, University of Pittsburgh, 1967.
Obenga, Theophile. L'Afrique dans PAntiquite. Egypte pharaonique — Afrique Noire. Preface de Cheildi Anta Diop. Editions Presence Africaine, Paris, 1973.
Olderogge, D.A. "Ancient scripts from the Heart of Africa", *The UNESCO Courier*, Vol. 19, No. 3, March 1966.
Parks, Michael. "China finds its language can't cope with modernization". *The International Herald Tribune*, Saturday-Sunday, April 17-18, 1982.
Pearson, Emil. *People of the aurora*, Beta Books, San Diego (U.S.A.), 1977.
Pearson, Emil. *Tales of the Aurora*, 13260 El Dorado 188-G, Seal Beach, CA 90740, U.S.A., Emil Pearson 1984.
Phillipson, David. W. *The Later prehistory of eastern and southern Africa*, Heinemann Educational Books Ltd., London, 1977.
Pick, Vittorio Merlo, I.M.C. *Ndai na Gicandi*. Kikuyu enigmas/ Enigmi Kikuyu. E.M.I. — Via Meloncello 3/3 — 40135 Bologna (Italy), 1973.
Picton, John and Mack, John. *African textiles*. Looms, weaving and designs. British Museum Publications Limited, London, 1979.
Quarcoo, A.K. *The language of adinkra patterns*, Institute of African Studies, University of Ghana, Legon, 1972.
Rattray, R.S. *Religion and art in Ashanti*, Oxford, 1927.
Raum, O.F. "The African chapter in the history of writing", *African Studies*, Vol. 2, 1943.
Reche, Otto. *Das Abia-Gluckssspiel der Jaunde und die Darstellungen auf den Spielmarken*, Hamburg, 1924.
Redinha, José. *As gravuras rupestres do Alto Zambeze e a primeira tentativa da sua interpretação*. In : Publicações Culturais do Museu do Dundo, No. 2, Companhia de Diamantes de Angola, Lisoba, 1948.
Redinha, José. Etnias e culturas de Angola. Instituto de Investigação Cientifica de Angola, Luanda, 1975.
Routledge, W.S. and Routledge, K. *With a prehistoric people*: *The Akikuyu of British East Africa*, Frank Cass, London, 1910, [2]1968.
Sanderson, G.M. "Inyago — the picture-models of the Yao initiation ceremonies", *The Nyasaland Journal*, Vol. VIII, No. 2, 1955.
Santos, Eduardo dos. *Contribuição o para o estudo das pictografias e ideogramas dos Quiocos*. Estudos sobre a Etnologia do Ultramar Portugues, Vol. 8, No. 84, 1961.
Saprapason, Basilius. *Dini za Kipangwa*... Unpublished manuscript (written in 1962).
Schmidt, A. *Die Barnum Schrift*, 3 Bande, Wiesbaden, 1963.
Soper, Robert. "Archaeo-astronomical Cushites : Some Comments", *Azania*, Volume XVIII, 1982.
Spencer, J.E. & Thomas, W.L. *Cultural geography*, John Wiley & Sons, New York, 1978 (Second edition).
Talbot, P. Amaury. *In the shadow of the bush*, William Heinemann, London, 1912.
Torday, Emil. *On the trail of the Bushongo*, Lippincott, Philadelphia, 1925.
Vergani, Maria Teresa, de Andrade Armitage. *Analyse numérique des idéogrammes tshokwe de l'Angola*. Expressions symboliques du nombre dans une culture traditionnelle africaine. Dissertation. Faculté de Psychologie et de Sciences de l'Éducation. Université de Genève (Suisse), 1981.
Willet, Frank. *African Art*, London, 1971.
Winick, Charles. *Dictionary of Anthropology*, Littlefield, Adams & Co., Totowa (New Jersey), U.S.A., 1977 (14th edition).
Zaslaysky, Claudia. *Africa counts*. Number and Pattern in African Culture. Lawrence Hill & Company. Westport, Connecticut, 1979.

La symbolique dans l'Art négro-africain

par Engelbert MVENG

Introduction

Depuis bientôt trente ans, nous avons démontré, par des études successives, que l'art, pour nous, est le grand livre de la sagesse négro-africaine[1].

Cette sagesse est connaissance du monde, de l'homme et de l'au-delà. Pour exprimer cette sagesse, l'art négro-africain a inventé le langage des symboles. C'est de ce langage que traitent les pages qui vont suivre.

Entre 1957 et 1961 : série d'articles dans les revues *ABBIA* et *Présence Africaine.*

1963 : Histoire du Cameroun (Paris, Présence Africaine).
1964 : L'Art d'Afrique Noire, liturgie cosmique et langage religieux (Paris, Marne).
1964 : Si quelqu'un... (chemin de croix, avec introduction sur les synodes).
1966 : 1er Festival mondial des arts nègres à Dakar.
1969 : Art nègre, art chrétien ? (Rome).
1974 : 2e Edition : l'Art d'Afrique noire (Yaoundé, Clé).
1977 : 2e Festival mondial des arts négro-africains (FESTAC, Lagos, Nigeria).
1986 : L'Art et l'artisanat africains (Yaoundé, Clé).

Sculpture *mulima* des lega (Zaïre) - h.10,3 cm
Collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren (Belgique).

La connaissance du monde

Les ethnologues ont répandu l'opinion que l'art négro-africain, essentiellement symbolique et religieux, est totalement étranger à l'objectivité scientifique du monde. La réalité prouve que cette opinion n'est pas fondée.

Dans mon livre « L'Art d'Afrique noire... (E. Mveng : *L'Art d'Afrique noire, liturgie cosmique et langage religieux* Paris, MAME, 1964, 2e édition, Yaoundé, Clé, 1974)., j'ai démontré que la créativité négro-africaine n'est pas irrationnelle. Bien au contraire, c'est un langage rationnel soumis des lois scientifiquement vérifiables.

Le rappel de ces lois nous permettra sans doute de mieux saisir la fonction et la signification du symbole dans notre art. Voici un bref rappel de ces lois.

- L'artiste africain saisit d'abord la nature dans son *objectivité brute*. Il exprime l'objet dans sa réalité, dans son objectivité, en tant que soumis à son expérience immédiate. Dans l'esthétique africaine, ceci représente le moment réaliste. L'art négro-africain connait des portraits ressemblants ; il crée un bestiaire d'une étonnante précision. Si notre art est symbolique, ce n'est pas parce qu'il est incapable de fixer objectivement la nature mais qu'il veut aller au-delà des phénomènes pour appréhender les significations. Le moment premier de cet art, nous l'appelons le moment *d'objectivation, c'est le moment O*.
- De l'objet ainsi appréhende, l'artiste *dégage la ligne essentielle* ; il opère ce qu'on appelle en langage philosophique l'abstraction c'est-à-dire la mise entre parenthèses de certains détails du réel, et la focalisation de l'attention sur la ligne essentielle. Ce deuxième moment de l'acte créateur, nous l'appelons le *moment d'abstraction, c'est le moment A*.
- De la ligne essentielle, l'artiste crée un motif, véritable élément d'un alphabet sacré, d'un code hiéroglyphique, à l'aide duquel il réécrira le monde pour en faire un discours sacré. C'est l'étape de *motivation*, de création de motifs. Nous l'appelons le *moment M*.
- L'artiste véritable démiurge, fait alors jaillir du *chaos des motifs*, le cosmos des symboles. L'art devient un langage articulé, rationnel, plein. C'est à partir de ce langage que l'artiste tissera le discours de l'art africain, la grande épopée qui raconte le combat entre la Vie et la Mort, et la victoire de la Vie sur la Mort. C'est le *moment S*.
- La dernière étape, c'est la composition, c'est-à-dire la parturition de ce que le vulgaire appelle l'œuvre d'art. Toute œuvre d'art négro-africain est toujours, dans sa signification profonde, une page du grand livre de la Sagesse où l'homme écrit et lit son destin indissolublement lié au destin du monde. Cette dernière étape représente le moment de synthèse. Appelons-le : *le moment C* (moment de composition).

Femme mozambicaine tatouée.

La loi de créativité dans l'art négro-africain peut donc s'écrire :

$$O \rightarrow A \rightarrow M \rightarrow S \rightarrow C.$$

Dans cette formule, le génie artistique négro-africain crée le discours de l'art en passant du moment O (objectivité et réalisme) au moment A (abstraction et ligne essentielle) puis an moment M (motif), puis au moment S (symbole) et enfin l'œuvre d'art (moment C).

L'analyse attentive de ce cheminement montre que cet art exprime essentiellement l'homme et le monde en situation face l'au-delà.

Parce qu'il exprime le monde, cet art est dit cosmologique. Parce qu'il exprime l'homme, il est dit anthropologique. Parce qu'il les situe face à l'au-delà, il est dit religieux. Parce que le symbole exprime le monde en tant qu'il est vie, on dit qu'il est cosmobiologique. Parce qu'il exprime le monde dans sa dimension religieuse, on dit qu'il est théiste.

Nous préférons dire qu'il est thérapeutique ou liturgique, au sens premier de ces mots, c'est-à-dire qu'il est un langage approprié au culte et au rite.

Le symbole a pour fonction d'exprimer l'unité du destin de l'homme et du monde à l'intérieur du drame qui oppose la vie et la mort, et qui doit s'achever dans la victoire de la Vie sur la Mort.

La signification finale du symbole négro-africain ne doit pas nous faire oublier qu'il est d'abord signe, et en tant que signe, il a besoin du support nécessaire des choses dans leur réalité objective et expérimentale.

Voici pourquoi avant d'aborder la symbolique en tant que signification, nous devons d'abord la considérer comme signe. À ce niveau, elle est le livre de la connaissance naturelle du monde. Pour le prouver, nous sommes partis d'un échantillonnage précis : l'étude de l'art des Abbia. Une telle étude présente beaucoup d'avantages. L'Abbia est un jeu : mélange de calcul de probabilité et de tirage au sort. Les jetons utilisés dans ce jeu sont des miniatures sculptées représentant pratiquement la nature, la société, les techniques, l'artisanat, la vie sportive, culturelle, voire religieuse du peuple. On se trouve en face d'une véritable encyclopédie populaire.

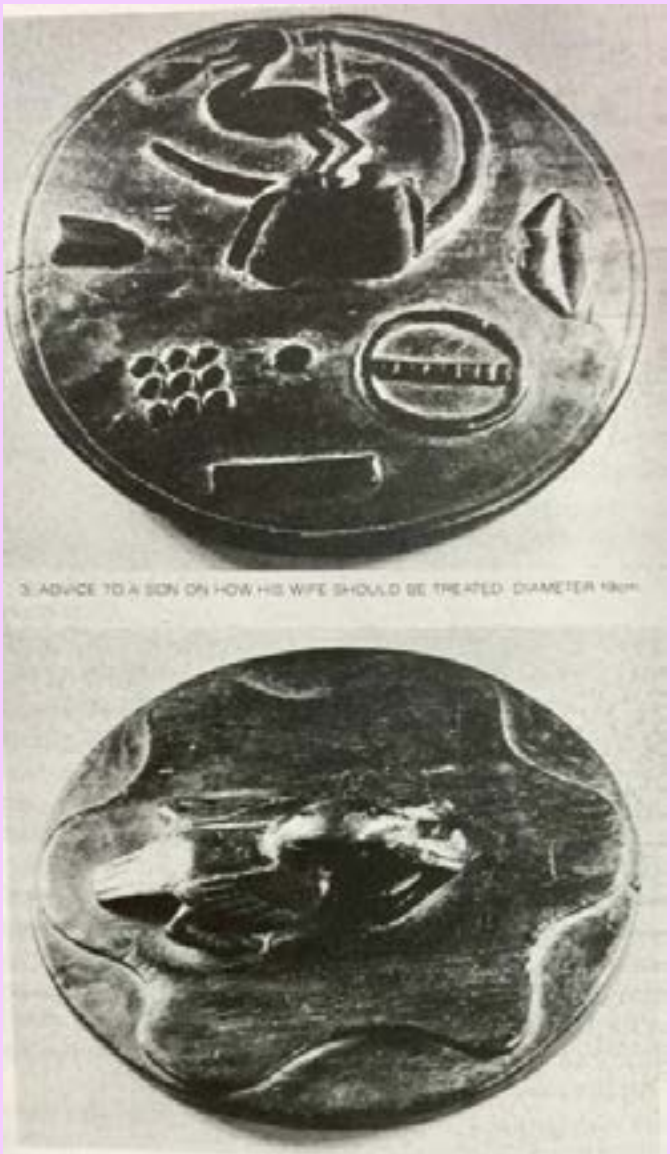
En déchiffrant l'univers ainsi sculpté sur les jetons, nous avons rassemblé un échantillonnage de près de 1 000 jetons, et nous avons relevé 355 motifs différents. Chaque motif revient donc en moyenne trois fois et chaque fois avec des retouches nouvelles. À partir de cet inventaire, nous avons établi le tableau suivant :

Genres représentés	Nombres d'espèces différentes
Animaux	64
Serpents	43
Poissons	9
Insectes	23
Représentations humaines	27
(activités humaines)	44
Objets divers	145

Au premier regard, tous ces objets représentés sur les jetons de l'Abbia, offrent un dessin à la fois très schématique et très élaboré. Il ne s'agit pas d'un album photographique illustrant un dictionnaire de sciences naturelles ; mais d'un lexique d'idéogrammes assez difficiles à déchiffrer pour un œil profane. Ce sont des motifs au sens de la troisième étape de la création artistique décrite plus haut.

La question demeure donc totale de savoir si ce lexique d'idéogrammes repose sur une connaissance purement imaginaire du monde, ou si au contraire elle s'appuie sur une approche objective et scientifique. Pour répondre à cette question, nous avons fait appel aux anciens qui nous ont aidé à identifier et déchiffrer les idéogrammes Abbia. Ils nous ont ainsi fourni de chaque espèce de chaque objet représenté une description scientifique complète, dans notre langue, et qui n'a rien envier à l'Encyclopédie de Buffon. Ils nous ont appris, en outre, que les mile jetons Abbia de noire collection ne représentaient qu'un modeste échantillonnage. Ils complétèrent notre catalogue en doublant, parfois en triplant le nombre des espèces connues. Tandis que, les jetons Abbia nous fouissaient 43 espèces d'oiseaux, nos informateurs nous en fournirent 83. Les Abbia présentaient 9 espèces de serpents ; les informateurs portèrent ce nombre a 21. Des 23 espèces de poissons des Abbia, nous passâmes sans difficulté à 46 ; et des 27 espèces d'insectes des Abbia, nous atteignîmes le chiffre de 59.

Les informateurs poussèrent plus loin leurs investigations. Ils nous révélèrent que chaque espèce était divisée en plusieurs catégories. Prenons l'exemple des plantes. Ils les subdivisaient en plantes sauvages (56 espèces) et en plantes de culture (27 espèces). Chaque catégorie comprenant des plantes comestibles, des plantes médicinales, des plantes bénéfiques et des plantes maléfiques à caractère rituel.



Couvercle de bois pour casserole sculpté Woyo (Cabinda-Angola).
Signification :
(1) Conseil à un fils sur la manière dont son épouse doit être traitée.
(2) Les femmes woyo ont des droits.
Diamètre 18,5 cm.

Chaque espèce est décrite avec sa racine, son tronc, son écorce, ses ramifications, ses feuilles, ses fleurs, ses fruits, leur usage, leurs saisons, les endroits propices où pousse cette plante. On retrouve la même précision dans la description des animaux, des oiseaux, des reptiles, des insectes.

Il est apparu ainsi, à résidence, que le langage des motifs et des symboles suppose, comme préalable, une connaissance scientifique du monde, un langage objectif qui exprime cette connaissance. Ce n'est donc pas seulement la création esthétique négro-africaine qui passe par les cinq étapes que nous avons dégagées plus haut, c'est aussi le déchiffrement, l'interprétation, la compréhension de l'œuvre d'art qui suit le même cheminement. L'accès au langage symbolique passe par la connaissance « scientifique » du monde. La signification de l'objet symbolique et donc toujours une « **signification enrichie** », comportant un extérieur et un dedans. C'est un passage permanent du Phénomène au Moumène. C'est

au niveau du Moumène que se situe le terrain propre de la symbolique.

Or à ce niveau, l'homme et le cosmos apparaissent dans leur réalité profonde comme **Destin** (c'est-à-dire, fait accompli), et destinée (c'est-à-dire projet en train de s'accomplir), indissolublement liés dans un seul et même drame : le combat qui oppose la Vie et la Mort. Le monde d'abord phénomène, devient alors Noumène, ou mieux Grand Livre des Destinées où l'homme en se déchiffrant, déchiffre le monde, épelant ainsi les noms de ses alliés et de ses adversaires, dans le grand combat où s'affrontent la Vie et la Mort. C'est ici que nous abordons le terrain propre de la symbolique.

La connaissance de l'homme

À travers le chaos des motifs d'art africain, c'est finalement le visage de l'homme qui apparait en filigrane.

Si l'unité de langage symbolique se fonde sur celle de sa signification, nous ne prétendons pas que cette unité soit unicité. Nous disons au contraire que s'il y a universalité au plan de la signification, il y a diversité, et donc relativité au plan de l'expression. Il serait naïf par conséquent de s'étonner qu'il y ait à la fois tant de convergences et tant de divergences en Afrique, à l'intérieur du langage de la symbolique. C'est une pure question de niveaux. L'Afrique est unanime, quand elle s'éprouve *in exercito*, quand elle vit, au niveau de la conscience, son jaillissement vital. L'Afrique est multiple, quand elle s'objective dans la multiplicité des signes. Entre le signe et l'exercice, la coïncidence demeure à jamais impossible, du moins à l'intérieur de notre univers d'existence. Ce qui nous parait admirable, c'est que l'Afrique ait si bien réussi à déduire sa diversité. Même au niveau des signes, les convergences l'emportent sur les divergences, l'unanimité sur les diversités. Entre le serpent de l'art dahoméen, celui des Gbandi de l'Oubangui, celui des Bamoun du Cameroun, on retrouve la même idée, celle de la gémellité comme rencontre de l'univers des vivants et celui des morts, celle de la force royale en tant que située au point d'intersection de ces deux univers, celle enfin de la force protectrice de la vie. Autour de ce thème, le véhicule du mythe développera d'innombrables volutes. Ailleurs, le génie de l'homme apprivoisera d'autres objets pour parler le même message. Nous savons très bien que le crapaud des tribus du Tchad n'est pas celui des artistes bamoun ; nous savons que la mante religieuse des tribus bantu de l'Afrique australe n'est pas la tarentule des devins semi-bantu de l'Ouest camerounais ; et pourtant, derrière le signe, nous retrouvons le même visage de l'homme d'Afrique, écartelé entre la vie et la mort, dans sa lente et pathétique ascension vers son accomplissement, sur les degrés de l'échelle dialectique des choses. À vrai dire, le langage de la symbolique est complexe comme le mystère de l'homme qu'il veut exprimer. Il importe de le reconnaitre en toute loyauté.

La dimension de l'homme en plénitude

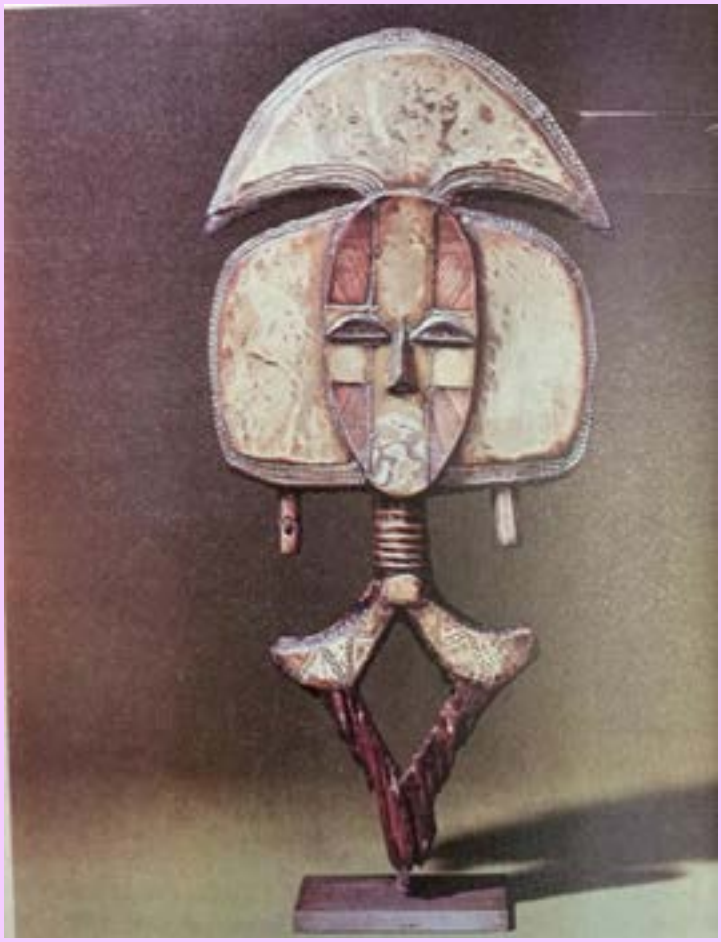
Le langage que porte la symbolique africaine exprime donc l'homme, et l'homme dans sa plénitude. Il restitue l'homme dans l'englobement cosmique. Le cosmos, à son tour reprend sa place dans le mystère de la vie. Au centre du cosmos, l'homme, en vertu de la double participation ponctuelle et axiale, récapitule la création, l'intériorise dans son destin, et en fait une échelle dialectique vers son accomplissement en Dieu.

Or si le monde bantu, dans la saisie première de son être vital, est unanime, il est moins dans sa multiplicité des expressions de cette saisie. Il n'y a eu cela rien d'étonnant. La symbolique, partout, exprime le destin de l'homme, comme lutte entre la Vie de la Mort. Sur la carte du réel, elle désigne à l'homme, ses allies et ses adversaires. Tout cela, nous le savons. Nous savons aussi que l'objet, qu'il s'appelle cauris, noix de kola, serpent, argile blanche, ne sera symbole que dans la mesure où il exprime un aspect déterminé de ce destin humain. L'objet est donc toujours investi d'une fonction. Cette investiture, est-il besoin de le dire, porte la marque du milieu culturel qui l'entoure. D'où une certaine variété dans la fonction des symboles, malgré l'unité fondamentale de leur signification.

C'est au niveau de cette unité qu'il importe de s'arrêter un moment. L'art africain, il faut le souligner, est expression de l'homme comme destinée, et moment « poétique » où l'homme se constitue destinée. Mais quel est donc le visage de l'homme que nous découvrons derrière les symboles ?

La double dialectique

L'homme s'y révèle essentiellement dans sa structure fondamentale, selon la double dialectique de la monade à la dyade, et de la dyade à la triade.



Reliquaire Kota (Gabon).
H. : 66 cm.

Le premier moment pose l'homme dans sa masculinité. Le second le pose comme féminité.

Leur synthèse exprime, à l'intérieur du destin humain, la victoire de la Vie sous le signe de la fécondité.

Nous répétons que cette dialectique est structurelle. Elle

Sculptures Kuyu « kébé-kébé » (Congo).
H. : 28 cm. Collection privée (Paris).

est ontologique et antérieure à toute détermination éthique. L'éthique commence en effet au moment où l'homme assume sa structure, et la dépassant, se fait liberté et responsabilité, ne se fait personne. Or au départ, l'homme apparait comme monade, donnée objective, naturelle, condamnée à l'indétermination.

Au deuxième moment, l'homme se révèle dyade, il est homme-femme. Moment de conscience, il est aussi moment de liberté. L'homme découvrant sa structure, se choisit ou se refuse, et par là se constitue liberté. Se constituant liberté, il se fait responsabilité. Responsabilité de lui-même dans sa double dimension, il se fait personnalité.

Aussi le moment capital, en Afrique, pour l'homme, était-il ce moment de son avènement à la liberté, ou comme on dit, à l'age adulte. Alors son éducation s'appelait initiation. Dans son choix primordial, l'homme, en tant que liberté, se constitue responsable de lui-même comme monade, puis comme dyade. Ce choix libre de l'Autre en tant que constitutif de sa personnalité fait l'homme, à la fois liberté et amour.

Alors il passe au dernier moment, celui par lequel il devient créateur de lui-même en tant que société. Il se fait à l'image de Dieu. Il passe de la dyade à la triade. Devenu père-mère-enfant, il est l'expression du triomphe de la Vie. Il est fécondité.

L'homme africain, à l'intérieur d'une telle dialectique, apparait donc toujours comme une foule. Impossible de séparer en lui la dimension individuelle de la dimension sociale.

La double dimension

L'art africain, avons-nous dit, est l'expression de l'homme en tant que créateur de son destin par l'intériorisation du monde. La symbolique est le langage qui porte cette expression. Elle intériorise le cosmos au destin de l'homme ; elle chante la nostalgie de l'homme sur les chemins de son accomplissement. Elle traduit donc aussi l'homme dans sa structure, car en Afrique comme partout dans le monde, l' « agir » suit toujours l' « être ».

Il est certain que pour la lecture du langage africain de l'art, le « signe de l'homme » est l'alphabet universel accessible à tous, et le fondement métaphysique de l'unité foncière du message que porte notre art. La symbolique, en définitive, est une symbolique humanisée. Elle traduit la double dimension de l'homme, masculine et féminine, individuelle et sociale.

Et voici l'homme

L'homme apparait donc derrière le langage de la symbolique, sous son visage masculin. C'est, peut-on dire, l'une des clefs qui permettent la lecture du grand livre de cet art. Et puisqu'il s'agit d'exprimer, par des moyens forcément déficients, le destin de l'homme, il sera schématisé dans un ensemble de fonctions exprimées par un ensemble de signes. Telle est la technique de l'art africain. L'expression artistique africaine n'est cependant pas un langage parcellaire. Elle est globale comme le destin humain dont elle porte le message. Quand nous parlons de symbolique, nous entendons viser par conséquent cette globalité. S'il s'avérait en effet qu'entre deux modes d'expression, la réalité exprimée apparaisse comme contradictoire, nous serions obligés de reconnaitre qu'il n'existe pas un système cohérent de pensée africaine, une vision globale du réel qui fonde, en réalité, ses multiples expressions. Or, la philosophique bantu existe. La symbolique africaine exprime, à sa manière, l'étonnante cohérence de cette sagesse bantu.

Il est donc possible de lire le visage masculin de l'homme à travers les multiples expressions de notre symbolique. L'homme, sous son double visage masculin et féminin, apparait toujours, au sein du mystère de la vie et de la lutte entre la Vie et la Mort, dans une fonction dramatique. Mais cette fonction n'est pas la même pour l'homme et pour la femme.

Biéri fang (Guinée Équatoriale) utilisé pour divers cultes.
Musée Ethnologique de Madrid, (in J. M. Novoa Ruiz, Guinea Équatorial, …Madrid 1984).

Un être de conflit

L'homme, à la fois de départ de la vie devenue destin humanise, est aussi celui qui ne peut réaliser ce destin, qui a besoin de l'autre pour que la vie humaine ne meurt pas, qui compromet, au départ, la grande aventure de la vie, et qui, dans l'histoire, vit socialement l'expérience, par le travail et la guerre, de la lutte entre la vie et la mort. Paternité, richesse, force, puissance et commandement récapitulent sa fonction. Le mythe raconte qu'après la faute du premier homme, Dieu courroucé voulut l'anéantir. Mais si l'homme mourait, l'humanité disparaîtrait après lui. Alors Dieu créa la femme. Puis, Il dit : maintenant l'homme peut mourir, la vie continuera sur terre ! Chez les Balubas du Kassaï, la création de l'humanité se fait par tentatives successives avec alternances d'échecs et de réussites. Or, l'homme est cause des échecs, et la femme a pour rôle de réparer l'irréparable. L'aventure humaine, malgré son visage douloureux, n'est pas en définitive, un échec. Et c'est à la femme que l'humanité le doit !

Thématique

Pour exprimer la fonction dramatique de l'homme, l'art africain emploie tous les langages humains. Dans la littérature orale, le mythe, en tant qu'explication du destin de l'homme nous présente son rôle dramatique d'être humain sous le visage que nous venons de signaler.

L'épopée, à sa manière, présente le même homme dans sa fonction sociale : guerrier, chasseur, conducteur de peuples, en lutte avec son entourage, avec les éléments et les forces de la nature. Il est aussi l'être poétique, c'est-à-dire, créateur, par excellence. Il assume la durée et en fait sa propre substance, comme il assimile l'espace et le cosmos. Il est donc créateur des civilisations et créateur de l'histoire. À ce niveau aussi, l'homme apparaîtra toujours sous son double visage, et la femme, dans sa fonction propre, sera pour la Vie, rédemption, mais rédemption à travers l'épreuve.

L'homme, comme expression artistique, apparaîtra aussi dans sa fonction thématique à travers le langage rythmolodique. Le chant, comme tel, est masculin et féminin. Il y a des chants de guerriers, de chasseurs, de danses, de rites religieux réservés uniquement aux hommes. Il y a un rythme particulier réservé à l'homme, et ce n'est pas seulement les paroles chantées qu'il faut analyser pour découvrir la fonction dramatique masculine, c'est la structure du chant comme tel, c'est son rythme, c'est l'agencement de sa mélodie.

Il est facile de comprendre dès lors la structure proprement sociale du chant africain. La polyphonie, basée primitivement sur une harmonie à deux tons, ou à trois au maximum, traduit à sa manière la dialectique monade-dyade-triade, et toute voix qui chante est toujours, même unique, voix d'une foule modulant son destin. Et parce que ce destin récapitule le cosmos, la voix de l'homme est toujours le chant de la création. Quand ce chant scande l'ascension de l'homme vers son accomplissement en Dieu, il ne peut être que liturgique, d'une liturgie évidemment cosmique.

L'étude de la musique africaine, l'étude surtout des instruments de musique africains, confirme parfaitement cette manière de voir. Il serait trop long de nous y arrêter. Disons cependant que les spécialistes, et je songe aux travaux de mon amie Mlle Olga Boone (Tervuren), confirmant des centaines d'autres, montrent que le tambour, instrument africain par excellence, est, au sens plein du mot, le *logos* de notre culture s'identifiant à la condition humaine dont il est l'expression, à la fois roi, artisan, guerrier, chasseur, jeune homme à l'âge de l'initiation, sa voix multiple porte la voix de son destin.

Le tambour récapitule également la dimension féminine de l'homme. II s'identifie à la condition de la femme et scande la marche de son destin. Aussi n'est-il pas étonnant de voir, dans certaines fonctions spéciales, le tambour naître avec l'homme, pour mourir avec lui. Nous retrouvons les mêmes fonctions exprimées dans le langage chorégraphique. La danse, on le sait, est l'expression souveraine de l'art africain. En elle rythme, mélodie, parole, geste, synthétisent dans le corps humain

l'espace et la durée dans leur capacité d'expression. C'est aussi la forme la plus dramatique de l'expression culturelle africaine, car elle est la seule où l'homme, en tant que refus du déterminisme de la nature, se veut non plus seulement liberté, mais libération de sa limite. C'est pour quoi la danse est la seule expression mystique de la religion africaine. Union extatique y traduit l'impuissance de l'homme a franchir d'un bon l'abîme qui le sépare de Celui qui est la Vie, en qui il cherche sa plénitude.

La danse est aussi l'une des expressions « sacramentelles » de la culture africaine, car elle donne au geste quotidien de retrouver, dans le mystère vital qui le transcende, son accomplissement et sa signification. Il ne faut pas oublier que si, en Afrique, on sème, on récolte, on tisse, on forge..., tout cela se danse avant de passer à la routine quotidienne, tout cela est geste religieux avant de devenir travail et technique de production.

La danse est donc aussi le moment par excellence où l'homme se réalise comme homme, la femme comme femme. Et parce que le masque, en Afrique, exprime une fonction, il est par excellence vêtement liturgique pour la danse.

Voilà pourquoi l'art plastique africain, lui aussi, à son double visage, masculin et féminin. Le masque est en effet le type fondamental de l'expression plastique négro-africaine. Comme le tambour, il s'identifie à la personne. Il naît avec elle, pour mourir avec elle. Au reste, faut-il rappeler ici que personne, en latin *persona*, et *prosôpon* en grec, signifiaient l'un et l'autre masque, avant de désigner le rôle, ou la fonction que tenait sur la scène celui qui portait le masque. Ils ont fini par s'identifier au personnage. Dans le langage théologique et philosophique, ils sont devenus « personne » !

L'art graphique, à son tour, reproduit lui aussi le double visage de l'homme. Il a pour but d'investir l'espace de signes qui sont un véritable langage. On l'appelle décoratif. Il est le geste écrit de l'homme en lignes dialectiques. Car cette décoration obéit, on peut le voir en parlant du rythme, aux lois dialectiques qui tissent la structure du cosmos. Elle personnalise l'espace en lui donnant la double dimension de l'homme : gauche-droite, ou haut-bas, sont fondamentalement, une expression géométrique du moment dialectique de la dyade. Les combinaisons de lignes y dessinent des figures qui chantent le destin de l'homme devenu créateur, au sein du grand drame qui prépare la victoire de la vie.

Sculpture *makondé* (Mozambique) 152 cm. Collection privée du Dr. Mohol, Heidelberg.

Quatre motifs décoratifs architecturaux *sotho* (Lesotho).
1. *Lehae La Basotho*. 2. *Seana Marena*. 3. *Merharane*. 4. *Litema*.

La dimension féminine

Après ce que nous avons dit, il ne sera plus nécessaire de nous étendre sur la dimension féminine de cette expression artistique. Nous savons maintenant que la femme est le moment de personnalisation de l'homme au niveau de la nature. Au niveau « poétique », quand l'homme se fait créateur de lui-même et de son univers humanise, la femme apparait dans sa fonction de fécondité vitale (mère) et de rédemption de la vie compromise par l'homme (épouse), tout cela, à travers l'épreuve et la souffrance, au cœur du drame qui oppose la Vie et la Mort, (essais d'explication du problème du mal avec la femme comme occasion prochaine du drame primordial).

À ces deux niveaux, la femme fonde l'homme comme liberté et nature d'abord, puis comme amour et fécondité. Les mythes sont morts qui prétendaient qu'en Afrique, on ignorait liberté et amour. Mais ces réalités sont beaucoup plus profondes chez nous, beaucoup plus universelles. La liberté individuelle ne se réalise qu'en communion ; elle s'épanouit en amour et société. C'est sa structure propre. Le nier, c'est lui couper sa racine. Elle peut pousser alors comme une excroissance, elle peut devenir anarchie ; elle ne sera jamais ce qu'elle doit être, responsabilité et amour de soi et de la communauté. Le rôle de la femme est avant tout de fonder en vérité ces réalités primordiales, et d'être leur épanouissement dans la vie concrète de l'homme.

Dans l'art, elle apparait comme fonction exprimée dans des signes élus parmi les réalités de la nature. De même qu'il y a un visage masculin de la symbolique, il y a aussi, il y a surtout un visage féminin.

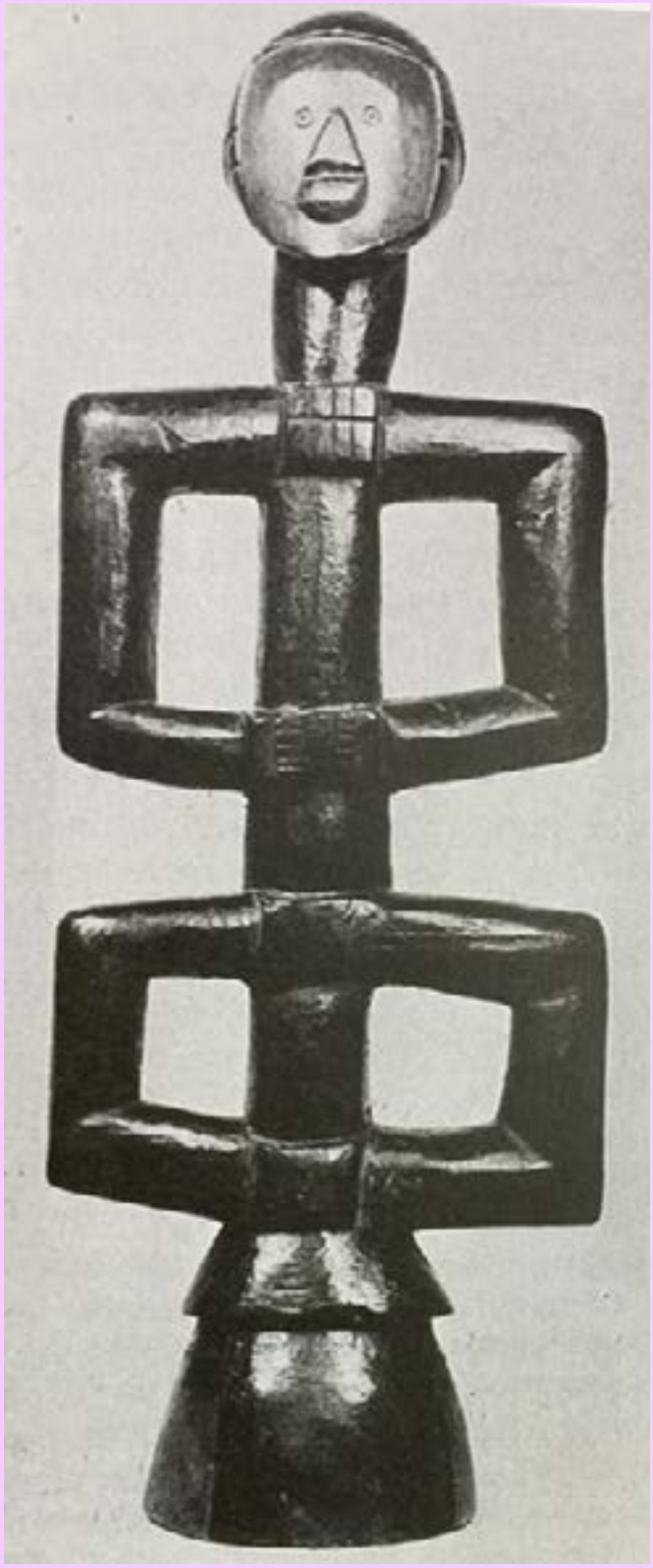
Beauté

À un niveau plus immédiat, et qu'on retrouve dans toutes les civilisations, la femme apparaît comme expression de la beauté. Elle est même norme de beauté pour les réalités de la nature. La parure est faite sans doute pour l'orner, mais c'est encore de la femme que la parure tire sa raison d'être belle. Un motif décoratif appelé *dents de scie, arêtes de poisson*, selon les régions, est comparé chez les Tchokwé aux dents de princesses du pays, et c'est parce qu'il leur ressemble que cet objet est beau, qu'il est parure.

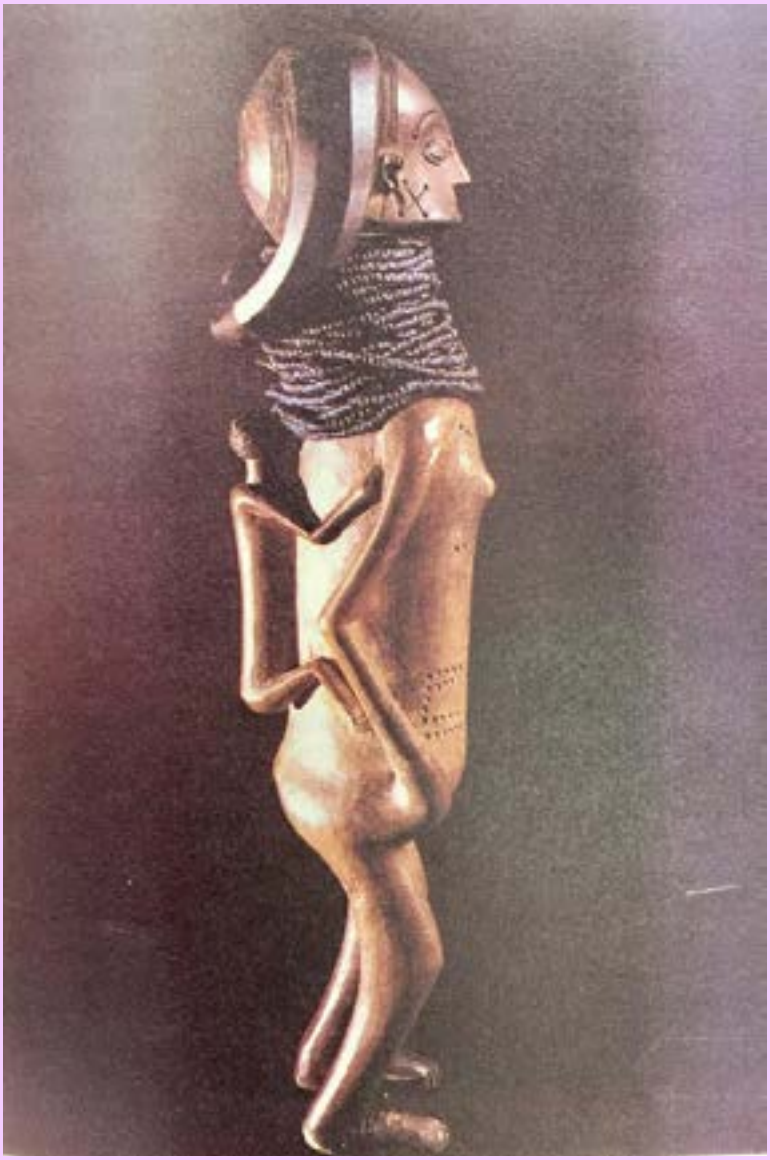
Un autre motif universel en Afrique est dit *dos de tortue*. Par-delà l'agencement des lignes, l'abstraction bantu ne retient que la silhouette lente et grave de l'animal. Le motif s'appelle alors tortue. La débranche grave de la bête est comparée à la grâce majestueuse des matrones. Pour apprendre à marcher avec aisance, on enseigne aux jeunes fines *le chant et la danse de la tortue*. Voilà le motif tortue, passant du rythme graphique au rythme mélodique, et du rythme mélodique a la danse des jeunes filles, investissant ainsi toutes les expressions de l'art de sa beauté grave et féminine.

Fécondité

C'est ainsi que l'univers féminin va influencer toute une partie de l'art africain. Masque, tambours, cauris, par exemple, expriment la féminité comme fonction vitale et comme motif décoratif. C'est encore elle que représentent les figures géométriques que sont les triangles et les losanges. Le croissant lunaire est un symbole essentiellement féminin. Les figures géométriques du triangle au losange, du losange à la spirale, de la spirale aux cercles fermés ou concentriques, chantent à leur manière le mystère vital dans son expression féminine. Le serpent est en effet, sous sa double représentation spirale ou circulaire un symbole féminin de fécondité et une parure. Telle est du moins la signification que lui donne la civilisation bantu du Congo. L'oiseau (*kajiya*), tout comme le lion (*tambwe*), sont aussi des esprits ancestraux de fécondité invoqués pour les femmes stériles, en même temps que motifs d'art ornant les panneaux des cases royales Tchokwé. Et parce que le masque est par excellence personnification de la fonction, au *mikishi* wa *cihongo* des Tchokwé, esprit male symbolisant la puissance et la richesse, répond sa parèdre, la *mukishi wa pwo*, esprit femelle de fécondité. (Cf. Marie-Louise Bastin : Les *motifs décoratifs* Tchokwé, Tervuren, 1961).



Sculpture *zulu* (Afrique du Sud). Bois.
H. : 62,9 cm. Collection du Museum of Mankind de Londres.



Statuette d'une femme portant un enfant *ovimbundu*, sud de Benguela (Angola), 1911.
H. : 39,9 cm

La couleur a elle aussi sa fonction symbolique. Or on sait que le rouge est couleur de la Vie. Chez les Tchokwé, il signifie également la lune et la femme. II serait trop long de citer l'un après l'autre les symboles et les motifs décoratifs africains. Ces quelques exemples nous laissent entrevoir le visage de l'homme, sous ses traits féminins, présent partout, et chantant travers le langage des signes, le geste de son destin.

Conclusion

La dialectique que nous avons annoncée ne s'arrête pas à la dyade. L'humanité n'est pas seulement homme et femme. Passant à la triade, elle devient père-mère-enfant, fondant la famille et la société. L'art bantu ne serait pas bantu, s'il n'exprimait aussi cette dimension de l'homme.

Il existe chez les Tchokwé, un récipient appelé *tupele twa ngombo* : il a un couvercle orné de cauris, et contient trois personnages appelés Père, Mère, Enfant. C'est un objet rituel pour les rites de fécondité. Il s'avère ainsi que cette dialectique de la triade, ce n'est pas nous qui l'avons inventée, elle était vécue par le peuple, au niveau de l'art comme au niveau du rite.

Faut-il rappeler ici les émouvantes maternités de l'art africain ? Au Dahomey, au Bénin, au Congo, on les retrouve partout. L'artiste s'y exprime en un langage qui est souvent le plus hardi et le mieux réussi de tout l'an africain. Et l'éminente dignité de la femme africaine, il faut avoir médité devant ces maternités pour la découvrir. C'est dans sa fonction maternelle en effet que la femme, en Afrique, se réalise comme raison biologique du monde. Et le mot biologique n'a rien du vocabulaire des laboratoires. L'expression artistique africaine révèle la femme dans sa fonction de créatrice de la vie. Elle est la planche de salut du cosmos. Elle est la norme de la beauté, et donc la norme des valeurs spirituelle, et sociales. Elle est aussi le point discriminatoire en qui s'accumule la crise suprême de la Vie, dans le grand affrontement du Bien et du Mal, de la Mort et de la Vie. Calame-Griaule nous dit que, pour les populations du Soudan malien, elle est récapitulation de l'énergie vitale du cosmos, liée à la terre, à l'animal, à la plante, elle est aussi à l'origine de l'inceste primitif qui causa le déséquilibre du monde. La tradition orale disait d'elle tantôt : « De la femme vient tout le bien » tantôt : « De la femme vient tout le mal ». Le mythe ajoute qu'entre le Bien et le Mal, c'est le Bien qui l'emporta.

C'est à l'ombre du visage féminin que nous terminerons ces pages sur la symbolique africaine. Grand livre de la sagesse négro-africaine, la symbolique nous est apparue d'abord comme le grand code de déchiffrement du monde. Puis, nous

ouvrant ses arcanes, elle nous a permis de briser le sceau du grand livre des destinées. Nous y avons lu l'homme dans sa triple réalité cosmique, anthropologique et liturgique, puis dans sa triple dimension comme monade, dyade et triade (à la fois individu, couple et société). Nous l'y avons découvert enfin dans le grand drame où se joue sa destinée indissolublement liée à celle du monde, au sein de cette lutte où s'affrontent la Vie et la Mort, et qui prépare la victoire de la Vie sur la Mort. Ainsi le livre de l'art bantu est la bible qui nous enseigne la signification profonde du monde et le sens de la vie.

N.B. Pour la deuxième partie de ce texte, se référer à mon livre « l'art d'Afrique noire », pp. 70-85

Annexes

Ces annexes illustrent, à partir d'exemples tirés de différentes régions d'Afrique, le langage des symboles africains, sa fonction et sa signification profonde.

- Les idéogrammes adinkra du Ghana.
- La croix, la rosace et les cercles concentriques sont des symboles cosmiques ornant les calebasses du Nord Cameroun.
- Le langage raffiné des motifs Abbia du Cameroun.
- Le langage des décorations murales de l'Ouganda.
- Les pages suivantes offrent un exemple de déchiffrement des pictogrammes woyo du Bas-Zaïre (panneaux ou couvercles a proverbes).

Pictogrammes woyo du Bas-Zaïre

– NSIMBILA TA BUNJI INENA

Tiens-moi ce fusil pour que j'aille au lieu d'aisance.

Propos tenus à l'endroit d'un personnage important dont on veut absolument se débarrasser.

– BIKA NTMKA MBELE SAKU UILUALA

Deux personnes se disputent un couteau : l'un le tient par le manche, l'autre par la lame. Le premier dit au second : lâche le couteau car tu risques de te blesser.

Lorsqu'on se sent fautif dans une affaire, on a tout intérêt à avouer sa faute. Parce qu'en tentant de se disculper, on risquerait d'aggraver son cas.

– MBELE NTHIO KAKUMBU SALU

Tout court qu'il soit, un couteau pourrait servir à certains usages.

On a besoin d'un plus petit que soit.

– NDJE, NDJE KUMANGA MONSI, ICAKUMIZI MINKONDO PODI BASIKA KO.

Les ongles ne poussent pas spontanément ; leur croissance obéit à un processus de caractère biologique.

Lorsque l'épouse est souffrante, les démarches de l'époux visant à sa guérison ne peuvent aboutir positivement que si elles sont soutenues par le clan auquel appartient l'épouse.

– NDJE BOTOLA MWANA MBELE EKE KAVINDJI NTSHI NTI.

Retire le couteau des mains de l'enfant pour le remplacer par un bâtonnet.

L'éducation morale, le plein épanouissement d'un enfant dépendent, essentiellement, des efforts déployés à cette fin par ses parents. Ceux-ci doivent éviter par leur attitude, d'orienter l'enfant dans la mauvaise voie.

– NTI BALOZILA NGONGOLO : BABUALI BAYENDA KUAU.

Pour retirer le mille-pattes encombrant son passage, il s'est servi d'un bâtonnet. Le bâtonnet et le mille-pattes ont été jetés ailleurs.

Par une éducation morale patiente, l'époux pourrait transformer radicalement le caractère de son épouse qu'elle a hérite de son clan.

– NKAZA NKAZU MUEKA, MUNTU TSHIANDI KO.

Bien qu'appartenant à un même arbre, les fruits poussent sur des branches différentes.

Bien qu'étant de même mère et de même père, deux scieurs, deux frères ont, chacune, chacun, une personnalité différente.

– NDJEJE UIBELA MI VUMU : UI NU A NI NA MBINDUKU.

Vous souffrez du ventre et vous vous efforcez d'afficher la porte de la maison.

Jeune fille *zulu* portant une parure traditionnelle.

Les secrets du mariage ne peuvent être divulgués que par un des deux époux.

– NTU NGULUNGU VA TSHIANGA BIKA TALA MINU, TALA ONO LOZEZE.

Antilope, cheval tourne tes regards vers celui qui t'a abattu(e).

Porte tes accusations contre le véritable responsable des difficultés auxquelles tu es confronté.

– MUANA N'KOMBO KANGALA KA MUANA NGULUNGU KABE-KANGALA BAKANA KAVONDUA.

La chèvre a le droit de se déplacer librement dans le village mais il suffirait qu'une antilope, cheval y surgisse pour que gourdins et fusils sortent des maisons.

Certaines personnes peuvent se permettre de commettre des erreurs qui restent inaperçues, mais que d'autres le fassent, elles sont tout de suite repérées, arrêtées et sanctionnées.

– SEVA MBI, MENO MAKU WIKUMISIA.

Se moquer d'une personne à visage trébuchant, c'est sécher ses dents, car elle a été ainsi créée.

Les personnes jouissant d'une position sociale élevée auraient tort de se moquer des autres car la Mère cosmique a tracé, à chacun, sa vie...

– MU TSHIVU N'SUA MUEICA TO, MUPODI TUILA N'SUA WALI KO.

Un seul pilon dans un mortier et non deux.

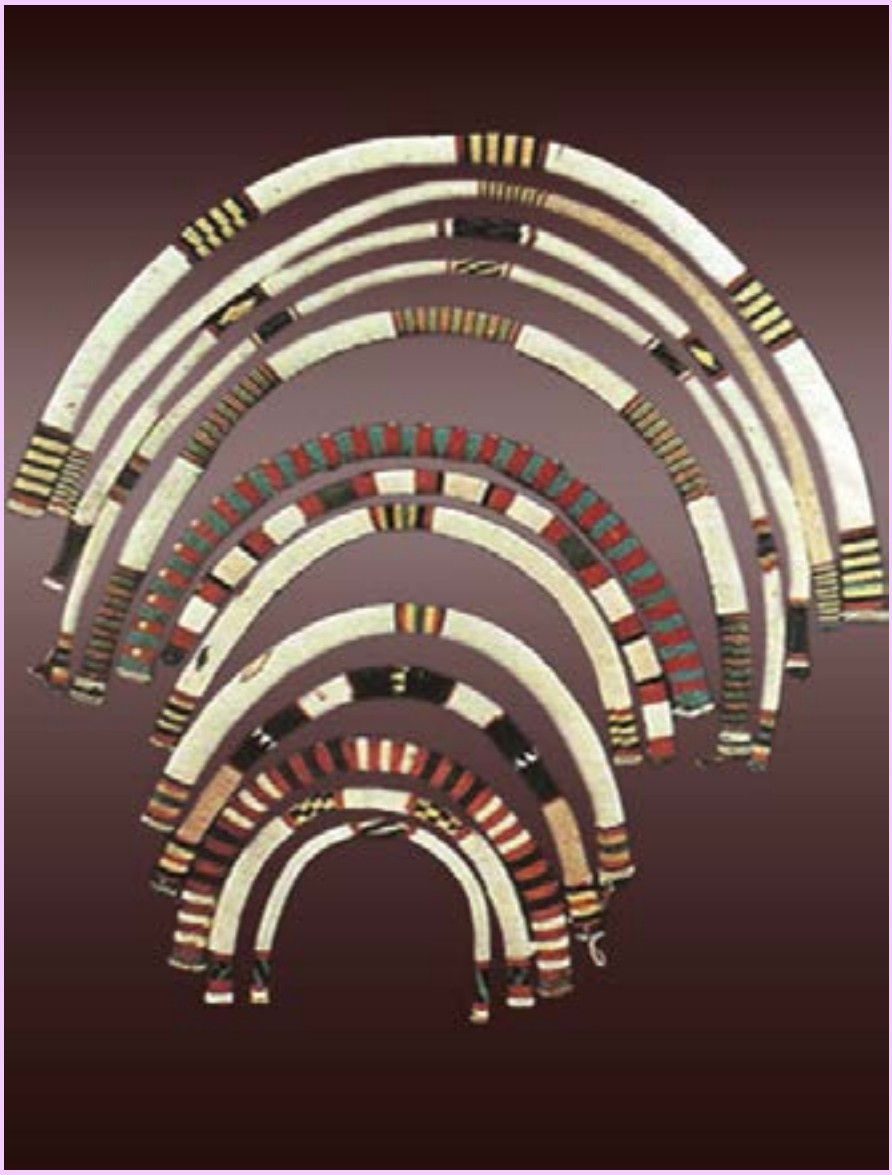
Il faut une co-responsabilité dans un foyer, parce que l'homme et la femme se complètent.

La Femme-Dieu est celle qui, grâce à son intuition, ouvre la voie à l'homme porteur de l'épée.

Cf J. Cornet, 1980 — « Pictographie woyo », *Cahiers Poro*, Milan (hors commerce), 180 p.

• La symbolique négro-africaine est essentiellement anthropologique et cosmologique.

N.B. Sources : • *The décorative art of African*. (Louise E. Jefferson). • Archives personnelles de l'auteur. • E. Mveng; *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé, 1980. • Uganda Museum Publications. • Archives du citoyen Nguvulu (Kinshasa) • M. Griaule : Entretiens avec Ogotemmeli.



Ensemble de colliers de perles zulu

Le mode et les avatars de transmission de la poésie dynastique rwandaise

par Cyprien RUGAMBA

Résumé:

La catégorie « poésie dynastique » a été très développée dans le Rwanda traditionnel : il existait des auteurs organisés en corporations, de père en fils, pour l'exercice du métier de poète de cour, et pour la défense de l'authentique tradition poétique.

The Mode and the Phases of Transmission of Rwandan Dynastic Poetry:

Dynastic poetry was very developed in traditional Rwanda. Authors were organized into guilds from father to son in order to work as court poets and to defend the authenticity of traditional poetry.

O modo e as formas de transmissão da poesia dinástica rwandesa

A categoria « poesia dinástica » atingiu alto nível de desenvolvimento no Rwanda tradicional : existiam autores organizados em corporações, de pai em filho, para exercer o ofício de poeta da corte, e para a defesa da autentica tradição poética.

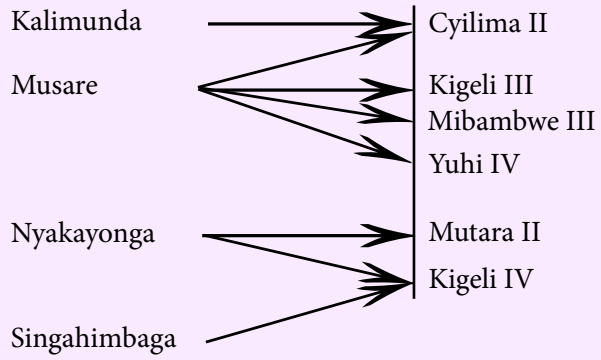
El modo y las transformaciones de transmisión de la poesía dinástica rwandesa :

El género « poesía dinástica » ha tenido un gran desarrollo en la Rwanda tradicional : existían, de padre a hijo, autores organizados en corporaciones para el ejercicio de poeta cortesano y la defensa de la auténtica tradición poética.

Le Rwanda traditionnel a connu plusieurs catégories de poèmes. Les plus importantes étaient connues à la cour parce que souvent suscitées, organisées et encouragées par elle.
L'une de ces catégories, la poésie dynastique, a retenu l'attention particulière des monarques anciens, parce qu'elle défendait leurs intérêts, vantait leurs exploits, fustigeait leurs adversaires, cherchait à fonder leur légitimité et ajoutait de l'éclat à la manifestation de leur prestige. C'est pourquoi ces auteurs étaient organisés en corporations et devaient transmettre, de père en fils, le fruit de leur imagination, que les descendants devaient défendre contre la transformation, l'oubli de certaines parties ou la disparition totale.

A. MODE DE TRANSMISSION

Les *bisigo* (poèmes dynastiques) peuvent être retenus par les enfants des familles de poètes, les notables de la cour et même les courtisans, désireux de les reproduire devant leurs chefs respectifs.
Les enfants des familles de poètes sont tenus à la récitation des *bisigo* sous l'autorité du chef patriarcal. Dès la tendre enfance ils se constituent en une sorte d'école de déclamation ou, plusieurs fois par mois, des exercices leur sont prodigués[4].
Les *basizi* jouent ici le rôle d'Amauta chez les Incas, de Telpuchcali chez les Aztèques, des Arokin, Omirara et Oyede chez les Yoruba, de Tahua à Tahiti et Nouvelle-Zélande, de Tahunga aux Marquises, ou de Maori à l'Île de Pâques[5].
Groupes autour des anciens, de préférence le soir, en plein air, les enfants récitent, à la suite de leur maître, le poème, vers après vers, jusqu'à la déclamation du morceau entier. II n'y a, au départ, ni résumé ni commentaire, mais le mot à mot le plus scrupuleux. Il ne leur est pas permis de ne retenir, comme les Tiv à propos de la généalogie, que les seules parties dont ils ont besoin dans la vie courante[6].
Les poèmes ou les passages relatifs aux monarques anciens exigent autant de soin que les paragraphes consacrés au règne contemporain. Ils s'abstiendront de remplacer un mot ou une expression par une autre, si adéquate soit-elle. Le poème dynastique n'est pas comme la légende moyenâgeuse, qui « naît et se forme par un travail continu, ample et divers »[7].
De temps en temps, des veillées poétiques seront organisées, au foyer paternel ou chez le chef patriarcal ; de petites récompenses sont alors attribuées aux meilleurs élèves.
Lorsque les enfants seront à même de débiter le morceau sans omission, sans transformation ni hésitation, leur maître les initiera, petit à petit, à l'interprétation des figures de style. Il leur apprendra éventuellement à reproduire le poème sous forme de chant[8].
Les moyens mnémotechniques ne semblent pas avoir joué, dans la mémorisation des *bisigo*, le rôle qu'ils ont rempli dans d'autres sociétés sans écriture. Pour inculquer leurs œuvres à leurs descendants, les *basizi* (poètes dynastiques) n'utilisent ni les peintures ou le quipu des Incas, ni le bâton à incision des Polynésiens, ni les plaques de bronze du Bénin[9]. Les rwandais n'ignorent cependant pas l'usage de certains de ces moyens. Le poète Musare déclare qu'il recourt à une corde à nœuds pour compter les potentats évincés par Kigeli III Ndabarasa :
« ... Au fur et à mesure qu'ils s'effondrent, je dénombre les cadavres, Celui-là fut le deuxième et j'ajoutai un nœud à la cordelette.
De peur qu'appelé par le roi, je ne dise des mensonges... »[10].
Il s'agit moins de récits qui s'attachent, comme les légendes du Moyen Age, « à des ruines et à des monuments » que d'une « tradition conservée dans une famille, (un) récit oral transmis de génération en génération »[11].
L'usage de la mélodie comme moyen mnémotechnique ne vient qu'après coup, pour renforcer une mémoire déjà acquise par une récitation répétée. Lorsqu'un son quelconque sert à marquer les pauses, il se limite à ce seul usage; il ne se substitue pas à la déclamation, comme cela se pratique chez les Dagomba du Togo ghanéen, où l'on arrive à comprendre le récit, lors même qu'il n'est pas raconté, mais tambouriné[12].
Le fils qui a retenu les poèmes appris de son père est tenu de les transmettre fidèlement à ses descendants. De la sorte, il est possible de reconstituer, de père en fils, une lignée de *basizi*. Citons à titre d'exemple les *basizi* de la famille Kalimunda. Les flèches indiquent le monarque auquel le poète a offert au moins un poème.

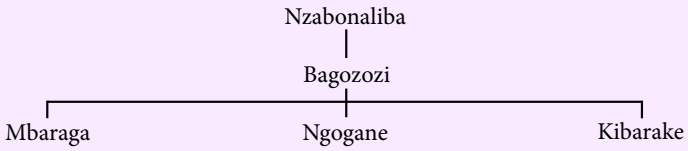


Le dernier représentant de cette famille, Muragwabugabo, petit-fils de Nyakayonga, habite Gisozi, dans la préfecture actuelle de Kigali.
Si les exercices de déclamation concernent principalement les garçons, ils n'excluent pas la présence des flues. Sous Mutara

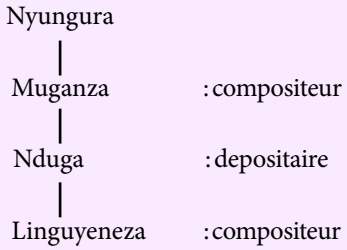
[4]Cf. A. Kagame, «La poésie dynastique au Rwanda », *Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge, Classe des Sciences Morales et Politiques*, t. XXII, 1, Bruxelles, 1951, p. 28.
[5]Cf. A. Métraux, *Les Incas*, Paris, 1961, p. 34; J. Vansina, « De la tradition orale, Essai de méthode historique », *Annales du Musée Royal de l'Afrique centrale, Sciences humaines*, n° 36, Tervuren, 1961, p. 35; G.C. Vaillant, *Les Aztèques du Mexique*, Paris, 1951, p. 120; S.O. Biobaku, « The Problem of Traditional History with Special Reference to Yoruba Traditions », dans *Journal of the Historical Society of Nigeria*, 1956,1, 1, p. 43-47; S.O. Biobaku, « The Wells of West African History », dans *West African Review*, 1953, XXIX, 304, p. 19; H. Lavachery, *Vie des Polynésiens*, Bruxelles, 1946, p. 48.
[6]Cf. L. Bohannan, A Genealogical Charter », dans *Africa*, 1952, XXII, 4, p. 303.
[7]I. Siciliano, *Les origines des chansons de geste* : *Théories et discussions*, Paris, 1951, p.213.
[8]Des poèmes chantés se rencontrent dans d'autres sociétés sans écriture, comme l'Ouganda : Cf. Chadwick (H.M. et N.K.), *The growth of litterature*, t. III, Cambridge, 1940, p. 576; la Polynésie : Cf. H. Lavachery, op. cit., p. 49; le Nigeria : Cf. S.O. Biobaku, The problem of Traditional History », p. 43.
[9]Cf. A. Métraux, *Les Incas*, p. 33-35; H.B. Nicholson, « Native historical tradition of Nuclear America », *American Anthropologist*, 1955, 57,3, p. 609; H. Lavachery, op. cit., p. 37; E. Elisofon — W. Fagg, *The Sculpture of Africa*, Londres, 1958, p. 129.
[10]Musare, *None wamaze ubuhingwa* : Puisque tu as achevé les labours.
[11]I. Siciliano, *op. cit.* , p. 212.
[12]R. Cornevin, *Histoire des peuples de l'Afrique Noire*, Paris, 1960, p. 55.

II, Nyirakunge, file de Rutinduka, avait appris par cœur, les *bisigo* de son père ; mariée à Rwasa, puis veuve, elle composa trois morceaux dont le premier fut offert à Mutara II et les deux autres à Kigeli IV[13]. Les cas des femmes gardiennes de certaines traditions n'est pas l'apanage du Rwanda[14].

Grâce à cet entraînement littéraire dès le jeune âge, l'enfant se familiarise avec le fond et la forme des poèmes. C'est un des facteurs qui expliquent que certaines familles aient donné naissance à plusieurs compositeurs descendants les uns des autres. Le cas de la famille Nzabonaliba est semblable à celui de la famille Musare, cité plus haut. Toutes ces personnes sont des basizi compositeurs[15].



Parfois c'est un petit-fils qui, mieux que son père simple dépositaire, compose à l'imitation de son grand-père. C'est le cas de Linguyeneza, dont le père, Nduga, descend du poète Muganza.



Sur les 52 poètes dont les œuvres ont été conservées, 31 appartiennent une dizaine de familles. Ils sont auteurs de 112 *bisigo*, soit environ les 2/3 des morceaux recueillis.

Si les descendants des *basizi* sont les héritiers attitrés de l'œuvre de leurs pères, ils n'en sont pas les uniques dépositaires. Les notables de la cour, qui ont entendu plusieurs fois la déclamation du même morceau en auront retenu des bribes. Ils pourront, s'ils désirent accéder au rang des poètes, se le faire répéter plus lentement. « Il suffisait de posséder par cœur le texte de quelques poèmes pour être, du même fait, un serviteur immédiat de la couronne[16]. »

Parfois le roi incitera l'un ou l'autre de ses jeunes pages à se mettre à l'école des vieux poètes[17]. Les compositeurs eux-mêmes ne négligent pas de retenir des œuvres de leurs collègues dont ils apprécient le talent littéraire. Le poète Karera, que A. Kagame a contacté, a débité des morceaux dont les auteurs n'appartiennent pas à sa lignée[18]. Le poète Sekarama a dicté au clerc de A. Van Overschelde et plus tard à A. Kagame, onze morceaux de dix poètes différents, dont le plus ancien remonte à Yuhi III et le dernier à Kigeli IV[19].

Contrairement à ce que l'on constate dans certaines tribus d'Afrique, comme les Bushong, les princes ne sont pas tenus à la connaissance de ces traditions[20]. Toutefois, celui qui, parmi les membres de la dynastie, se sent du talent, peut se mettre à l'ouvrage. Les poèmes les plus anciens dont nous disposons ont été composés par la reine-mère Nyirarumaga, auteur de deux morceaux. Yuhi III nous a légué quatre poèmes de sa composition. Ruganzu II, lui-même, aurait tenté ses chances dans l'ébauche d'un poème que Rwozi entreprit de composer[21]. Le prince Nyamashara, fils de Yuhi IV, a laissé un poème apprécié des *basizi*, et dont, malheureusement, seuls les 57 premiers vers ont été recueillis[22].

Outre les grands notables gagnés aux belles lettres, les courtisans, nombreux a la cour royale, apprennent les *bisigo* et, tels des dépositaires infatigables, parcourent le pays en les récitant, surtout à la cour des chefs, dans les veillées[23].

C'est avec joie que le poète livre son œuvre à quiconque veut la retenir : le prestige de sa famille s'en trouvera accru. La famille du poète se tient, de la sorte, à mi-chemin des Luapula chez qui les traditions du groupe ne peuvent être récitées que par celui-ci ; et des Aztèques où les *telpuchcalli* et les *calmecac* dispensent l'enseignement des traditions à la manière d'une école organisée, accessible à un grand nombre d'adeptes[24]. Le poème dynastique rwandais demeure propriété exclusive du roi et de la famille du poète, mais peut être mémorisé et reproduit par quiconque le désire. Aucun prix n'est réclamé en échange de telles traditions, comme cela se pratique chez les Trobriands du Pacifique[25].

Néanmoins cette littérature reste ésotérique, à cause de sa forme compliquée et du petit nombre d'initiés. Non seulement le style est farci de figures et chevilles obscures, mais encore il est difficile, voire impossible, pour la plupart des rwandais, d'entrer en relation avec les hommes de la cour.

---

[13]Nyirakunge, *Ruhanga ruganje abahinza* : Ô fruit qui as triomphé des roitelets.
Nkulire ingoma ubwatsi : J'exprimerai la reconnaissance au tambour.
Ndaje nkubwire umurasano : Je viens de raconter la bataille.

[14]Un cas analogue existe chez les Idjo-ké du Nigeria du Sud. Cf. R. Comevin, *Histoire des peuples de l'Afrique Noire*, p. 55.

[15]Le vocable « musizi, (basizi) » peut s'appliquer au déclamateur de profession, même s'il n'a jamais composé son gisigo.

[16]A. Kagame, « La poésie dynastique », p. 24-25.

[17]Kigeli IV Rwabugili aurait demandé au jeune Rukemampunzi, fils de Rubuga, d'apprendre des bisigo par cœur. Cf. A. Coupez et Th. Kamanzi, «Poèmes dynastiques Rwanda », p. 20.

[18]Il a reproduit, entre autres, sous Mutara III, des morceaux des poètes Muguta, Nyabiguma et Matali, respectivement contemporains de Mibambwe II, Cyilima II et Mutara II.

[19]Cf. A. Kagame, « La poésie dynastiques, p. 7.

[20]R. Comevin, *Histoire générale de l'Afrique*, p. 52.
J. Vansina, De la tradition orale », p. 33.

[21]Ce poème a été par la suite refondu et achevé par Bagorozi. Il porte le titre de *Liratukuye ishyembe icumita ibindi bihugu* : Ensanglantée est la corne qu'il enfonce dans le sein des autres pays.

[22]Nyamashara, Nzeru *yizihiye abami* : Ô l'heureux présage digne des rois.

[23]C'est à la cour des chefs que Sekuvumba de Cyangugu a appris le gisigo « Bantumye kubaza umuingo » (On m'a envoyé m'informer de la chasse), enregistre par J. Vansina en 1960. Le même morceau avait été dicté à A. Kagame, par le poète Karera, vingt ans auparavant. Cf. A. Coupez et Th. Kamanzi, « Poèmes dynastiques Rwanda », p. 20.

[24]Cf. I. Cunninson, *History on the Luapula. An essay on the Historical Notions of Central African Tribe. Rhodes Livingstone Papers Lusaka*, 1951, p. 5; G.C. V*aillant, Les Aztèques du Mexique*, p. 120.

[25]J. Vansina, « De la tradition orale », p. 35.

B. DANGERS QUI MENACENT LE POEME EN TRANSMISSION

Malgré la vigilance dont les *bisigo* sont entourés de la part de la cour et de la famille des poètes, des pertes totales ou partielles peuvent se produire et des variantes s'introduire dans l'une ou l'autre œuvre poétique.

1. La perte totale ou partielle

La perte ou la modification d'un morceau peut être volontaire ou involontaire. La modification volontaire n'est possible que sur décision du *musizi* (poète dynastique) ou du souverain. Or la crainte des châtiments et la jouissance de privilèges importants empêchent le *musizi* d'altérer ou de perdre le récit dont il est chargé, tandis que l'ambition et l'honneur du prince le poussent à conserver ses propres louanges et l'héritage de ses pères. Un changement de dynastie eût probablement provoqué plus de pertes dans l'œuvre des poètes[26]. Heureusement pour ces sources, le Rwanda de l'époque des *basizi* fut épargné par ces bouleversements[27].

Lorsqu'on songe à la manière dont sont transmis les *bisigo* et au contrôle auquel est soumise leur reproduction, on est amené à penser que les pertes de mémoire doivent être attribuées moins à un oubli qu'à la disparition des derniers dépositaires officiels de telle ou telle pièce. L'on voit mal, en effet, comment un poème appris dès la tendre enfance, dont la mémorisation est un ordre du roi et la reproduction exigée plusieurs fois par mois, sous le contrôle des anciens ou d'autres déclamateurs contemporains, se perdrait totalement ou même partiellement. Si, par contre, les derniers dépositaires de métier viennent à disparaître, ou bien l'œuvre poétique qu'ils gardaient disparaît avec eux, ou bien elle subsiste chez quelque déclamateur amateur.

Dans ce dernier cas, à cause de l'absence de contrôle, de la reproduction à intervalles trop éloignés et du manque de stimulant[28], des brèches peuvent se produire dans cet héritage fortuitement recueilli.

De tous les éléments qui provoquent la disparition inattendue des *basizi*, le principal est la guerre, externe ou interne. Les *basizi* sont des guerriers au même titre que les autres citoyens ; Ils prennent part aux nombreux engagements militaires que soutient le pays contre les territoires limitrophes : le Gisaka, le Ndorwa, le Burundi, l'Idjwi, le Bunyabungo, etc.

C'est la guerre contre cette dernière région qui priva la cour du meilleur déclamateur du *gisigo* (poème dynastique) « Umunsi ameza imilyango yose » (Le jour où elle devint la racine de tous les peuples), œuvre de la reine-mère Nyiraruganzu II. Ces guerres pouvaient engloutir une armée et endeuiller de nombreuses familles à la fois[29].

Les rivalités internes ne sont pas moins meurtrières, lorsque deux prétendants se disputent le trône. Pareilles compétitions n'étaient pas rares. Cyilima II accéda au trône après en avoir été longtemps écarté par son frère Rwaka. Mibambwe III et son fils Yuhi IV eurent à lutter contre les prétentions armées du prince Gatarabuhura. Ce n'est que dans le sang des hommes et les flammes des cases que Yuhi V succéda à Rutalindwa, dit Mibambwe IV[30].

Aux effets de la guerre s'ajoutent le fléau des épidémies et les ravages des famines[31]

Les vendettas, les condamnations à mort ou à la déportation font moins de dégâts, mais peuvent frapper n'importe quel citoyen, si important soit-il, hormis le roi et la reine-mère. L'on serait tente de croire que le *musizi*, du fait même qu'il vit dans l'entourage du monarque, peut rester à l'abri de la peine capitale. Il n'en est pas ainsi, car les plus grands favoris d'un roi peuvent passer pour adversaires de la dynastie sous son successeur, tellement les intrigues font rage dans les milieux de la cour[32]. Des incidents tels que le suicide peuvent, eux aussi, arracher inopinément l'un ou l'autre *musizi*, du rang de ses collègues[33].

A. Kagame déplore la perte définitive de 42 morceaux dont les dépositaires ont été surpris par la mort sans en léguer le texte personne[34]. 57 poèmes ont été déclarés incomplets par les rapporteurs, tandis que les auteurs de 14 *bisigo* demeurent inconnus. Il faut dire cependant, qu'à ce moment-là (à partir de 1935), aussi bien *basizi* de profession qu'amateurs étaient exposés à des pertes de mémoire plus ou moins graves ; d'autant plus que... cette institution a subi, l'une des premières, le contrecoup de révolution mal entendue qui, à tort, a discrédité en bloc de bien bonnes choses du passé. Du jour où les poètes furent considérés comme « diseurs de vieilles fables » par la nouvelle génération des chefs, les précieux exercices de déclamation prirent fin! En certains endroits même, le fait d'imposer impitoyablement des corvées à ces privilégiés d'antan fut considéré presque comme le signe distinctif d'un chef franchement tourné vers les idées nouvelles[35]... C'est ainsi que Sekarama, pourtant poète et dépositaire excellent, dans quatre de ses compositions, en vint à oublier l'une ou l'autre partie[36]. Il est vrai que lorsqu'il les déclama il était déjà

---

[26]Apres la prise du pouvoir par Musinga, frère de Mibambwe IV, certains basizi n'auraient pas osé déclamer devant le roi une phrase contenue dans un poème de Ngurusi, qui semblait dévoiler les projets que nourrissaient, du vivant de Kigeli IV, les futurs auteurs du coup d'État de Rucunshu. Cf. A. Kagame, La poésie dynastique », p. 200.

[27]Cf. J. Vansina, .L'évolution du royaume rwanda des origines a 1900 », *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences Morales et Politiques*, t. XXVI, 2, Bruxelles, 1962, p. 42-56.

[28]En oubliant le gisigo retenu, Il ne court aucun risque devant une cour qui l'ignore ; en le récitant en amateur il n'obtient aucun des privilèges reconnus aux basizi. Un dépositaire ne jouit de ces privilèges que s'il est reconnu par la cour. Il est alors fonctionnaire et transmet le récit à ses descendants.

[29]Une armée comprend environ huit compagnies de 150 à 200 unités chacune. Cf. A Kagame, « Le code des institutions politiques du Rwanda précolonial », *Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge, Classe des Sciences Morales et Politiques*, t. XXVI, 1, Bruxelles, 1952, P. 22-23. Sous Kigeli IV, les armées rwandaises furent décimées aux lieux dits Buntubuzindu et Murago, au Bushi. C'est à ce moment que les basizi Munyanganzo et Sekarama composèrent les bisigo cités plus haut « Bambaliye inkuru » et «Mbyukire mu ruganda » pour consoler le monarque déprimé.

[30]Cf. J. Vansina, « L'évolution du royaume Rwanda », p. 51.

[31]La dernière en date est celle de 1940-45 durant laquelle plusieurs poètes disparurent, « dont trois étaient de vrais répertoires de poèmes dynastiques... » A. Kagame, « La poésie dynastique », p. 25.

[32]Le poète Musare fut arrêté pour être condamne à mort par Kigeli III, puis relâché ; le grand favori de Yuhi IV, Rugaju, fut condamné à mort par Mutara II, comme ennemi de la couronne ; la famille de Rubyutsa, parent du poète Bagorozi fut déportée au Burundi.

[33]Mirama, fils de Rutwa, après avoir tenté, sans succès, de conquérir le titre de prince des poètes, se donna la mort.

[34]Cf. A. Kagame, « La poésie dynastique », p. 28.

[35]*Ibid*., p. 25.

[36]Les morceaux fragmentaires de Sekarama sont :

Mvugire umwami amacumu : Je suis le héraut de la victoire du roi.

Naje kubara inkuru : Je viens annoncer la nouvelle.

Bahiliwe n'urugendo : Le voyage a été couronné de succès.

Ikimbwiye imana yamwimitse uko yasaga : Qui me dirait comment présageait l'augure de son intronisation.

nonagénaire. Dans une organisation de style traditionnel, de fréquentes répétitions auraient réduit retendue de ces oublis, et d'autres déclamateurs auraient été chargés de ces compositions, pour parer aux inévitables déficiences d'une mémoire éprouvée par l'âge.
Ci-dessous un tableau ou sont indiqués le nombre des poèmes dont les auteurs ne sont pas identifiés, le nombre des poèmes connus, le nombre des poèmes complets et des morceaux fragmentaires, règne par règne. Un poème est considéré comme fragmentaire, lorsque les déclamateurs le déclarent, ou que sa structure permet de le constater[37].

Règnes	*Poèmes conservés*	*Poèmes complets*	*Poèmes fragmentaires*	*Poèmes sans auteur connu*
Ruganzu II	2	1	1	—
Kigeli II	3	—	3	—
Mibambwe II	6	5	1	—
Yuhi III	12	8	4	—
Cyilima II	29	19	10	4
Kigeli III	4	4	—	1
Mibambwe III	21	13	8	4
Yuhi IV	12	8	4	2
Mutara II	30	21	9	—
Kigeli IV	41	27	14	2
Yuhi V	9	6	3	1
Mutara III	7	7	—	—
Total	117	119	57	14

Le tiret marque l'absence, dans une colonne, de la catégorie correspondante.

2. La transformation

Aucune transformation des *bisigo* n'est admise par la cour, en principe. Tout *gisigo*, une fois présenté au roi, doit demeurer inchangé. Si les descendants d'un poète trouvent opportun d'exalter faits et gestes des monarques récents, ils s'abstiendront d'ajouter leurs compositions à l'œuvre de leur père. Les *bisigo* ne doivent souffrir ni ajouts, ni omissions, ni mises à jour. Le seul exemple de transformation autorisée par la cour concerne le poème « Liratukuye ishyembe » (Ensanglantée est la corne). « Il fut composé primitivement par le roi Ruganzu II Ndoli, en collaboration avec le poète Rwozi. A la mort de Mutaga III, le roi chargea Bagorozi de compléter le fameux poème, en y ajoutant les paragraphes des successeurs de Ruganzu II, jusqu'au règne de Cyilima II, afin d'y introduire les hauts faits récemment accomplis contre le Burundi. Le poète ne se contenta pas d'ajouter ; il refondit le morceau et glissa de nouveaux vers jusque dans l'introduction[38]. »
Mais si le contrôle de la cour et de la famille des *musizi* défend les *bisigo* contre de faciles transformations de la part des déclamateurs de profession, il ne prévient pas dans la même mesure l'introduction de variantes par des récitants amateurs. La comparaison des récits de dépositaires différents permet de constater de légères variantes, provenant de la confusion entre deux expressions de même sens, du changement de la forme des verbes[39] et du remplacement d'un mot par un autre qui, grammaticalement, joue le même rôle que lui dans la phrase[40]. Mais, quelles que soient les variantes, elles demeurent les mêmes chez le même récitant ; toutes les fois qu'il aura à reproduire le morceau, l'enquêteur trouvera ce dernier identique aux récits antérieurs.
Si les variantes sont si peu nombreuses et de Si faible importance, c'est parce que, d'une part, plusieurs facteurs, dans le pays, à la cour et dans la famille du poète concourent à sauvegarder la bonne transmission de ces morceaux ; et que, d'autre part, lors de la mise par écrit des *bisigo*, il a été possible de rencontrer les descendants d'un certain nombre de familles de poètes.

C. LES FACTEURS QUI DEFENDENT LE POÈME EN TRANSMISSION

1. Au niveau du pays

Un Etat fortement centralisé et relativement homogène où le rôle social des récits traditionnels rencontre un grand effort de mémorisation propre aux sociétés sans écriture, a beaucoup de chance de préserver son patrimoine oral de l'oubli et des transformations fantaisistes.
Dans une société sans écriture, comme le Rwanda précolonial, où le pouvoir est fortement centralisé, le chef a tendance à grouper autour de lui des hommes de lettres, tels que poètes et historiens, auxquels il confie le soin de retracer les événements marquants du royaume, l'histoire et la généalogie de la dynastie. Des exemples existent dans les sociétés d'Afrique et d'Amérique précolombienne. Les chefs Yoruba gardent des historiens à la cour, à Ketu le Baba Elegun Oyede tient la charge de façon héréditaire[41]. Au Bénin « le roi Agadja (1708-28) invita (...) à sa cour pour chaque clan les dépositaires de la tradition pour faire mettre en chants versifiés faciles à mémoriser, les récits concernant les diverses tribus »[42]. L'empereur Inca Pachacuti aurait réuni les historiens des provinces et fait peindre les événements les plus importants sur des planches où seuls l'empereur et les annalistes attitrés avaient accès[43]. Pour H.B. Nicholson, l'intérêt des Incas pour leur histoire vient de leur organisation sociale et politique[44].
Le Rwanda ancien a en lui-même des éléments qui lui assurent une certaine continuité et sauvegardent son patrimoine culture!.
Grâce à la présence d'une seule et même maison régnante, les traditions sont mises à l'abri des bouleversements socio-politiques qu'engendrent la succession de dynasties différentes. Même si deux prétendants au trône se livrent à la guerre, une même ambition les anime vis-à-vis des traditions : sauvegarder le patrimoine des ancêtres et marcher sur leurs traces.
Une centralisation politique et administrative très poussée permet de grouper les poètes en un corps de fonctionnaires a caractère héréditaire, de réorganiser la mission des mémorialistes ou d'élargir l'éventail des traditions à sauvegarder, lorsque le besoin s'en fait sentir[45].

[37]Ceci est surtout vrai pour les bisigo à refrains dits « impakanizi », où la chronologie des règnes est strictement respectée.
[38]A. Kagame, «La poésie dynastique», p. 157.
[39]Les diverses formes du passé n'ont, entre elles, qu'une légère différence.
[40]Plusieurs mots de liaison sont employés, l'un pour l'autre, sans altérer le sens de la phrase.
[41]S.O. Biobaku, « The Wells of West African History », p. 18-19.
[42]R. Comevin, Le *Dahomey*, Paris, 1965, p. 24.
[43]A. Metraux, *op. cit.*, p. 35.
[44]H.B. Nicholson, « Native Historical Tradition », p. 694-695, 609.
[45]Cf. A. Kagame, « La notion de génération appliquée à la généalogie dynastique et à l'histoire du Rwanda des xe-xie siècles à nos jours », *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences Coloniales*, *Classe des Sciences Morales et Politiques*, N.S., t. IX, 5, Bruxelles, 1959, P. 28; « Le code ésotérique de la dynastie du Rwanda », dans Zaïre, 1947, I, p. 366-367.
J. Vansina, L'évolution du royaume Rwanda », p. 68.

D'autre part, une même langue et une même religion favorisent, dans ce pays, une certaine homogénéité culturelle[46]. Hommes et traditions ne restent pas cloisonnés à la manière des Transkei, des Ciskei et bien d'autres tribus africaines, gênées par les variations dialectales[47]. Chaque région est heureuse de s'initier à l'apport des autres, au lieu de le combattre, comme cela a eu lieu dans d'autres pays comme l'Ouganda[48].

Non seulement les *bisigo* ne sont pas combattus, mais le fait de les reproduire est un signe de distinction ; « déclamer est le plus pur raffinement de l'homme cultivé et la joie de tous ses auditeurs »[49]. Chacun cherche à l'entendre ; c'est avec empressement que l'on se groupera autour du dépositaire, s'il vient à honorer telle fête ou telle veillée de ses récits. La poésie rehausse les cérémonies, anime les veillées, fournit matière à conversation et renseigne celui qui l'entend sur certaines phases de l'histoire nationale et dynastique. Elle fait partie de la vie de ceux qui la connaissent : c'est avec fierté que dépositaires de métier et amateurs en citent des extraits, dans la conversation ou lors d'un débat plus sérieux. Certaines phrases des *bisigo* sont passées en aphorismes. Des auteurs comme D. Nothomb ont souligné ce « rôle considérable que jouait, dans la culture du Rwanda et dans la formation de sa mentalité collective, l'art oratoire et en particulier la poésie »[50].

La mémoire des hommes vivant en société sans écriture est, dans certains domaines, un précieux garant. Lorsque ces hommes ne peuvent recourir, ni au document archéologique sûr, ni à l'écriture, pour fixer l'héritage oral, ils cherchent à mettre en œuvre tout ce qui peut contribuer à graver dans la mémoire le récit transmis. Les uns recourent des objets, tels que les « commémorative plaque » du Bénin et les « bâtons à encoches » de la Nouvelle-Zélande[51], les autres, comme les Dagomba de Yendi, utilisent la mélodie[52]. Les Rwandais font usage d'objets commémoratifs pour compter les moissons ; ils emploient la mélodie en poésie dynastique[53].

Cette mémoire est parfois si fidèle que certains auteurs la qualifient de chronique vivante »[54] . Elle n'est que le résultat de l'attention dont la tradition est entourée, dans sa mémorisation et transmission[55].

2. A la cour royale

L'organisation des *basizi* en corporation, les privilèges attachés à la fonction de poète et le prestige dont l'auteur et son œuvre sont entourés, montrent à quel point la cour entend favoriser la transmission intégrale des poèmes dynastiques.

Les *basizi* sont groupés en corporation (*umutwe w'abasizi*). Celle-ci comprend toutes les familles dont un membre au moins a offert un *gisigo* au roi. Elle a à sa tête un « préfet des poètes » (*umutware w'abasizi*). Choisi d'abord dans le clan des Basinga[56], fut ensuite désigné parmi les *basizi* les plus importants. Ce n'est qu'à partir de Yuhi IV que la fonction devint héréditaire[57]. Son rôle consiste à veiller à la présence, à la cour, des representants des familles de poètes. Chacune d'entre elles est tenue d'avoir un déclamateur auprès du roi de façon permanente. Il a pour rôle de réciter les morceaux poétiques de sa li+gnée, chaque fois que le roi en exprime le désir[58].

De cette manière, le déclamateur évite toute omission ou transformation à propos d'un *gisigo* (poème dynastique) que le roi entend si souvent, et que quelques-uns parmi les notables et les courtisans connaissent, peut-être, par cœur.

En rassemblant les *basizi* en un corps organisé, le roi avait, en même temps, déclaré la fonction héréditaire. Aucune famine ne peut se départir de cette charge sans provoquer son courroux. D'ailleurs bien des privilèges poussent plus d'une parentèle à ambitionner de faire partie de cet organisme littéraire.

Ces privilèges sont variés. Les uns ne sont reconnus qu'au compositeur tandis que d'autres s'étendent même aux déclamateurs attitres. L'octroi, par le roi, d'une ou plusieurs têtes de bétail n'a lieu que lors de la présentation du morceau[59]. Aucun récitant ultérieur ne peut prétendre cette faveur. Les *basizi*, compositeurs et dépositaires de profession ont le droit d'imposer une amende à celui qui se permettrait de traire les vaches, sans allumer préalablement le feu (*igicaniro*). Une amende analogue est imposée par ces *basizi* à celui qui provoquerait le combat entre deux taureaux symboles des propriétaires vachers[60]. L'amende ainsi perçue devient la propriété du poète.

De plus, « les familles de ces poètes détenaient des fiefs traditionnels, pour lesquels ils ne devaient à la cour d'autres prestations que la conservation des poèmes dynastiques »[61]. Mais le privilège, de loin le plus important, est l'exemption ode la juridiction des chefs civils et de toute prestation servile[62].

En décrétant que le *gisigo* ne serait offert qu'au roi, la cour entourait le *musizi* et son œuvre d'un prestige particulier. Qui oserait manquer de déférence à l'égard de cet homme dont le monarque lui-même recherche la parole ? Qui se permettrait de négliger le résultat de ses méditations, alors que la cour elle-même l'a proclamé « penseur du roi » (*intiti y'umwami*). Le *musizi* trouve libre accès auprès de son maître ; il peut présenter son œuvre dans les jours heureux comme en période d'épreuve;

---

[46]Les Bahutu, d'origine bantu, les Batutsi hamites et les Batwa pygmoides parlent tous une seule et unique langue : le kinyarwanda.

[47]Cf. M. Wilson, « The Early History of the Transkei and Ciskei», dans *African Studies*, 1959, 18, p. 169.

[48]Cf. R. Oliver, « The Traditional History of Buganda, Bunyoro and Ankole», dans *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1955, LXXXV, 1-2, p. 114.

[49]D. Nothomb, *Un humanisme africain*, Bruxelles, 1965, p. 229.

[50]Id., *op. cit.*, p. 226.

[51]E. Elisofon, W. Fagg, *The sculpture of Africa*, Londres, 1958; H. Lavachery, *op. cit.*, p. 37.

[52]R. Comevin, *Histoire des Peuples de l'Afrique Noire*, p. 55.

[53]A. Kagame, « La poésie dynastique », p. 39, note 35.

[54]R. Cornevin, *Histoire des Peuples de l'Afrique Noire*, p. 55. L'auteurrapporte que D. Westemiann, dans son ouvrage *Geschichte Africas, Statenbildungen mi.:Hick der Sahara* « cite ce Holoholo du Congo Belge, capable de citer neuf générations de familles régnantes, un Ngoni de Gambie dormant soixante-dix noms de chefs avec leur lieu de naissance, un Glidji Evhe du Togo dormant l'arbre généalogique de la famine groupant cinq générations et 150 personnes ».

[55]J. Vansina, « De la tradition orale », p. 40.

[56]Clan dont est issue la reine-mère Nyirarumaga, première poétesse connue.

[57]Le dernier titulaire, Karera, a pu être contacté lors de la mise par écrit des bisigo.

[58]Sous Yuhi V, les poètes de profession étaient au nombre de neuf, tandis que les déclamateurs non tenus à cette charge étaient bien plus nombreux à la cour. Cf. A. Kagame, « La poésie dynastique », p. 22, note 22.

[59]L'octroi d'une seule tête de bétail constitue le cas le plus fréquent. Il pouvait cependant arriver qu'un poète reçoive, à l'occasion d'un seul gisigo, quelques dizaines de vaches à la fois. Il en fut ainsi lorsque Nyakayonga présenta à Mutara II, sa fameuse composition « Ukwibyara gutera ababyeyi ineza » : Se reproduire en ses enfants réjouit les parents.

[60]Dans chaque troupeau de vaches (de 30 à 40 unités), devait se trouver un taureau, symbole du maître du bétail.

[61]Cf. A. Kagame, « La notion de génération », p. 28.

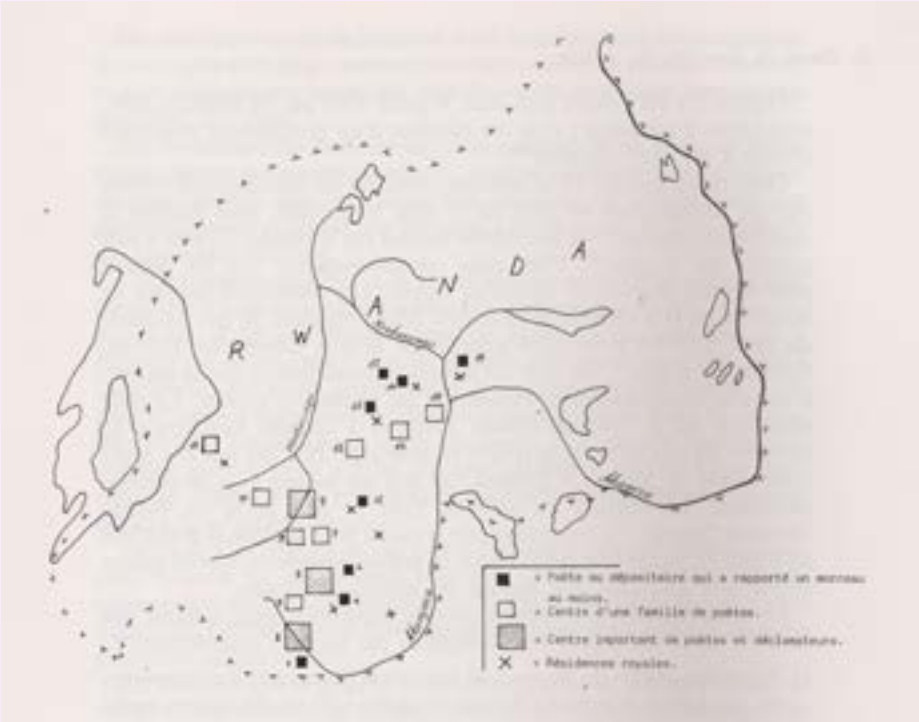
[62]A. Kagame, «La poésie dynastique », p. 22.

il jouit de l'insigne prérogative de réveiller le roi aux accents de ses compositions.

3. Dans la famille du poète

Comme il a été évoqué plus haut, le poète n'est pas un individu isolé, abandonne à lui-même ; c'est un membre d'un groupement important soumis à un chef commun[63].
Cette vie en groupe, où la mémoire collective est constamment ravivée par des déclamations en plein air et dans les veillées, rend possible la maitrise du morceau[64] et le contrôle mutuel sur le respect du mot à mot prescrit par la cour[65]. C'est dans ces groupements que les poèmes peuvent être chantés ou récités en chœur. Les différentes familles de *basizi* ont pu être repérées et localisées. Elles s'étendent du sud au centre du pays, dans les préfectures actuelles de Butare, Gikongoro, Kibuye, Gitarama et Kigali. C'est dans ces mêmes circonscriptions que se situent, à de rares exceptions près, l'ensemble des résidences royales. Le code ésotérique de la dynastie défend d'ailleurs à certains monarques de traverser du sud au nord, la rivière Nyabarongo. Pour les rois aux noms dynastiques de Mutare et Cyilima, cet acte est soumis à un cérémonial particulier. Le titulaire du nom de Yuhi ne peut sortir du Nduga (Rwanda Central). Ce serait peut-être la raison pour laquelle la préfecture de Kigali est moins bien représentée, en poésie dynastique, que les quatre autres avec lesquelles elle partage les résidences royales.
La carte reproduite ci-après montre la répartition géographique des *basizi*[66]. Cette carte peut être complétée par un bref commentaire[67].

1. Ngarulira, région du Buyenzi où habitait le dépositaire Rulindamanywa, qui a dicte le poème « Kireshya-bakono » (O toi qui fiances parmi les Bakono), que l'on croyait a jamais perdu.
2. Nkomero, au Nyaruguru : centre de déclamateurs dont les descendants de Munyanganze fils de Bikwakwanya.
3. Giseke, dans la préfecture de Gikongoro : localité qu'habitent quatre frères déclamateurs, de la famille des Abagorozi (descendants de Bagorozi).
4. Runyinya, au Nyaruguru : là habitait le poète Sekarama.
5. Kiruli : centre important d'anciens poètes déclamateurs descendant de Bagorozi, poète lui-même
6. Kibingo, dit Bukomanganyi, au Nyaruguru : chez le poète Ndandali.
7. Gitega, région du Bufundu, en préfecture de Gikongoro : nombreux poètes appartenant à différentes familles.
8. Maheresho, au Bufundu: nombreux compositeurs appartenant au groupe des Abakoma (descendants de Nkoma).
9. Kamenamutwe, au Bufundu : cette localité héberge la famille du poète Munyanganzo.
10. Mugano, dans la région de Bunyambilili, en préfecture de Gikongoro : ici habitait la poétesse Nyirakunge, dont les compositions ont été dictées par son fils Munanira.
11. Rusenyi, en préfecture de Kibuye : famille descendant du poète Muzerwa, contemporain de Mutara II Rwogera.
12. Nyamagana, au Kabagali, en préfecture de Gitarama : ici habitait le préfet des poètes, Karera, fils de Bamenya. Il a dicté de nombreux morceaux.
13. Mu Kigurube, au Marangara, en préfecture de Gitarama : groupe important d'anciens poètes descendants de Muhabura.
14. Rwamiko, au Marangara : chez Nyecura, fils de Byagasani, considéré par A. Kagame comme « dépositaire excellent ».
15. Mbali, au Marangara : localité habitée par le déclamateur Ruvuzandekwe.



16. Rugobagoba, au Nduga, en préfecture de Gitarama : centre important de *basizi* descendants de Nyakayonga, fils de Musare.
17. Bitsido, au Nduga : groupe de dépositaires de la famille Rubumba.
18. Jenda près-Kabugondo, au Mayaga : c'est ici qu'habitaient Nyabiguma et son fils Nsabimana.
19. Gisozi, au Bwanacyambwe, en préfecture de Kigali : famille du poète Nyakayonga. Son petit-fils, Muragwabugado est considéré par A. Kagame comme « le meilleur dépositaire contemporain ».

C'est dans un cadre organisé et spécialisé que naissent et grandissent les enfants destinés à prendre la relève de leurs pères. La mémoire est fraîche, l'esprit réceptif, et la leçon poétique plusieurs fois répétée : voilà de quoi produire des effets sûrs, même dans le chef des moins doués.

[63]C'est au chef patriarcal que s'adresse le préfet des poètes, lorsqu'il est question de la représentation de la famille à la cour.
[64]Pour S.O. Biobaku, le fait de raviver constamment la mémoire du passé, constitue un moyen habituel de conserver l'histoire africaine. Cf. S.O. Biobaku, « The Problem of Traditional History », p. 43.
[65]Ici aussi, comme chez les Kuba, le sens du ridicule peut pousser les membres d'une famine à mieux connaître leurs traditions. Cf. J. Vansina, «De la tradition orale », p. 34.
[66]Les principaux renseignements viennent de A. Kagame ; il a contacte les basizi ou leurs descendants, avant que la famine 1940-45 n'opère des ravages dans leurs rangs.
[67] Les chiffres correspondent à ceux qui sont indiques sur la carte.

De plus, l'attention est attirée de bonne heure sur le caractère sacré de toute obligation émanant de la cour, sur les intérêts personnels à assurer, la mémoire d'un ancêtre à immortaliser et l'honneur de la lignée à promouvoir.
« La gravité et la rapidité des déformations sont fonctions de plusieurs facteurs... (dont la) forme du témoignage (une forme stricte, comme celle d'un poème, facilite la mémorisation et la transmission)[68]. »
Les particularités de son vocabulaire, de ses vers, de son style et de sa structure défendent la poésie dynastique contre la confusion avec d'autres récits.
Le vocabulaire concourt à cet effet par la présence de mots propres aux *bisigo* et un certain nombre de termes archaïques qui distinguent ces morceaux des autres genres poétiques (guerrier, pastoral, populaire), du langage courant et de la prose.
Un rythme particulier dont le balancement se fait surtout sentir à la fin du verset, un jeu d'assonances, dans lequel un son en évoque un autre, une intonation spéciale (*urunyacyilima, urunyaruguru*), dont les modulations défient les règles habituelles de la phonologie rwandaise, constituent, au niveau de la phrase poétique, des éléments favorables à la bonne mémorisation et à la transmission. Les archaïsmes sporadiques, les chevilles disposées à la manière de généalogies ascendantes[69], les figures nombreuses et obscures du style des *bisigo*, font de cette littérature une tradition ésotérique et, en tant que telle, soustraite aux déformations incontrôlables d'un public trop large[70]. De nombreux poèmes contiennent un refrain en tête de chaque paragraphe[71]. Ce refrain permet de connaitre le nombre des paragraphes du *gisigo* dont il fait partie ; parfois il comporte une légère variante, grâce à laquelle le récitant peut savoir à quel paragraphe précis il a affaire. Les vers « impakanizi » ou « ibyanzu » servent ainsi de point de repère dans le morceau[72].
Le fond des *bisigo* comporte, lui aussi, des éléments favorables à la bonne transmission.
Les *bisigo* portent sur des sujets qui, de par leur nature et leur importance, se retiennent aisément. Ce sont des événements d'une certaine publicité tels que l'avènement ou la mort d'un monarque, une expédition militaire, un complot contre le roi, une compétition ou l'éviction de prétendants au trône, etc.
Les *basizi* structurent leurs compositions de la même manière. Qu'il s'agisse des poèmes « ikobyo », « ibyanzu » ou « impakanizi », chaque morceau comprend trois grandes parties : l'introduction, le corps et la conclusion. Dans les *bisigo* à impakanizi, les faits sont disposés dans l'ordre chronologique des règnes. C'est en rejoignant les événements historiques, importants en eux-mêmes et connus par ailleurs, que le fond des *bisigo* les défend contre les altérations. En effet, plus un fait « est simple, moins il se corrompt »[73].
Le *gisigo* est une tradition des anciens, il mérite d'être conservé. Dans son éducation, l'enfant rwandais a eu l'attention attirée sur le respect des anciens et de tout ce qu'ils nous ont légué. Il a entendu maints récits, anonymes pour la plupart, que ses aînés lui inculquaient, pour qu'à son tour il les transmette aux plus jeunes. Il fera comme il les a vus agir. Dans une société où le poids du précédent joue un grand rôle, on ne s'écarte pas si facilement de la voie tracée par les anciens[74]. Et si l'héritage à respecter fait l'objet de l'admiration des grands comme des petits, si son maintien est prescrit par la cour, lorsque de grands intérêts personnels y sont attachés et que l'honneur de la famille dépend de sa bonne conservation, alors les jeunes générations nourrissent à son égard, non pas un simple respect, mais une sorte de dévotion.
A l'époque actuelle, le chercheur est assuré de la bonne transmission, par la présence, lors de la mise par écrit, de nombreux déclamateurs des mêmes morceaux et de descendants d'un certain nombre de familles de poètes. Grâce aux différents rapporteurs de mêmes *bisigo*, des chercheurs œuvrant séparément, ont pu prendre plusieurs dictées[75]. Une étude comparative de textes enregistrés à diverses sources de A. Kagame, J. Vansina et A. Coupez, montre à quel point ces dépositaires qui n'avaient pourtant pas été formés par le même répétiteur, reproduisent fidèlement les morceaux retenus[76].
Les 2/3 des poèmes conservés ont été recueillis de la bouche même des descendants de poètes dynastiques. De cette manière, il a été possible d'atteindre un grand nombre de *bisigo*,

Familles	*Nombre de poètes*	*Nombre des poèmes*
1. Nzabonaliba	7	24
2. Kalimunda	4	23
3. Muguta	4	16
4. Muhabura	4	11
5. Bamenya	2	11
6. Munyanganzo	2	10
7. Sekarama	1	8
8. Muzerwa	2	7
9. Rutinduka	2	5
10. Ndandali	1	1
11. Masozera	1	1
12. Segacece	1	1
13. Munyangaju	1	1
Total	32	112

[68]L. Genicot, *Critique Historique*, Louvain, 1964-1965, p. 12.
[69]Les chevilles sont liées par des mots tels que « fils de », « rejeton des ».
[70]Cf. J. Vansina, « De la tradition orale », p. 31, 34-35.
[71]Les bisigo ainsi disposés sont au nombre de 77.
[72]Le rapporteur sait combien de fois revient le refrain dans le gisigo. Lorsque certaines phrases tombent dans l'oubli, il peut dire combien de paragraphes font défaut.
[73]L. Genicot, *Critique Historique*, p. 12.
[74]Les jeunes générations ont tendance à imiter le comportement des anciens, lors même que les circonstances ont changé.
L'armée « Imvejuru » devait, chaque année, offrir à la cour royale un grenier de sorgho, parce que, une fois, son chef Nyarwaya, l'avait fait. Or ce dernier entendait présenter un cadeau sollicité par la reine-mère, alors sa belle-mère. Sous Kigeli III, le prince Semugaza, voulant montrer à son père la fertilité de la région qu'il habitait, lui envoya deux épis de sorgho, une vache laitière et un enfant joufflu. Ce geste devint une tradition que son armée répétait chaque année, à la même époque. Cf. A. Kagame, *Le code des institutions*, p. 47, note 21.
[75]Les principaux sont A. Van Overschelde, A. Kagame, J. Vansina et A. Coupez.
[76]La déclamation enregistrée par A. Kagame provient du préfet des poètes dynastiques, Karera ; la version prise par J. Vansina fut dictée par Sekuvumba, un amateur qui avait appris les bisigo à la cour des chefs; le texte présenté par A. Coupez a été déclamé par Rukemampunzi, dépositaire à qui le roi Kigeli IV avait demandé de se familiariser avec les bisigo. Cf. A. Coupez et Th. Kamanzi, « Poèmes dynastiques Rwanda », p. 20.

à la source la plus sûre. En effet, quelques familles comprennent plusieurs compositeurs.
Nous reproduisons ci-dessous des exemples où sont indiqués les différentes familles contactées par les chercheurs, le nombre de poètes compris dans chacune d'elles et celui des *bisigo* conservés qu'ils ont composés. En première colonne la famille est représentée ou dénommée par le poète le plus ancien de la lignée.
Ainsi, les renseignements relatifs à 61 % des *basizi* compositeurs connus et 63,6 % des *bisigo* conservés ont été fournis par les familles même des poètes dynastiques. Or ces déclamateurs connaissent, non seulement leur héritage familial, mais aussi des œuvres de *basizi* étrangers à leur lignage.
Frappés, d'une part, par la reproduction identique d'un morceau par un même déclamateur à intervalles différents, et, d'autre part, par l'identité, à quelques variantes près, de textes recueillis de rapporteurs s'ignorant les uns les autres et n'ayant pas eu le même répétiteur, les chercheurs susmentionnés ont tiré des conclusions qui, toutes, vont dans le même sens.
Pour A. Kagame « les variantes sont si peu nombreuses et si accessoires pour des textes parfois très étendus, qu'à bon droit on peut les qualifier d'insignifiantes »[77]. Apres avoir déclaré que « la transmission est soigneuse »[78], J. Vansina reconnait qu'« on trouve des variantes dans les poèmes dynastiques mais elles sont moralement insignifiantes pour l'ensemble »[79]. A l'issue d'une étude comparative des textes recueillis, A. Coupez et Th. Kamanzi affirment que « la confrontation des (...) versions recueillies à des époques, en des lieux et par des personnes différentes, atteste la stabilité de la tradition orale ». En effet, « les divergences (...) ne portent généralement que sur des détails : alternances de formes grammaticales plus ou moins équivalentes, présence ou absence de mots accessoires, substitution de synonymes, inversions »[80].

BIBLIOGRAPHIE

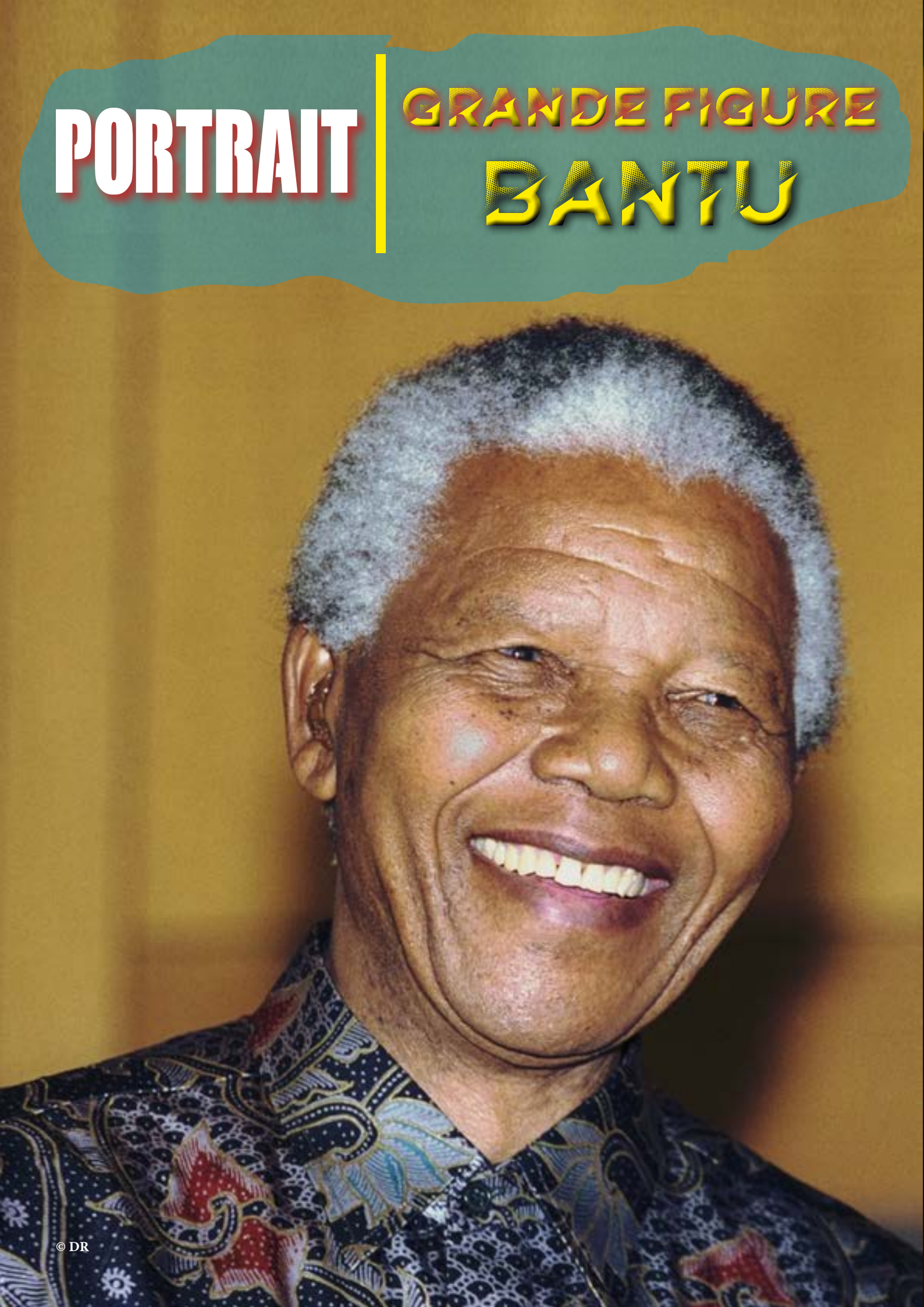
Biobaku S.O. « The Wells of West African History » dans *West African Review*, 1953, XXIX, 304, P. 18-19.
— « The Problem of Traditional History with Special Reference to Yoruba Traditions » *dans Journal of the Historical Society of Nigeria*, 1956, I, 1, p. 43-47.
Coupez A. et Kamanzi Th. «Poème pastoral Rwanda » dans *Aequatoria*, 1961, XXIV, n° 3, p. 94-101.
— « Récits historiques Rwanda », *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale, Sciences humaines*, n° 43, Tervuren, 1962.
— « Poèmes dynastiques Rwanda », *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale, Sciences humaines*, n° 55, Tervuren, 1965, p. 3-54.
Kagame A. « La poésie dynastique au Rwanda », *Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge, Classe des Sciences Morales et Politiques*, t. XXII, 1, Bruxelles, 1951.
— « La notion de génération appliquée à la généalogie dynastique et à l'histoire du Rwanda des xe-xie siècles à nos jours », *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences Coloniales, Classe des Sciences Morales et Politiques*, N.S., t. IX, 5, Bruxelles,1959.
Metraux A. *Les Incas*, Paris, 1961.
Nicholson H. B. «Native Historical Tradition of Nuclear America and the Problem of their archaeological correlation », dans *American Anthropologist*, 1955, 57, 3, P. 594-613.
Oliver R. « The Historical Traditions of Buganda, Bunyoro and Ankole », dans *Man*, 1954, LIV, 57, p. 43.
— « The Traditional Histories of Buganda, Bunyoro and Ankole », dans *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1955, LXXXV, 1-2, P. 111-117.
Rugamba C. «Le poète dynastique rwandais, Aspects de sa formation et de son action», *Africa-Tervuren*, 1976, XXII, 2/3/4, P. 40-46.
— « Caractéristiques littéraires de la poésie dynastique rwandaise», in : *Rapport de l'I .N .R.S . pour les années 1971 à 1976*. Butare : Institut national de Recherche Scientifique, 1977, p. 131-146.

— «Les Préalables à l'interprétation de la tradition orale », in : *La Civilisation ancienne des peuples des Grands Lacs*. Paris : Khartala, 1981, P. 331-348.
Rugamba C. « La promotion historique du kinyarwanda comme moyen d'information » dans *Éducation, Science et Culture*, 8, 1983, P. 9-19.
Siciliano I. Les origines des chansons de geste : *Théories et discussions*, Paris, 1951.
Vansina J. « L'évolution du royaume Rwanda des origines à 1900 », *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences Morales et Politiques*, t. XXVI, 2, Bruxelles, 1962.
— « De la tradition orale, Essai de méthode historique », *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale, Sciences humaines*, n° 36, Tervuren, 1961.
Weber J.P. *Genèse de l'œuvre poétique*, Paris, 1960.

[77]A. Kagame, .La poésie dynastique», p. 27.
[78]J. Vansina, «L'évolution du royaume Rwanda», p. 32.
[79]*Id*., «De la tradition orale », p. 41.
[80]A. Coupez et Th. Kamanzi, «Poèmes dynastiques Rwanda», p. 21.

PORTRAIT

GRANDE FIGURE BANTU



© DR

© DR

NELSON MANDELA

Au cœur de l'UBUNTU

Mandela a tout pour être un vrai bantu : le nom, le groupe ethnique, l'histoire, les valeurs.

Mais en Mandela a pourtant subsisté pendant assez longtemps, comme dans le chef de la plupart de ses compatriotes noirs d'Afrique du Sud, ce sentiment de déshonneur et de déni que lui a fait subir l'apartheid en le confinant, à la limite de l'ostracisme dans un Bantoustan (« réserve abominable » pour des hommes sans doits), dans le Transkei. Loin de toute dignité.

À tout cela il faut ajouter 27 ans de prison, pour avoir osé revendiquer la justice et l'égalité des droits pour tous les Sud-Africains, noirs compris. L'homme a transcendé tout cela et a pardonné. C'est cette grande figure bantu dont il nous importe d'évoquer la mémoire, l'image, à grands traits, dans ces quelques lignes.

Né le 15 juillet 1918, à Nvezo (province du Cap), Nelson Rolihlahla Mandela dont le nom tribal est « Madiba », est une figure historique de la politique et de la résistance anti-apartheid. Cela avant d'accéder à la présidence d'une République sud-africaine multiraciale et absolument démocratique, de 1994 à 1999, dans le mépris du racisme.

C'est à ce titre qu'il fut salué comme l'un des pères fondateurs de la « nation arc-en-ciel ».

DERRIÈRE CE VISAGE TOUT EN SOURIRE, IL Y A SURTOUT UNE PERSONNALITÉ DE POIGNE, INTRANSIGEANTE, PRÊTE À SACRIFIER SA VIE POUR LE BONHEUR DES SIENS, IMPRÉGNÉ, QUI PLUS EST, DE LA PENSÉE « *UBUNTU* » DANS LAQUELLE IL A ÉTÉ ÉLEVÉ.

Mais derrière ce visage tout en sourire, il y a surtout une personnalité de poigne, intransigeante, prête à sacrifier sa vie pour le bonheur des siens, imprégné, qui plus est, de la pensée « *ubuntu* » dans laquelle il a été élevé. Forme existentielle fondée sur la solidarité de tous autour d'un humanisme commun, loin des replis communautaires. C'est dans l'*ubuntu*, en effet, que Mandela a puisé sa sagesse, sa force de caractère et ses vertus sociales.

Et lui-même en parlait avec son cœur :

« J'AI APPRIS QUE LE COURAGE N'EST PAS L'ABSENCE DE PEUR, MAIS LA CAPACITÉ DE LA VAINCRE »

« Respect, serviabilité, partage,communauté, générosité, confiance, désintéressement. Partant d'une telle vision sociale, aucun de nous, en agissant seul, ne peut atteindre le succès. (…) La pauvreté, comme l'esclavage et l'apartheid, peuvent être supprimés par des actions communes à l'humanité. »

C'est une telle pensée qui l'a aidé, quelque part, à dépasser en prestige nombre de ses contemporains. Voici un extraordinaire exemple d'humilité. Une humilité faite homme comme autrefois le Souffle divin s'incarna dans un fils de charpentier, en Galilée.

Une fois élu président de l'Afrique du Sud postapartheid, ce fut un homme simple dans ses rapports publics, mais pleinement conscient de son devoir de sémaphore, et de sa vocation rédemptrice. Il lui fallait pour cela puiser beaucoup de courage en lui-même.

« J'ai appris que le courage n'est pas l'absence de peur, mais la capacité de la vaincre », disait-il.

C'est la raison pour laquelle il n'a pas hésité à associer ses ennemis d'hier à la gestion du pouvoir politique, tout en veillant aux équilibres raciaux, aux tensions sociopolitiques de l'heure, et aux promesses de liberté pour tous, de paix, d'équité et de justice, qui furent le leitmotiv de son action politique. C'est que lui-même a une haute idée sur cette notion de liberté :

« Être libre, ce n'est pas seulement se débarrasser de ses chaînes ; c'est vivre d'une façon qui respecte et renforce la liberté des autres. »

Toute sa vie durant, il n'a œuvré, ce compris durant toute la période de sa gouvernance à la tête de la « nation arc-en-ciel », que dans cette perspective-là. C'est indéniable. Incitant toutes les parties prenantes à ne pas baisser les bras, à regarder, la main dans la main, dans la même direction. Même si parfois le terrain était jonché d'écueils de tous ordres, qui faisaient tomber certains, chemin faisant. Il a eu à ce sujet une phrase suffisamment évocatrice :

« La plus grande victoire de l'existence ne consiste pas à ne jamais tomber, mais à se relever après chaque chute. »

Cinq ans à peine un mandat consommé, alors que rien ne l'y obligeait, le voilà qui s'en va comme il est venu, drapé de son humilité et son sens de l'honneur. Son successeur, Thabo Mbeki, en fut autant ému que le fut également toute l'assistance. Toute l'Afrique et sa diaspora se sont jointes à l'Afrique du Sud pour dire toute sa fierté et son admiration à l'endroit de l'homme qui, à 71 ans, après 27 ans d'incarcération sur Robben Island sous le n° 46664, jeta sa rancœur dans les abysses des enfers. L'Afrique du Sud venait de basculer dans une démocratie exemplaire. Tout ça grâce à cet homme-là.

Un artiste africain de renom a eu à son égard cette phrase :

« Il faut bien voir l'homme de plus près. Son corps est comme enveloppé par une auréole de dignité. Dans son regard, il y a quelque chose comme un appel tacite au pardon. Mandela n'est pas un père fouettard. Le serait-il qu'il n'utiliserait jamais un quelconque fouet pour frapper quelqu'un, fût-il son ancien geôlier. C'est un homme de mission. Sûrement pas de démission. Il a accompli sa tâche, et le voilà qui nous administre un cours d'*Ubuntu*. »

C'est un tel parti pris qui autorise à penser qu'il est possible que majesté et humilité convergent dans un même être. Et c'est dans l'ordre des choses car, car rien qu'en nous inspirant de la vision de cet homme face aux difficultés de la vie, en fait de sa propre vie, il est un fait évident que :

« L'honneur appartient à ceux qui jamais ne s'éloignent de la vérité, même dans l'obscurité et la difficulté, ceux qui essaient toujours et qui ne se laissent pas décourager par les insultes, l'humiliation ou même la défaite »

Mais tout ça, c'est le fruit d'un intense travail sur sa psyché, et qui, à terme, permet de s'inventer un nouveau monde intérieur.

D'autant plus que, aux yeux de tous, Mandela est celui qui, de tous ses frères de lutte, a su confirmer son éminente stature, celle c'est d'un meneur historique déterminé, combatif, et, surtout, patient. Un combat qu'il a assumé non seulement pour lui, mais pour le triomphe des valeurs de tolérance et de paix en faveur de tous les déshérités disséminés à travers le monde.

MANDELA N'EST PAS UN PÈRE FOUETTARD. LE SERAIT-IL QU'IL N'UTILISERAIT JAMAIS UN QUELCONQUE FOUET POUR FRAPPER QUELQU'UN, FÛT-IL SON ANCIEN GEÔLIER. C'EST UN HOMME DE MISSION. SÛREMENT PAS DE DÉMISSION. IL A ACCOMPLI SA TÂCHE, ET LE VOILÀ QUI NOUS ADMINISTRE UN COURS D'*UBUNTU*. »

Tout cela participe, on le sait d'un long parcours, qui ne s'est pas réalisé en ligne droite. Encore moins dans une franche tranquillité.

Pour rappel, dans ses débuts de militant de la cause noire, Nelson Mandela a commencé par intégrer l'*African National Congress* (ANC) à partir de 1944[1]. Dès 1948, il participe à la lutte non-violente contre les lois de l'apartheid mises en place par le nouveau gouvernement afrikaner. C'est à cette fin qu'il fonde la branche militaire de l'ANC, le *Umkhonto we Sizwe*, qu'il va diriger en 1961. Arrêté, il est condamné à la prison et aux travaux forcés à perpétuité pour n'être relâché que 27 ans plus tard.

De la prison, il en retint une grande leçon :

« Le corps humain a une faculté extraordinaire d'adaptation ; j'ai découvert qu'on pouvait supporter l'insupportable si l'on gardait le moral, même quand le corps souffrait. Est-il qu'un gagnant c'est un rêveur qui n'abandonne jamais. »

Ce raccourci ne montre peut-être pas clairement les soubresauts qui ont marqué sa vie de combattant pour la liberté et la dignité d'un peuple oppressé, exténué. Il avait toutes les raisons du monde de haïr à jamais les Blancs d'Afrique du Sud. Mais il ne le fit jamais.

« UN GAGNANT C'EST UN RÊVEUR QUI N'ABANDONNE JAMAIS. »

Ce qui surprend, c'est surtout sa capacité à transcender tant de rancœurs et de traumatismes subis

© DR

« UN HOMME QUI PRIVE UN AUTRE HOMME DE SA LIBERTÉ EST PRISONNIER DE LA HAINE, DES PRÉJUGÉS ET DE L'ÉTROITESSE D'ESPRIT. »

Sa morale bantu, en cela éclairée par les vertus de l'*ubuntu*, lui commande de voir en ses adversaires de simples prisonniers de leur petitesse d'esprit. Et c'est là que l'on comprend qu'il ait eu à leur égard une phrase du genre :

« Un homme qui prive un autre homme de sa liberté est prisonnier de la haine, des préjugés et de l'étroitesse d'esprit. »

Étroitesse qui, en soi, n'a jamais été la mère des vertus. Eclairé à cette aune par la pensée bantu, qui elle-même emprunte à un humanisme sans frontière, c'est un homme foncièrement tolérant qui déclare :

« L'honnêteté, la sincérité, la simplicité, l'humilité, la générosité, l'absence de vanité, la capacité à la portée de toutes les âmes – sont les véritables fondations de notre vie spirituelle. »

Là où on attendait un fauve blessé, guidé par un esprit vindicatif, jaillit plutôt une âme affable, souriante, prête en prison de la part d'un pouvoir blanc qui, bien qu'ayant raté de l'achever physiquement, a continué à le torturer et l'astreindre aux pires des traitements qui n'aient pu être administrés à un être humain.

« POUR FAIRE LA PAIX AVEC UN ENNEMI, ON DOIT TRAVAILLER AVEC CET ENNEMI, ET CET ENNEMI DEVIENT VOTRE ASSOCIÉ. »

à pardonner, et à passer l'éponge. Cette générosité de cœur a surpris, parfois désorienté, même ses propres geôliers. Certains finiront par saluer, en cet homme exceptionnel, ce sens inestimable d'humanité allié à ce destin spécial qu'il incarnait. Il suffit de se rapporter à une de ses révélations post-carcérales :

LE POING FERMÉ QU'IL BRANDIT L'AUTRE FOIS, AU SORTIR DE PRISON, RÉSUME TOUT LE SENS DE SON LONG COMBAT DE QUÊTEUR DE LIBERTÉ.

« Même aux pires moments de la prison, quand mes camarades et moi étions à bout, j'ai toujours aperçu une lueur d'humanité chez un des gardiens, pendant une seconde peut-être, mais cela suffisait à me rassurer et à me permettre de continuer. Donc, pour faire la paix avec un ennemi, on doit travailler avec cet ennemi, et cet ennemi devient votre associé. »

C'est que, le 11 février 1990, lorsque Mandela sort de prison devant plus de 120 000 personnes venues l'acclamer, c'est un homme totalement détendu qui, armé de son sourire ardent et usant d'une rhétorique de la réconciliation, privilégie la négociation avec le pouvoir afrikaner. Il lui fallait d'abord passer par , par ce sens du refus, de la révolte, avant d'affirmer sa dignité par le pardon. Sorte de thérapie pour sortir de soi et offrir ensuite une paix pérenne à tous.

Chaque fois que le speaker prononçait son nom, avec ce bel accent Xhosa en élongeant certains phonèmes sur *Mandèeelàà*, la foule brûlant d'un fanatisme fébrile, frissonnait. À cet instant, en son for intérieur il semblait bien se dire, au nom de tout son peuple longtemps meurtri, que ce n'était là qu'une partie du parcours qui venait de s'accomplir :

« Nous ne sommes pas encore libres, nous avons seulement atteint la liberté d'être libres. »

Chaque fois qu'on regardait ce beau visage strié des rides, une seule idée traversait l'esprit : Il n'a fait que rendre à l'opprimé sa fierté. Et s'il est vrai qu'il lisait sa bible en prison, rien ne prouve qu'il ait cessé de jouir de son éclairage divin pour continuer à cultiver cet altruisme-là. Reste que le poing fermé qu'il brandit l'autre fois, au sortir de prison, résume tout le sens de son long combat de quêteur de liberté.

Au fond de sa cellule, c'est sûr, il a subi plusieurs mues. Sans pour autant céder sur l'essentiel : capituler devant le Banc solipsiste, et surtout ne pas lui donner une seule raison de flatter son orgueil de geôlier.

Jusqu'au moment où Nelson quitte la scène politique et s'en va goûter, enfin, les délices du repos, la guerre des races n'est peut-être pas encore terminée dans le monde entier. Mais la rédemption de Mandela, elle, est plus qu'une évidence, c'est une réalité palpable. De toute sa vie, Mandela n'a jamais craint le Blanc. Donc il n'y a, pour lui, aucune raison de haïr le Blanc. Et ce n'est pas maintenant qu'il le fera.

DE TOUTE SA VIE, MANDELA N'A JAMAIS CRAINT LE BLANC. DONC IL N'Y A, POUR LUI, AUCUNE RAISON DE HAÏR LE BLANC. ET CE N'EST PAS MAINTENANT QU'IL LE FERA.

L'homme au sourire fraternel et éternel est une vraie torche pour l'humanité :

Son sourire gai, assorti de ses petits yeux plissés, est resté dans nos souvenirs comme un drapeau qui flotte à tous les vents de l'humanité la plus généreuse. Bien sûr que Mandela est un homme souriant. Mais il sait toujours pourquoi il sourit… et à qui il sourit.

Le sourire est l'attribut d'un ascète. Surtout celui que toute l'Afrique, l'œil rivé sur les griffures que les temps ont imprimées sur le visage, nomme affectueusement « Madiba » ou « Grand Père Mandela ». Un grand du monde bantu qui n'a jamais prétendu avoir accompli toute sa mission. L'aurait-il voulu qu'il n'aurait jamais eu le temps de le faire. Car le temps, en ce compris 27 ans perdus entre quatre murs d'une cellule de prison à Robben Island, lui était bien compté. Tel est le sens de cette litote qu'on lui attribue :

© DR

« J'ai découvert un secret : après avoir gravi une colline, tout ce que qu'on découvre, c'est qu'il reste beaucoup d'autres collines à gravir. »

Il reste à ses successeurs, et c'est leur devoir impératif, de les gravir. Lui a accompli sa part du devoir. Et c'est tant mieux.

« APRÈS AVOIR GRAVI UNE --COLLINE, TOUT CE QUE QU'ON DÉCOUVRE, C'EST QU'IL RESTE BEAUCOUP D'AUTRES COLLINES À GRAVIR. »

Antoine Manda Tchebwa

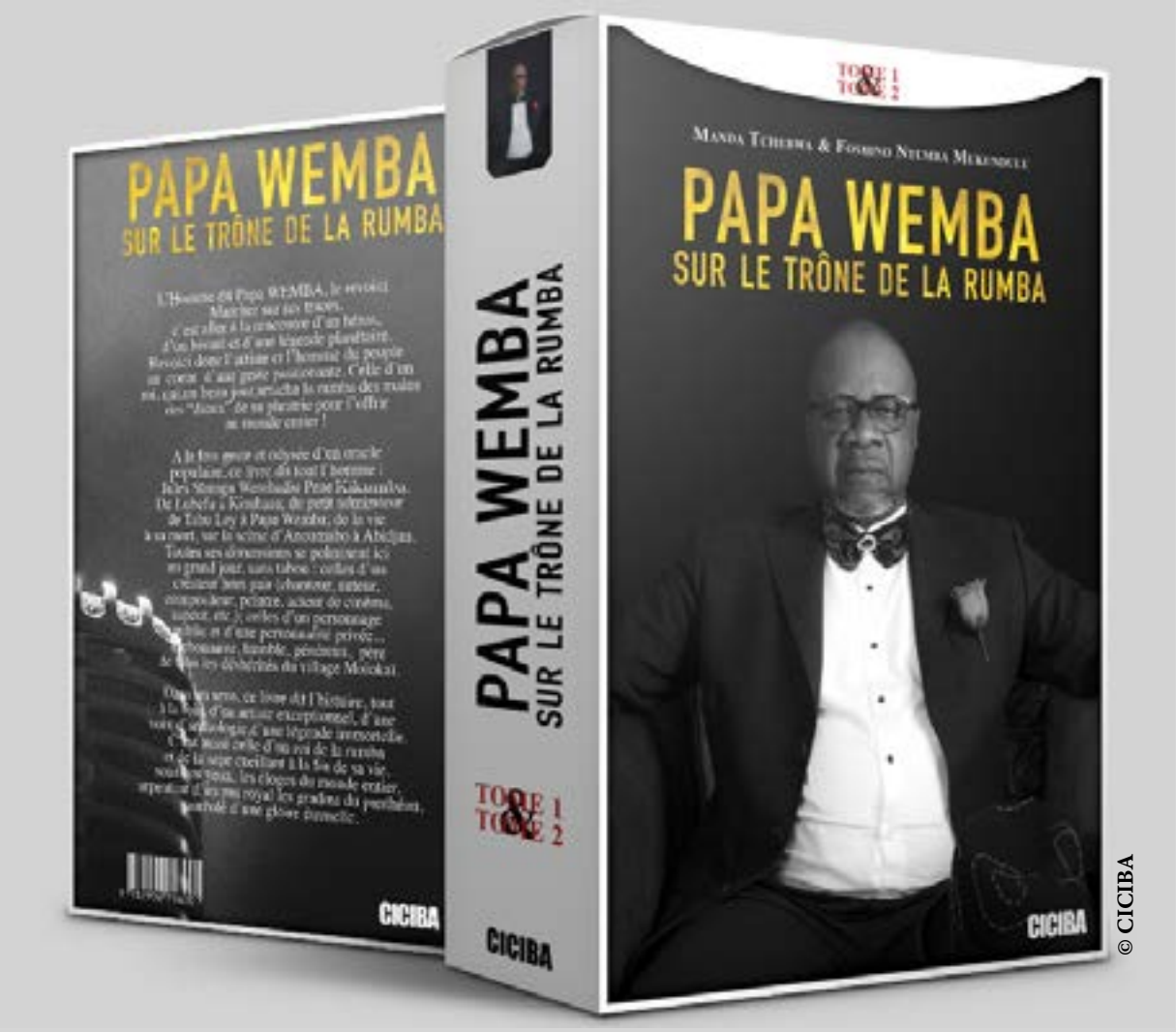
© DR

IMAGINAIRES BANTU

SOUS LES ÉDITIONS CICIBA

PAPA WEMBA

sur le trône de la rumba



© CICIBA

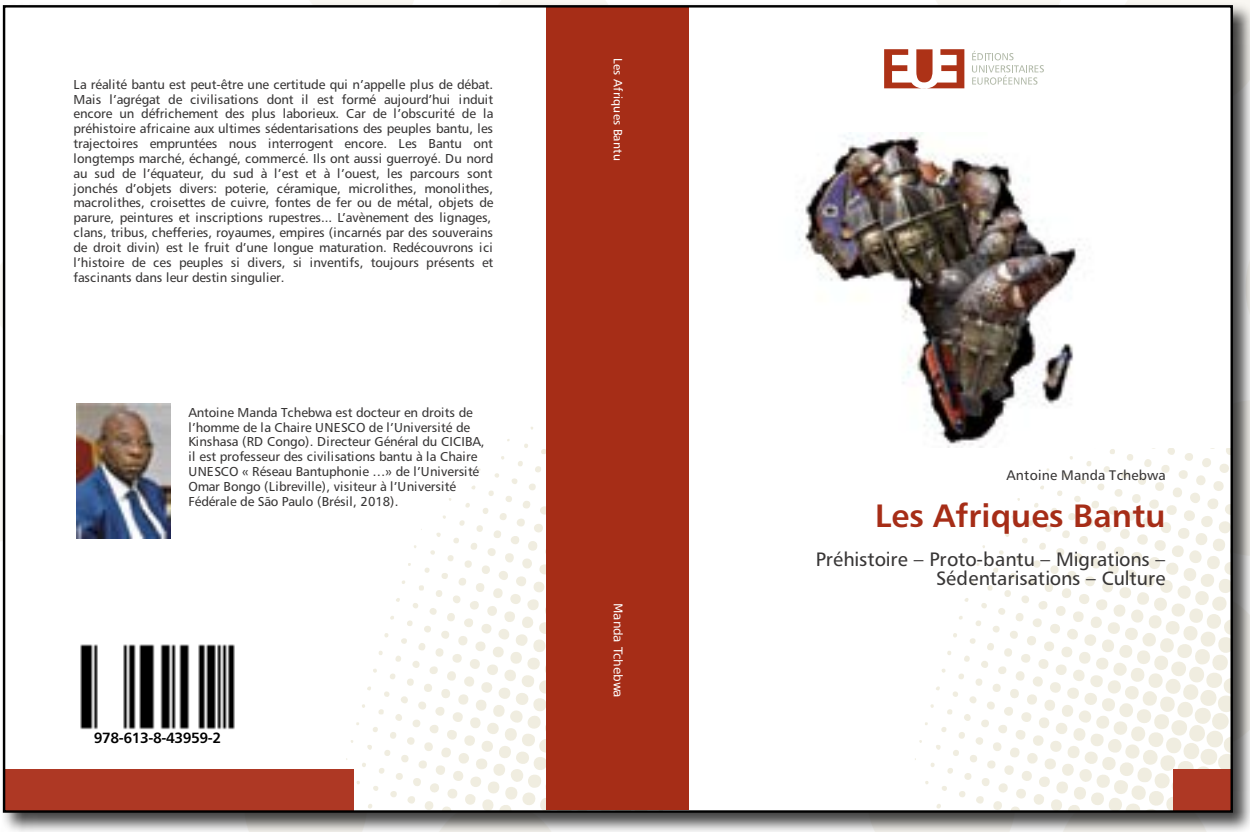
Un livre, une célébration en faveur d'un artiste prodigieux qui a su faire l'unanimité de toute l'Afrique culturelle.

En mémoire de son décès, le CTS de l'Union Africaine (Comité Technique Spécialisé Jeunesse et Culture) de 1916 a pris l'option d'instituer la date du 24 avril, dans le calendrier de l'Union, comme « Journée africaine de la musique ».

Présent ce jour-là à cette réunion, à Addis Abeba, le CICIBA a reçu mission, et l'a accepté, d'élaborer un ouvrage de haut niveau sur l'artiste. C'est fait aujourd'hui. Ci-dessous, sous les éditions CICIBA, le coffret envisagé pour contenir les deux volumes de plus de 800 pages consacrées à la vie de l'illustre chanteur de la rumba.

Les Afriques bantu

Auteur : Antoine Manda Tchebwa



Dans cet essai, l'auteur tente d'esquisser quelques traits majeurs qui, depuis l'avènement des proto-locuteurs bantu dans la moyenne vallée de la Bénoué (considérée à la fois comme foyer primordial et lieu du premier essaimage), déterminent les peuples afro-bantu dans leurs longs cheminements de plus ou moins 4000 ans.

Ici, cette approche le soumet à un travail de récension consacrée aux principales études multidisciplinaires engagées de longue date avant lui par d'éminents chercheurs, d'ici et d'ailleurs, et dont le lecteur devrait, par voie de rémanence, en apprécier les efforts dans cet essai.

L'INTERDISCIPLINARITÉ, TELLE QU'ENGAGÉE ICI, N'EST PAS UNE VUE DE L'ESPRIT. IL EST UNE RÉPONSE RÉALISTE FACE AUX DÉFAILLANCES DE LA MONOGRAPHIE. IL PERMET D'APPRÉHENDER UN FAIT COMPLEXE AVEC PLUSIEURS YEUX, AVEC PLUSIEURS REGARDS.

Au plan méthodologique, un tel parti pris implique donc, tout en y apportant un regard contemporain, de croiser un certain nombre de postures épistémologiques adaptées aux différents contextes d'élaboration des civilisations bantu.

La démarche en soi concerne aussi bien les migrations bantu (sur le continent et hors du continent africain), l'avènement par étapes de l'homme et ses industries multiples, son organisation sociale et politique, que les discours idéologique, cosmogonique, téléologique, etc., qui sous-tendent sa vision du monde. Domaines qui, soumis à l'épreuve d'un comparatisme exigeant et aux vertus de l'ethnohistoire bantu, ne peuvent échapper au tamis interdisciplinaire.

Comme on le voit ici, complexité et éclectisme vont de pair. Même si, à l'évidence, concilier les deux limites n'est guère si facile. Dans un domaine aussi diffracté qu'est une civilisation, une telle recherche implique forcément quelque part, selon la recommandation de V.-L. Thomas (1960), la jonction de toutes « les techniques caractéristiques des Sciences Humaines, chacune d'elle ne pouvant pas mettre en évidence une face étriquée du problème ». Dans une telle étude, il s'agit « de ne rien perdre de la richesse du système », du moins dans sa saisie holistique.

Le disant, assertons que le choix de l'interdisciplina-

rité, telle qu'engagée ici, n'est pas une vue de l'esprit. Il est une réponse réaliste face aux défaillances de la monographie. Il permet d'appréhender un fait complexe avec plusieurs yeux, avec plusieurs regards. En combinant, par exemple la tradition ethnolinguistique et la paléontologie linguistique, disciplines inaugurées sous de meilleurs augures par Théophile Obenga et l'équipe pionnière de chercheurs linguistes du CICIBA, au bout du compte on se rend compte qu'il faut bien plus qu'une intradisciplinarité de type autiste. Cela, du fait que le cumul des disciplines complémentaires en parfaite adéquation prescrit forcément au chercheur, rien que dans le domaine des langues et de l'ethnologie, par exemple, d'identifier, nommer, restaurer les langues d'hier, les classer en même temps que les *ethnies* locutrices en situation, avant d'y porter un regard plus instruit.

EN ABORDANT LA PHASE GÉNÉSIAQUE DES BANTU PRÉDIALECTAUX, FORCE EST DE CONSTATER QUE LE DOMAINE BANTU BÉNÉFICIE D'UNE PRATIQUE ÉPROUVÉE PAR PLUS DE 150 ANS D'ETHNOLINGUISTIQUE, EN SOMME D'UN COMPARATISME SUFFISAMMENT SOUTENU DE LA PART DES PLUSIEURS GÉNÉRATIONS DE CHERCHEURS AUSSI TENACES QU'EXIGEANTS.

Le but ici est de cerner le Muntu comme être vivant, nettement appartenant à l'ordre du vivant et de l'humain, d'abord à partir de son ressort ontologique et ses virtualités essentielles. Ce domaine relève certes de la nono-essence archipélagique, mais il a le mérite de nous conduire vers une interconnexion étroite avec la proto-locution bantu et ses fragmentations subséquentes. On est là dans le domaine de la protoculture inaugurale d'une civilisation saisie à partir de son ancrage linguistique, identitaire… et de la polarisation foncière de ses cultures.

En abordant la phase génésiaque des Bantu prédialectaux, force est de constater que le domaine bantu bénéficie d'une pratique éprouvée par plus de 150 ans d'ethnolinguistique, en somme d'un comparatisme suffisamment soutenu de la part des plusieurs générations de chercheurs aussi tenaces qu'exigeants. À elle seule, l'étude des langues bantu, qui est un des piliers fonciers de la bantuistique, repose sur un socle solide, porté par une épistémologie rigoureuse. C'est là que l'assertion de Gabriel Mansey, évoquant le degré de primogéniture de la linguistique dans le domaine bantu, trouve sens : « Cette discipline demeure la seule, dans le domaine négro-africain, qui soit régulièrement constituée, avec ses méthodes propres, ses manuels, son enseignement, la seule aussi où l'amateurisme soit à peu près exclu et dont le progrès a été constant, grâce à une succession interrompue de linguistes éminents… les langues bantu, de structure presque uniforme et d'un vocabulaire en partie commun, dotées d'une morphologie complexe très favorable à la comparaison, constituent, malgré l'étendue de leur aire géographique, un cas particulier en Afrique noire. »

À cela il faut ajouter d'autres domaines de la vie sociale, chacun pris à sa propre mesure, voués à égal intérêt euristique aux civilisations forgées par un ensemble de peuples en pleine expansion, comme : la cosmologie, la cosmogonie, la mystique du pouvoir bantu, du sacré et de la divinité ; les valeurs sociales, la structuration communautaire (famille, lignage, maisonnée, clan, ethnie, tribu, castes, métiers, royaume, empire, etc.), l'aménagement de l'espace et de l'habitat, la gestion des écosystèmes ; les lois de la physique et de la chimie... Sans oublier les domaines de la culture et des arts (mythologie, musiques, sculpture, céramique, poterie…), tout comme celui de l'ethnolittérature ou ethnotexte (contes, devinettes, apophtegmes, etc.).

Ceci concerne aussi bien le propre surgissement du Muntu en tant qu'être humain (en ce compris ses rapports avec son milieu de vie et sa transformation) ainsi que toutes sortes de défis qui s'imposent à son épanouissement social, physique ou psychologique.

Quoique relevant du geste empirique (ἐμπειρία = empeiría), il faut avoir conscience que les progrès réalisés par les Bantu couvrent une longue période de maturation de l'être. Ce qui explique que son savoir relève finalement des champs épistémologiques divers : la préhistoire, les archéologies (lithique, métallurgique, mémorielle, linguistique, itinérante, sédentaire, olfactive, préventive...), la sémiologie (chromatique, scripturaire, sonore, visuelle, numérale, etc.), la sociologie, l'anthropologie structurale, culturelle, cultuelle et politique..., voire l'ethnographie (ce compris l'ethnologie dite « pionnière »). Il y a là tant de disciplines où la profondeur chronologique, indubitablement liée aux mouvements migratoires et à l'éparpillement subséquent des sociétés locutrices bantu, commande forcément la comparaison et l'usage de bien d'autres leviers euristiques.

Pour rappel, on notera que dans le domaine bantu si l'archéologie et la linguistique ont pu s'imposer dès le démarrage de l'aventure CICIBA, c'est que, tout en partageant les privilèges de la primogéniture, elles constituent (et c'est R. Soper qui le rappelle à notre bonne mémoire) « deux aspects d'une même question,

« ON NOTERA QUE DANS LE DOMAINE BANTU SI L'ARCHÉOLOGIE ET LA LINGUISTIQUE ONT PU S'IMPOSER DÈS LE DÉMARRAGE DE L'AVENTURE CICIBA, C'EST QUE, TOUT EN PARTAGEANT LES PRIVILÈGES DE LA PRIMOGÉNITURE, ELLES CONSTITUENT (ET C'EST R. SOPER QUI LE RAPPELLE À NOTRE BONNE MÉMOIRE) « DEUX ASPECTS D'UNE MÊME QUESTION, D'UN MÊME PROBLÈME : LES ORIGINES ET LA DISPERSION DES PEUPLES *BANTUPHONES*. »

d'un même problème : les origines et la dispersion des peuples *bantuphones*. »

Et ce sont, justement, ces migrations si abondantes dans l'histoire des Bantu qui, après avoir connu une longue phase « primitive », vont ensuite, dépassant la strate gnoséologique de leur surgissement inaugural, engendrer une industrie, disons mieux une technologie, si diversifiée et élaborée : métallurgique, agraire, sylvestre... Technologie alliée à des systèmes originaux d'échanges des produits agricoles (endogènes et exogènes), aux modes de production, etc.

Ce sont là des lieux d'une débordante créativité à partir desquels tant d'infrastructures civilisationnelles bantu se sont accomplies dans un élan des plus vertueux. Tout cela, à la lumière des dernières recherches, on peut le reculer aujourd'hui à 700 000 ans. Cela en tenant compte du principe courant qui veut que les premiers rudiments de la fabrication d'outils en pierres datent aujourd'hui de 3.3 millions d'années contre 2.7 millions d'années. Le professeur Augustin Holl, qui en parle avec une grande compétence, ajoute même un éclairage enrichissant par rapport à l'état des connaissances des années 80 : « Sur le plan des fossiles, la paléoanthropologie, c'est-à-dire l'étude anthropologique du passé, a permis de reconstituer le mouvement d'expansion de l'humanité en deux principales étapes. Il y a ce qu'on appelle la *sortie 1* qui remonte autour de 2.5 millions d'années, et *la sortie 2* qui remonte aux environs de 200 à 300 mille ans. Elle concerne cette fois-ci notre espèce, *homo-sapiens sapiens* comme on l'appelle, qui est à nouveau sorti de l'Afrique et s'est répandu à l'échelle de la planète. » Une telle découverte a forcément des implications particulières sur la manière de penser l'évolution des civilisations africaines, partant bantu.

LE CONCEPT « CIVILISATION » EST À RÉFÉRER, SELON LES MOTS DE JEAN ROSTAND, À « TOUT CE QUE L'HOMME A AJOUTÉ À L'HOMME » DANS TOUS LES ASPECTS DE SA VIE (TECHNOLOGIE, RELIGION, COSMOLOGIE, ARTS, CULTURES, MORALE, AGRICULTURE, ÉCRITURE, ETC.), ET QU'IL CONTINUE DE FRUCTIFIER, EN VUE DE LA PERFECTION DE SON ÊTRE ET SON AVOIR, DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR

Reste que, du point de vue de la géographie physique, cet univers bantu-là n'est pas une réalité monolithique. Au-delà de la diversité des climats, alternant le chaud et le froid, les saisons sèches et pluvieuses (selon les régions), l'espace physique bantu est constitué, par endroits, de savanes herbeuses ou arborées. En d'autres lieux, on peut tomber sur des massifs forestiers, des contrées lacustres, riveraines… Certains aspects orographiques cumulent même, en certains lieux, des paysages sculptés par la nature en formes de plateaux, vallées, montagnes...

En zones aréiques, endoréiques et péri-aréiques, par exemple, au fil des siècles certains peuples bantu ont fini par se forger des « civilisations » d'une extrême variété, adaptées aux défis qu'imposent leur environnement immédiat. Le concept « civilisation » est à référer, selon les mots de Jean Rostand, à « tout ce que l'homme a ajouté à l'Homme » dans tous les aspects de sa vie (technologie, religion, cosmologie, arts, cultures, morale, agriculture, écriture, etc.), et qu'il continue de fructifier, en vue de la perfection de son être et son avoir, de son présent et de son avenir. Vu ainsi, on voit qu'il y a tant d'univers à étudier et tant de champs épistémiques à convoquer.

La science gagnerait en éclairant tout cela avec des descriptions plus maîtrisées, des dates, des catégories conceptuelles précises, à l'aide d'une épistémologie largement ouverte et suffisamment rigoureuse. Dans ce sens, la recommandation de Mauss ne serait pas sans intérêt dans la conquête de plus de savoirs quand il conseille de « partir aussi de ce qui est le plus matériel pour atteindre ce qui est le plus spirituel. » Car le domaine bantu n'est nullement un bloc fait d'un seul tenant. Loin s'en faut. C'est une « aire culturelle globale, avec toute sa profondeur historique, tous ses faciès particuliers, toute la richesse de son identité. »

Cela ne ferait que confirmer ce que les bantuphones savent de longue date : l'univers civilisationnel des peuples (*ethnos*) appartient à la totalité de l'être, partant à l'ensemble des choses perçues. N'importe comment, qu'il s'agisse ou non d'un système, comprenant ou non la conscience humaine, la religion ou la morale, les métamorphoses des civilisations, l'assise théorique que fournit une telle analyse est appelée à restructurer la saisie du fait bantu à l'aune de son essentialité propre.

Cette perception s'étend à toute la gouvernance des choses intimes, sacrées et profanes du domaine bantu. Cela, à l'idée que partout où sont passés les Bantu — depuis les origines —, il a toujours prévalu, quelque part dans le chef du Muntu, le souci de partage d'une essence et conscience culturelle communes.

Dès lors qu'il s'agit d'étudier des civilisations, domaine par excellence d'une poly-fragmentation de cultures et de sensibilités, à coup sûr les interroger au moyen d'une seule discipline (fût-elle holiste) serait réducteur.

LE DOMAINE BANTU, SINGULIÈREMENT QUAND IL EST SAISI À PARTIR DE SA DIMENSION D'ETHNOHISTOIRE PRÉ ET POSTCOLONIALE, EST EN LUI-MÊME UN CHAMP SUFFISAMMENT ÉCLECTIQUE DOUBLÉ D'UN HUMANISME QUI, BRUISSANT DE SIGNES ET D'INSIGNES INTRINSÈQUES, A PU DONNER SENS À SA PROPRE DESTINÉE À PARTIR D'UNE SYNTHÈSE D'IMAGINAIRES MULTIPLES, FRUITS DE LONGS VOYAGES ET MIGRATIONS PONCTUÉS DE GESTES HÉROÏQUES MULTIPLES

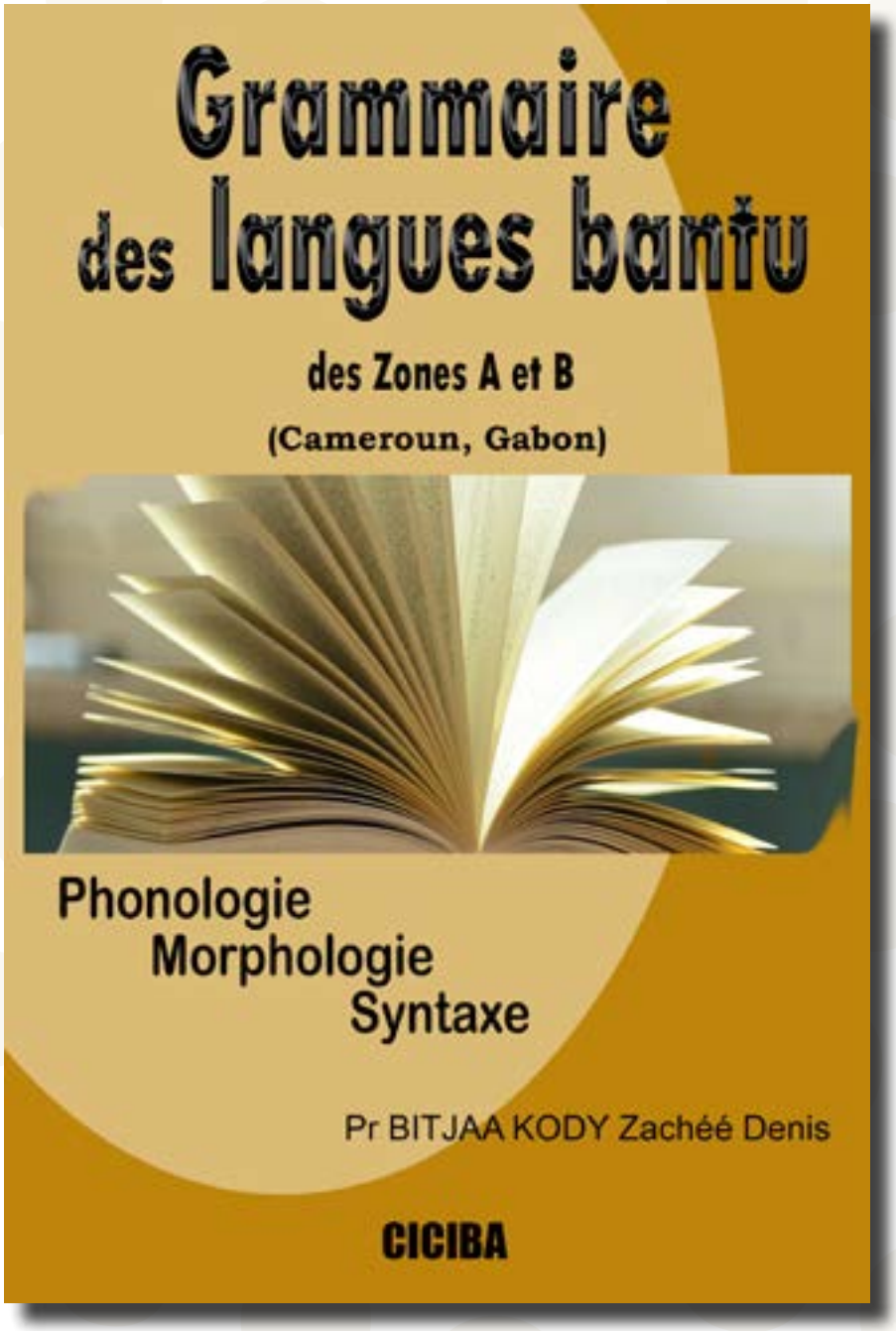
De la sorte, une telle approche impose un prédicat qui veut que l'évidence apodictique du fait historique soit un allié incontournable de la valeur axiomatique qui, dans l'exposition du fait narratif, devrait permettre de différencier « le simple sentiment ethnique brut et naïf, de la conscience historique réfléchie, raisonnée et discursive », faisait remarquer à juste titre Obenga lors du tout récent Colloque international sur le royaume Kongo à Brazzaville (2018).

Il est un acquis indéniable : le domaine bantu, singulièrement quand il est saisi à partir de sa dimension d'ethnohistoire pré et postcoloniale, est en lui-même un champ suffisamment éclectique doublé d'un humanisme qui, bruissant de signes et d'insignes intrinsèques, a pu donner sens à sa propre destinée à partir d'une synthèse d'imaginaires multiples, fruits de longs voyages et migrations ponctués de gestes héroïques multiples. À cet égard, Bachelard a raison de rappeler ceci : « L'esprit scientifique est essentiellement une rectification du savoir, un élargissement des cadres de la connaissance » fût-ce au prix de n'y ajouter qu'une miette de connaissance complémentaire. Tout fait nombre.

Sous la métaphore de la pluralité, l'intérêt de cet ouvrage est qu'il nous permet d'apprendre davantage sur toutes les *Afriques bantu*. Mais alors toutes les Afriques : temporelle, spirituelle, profane, sacrée, spatiale, créole ; les Afriques préhistoriques, historiques, politiques, anthropologiques, philosophiques, sociologiques…

En somme, les Bantu tels qu'ils permettent d'être déclinés sous leurs diversités communautaires et linguistiques.

SOUS LES ÉDITIONS CICIBA



A l'occasion de la célébration le 24 janvier 2021 de la première journée mondiale de la culture africaine et afro-descendante et des 15 ans de la Charte de la Renaissance culturelle africaine

Publication de l'ouvrage

L' essentiel sur:

Culture et développement, économie mauve, économie orange, économie créative/culturelle, industries culturelles et créatives, villes créatives, classe créative, nation créative, rétrospective 2020, Prospective et perspectives pour la RDC, Culture et Union africaine 2021

écrit par Ribio Nzeza Bunketi Buse

Professeur de communication, spécialiste en politique et management culturels

Contacts: +243 81 946 60 63/professor@ribionzeza.com

RECENSION

CULTURE AU FUTUR

Perspectives pour le développement du secteur culturel et créatif congolais

L'ouvrage, publié récemment en janvier 2021, arrive au bon moment dans une période où le Chef de l'État de la RDCONGO assure la Présidence de l'Union Africaine sous le thème hautement évocateur : « Arts, culture et patrimoine : levier pour bâtir l'Afrique que nous voulons ».

Cet ouvrage de 155 pages a le mérite de démontrer non seulement l'impact de la culture sur l'économie mais aussi de susciter un débat sur les conditions de développement du secteur culturel tant pour la RD CONGO que pour l'Union Africaine.

L'auteur utilise deux méthodes pour analyser les pesanteurs externes et internes qui expliquent le frein à l'éclosion du potentiel du secteur culturel et créatif.

La méthode dénommée « PESTEL » analyse le contexte du secteur culturel en prenant en compte les aspects externes liés notamment à la politique, à l'économie, aux enjeux, à la technologie, à l'environnement et à la loi.

La méthode « Morphologique » analyse la structure interne du secteur culturel en s'appuyant sur la chaîne des valeurs, les parties prenantes, la diffusion des produits et services culturels, leur offre, les ressources humaines, les partenaires ainsi que le budget.

L'ouvrage passe en revue les questions pertinentes suivantes : le changement du paradigme de la célébration de la culture à sa valorisation, le développement durable dans les secteurs culturel et créatif. Les 10 faits culturels marquants de la RD CONGO pour l'année 2020 et la gestion de la culture par l'Union Africaine…

CET OUVRAGE DE 155 PAGES A LE MÉRITE DE DÉMONTRER NON SEULEMENT L'IMPACT DE LA CULTURE SUR L'ÉCONOMIE MAIS AUSSI DE FAIRE ÉMERGER LE DÉBAT SUR LES CONDITIONS DE DÉVELOPPEMENT DU SECTEUR CULTUREL TANT POUR LA RD CONGO QUE POUR L'UNION AFRICAINE.

Malgré ces mérites, l'ouvrage n'a pas abordé certaines questions pertinentes. C'est le cas de la stratégie sous-régionale du secteur culturel de la Communauté Economique des Etats de l'Afrique Centrale adoptée en octobre 2018 par les ministres de la culture de l'Afrique centrale.

Une autre question non traitée, c'est la décentralisation de l'action culturelle en RD CONGO consacrée par la Constitution de 2006 et par la loi de 2008 sur les Entités territoriales décentralisées.

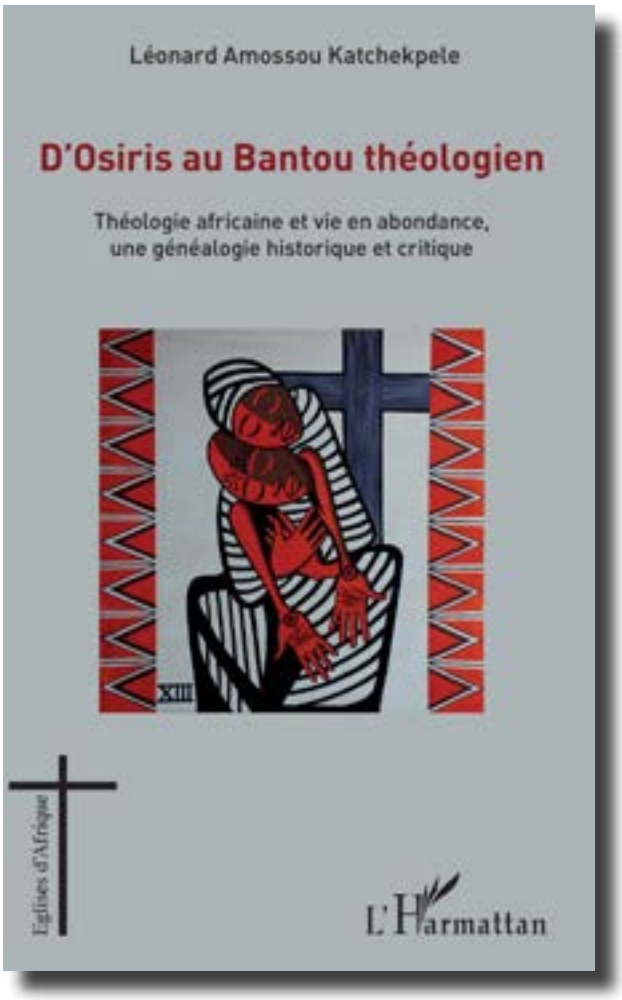
L'analyse de récentes Conventions internationales de l'UNESCO ratifiées par la RD CONGO en 2010 a aussi été omise. Il s'agit des conventions suivantes : la Convention de l'UNESCO sur le patrimoine subaquatique de 2001, la convention de l'UNESCO sur le patrimoine immatériel de 2003, ainsi que la Convention de l'UNESCO de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Enfin, la question épineuse de la liberté d'expression artistique n'a pas été abordée. Le vrai débat de la liberté d'expression concerne la persistance de la censure politique et religieuse des œuvres de l'esprit en RD CONGO. Cette censure gène la création, la distribution et la diffusion des produits culturels.

Qu'à cela ne tienne, on a ici un ouvrage d'une haute facture, qui, sortant des sentiers battus, a le mérite d'explorer un domaine laissé en friche. Et qui nous permet de renouer avec une réflexion exigeante sur notre désir de nous élever à une créativité culturelle des plus compétitives.

Maître Théodore NGANZI

SURVIVANCES DE LA CULTURE ÉGYPTO-NUBIENNE CHEZ LES BANTU

Essai sur les fondements pharaoniques de la renaissance africaine
Auteur : Alain Roger Pegha
Préface de Pierre Oum Ndigi
Collection : Études africaines
Afrique subsaharienne, Cameroun
Anthropologie, Ethnologie, Civilisation, Histoire

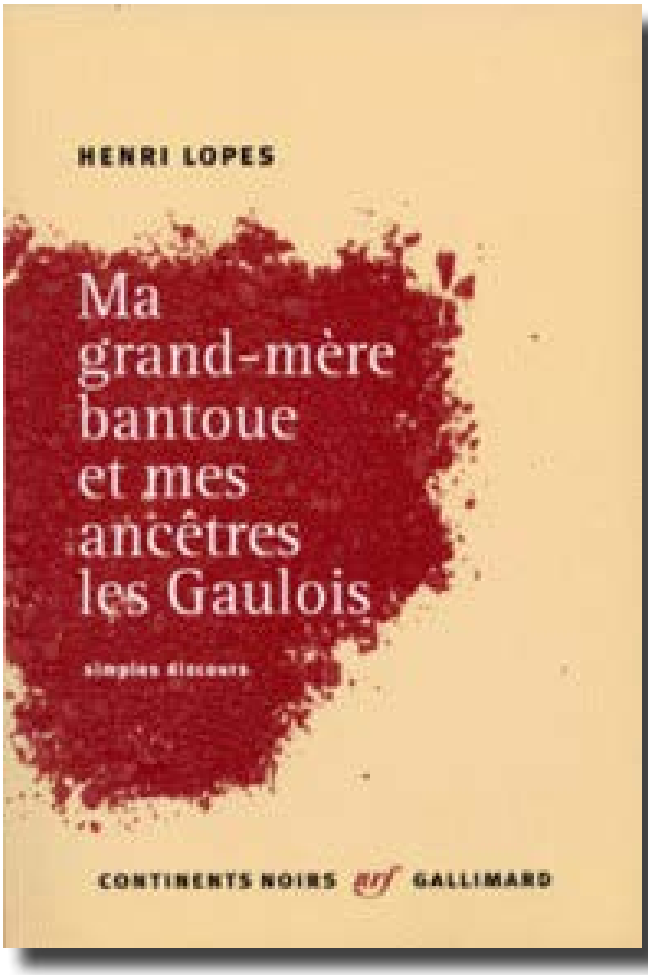


D'OSIRIS AU BANTOU THÉOLOGIEN

Ce livre n'est pas une simple histoire de la théologie africaine.

Il représente un effort, à travers l'histoire, d'en penser le destin.

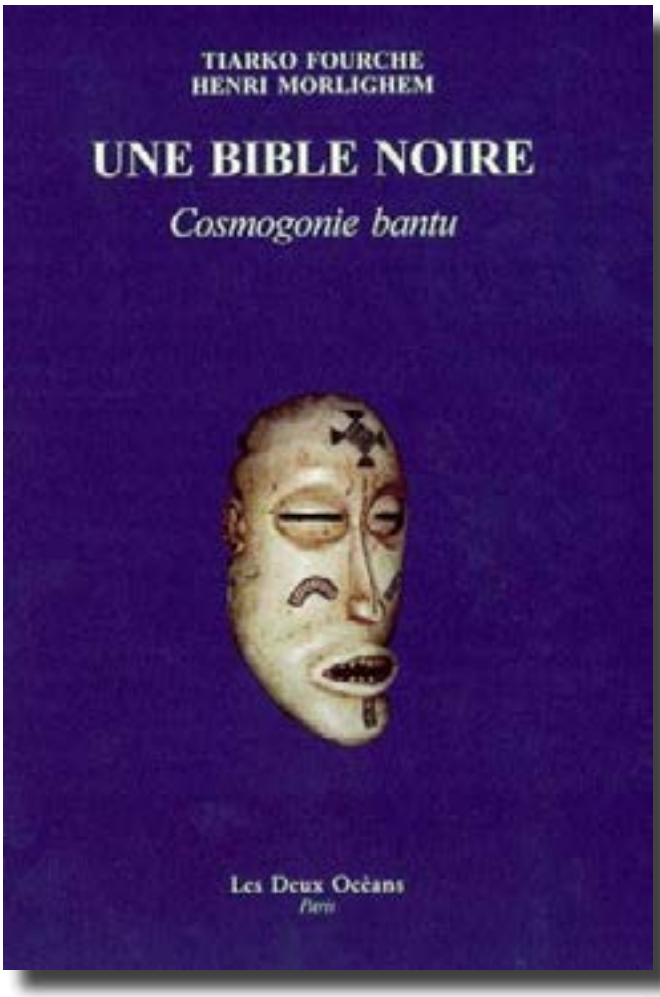
Au cœur de la théologie africaine, de Placide Tempels à Bénézet Bujo, en passant par Kä Mana ou Englebert Mveng, on retrouve la quête d'Isis au service de ce qu'elle nomme une théologie de l'abondance.



MA GRAND-MÈRE BANTOUE ET MES ANCÊTRES LES GAULOIS.

Simples discours

Collection Continents Noirs, Gallimard
Date de la Publication : 07-05-2003
Que représente aujourd'hui le mouvement de la négritude pour un écrivain africain ? La réappropriation des «poupées noires», à laquelle appelait le Guyanais Léon Gontran Damas, compagnon de Senghor et de Césaire, est-elle encore à l'ordre du jour ? L'héritage culturel, oral, d'une grand-mère bantoue devient-il suranné quand on passe à l'écrit, surtout en ces temps de «mondialisation» et de «globalisation» ? Faut-il, pour féconder sa création littéraire, cultiver son, ou ses, identité(s) La francophonie constitue-t-elle un fructueux apport ou un obstacle à l'entreprise ? Que signifie le métissage ? Une dilution ou un apprentissage ?
Autant de questions que se pose Henri Lopes, en proposant des réponses qui ne ressortissent ni au domaine de la philosophie ni au domaine de la politique mais à celui de la création littéraire, en ayant à l'esprit la singularité de la situation du continent noir. Des réponses en forme de «simples discours» pour le dire avec Paul-Louis Courier. Mais en nous éclairant sur les origines de la plus jeune des littératures, celle du continent le plus ancien, l'auteur s'adresse aussi à tous les écrivains et aux lecteurs de tous les continents.

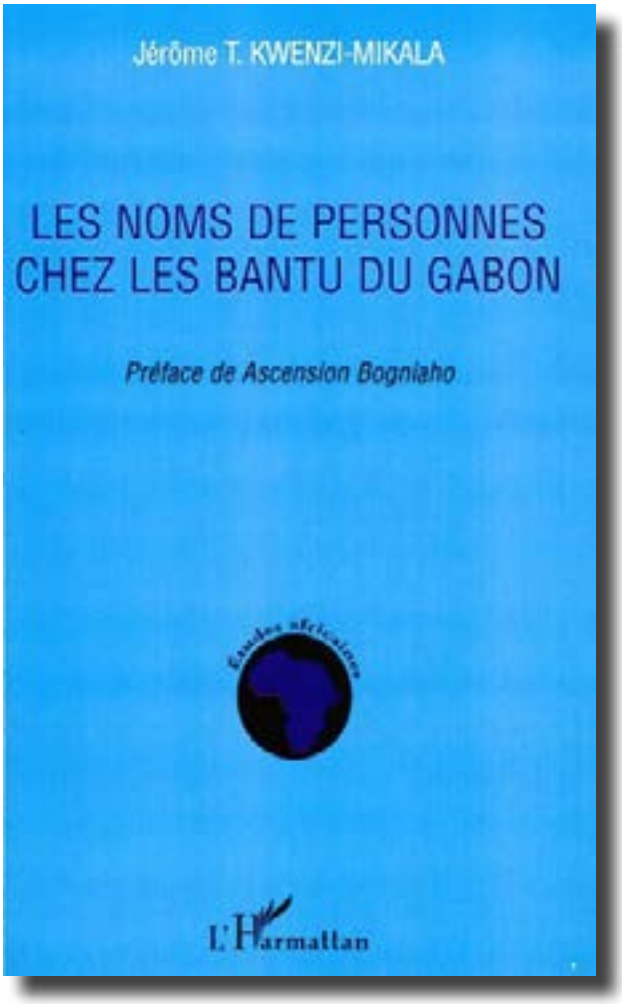


UNE BIBLE NOIRE

Livre, Spiritualité: "*Une bible noire: Cosmogonie Bantu*" de Tiarko Fourche et Henri Morlighem

Description

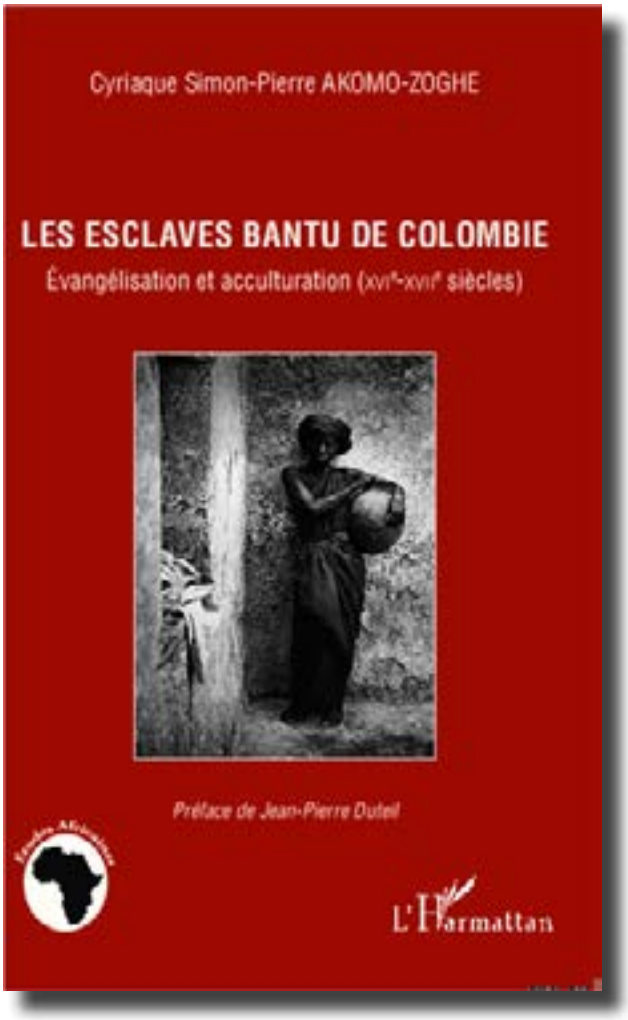
Présentation du livre : Henri Morlighem a pénétré au cœur des traditions orales africaines, en particulier celles des Baluba du Kasaï, et a mis en lumière leur explication de la formation de l'univers, autrement dit, leur cosmogonie. Avec la collaboration de Tiarko Fourche, il consigna cette pensée avec minutie et probité dans ce livre qu'il a intitulé « Une bible noire », et que les penseurs africains considèrent comme un ouvrage de référence. En effet, le récit présenté est un mythe fondamental, qui révèle aux hommes de l'Afrique centrale un code de vie, avec des équivalents dans toute l' Afrique, confirmant, si besoin en était, son unité culturelle et philosophique. Cette Bible Noire est pour eux aussi fondamentale que la Bible pour les juifs et les chrétiens ou le Coran pour les musulmans, les Védas pour les hindous ou le Popol Vuh pour les amérindiens, le Canon Bouddhique, le Canon taoïste ou les Classiques confucéens .



LES NOMS DE PERSONNES CHEZ LES BANTU DU GABON

Auteur : Jérôme T. Kwenzi-Mikala
Préface de Ascencion Bogniaho
Collection : Études africaines
Afrique subsaharienne, Gabon
Anthropologie, Ethnologie, Civilisation, Linguistique

Les noms de personnes sont des unités intégrées au système de la langue. Chaque individu porte un nom qui permet de l'identifier et de le distinguer des autres. Le nom personnel est donc lié à l'existence même de l'individu. L'auteur dresse un répertoire des noms de personnes dans 15 groupes linguistiques du Gabon.

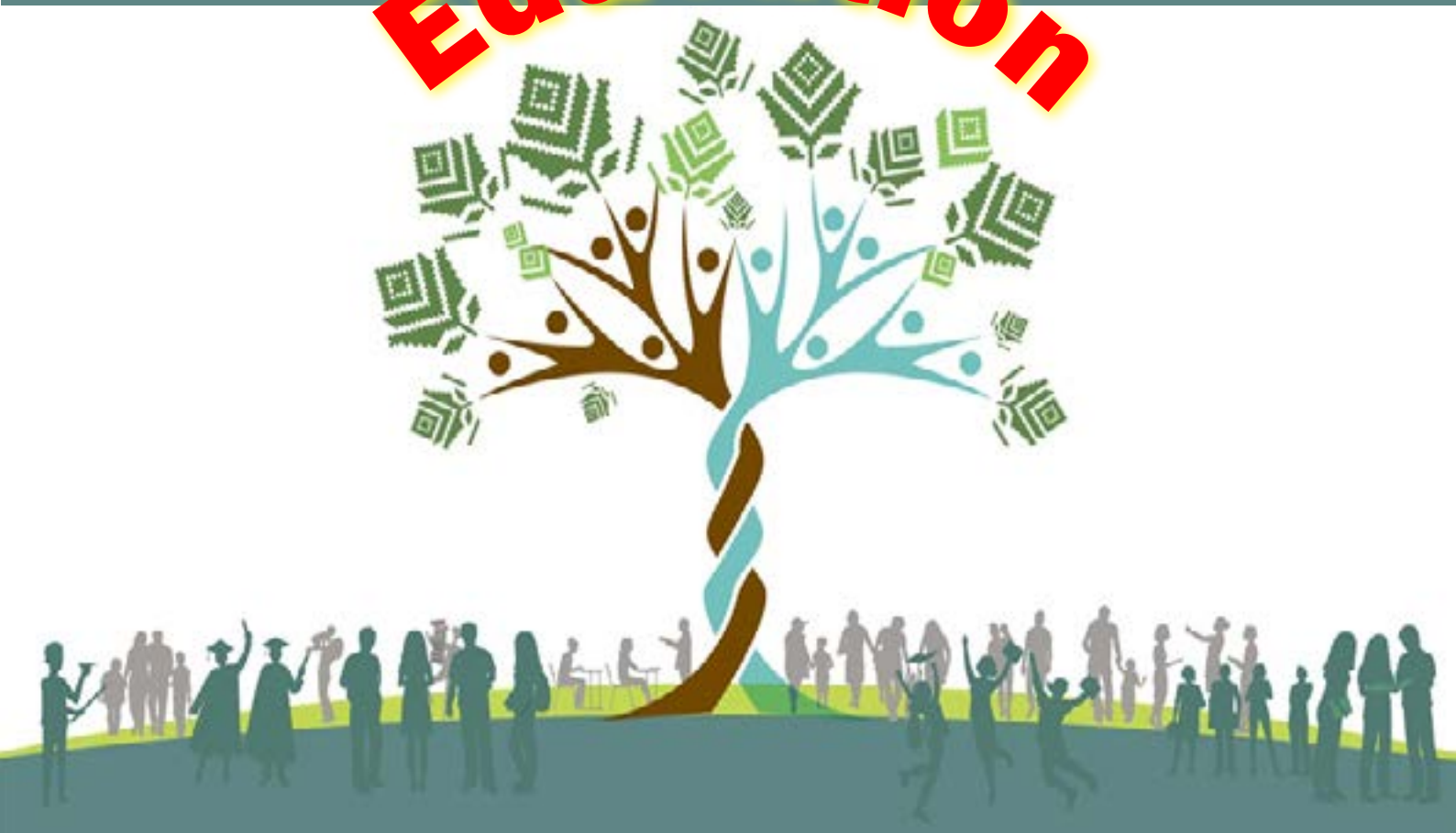


LES ESCLAVES BANTU DE COLOMBIE

Évangélisation et acculturation (XVIe-XVIIe siècles)
Auteur : Cyriaque Simon-Pierre Akomo-Zoghe
Préface de Jean-Pierre Duteil
Collection : Études africaines
Afrique subsaharienne, Amérique latine, Colombie

L'évangélisation des Bantu en Colombie répondait aux exigences de lutter contre l'hérésie, mais elle visait aussi à « sauver » l'homme africain de ses coutumes jugées « diaboliques ». Ce projet s'accompagnait d'autres objectifs mercantilistes et cyniques, notamment la Traite et l'esclavage des Noirs. Le présent ouvrage dépeint les conditions d'évangélisation des Bantu en Afrique Centrale et en Colombie du XVIe et XVIIe siècles.

Éducation



Bantuphonie

© CICIBA

L'expérience pionnière de la CHAIRE UNESCO « Bantuphonie »

Le Directeur Général du CICIBA en parle

Piloté par le Professeur Patrick MOUGUIAMA-DAOUDA, comme Coordinateur international, une Chaire Unesco à vocation sous-régionale est désormais opérationnelle en Afrique Centrale depuis 2018. Affiliée à l'Université Omar Bongo (UOB), avec des extensions auprès d'autres universités partenaires (Brazzaville, Yaoundé, Lyon 2, etc.), cette nouvelle Chaire est en même temps membre du Programme UNITWIN. En amont, le CICIBA, son partenaire institutionnel privilégié, a contribué à sa création ainsi qu'à l'atelier méthodologique destiné à harmoniser ses grandes orientations épistémologiques. Sous ces lignes, le Directeur Général du CICIBA, le professeur Antoine Manda Tchebwa, livre ses sentiments sur cette heureuse initiative.

MUNTU : Quel est votre premier sentiment devant cette nouvelle initiative en rapport avec le développement de l'univers bantu en milieu universitaire ?

M.T. : « C'est avec un enthousiasme renouvelé que j'ai pris une part active à un événement si important que le lancement officiel du programme UNITWIN dans le cadre de la Chaire-UNESCO. Et ce, en même temps que le « réseau bantuphonie » consacré aux langues bantu (et ses diversités) et à la biodiversité prend ses premières marques. Pour ce faire, j'ai eu à féliciter chaleureusement le Professeur Patrick Mouguiama-Daouda, Coordonnateur international et initiateur du réseau et de ladite Chaire, pour sa ténacité, et surtout sa grande vision quant à ce. Dans ce faisceau de congratulations, je n'ai pas oublié l'Université Omar Bongo, un des premiers partenaires scientifiques privilégiés du CICIBA, pour son implication dans cette belle aventure qui venait de démarrer à Libreville. Il est un fait que l'UOB abrite désormais un foyer d'études et de recherches sur la bantuphonie en tant

IL EST UN FAIT QUE L'UOB ABRITE DÉSORMAIS UN FOYER D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR LA BANTUPHONIE EN TANT QU'INSTANCE ACADÉMIQUE, DESTINÉE ENTRE AUTRES À RELIER LE MONDE BANTU (PAR LE BIAIS D'UNE SCIENCE INSTRUITE) À UNE LINGUISTIQUE INNOVANTE ET CONVIVIALE.

Pr Antoine Manda Tchebwa
© CICIBA

qu'instance académique, destinée, entre autres, à relier le monde bantu (par le biais d'une science instruite) à une linguistique innovante et conviviale. Elle-même étant capable de contribuer, au-delà des flux numériques contemporains, à la fondation de notre être-ensemble et à bien d'autres choses en lien avec les savoirs endogènes et le domaine de la biodiversité. »

MUNTU : Qu'est-ce qu'on peut attendre d'une telle initiative ?

M.T. : « Je note d'abord que le caractère exceptionnel de cet événement n'échappe à personne. Car, pour la première fois dans l'histoire des peuples bantu, l'Université et le monde de la recherche, ont pris le parti d'accomplir un acte de fondation majeur à l'échelle de notre continent. Acte de fondation qui permet aux sciences humaines et sociales, dans la quête de l'identité bantu, de construire une épistémologie originale et audacieuse sur un champ (la linguistique bantu) longtemps laissée en friche par des pratiques bien souvent nourries par des considérations exogènes. Nous avons trop longtemps laissé les autres étudier, pour nous, nos propres langues. D'autres édictant, ce faisant, pour nous-mêmes, les règles d'une linguistique extravertie. D'autres encore ont indiqué aux Bantu leur propre manière d'articuler la recherche sur des classifications linguistiques parfois alambiquées, quand elles ne sont pas calquées sur des schémas d'emprunt. Avec l'avènement de cette Chaire, c'est le lieu d'en faire un lieu de renaissance. Quitte aux Bantu (c'est-à-dire aux chercheurs tout comme au commun des mortels) de s'approprier les langues bantu en les faisant renaître sous un nouveau jour, sinon en les faisant revivre dans ce qu'elles ont de vivifiant, d'original, de sérieux, d'euristique et d'éternel. Comment ne pas remercier les pères fondateurs du CICIBA, avec en tête son initiateur Son Excellence El Hadj OMAR BONGO ONDIMBA, lesquels dans leur élan de (re)fraternisation avait compris, bien avant tout le monde, une chose essentielle. C'est que une fois assumés les héritages communs, une fois l'union des peuples bantu reconstituée,

AVEC L'AVÈNEMENT DE CETTE CHAIRE, C'EST LE LIEU D'EN FAIRE UN LIEU DE RENAISSANCE. QUITTE AUX BANTU (C'EST-À-DIRE AUX CHERCHEURS TOUT COMME AUX COMMUN DES MORTELS) DE S'APPROPRIER LES LANGUES BANTU EN LES FAISANT RENAÎTRE SOUS UN NOUVEAU JOUR, SINON EN LES FAISANT REVIVRE DANS CE QU'ELLES ONT DE VIVIFIANT, D'ORIGINAL, DE SÉRIEUX, D'EURISTIQUE ET D'ÉTERNEL.

© CICIBA

Les Professeurs P. Mouguiama-Daouda, Coordonnateur international de la Chaire «Bantuphonie» et Antoine Manda Tchebwa Directeur Général du CICIBA, signent la convention qui lie désormais les deux institutions.

une fois la commune mémoire restaurée et célébrée, il reste à gagner un autre combat : celui de travailler à la revigoration de nos langues natives bantu dans toutes leurs diversités, ainsi qu'à leur mise en majesté lors de tous les « rendez-vous du donner et du recevoir ». Cela nous conduit tout simplement à soutenir le fait que nos langues ne doivent pas mourir. Elles doivent, tout en continuant de s'enduire de leur authenticité, être d'une vitalité accrue au même titre que les autres. Voilà qu'à son tour la capitale gabonaise, siège du CICIBA, devient, avec l'avènement de la Chaire UNESCO « Bantuphonie », ce promontoire d'où désormais le bantu (langue) devra rayonner sur l'ensemble du continent noir en tant que réalité bantu riche de sa vitalité, tout en acquérant dans la foulée une irrésistible puissance d'expansion. »

MUNTU : Quel pourrait être le niveau de collaboration du CICIBA et de la Chaire UNESCO « Réseau bantuphonie », savoirs endogènes et biodiversité ?

M.T. : « J'en vois tout de suite quatre. Le premier c'est la mutualisation des compétences pédagogiques. À ce titre, les personnes-ressources du Centre (notamment les professeurs) seront mis à contribution pour apporter leur part d'expertise à la formation des étudiants. Je peux même vous certifier que les choses ont même déjà démarré sur ce plan-là. Le second c'est l'activation du réseautage CICIBA en y impliquant les Bantu des Amériques. Là aussi, je note que des demandes en formation de formateur et en enseignements sur l'univers bantu ont été enregistrées depuis l'ouverture du CICIBA sur les Amériques. Un des premiers pays demandeurs est le Brésil, pays où nous avons installé un bureau de représentation, qui opère en étroite collaboration avec l'Université fédérale du Brésil. Ensemble (CICIBA et Chaire UNESCO « Réseau bantuphonie »), nous nous emploierons à satisfaire ces nouveaux besoins. Nous travaillons déjà à la mise en œuvre de cette synergie en mettant en commun nos moyens scientifiques disponibles. Le troisième, c'est le domaine de la recherche qui, du reste, est un des fondements incontournables de l'enseignement. Partageant à bien des égards des domaines d'intervention convergents, il nous sera donné à ce niveau de conjoindre nos efforts autour des champs épistémiques à effets multiplicateurs. Cet aspect touche autant aux recherches de terrain, à l'organisation des rencontres scientifiques (séminaires, colloques, conférences de haut niveau, etc.) qu'à la vulgarisation de tous ces savoirs interrogés à travers diverses publications. Le quatrième volet, le domaine de l'édition. Il me tarde de rappeler que, en tant que foyer de recherche, depuis sa fondation le CICIBA développe une activité éditoriale stimulante, qui lui a permis de se positionner à un niveau respectable. Dans ce secteur, précisément, nous pourrions envisager la co-édition de nos meilleurs produits intellectuels à l'aune des protocoles épistémologiques suffisamment rigoureux. »

Pr Bitjaa Kody Denis Zachée
Directeur de la Recherche du CICIBA

MUNTU : Cela ne suppose-t-il, bien entendu, une vision éthique assez marquée ?

M.T. : « Bien sûr. Notre approche épistémologique a toujours été respectueuse de la dignité et de l'honorabilité du Muntu en tant qu'être humain plénier. Tout en ayant conscience que lui qui, contrairement aux portraits qu'en fait la littérature paléo-historique, sans doute n'est plus un homme de caverne, comme on aurait tendance à l'imaginer. Pour sûr, les Bantu ne sont pas des « objets » de recherche, au sens de l'ethnologie européocentriste des temps premiers. Encore moins des « cobayes » soumises à des observations cliniques captieuses. Les Bantu devraient être vus comme des « sujets » d'une anthropologie cordiale, majorée d'une considération à la hauteur du respect que mérite toute anthropologie générique. Rien qu'en termes d'approches linguistiques, par exemple, ce n'est nullement pour se conformer à un discours fondamentalement scientiste que le CICIBA souhaite que les langues bantu soient étudiées et diffusées. Non pas en raison de leur caractère dit « baroque », mais bien pour ce qu'elles représentent, tout à la fois, comme support identitaire honorable et enjeux de survie pour des civilisations entières promises à un avenir glorieux et ouvert à tous les projets de développement impliquant plus de 500 000 000 de locuteurs. D'autant qu'on a là tant de locuteurs bantuphones regroupés en plus de 23 pays, unis par des liens d'une identité historique et culturelle intangibles. C'est là, justement, qu'apparait la pertinence de cette Chaire dans toute son évidence. Cela dans la mesure où elle est appelée à explorer, avec hardiesse et finesse, mieux qu'on ne l'a fait hier, un ensemble des langues qui, répondant à une loi de finalité « essentielle », ont besoin d'un souffle et d'un regard nouveaux dans leur saisie. Qui plus est, la Chaire UNESCO « Bantuphonie » se doit d'aider à redire nos propres histoires et gestes glorieux à partir de toute la palette de nos inventions

DANS CETTE PERSPECTIVE, ON EST EN DROIT D'ATTENDRE DE CE NOUVEAU FOYER DU SAVOIR BANTU, DES GRAMMAIRES, DES LEXIQUES ET DES MÉTHODES HARDIS, ACQUIS AUX VERTUS D'UN COMPARATISME AUDACIEUX, EN PARFAIT ACCORD AVEC UNE INTERDISCIPLINARITÉ RÉSOLUE.

spirituelles et matérielles, culturelles et artistiques, sans avoir à nous enfermer dans des dogmes surannés. De même, elle devrait nous aider à nous projeter vers le futur, armés d'une pédagogie capable de nous aider à maitriser les sciences à partir des concepts bantu, en vue de l'édification d'un solide spectre du savoir, du savoir-faire, du savoir-faire-faire et du faire savoir au bénéfice du monde bantu, sinon du monde tout court. Dans cette perspective, on est en droit d'attendre de ce nouveau foyer du savoir bantu, des grammaires, des lexiques et des méthodes hardis, acquis aux vertus d'un comparatisme audacieux, en parfait accord avec une interdisciplinarité résolue. Tout cela, bien sûr, dans le but de nous affranchir de l'obsession d'une certaine monographie autiste. »

Face à la presse, le Directeur Général du CICIBA réaffirme son attachement à la Bantuphonie © **CICIBA**

MUNTU : Est-ce là le principal défi qui attend la bantuphonie demain ?

M. T. : « La Bantuphonie est certes notre credo, mais c'est surtout ce par quoi, nous peuples bantu, entendons prendre un nouvel élan dans l'affirmation et la conquête de notre être-au-monde, dans un esprit de partage, en tirant un meilleur profit des apports multiples de nos meilleurs enseignants et chercheurs. Tous unis par une longue chaîne de la fraternité bantu. Au-delà des questions touchant à la survie de nos langues, il y a bien d'autres sujets de l'heure qui intéressent le monde bantu et qui méritent d'être suffisamment investigués. À cet égard, on attend, par exemple, une réflexion exigeante sur notre rapport au village, à l'écologie, aux problématiques de la dégradation de l'environnement et ses effets subséquents, ainsi qu'au devenir de nos écosystèmes les plus immédiats, pour ne pas avoir à assister, impuissants, à la disparition non seulement de nos langues, nos traditions et coutumes, mais aussi à tout ce qui fonde notre exister. La présence de tant de personnalités du monde scientifique africain et européen à l'atelier de préfiguration de cette Chaire (je vois M. Vincenzo Fazzino de l'UNESCO, l'ingénieur Christian Fressard, le prof. Jean Aimé Pambou, le prof. Louis Perrois, etc., et la dynamique équipe du Laboratoire Langue-Culture-Cognition) augurent d'heureuses perspectives. Longue vie à la Chaire UNESCO-Réseau bantuphonie… ! »

© CICIBA

© DR

© DR

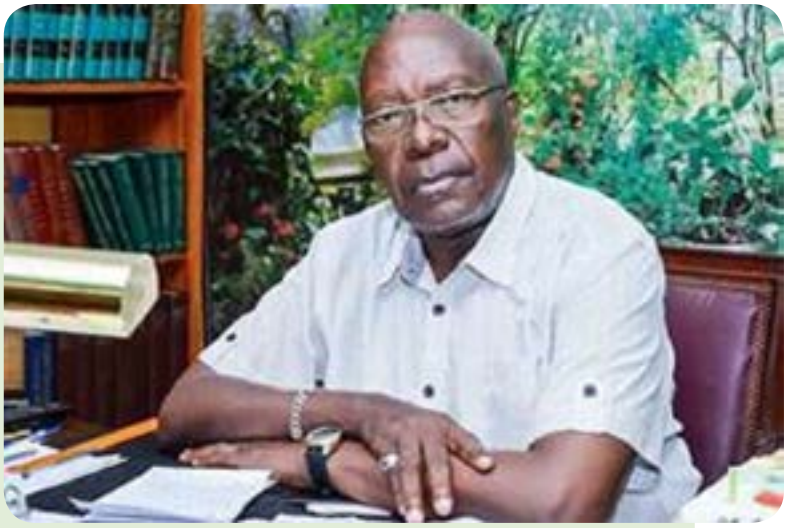
Temporalité et calendrier agricole chez les Bantu

L'aire bantu est partie des civilisations foncièrement agricoles. C'est une civilisation d'agriculteurs. À l'économie agraire correspond une gestion de temps de type agraire. Chez les premiers bantuphones, les modes et techniques agricoles ne sont pas inséparables avec une certaine maîtrise du temps, des éléments de la nature et des rites y afférents. Ici, le temps précède l'action, l'action s'adapte au temps. Chaque geste posé, en remuant ainsi la mémoire temporelle, acquiert l'onction immanente de la transcendance.

Pour sa subsistance, le Muntu travaille la terre depuis 4 000 ans,

On peut imaginer l'étonnement d'un cartésien contemporain face à un calendrier agraire bantu. Grâce à l'observation de la nature et des climats ambiants, les premiers Bantu ont su s'aménager des périodes précises favorables aux activités agricoles, cynégétique ou halieutique. Activités qui procèdent d'un seul tenant : l'économie de subsistance.

La périodisation luba



Pr Kambay Bwatshia
Ph. DR

Si on cultive la terre c'est avant tout pour se nourrir, puis à une échelle plus métaphysique, rendre hommage aux mânes des ancêtres, garants de la terre nourricière. Reste que pour mieux gérer l'économie agricole, il est utile d'organiser rationnellement le temps agricole. Cela passe par l'aménagement d'un calendrier adapté aux réalités écologiques naturelle. Ainsi, par exemple, le calendrier agricole luba, qu'a étudié le professeur Kambay Bwatshia, est-il divisé comme suit :

1.**Tshongo wa minanga** : petite saison sèche
2.**Luishi** : période où sévit la crise acridienne
3.**Luabanya nkasu** : période de préparation et de distribution des houes préludant la grande récolte
4.**Tshisanga nkasu** : période de mobilisation finale des instruments aratoires (houes) en vue d'une activité agricole plus intense
5.**Lumungulu** : période sèche où (de mi-mars à mi-septembre) apparaissent en grand nombre les insectes rongeurs qui s'attaquent principalement au manioc et au haricots
6.**Kashiku nkenza** : période marquée par une longue saison sèche et ses précarités podologiques
7.**Kashilu mpu-mpu-mpu, tshimungu mashika** ou **tshimungu mulume** : la vraie saison sèche, pleine et entière assortie d'un grand froid
8.**Tshimungu mukaji** : saison froide de faible intensité qui marque les prémices d'une activité agricole
9.**Mudilu ntongolo** : c'est la période de la renaissance du cycle de l'abondance ; jeunes et vieux accourent vers la cueillette des champignons en se régalant de la joie que procurent les chants des cigales (*ntongolo*) avant d'en faire des mets gourmets.
10.**Kaswa bitenda** : période favorable au ramassage des termites, insectes si prisés par les jeunes luba-bantu
11.**Kaswa banga** : période où les termites achèvent leur phase d'ancrage dans la termine pour « commencer » (*kubanga*) leur premier déplacement extérieur
12.**Tshiswa munene** : période effervescente marquée par une sortie dense des termites hors de leurs termitières (cf. Kambay B.).

De cette périodisation luba, il y a lieu d'en tirer un fait constant. C'est la référence systématique aux saisons (en rapport avec l'agriculture), inspirée soit par les conditions atmosphériques (froid, sècheresse, chaleur, pluviométrie), soit par l'instinct directif des insectes sylvestres dans leurs déploiements saisonniers (sauterelles, fourmis, termites, cigales, etc.). Rarement une énumération des heures, des jours, des mois… selon une rationalité de type mathématique.
On est ici près d'un calendrier « ethnique » d'inspiration poétique, quasi lyrique, qui se déploie loin de la logique arithmétique d'un calendrier numérique. C'est le temps de… temps de… (*mokolo mua*…en lingala ; *diba dia* … en ciluba).

La femme bantu, cultivatrice par excellence
Ph. Dr

Pr Théophile Obenga
©Ph. DR

Le calendrier Nyeka

De même, il est une conception du calendrier lunaire qui se fonde sur un réaménagement assez original de la temporalité africaine. Chez les Nyeka d'Angola, le calendrier lunaire comporte treize mois correspondant à une lunaison mensuelle qui s'identifie soit à partir de l'état atmosphérique, soit de la nature des travaux agraires conventionnels.
À la manière des Chaldéens qui avaient inclus un troisième mois tous les trois ans dans leur calendrier, les Nyeka ont à leur tour eu la même intuition. Sauf que, en ce qui les concerne, ils ont intercalé (tous les deux ans) une lune dans leur calendrier lunaire, qui devient du coup le premier mois des 13 mois de leur nouvelle année.

En définitive, selon la description qu'en fait Théophile Obenga au terme d'une enquête plus soutenue auprès des détenteurs du savoir ancien Nyeka, les lunes du calendrier nyeka se présentent comme suit (avec comme point de départ la première saison de pluie de septembre) :

1.**Tunguke,** septembre. C'est le début de la saison des pluies : *mu tunga ombila n'oluhapo*, « quand se fabriquent (*tunga*) la pluie et la sève » ;
2.**Kulindi,** octobre. Les semailles débutent : *okulinya ono ndima*, « indiquer les semailles » (*ndima*, « cultiver ») ;
3.**Kuhuhu**, novembre. Les semailles croissent dans les champs : *okuhuhuma kotyilwa*, « croître dans le champ » ;
4.**Kayoo** ou **Kayovo**, décembre. Au mois de novembre, il y avait un espoir avec les champs qui verdissent ; en décembre, c'est le salut : *kayoo ya lia*, « au mois de Kayo, on mange (*lia*, « manger »), c'est-à-dire qu'on est sauvé (de la famine) ;
5.**Yo li nene**, janvier. C'est le grand (*nene*) *yoo*, c'es-à-dire le salut complet, l'abondance.
6.**Kupupu**, février. Le maïs ne fleurit plus : *oku-pupulula ovilia okutyita*, « le maïs achève de fleurir » ;
7.**Tyi talala,** mars. Le maïs, quoique formé, est encore vert ; *tyi talala*, « il est vert ». Les chemins *(dyila*) sont fermés par la végétation (*itikwa*), les rivières (*ndongi*) sont pleines (*yula* ; *i-yura*, « être rassasié, plein » en mbochi : la parenté avec le nyeka *yula* est évidente) ;
8.**Tyi-kukutu,** avril. Le maïs est sec et il faut le suspendre (*tyi kukuta, va tulika*, « il est sec, ils le suspendent » ;
9.**Kapepo,** mai. Le mois du petit vent (*pepo* ; mbochi *opepe*, « vent » ; kongo *mpeeve*, « vent, brise, souffle, courant d'air » vent léger »). *K'omu-pepela w'ombila*, « au léger vent de la pluie » ;
10.**Pepo li nene,** juin. C'est le grand (*nene*) vent (*pepo*) *O hangati k'o hungu n'okw-enye*, « le milieu (*ngati* ; kongo *kati*, « milieu, centre, moitié ; teke *kari, kara*, « milieu » ; tumbuka *pa-kati, mu-kati,* « au milieu ») entre la saison des pluies (*hungu*) et la saison sèche » ;
11.**Ka-ku-enye,** juillet. C'est la petite sécheresse ;
12.**Kw-enye ku nene**, août. C'est la grande (*nene* ; kongo *nene*, « grand, gros », teke *nene*, « grand, gros » ; mbochi – *nè*, « grand, gros) sécheresse ;
13.**Ku-vala,** « le mois intercalaire »[81].

Le Muntu cueilleur
Ph. DR

Au-delà du cadre saisonnier, il fut possible à certains peuples anciens d'instituer autour des activités de plantation un calendrier typiquement agricole.
Liées à la grande saison des pluies, il concerne autant les essences végétales naturelles (arbres fruitiers, forêts, pâturage pour bétail, savanes boisées ou herbeuses) que les plantations issues des semailles (tubercules, céréales,), assorties des périodisations subséquentes : semaille, bourgeons, croissance, moisson, récolte… Alternance des périodes d'abondance et de faible rendement. Unité foncière et parcellisation du rendu agraire.

[81] Théophile Obenga, *Les Bantu…*, *op. cit.*, pp. 163-164.

Petite visite au MUSEE du GABON

© DR

Réunion d'une famille bantu

La communauté villageoise bantu tire son meilleur équilibre ainsi que sa légitimité fraternelle absolue de l'unité du sang et de l'ethnos, en tirant profit d'une direction des hommes des plus avisées (sacrée et temporelle).

L'autorité est en quelque sorte cristallisée en des personnages définis qui commandent des groupes précis.

Au cœur de la vie (familiale), c'est le degré de primogéniture qui, souvent, confère la préséance lors des assemblées familiales. La famille apparaît à cet égard comme une pyramide à plusieurs degrés au sein de la parenté de sang. En famille bantu, généralement c'est l'Ainé (le père ou son équivalent) qui transmet au reste du groupe social un « stock d'informations, d'idées et de pratiques qui forment le cœur du patrimoine hérité (en fait la tradition), au sein de la communauté ».

C'est bien cette vision de la sociabilité quotidienne qui montre que le pouvoir d'un chef de famille n'est pas un lieu d'isolement. C'est un lieu de rassemblement et d'unité autour des valeurs communes. L'unité Ainé/famille est une unité co-existentielle, fondée sur une allégeance mutuelle et naturellement consentie dans cet ordre traditionnel. Cette unité est dynamisée par sa propre substance amniotique à l'aune d'un système mental purement bantu, où l'acceptation de l'ordre établi de la grande mécanique de la vie du groupe ne doit nullement souffrir de quelque entrave. En images, au Musée des rites et traditions du Gabon, le photographe maison, Thinos Mwampongo nous conduit à la découverte de la sculpture réaliste gabonaise, figurant ici une réunion de famille bantu.

© Thinos Mwampongo

L'Ainé se distingue des autres, surtout par le sens soutenu de l'écoute

L'échange, toujours sous le régime de la politesse, est un signe de respect à l'égard de la famille.

© Thinos Mwampongo

© Thinos Mwampongo

Le balai et la pipe incarnent ici l'autorité du Père de famille

Autour du feu, aux côtés d'un animal de compagnie, la famille cultive l'esprit commensal

© Thinos Mwampongo

Présente, mais ô combien discrète, la femme est le site de la famille

Attentif, à l'écoute des Aînés, l'enfant apprend les grandes leçons de la vie

S.E.M. Teodoro Obiang Nguema Mbasogo

Père et pair fondateur du **CICIBA**

Fonctionnalité et empreinte épique dans un récit de fondation

Cas des Fang

Dans le système du mémorable bantu, l'épopée au sens grec ancien (ἐποποιία / epopoiía, de ἔπος / épos, « récit ou paroles d'un chant » et ποιέω / poiéô, « faire, créer ») est une galerie où des héros invincibles, pleins de bravoure, accomplissent des actes peu ordinaires.

Une épopée associe généralement des éléments scéniques auditifs susceptibles de fournir des motifs d'émerveillement et de vénération, capables d'induire une dimension visuelle dans le chef des cibles réceptrices.
En association des plans de perception visuel, physique ou auditif, les récits épiques en viennent à héroïser, parfois au prix d'une « surenchère héroïque » en faisant croître la stature épique du héros, parfois confusément celle des personnages réels ou irréels en bénéficiant d'une totale lucidité des auditeurs acquis à la grandeur du récit à partager. Il suffit de considérer les lieux d'où se déploient les ressorts du récit.

L'ÉPOPÉE NARRE POUR FAIRE RÊVER, POUR SUSCITER LE MERVEILLEUX, POUR RENOUVELER LE SENTIMENT « PATRIOTIQUE »

Mobiliser les ressources de l'esprit pour un surcroît d'être

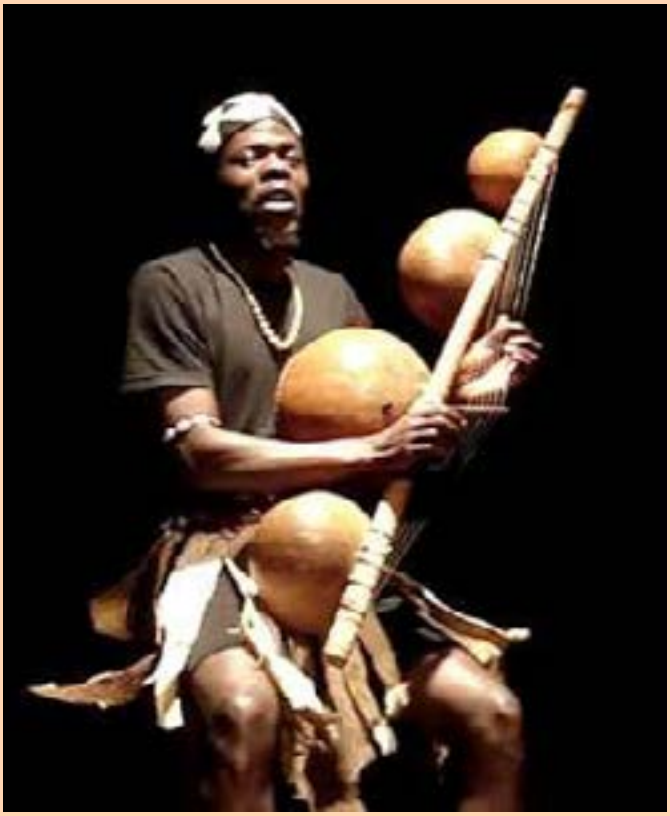
En raison de l'exemplarité des actes du héros, l'épopée narre pour faire rêver, pour susciter le merveilleux, pour renouveler le sentiment « patriotique ». Par la puissance mystique interposée, majorée d'adjuvants magiques, nombre d'épopées mobilisent l'esprit au profit de la construction d'une cause « nationale », « ethnique », « clanique », la fonction rhétorique d'un récit épique étant, dans ces conditions, de narrer les faits en majesté, en les soustrayant de la norme usuelle, en vue d'en faire un paradigme collectif.
Assortie par moment de quelques effets de grossissement dramatiques des faits (frôlant l'hallucination de manière à sortir le récit de la « hauteur d'homme »), l'épopée part toujours de « sa propre mémoire individuelle » ensuite elle « crée du mémorable social et le transfère efficacement dans celle des autres. »[82]

L'épopée se doit dans certains cas de vivre « une sorte de tension latente entre son projet, d'une part, et les moyens qu'elle mobilise pour le réaliser, de l'autre. »[83]

L'épopée n'est pas une histoire d'hommes ordinaires. Elle est une réinitialisation du logiciel ontologico-cosmogonique du groupe face au miroir de son étiologie exemplaire. Vu ainsi, elle est l'extraordinaire qui prend la patine et une dimension mythique d'un au-delà de la dimension humaine[84].
C'est peut-être pour cette raison, nullement tentée par la déchéance du héros, qu'elle se dit en dehors de l'histoire ordinaire car astreinte à une finitude phénoménale.
C'est par l'épopée que s'explique le complexe de leurs migrations. Cumulant récit (re)fondateur d'être et réitération des ambitions de grandeur, le mvett permet de retracer à bon compte l'origine en même temps qu'il origine l'appartenance ethnique collective inscrite dans une même destinée.
Plus grand reste donc l'ancêtre fondateur, autant que le sera toute sa descendance.
L'épopée touche les domaines de l'esthétique étiologique, de la légitimité existentielle et de la célébration collective des hauts faits des devanciers (héros civilisateurs, démiurges, ancêtres divinisés, etc.) au sein d'une enceinte matricielle donnée en secouant, comme l'indique le philosophe gabonais Grégoire Biyogo, la « conscience léthargique » du peuple.

[82]MamoussÉ Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, 2005, p. 321.
[83]*Ibid.*, p. 321.
[84]Cf. Charles Binam Bikoï, *Mpomo, le prince de la grande rivière. Epopée nzimé du Cameroun recueillie auprès de Daniel Minkang*, Paris, Karthala, 2007.

© DR



© DR

Dans l'épopée fang

En appliquant cette catégorie dans le champ anthropologique bantu, il est possible d'y croiser des modes épiques majeurs. Tel est le cas de l'épopée fang (mvett). Qui est un art de communication orale d'une longueur, d'une perfection et d'une puissance dramatique extraordinaires.

Cet art oral se veut un livre « total » de la tradition en tant qu'il cumule danses, mimiques, chanson de geste, poésie, devinettes, mémoire officielle, discours encyclopédique, livre de sagesse, beauté de l'intelligence, oniromancie, etc.

On a ici tant d'aspects d'une même épopée, orientés vers la quête de l'immortalité. Car, pour les Fang, il prévaut, immuable, une vérité essentielle : « les immortels sont en nous, ils sont en nous… »[85].

Le Mvett : Une parole puissante qui redit la tradition au cœur de la modernité

À cet égard, une précision s'impose. Dans le Mvett, il faut distinguer deux grandes configurations en termes de destinée :

-d'une part, « il y a les mortels, ceux qui n'ont pas encore accédé à ce secret de l'immortalité, de la ductilité de la matière ;

Et

-d'autre part, il y a un « gong », pour ceux qui y ont déjà accédé.

D'où le conflit entre l'immortel et le mortel qui maintient la dynamique de ce Mvett. Ce qui est intéressant dans le Mvett, c'est que certains récits sont d'avance connus par l'auditoire et donc l'auditoire en réclame un. »[86]

Que ce soit chez Tsira Ndong Ndoutoume ou chez Grégoire Biyogo, tous deux grands savants du domaine anthropologique fang, il apparaît que le mvett se situe à tous les niveaux de la perception de la réalité première :

-niveau de l'humain et du surhumain ;

-niveau métaphysique, cosmogonique, moral, spirituel, etc.

C'est en cela que la pratique de cet art oral devrait être vu comme une manière de « s'élever, suppléer, déborder la nature première d'une chose »[87].

Dans le domaine bantu, l'épopée fang procède de la dynamique d'une *ethnolittérature* capable de polariser — dans le corps et l'esprit des convives (par le biais de cette chanson de geste) — une esthétique de la pensée refondatrice d'être, elle-même alliée à une volonté d'élévation dans un dépassement de soi. Tout cela, bien entendu, « en suppléant continuellement l'Homme à lui-même. »[88]

Est-il que la triade mvett (homme, instrument, discours) indique que dans le mvett c'est le peuple qui va à la rencontre de lui-même, en vue de renouveler la connaissance et l'intelligence sur lui-même.

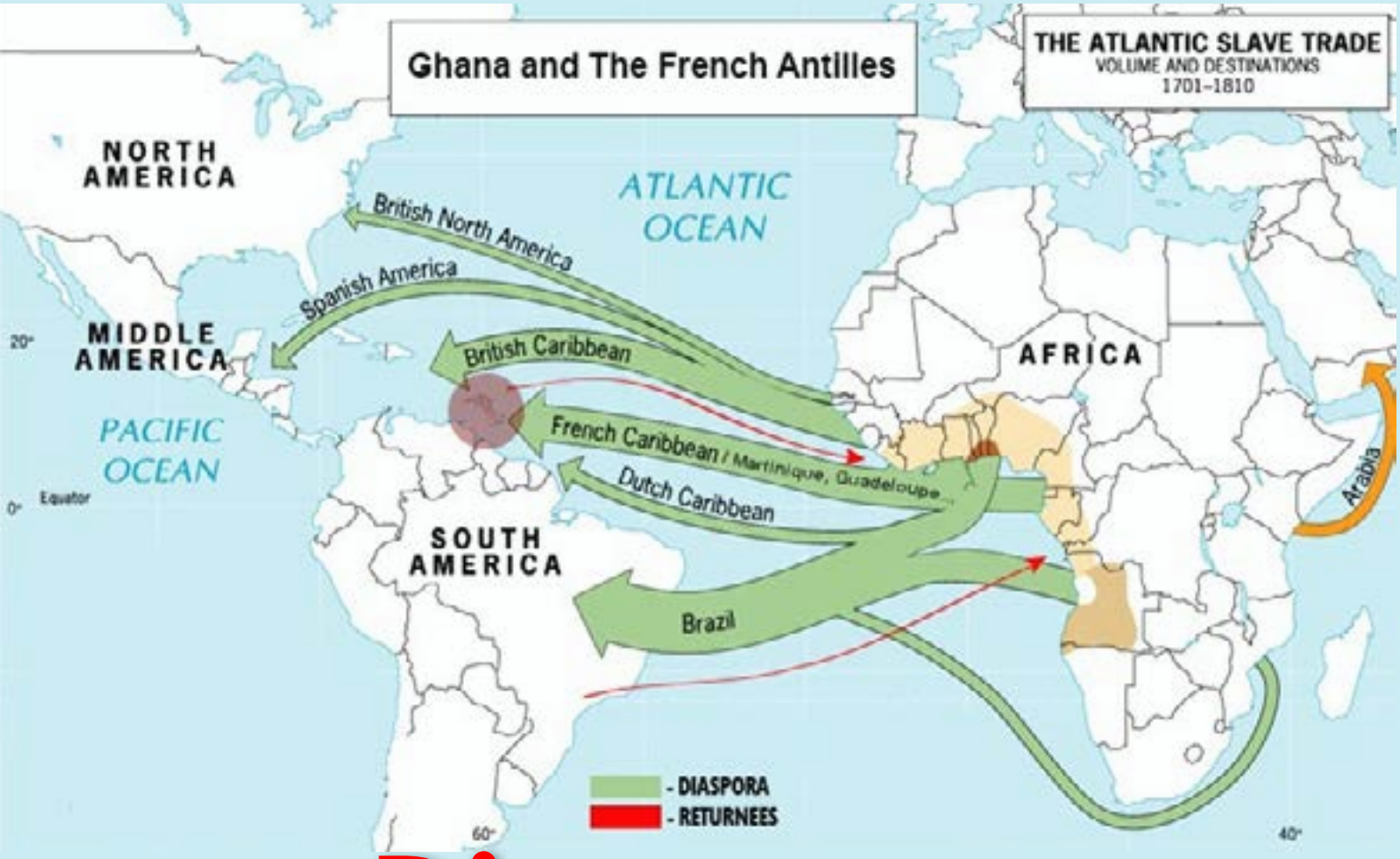
Pr Antoine Manda Tchebwa
Directeur Général du CICIBA

[85]Grégoire Biyogo, « Pour une encyclopédie du Mvett. Les Immortels sont en nous, ils sont en nous… », in *Racines et Couleurs*, nº 24, déc. 1997, pp. 38-39 ; voir aussi Assoumou Ndoutoume, *Du Mvett. L'Orage*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; Tsira Ndong Ndoutoume, *Le Mvett. L'homme, la mort et l'immortalité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

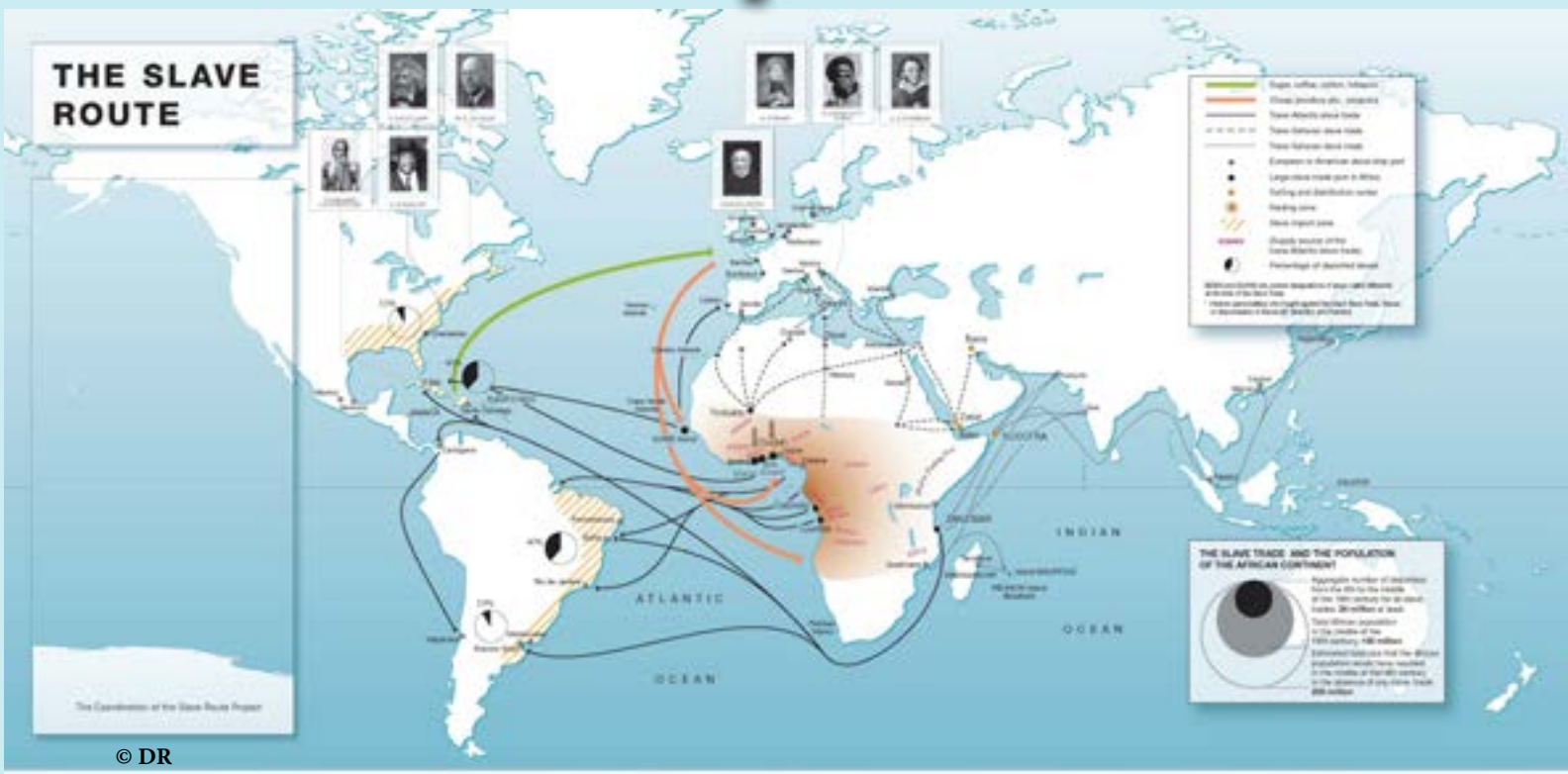
[86]Grégoire Biyogo, *art. cit.*, p. 40.

[87]*Idem*, p. 38-39.

[88]*Idem*, p. 39.



Diasporas



© DR

GUADELOUPE :

Dr Henry JOSEPH fait une découverte mondiale contre la COVID-19

Un exploit phytothérapeutique !

« Je suis fier de mes ancêtres Afro-créoles. Eux qui ont souffert et nous ont laissé ce savoir qu'on avait tendance à dénigrer. C'est grâce à eux que nous avons abouti à cette découverte inédite. »

Au moment où, les laboratoires du monde entier s'agitent pour contrer la pandémie de la Covid-19, un vent d'espoir souffle du côté de la Guadeloupe. Sous la conduite d'un chercheur éminent, le Dr Henry Joseph, à la tête d'une dynamique équipe de recherche du Laboratoire PHITOBOCAZ, la science vient de trouver un moyen imparable pour contrer la continuation nocive de toute forme de virus dans l'attaque d'une cellule HODH, et ce, en instituant une immunité dite « innée ». Un tournant dans la lutte antivirale! En quoi consiste au juste cette découverte ? Se confiant à la presse (Eclair-TV), voici ce qu'en dit l'auteur de cet exploit médicinal.

Contexte

La région Guadeloupe m'a demandé d'intervenir sur le sujet que voici :

« En quoi les savoirs ancestraux sont-ils à la croisée des chemins avec les enjeux de l'avenir ? »

Ce qu'il faut savoir avant tout, c'est que nous on est des êtres vivants sur cette planète-terre. Et que les êtres vivants de cette planète-terre oublient une chose. Je ne connais aucun être vivant qui ne puise pas directement sa nourriture et les éléments pour se soigner dans la nature. Les oiseaux viennent et mangent des mangues, des fruits, des nectars… Nous Guadeloupéens, on importe 80% de notre alimentation, qui est transformée et fabriquée par l'homme. Elle n'est donc pas tirée directement de la nature. En plus, 100% des médicaments sont importés. La plupart de ces médicaments sont fabriqués à partir du pétrole. Nous à Phitobocaz on a fait des recherches pour tenter de trouver des alternatives.

100% DES MÉDICAMENTS SONT IMPORTÉS. LA PLUPART DE CES MÉDICAMENTS SONT FABRIQUÉS À PARTIR DU PÉTROLE

© DR

Des voies alternatives

À ce propos, je vais insister particulièrement sur l'importance de la médecine traditionnelle qu'on a tendance à négliger. On a souvent pensé que c'est seulement les spécialités pharmaceutiques qui peuvent résoudre des problèmes. Je suis très heureux d'annoncer solennellement, de la même façon qu'on l'a déjà fait à la Région Guadeloupe, que notre Laboratoire, Phitobocaz, vient de faire une découverte mondiale. Nous avons découvert, dans une des plantes de notre pharmacopée, des molécules qu'on appelle flavonoïdes, qui sont capables d'inhiber la réplication des virus ARN (acide ribonucléique). De ces virus ARN dérivent des maladies émergentes dont : la grippe, la dingue, la chikungunia et même l'actuelle COVID-19.

NOUS AVONS DÉCOUVERT DANS UNE DES PLANTES DE NOTRE PHARMACOPÉE DES MOLÉCULES QU'ON APPELLE FLAVONOÏDES, QUI SONT CAPABLES D'INHIBER LA RÉPLICATION DES VIRUS ARN (ACIDE RIBONUCLÉIQUE). DE CES VIRUS ARN DÉRIVENT DES MALADIES ÉMERGENTES DONT : LA GRIPPE, LA DINGUE, LA CHIKUNGUNIA ET MÊME L'ACTUELLE COVID-19.

Qu'a-t-on fait ?

Au niveau mondial, jusqu'ici tous les chercheurs se sont intéressés uniquement au vaccin. Or, il faut avoir à l'esprit que les vaccins ne nous donnent en fait que la possibilité de ce qu'on appelle une immunité dite adaptative acquise. Cela veut dire que le vaccin permet de vous injecter une partie du virus ARN qui code pour une protéine de surface qui est la spatch S. Notre système de défense va ensuite lutter contre cette protéine de surface.

Nous, on ne s'est pas intéressés du tout au virus. Pas du tout… Nous, on s'est intéressés plutôt à la cellule hôte. Il faut savoir qu'il n'existe aucun moyen pour un virus de faire des petits tout seul. Il est obligé, pour ce faire, nécessairement de se fixer sur une cellule. C'est en la parasitant qu'il peut être à mesure de prendre toute la machine cellulaire pour faire ses petits.

IL FAUT AVOIR À L'ESPRIT QUE LES VACCINS NE NOUS DONNENT EN FAIT QUE LA POSSIBILITÉ DE CE QU'ON APPELLE UNE IMMUNITÉ DITE ADAPTATIVE ACQUISE

Nous, on a trouvé qu'il existe une voie métabolique de la cellule qu'on appelle HODH. C'est une enzyme obligatoire pour fabriquer des acides nucléiques, en fait des bases qui contribuent à la fabrication des génomes du virus. Du coup, si vous trouvez des substances qui peuvent bloquer cette enzyme dite HDOH, vous ne pouvez plus fabriquer des nucléotides, qui sont les composants du génome du virus.

Comment contrer le développement du virus ? Telle était la question de base. Là où

le vaccin apporte l'immunité adaptative, nous on apporte l'immunité innée. Qui est en fait une barrière comparable au masque.

Quand je mets un masque, je bloque une voie métabolique par où le virus était censé passer pour faire ses petits. Il est bloqué. Tout seul, il ne peut rien faire.

Tout ça, nous l'avons fait avec de petits moyens.

En résumé, le principe qu'il sied de retenir est le suivant :

S'il n'y a pas de nucléotides, il n'y a pas de séquence de base. S'il n'y a plus de séquence de base, il n'y a pas de petits virus. Comme il n'y a plus de petits virus, il n'y a donc plus de contamination et de continuation du développement du virus.

LÀ OÙ LE VACCIN APPORTE L'IMMUNITÉ ADAPTATIVE, NOUS ON APPORTE L'IMMUNITÉ INNÉE. QUI EST EN FAIT UNE BARRIÈRE COMPARABLE AU MASQUE

AUJOURD'HUI LA PLANÈTE DEVRA COMPTER SUR LA GUADELOUPE POUR GAGNER SON COMBAT CONTRE TOUS LES VIRUS.

Hommage aux ancêtres

C'est le laboratoire Phytobokaz — avec le concours d'un jeune chimiste guadeloupéen Damien Bisusa (qui est allé travailler à la NASA et que j'ai convaincu de nous rejoindre pour cette cause) et, également, avec l'appui du CNRS de Montpellier — que nous venons de faire cette grande découverte, la première du genre. Exploit qui vient dans la foulée de faire l'objet d'un dépôt de brevet.

Face à un tel résultat, je suis très ému. C'est le lieu pour moi de penser à mes ancêtres qui nous ont légué ce savoir qu'on a tendance à dénigrer. Ils ont beaucoup souffert. En pensant à eux, je leur dis merci. Sans ce savoir-là, leur savoir, on ne serait pas là aujourd'hui pour célébrer cette découverte. Aujourd'hui la planète devra compter sur la Guadeloupe pour gagner son combat contre tous les virus.

© DR

POÈME

Tony Ferbac chante sa terre natale

Le pays du Gwo Ka

© Tony Ferbec

APRÈS LES CYCLONES

Je ne te le confierai pas deux fois
De trois choses l'une
Absolue
Unanime
La patrouille fouille le degré de gravité
Jusqu'à la place nette de la ruée du matin
Où saisons après saisons
Les marées ont effacé ma prétention
Mes pas ne laissent aucune trace
Aucune occurrence
Car le ferment des menaces a englouti l'instant
Comme d'ordinaire
Je crois bien que je dois être
Encore
En train de mourir d'une autre mort
Sans nom
Il n'y a là rien de nouveau
Cela ne durera pas plus que ça
Comme ce carnet invalide
Souillé de virginité .

Regarde la traverser le mouvement sur le champ d'honneur
La Majesté a une histoire à rapporter
Et c'est ce qui nous coûte vie
Le mystère qui réside dans l'existence de l'existence
Et qu'elle tienne lieu de nous
Mais qu'à cela ne tienne
Car à chaque jour suffit sa peine
La partition sera traduite en Si bémol il y a...

Tandis qu'encore
Épiques et invisibles
Et tout aussi véhémentes que cette pluie qui zèbre dru l'air moite du soir
Les grenouilles gueulent au clair obscur
Dans le jardin trempé .

Tony Ferbac
Saint-François, Guadeloupe / Paris

KA MÉTÉW OLWEN

Trois hommes
Trois hommes accroupis
À la kalifourchon
Sur trois tambours couchés
Brassent et mènent
L'espace flamboyant
D'un phénomène
À la kaladja
Au coeur du réveil
Le flux de blessure s'éteint
Se tait
Au fur du verbe initié
À la mesure
Dans l'antre du prodige
Où sied le totem de l'Homme …

Ki jan Lespwi ka vin a dansé
Nou ki la
É i ka vin
La nou yé
É i ka vin
Abscisse et ordonnée
En cercle plein
Au-dessus de la tête
Mains jointes ...

Kouté sa an ka diw la
An lésé tout biten atè
É batt kè mwen ka batt
Batt kè mwen ka batt
É po mwen sé kon on drapo
Alè
A pa kado pou chien yo baw la
A pa chien ki pé Ka .

Tony Ferbac
Saint-François, Guadeloupe / Paris

Traduction des termes en créole :

KA MÉTÉW OLWEN
Ka t'as mis, déposé au loin

kaladja
un des sept rythmes de base du GwoKa

Ki jan Lespwi ka vin a dansé
comment l'Esprit s'en vient à danser, comment se fait-il qu'il vienne ?

Nou ki la
nous qui sommes là

É i ka vin
et il vient

La nou yé
là où nous sommes

Kouté sa an ka diw la
écoute ce que je te dis

An lésé tout biten atè
j'ai tout laissé par terre

Batt kè mwen ka batt
bat mon cœur bat

É po mwen sé kon on drapo
et ma peau est un drapeau

Alè
maintenant, en fait

A pa kado pou chien yo baw la
ce n'est pas un cadeau pour chien que l'on t'a donné là

A pa chien ki pé Ka.
ce ne sont pas les chiens qui peuvent Ka

Brésil

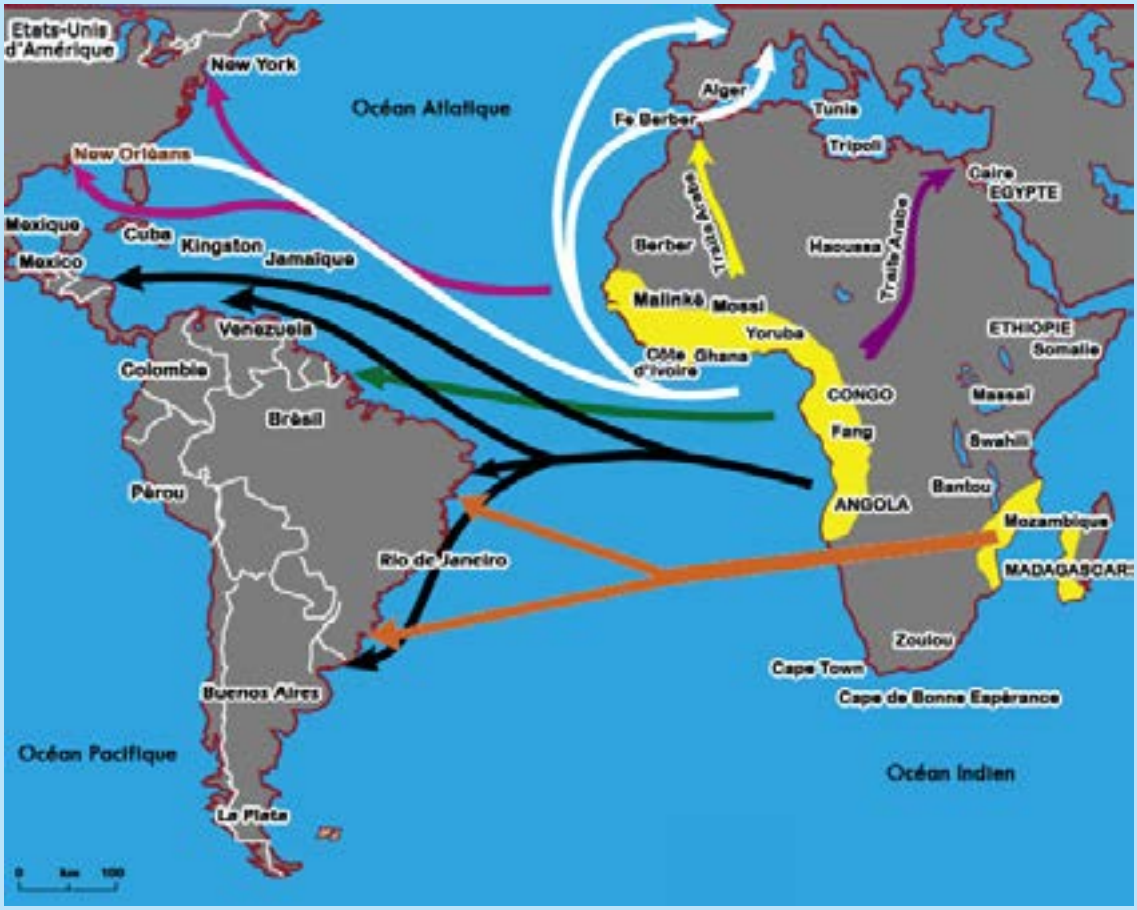
AUX PIEDS DU CHRIST-RÉDEMPTEUR

RIO DE JANEIRO

© DR

Quand le Brésil s'ouvre à l'Afrique bantu.

Du temps de la traite portugaise



© DR

« Voilà à peine 500 ans, l'Europe de l'Ouest était pauvre et même en déclin. Puis, le changement est venu de deux inventions chinoises : les armes à feu et les navires capables de traverser les océans. »[89]

Il ne manquait plus que ces inventions pour enfin combler un vieux rêve de l'homme, celui de voir ce que cachait l'au-delà de ces mers que l'on disait illimitées et infranchissables.

Étonnantes sont donc les prouesses qu'offrent désormais ces véhicules aquatiques qui, en peu de semaines seulement, permettent de relier les deux sphères de la planète. Un miracle vient de se produire, et bientôt d'autres exploits encore plus fabuleux, pour ceux qui sauront en tirer le meilleur profit.

Car il reviendra, effectivement, à ceux qui pourront s'en servir utilement d'élargir leurs zones d'influence et, plus important encore, d'exercer leur pouvoir sur de très longues distances, tout en étant capables de tenir en respect les nouveaux peuples à découvrir.

Précisément qui en seront les heureux bénéficiaires ?

[89] I. Morris, « Le déplacement du pouvoir est inexorable et ne dépend pas des décisions politiques », *La Vie/Le Monde*, 2016, p. 11.

Portés par les voiles latines

Comme le note I. Morris, c'est bien l'Europe, plus que l'Asie, qui en récoltera les fruits. Pourquoi l'Europe ? À première vue parce que Cadix, le port principal, n'est qu'à 5 000 km des Caraïbes. Alors même « que le voyage du delta du Yangzi Jiang jusqu'au Mexique est deux fois plus long. Il n'est donc pas surprenant que ce soient les Européens qui aient découvert, pillé et colonisé les Amériques, intégrant ainsi le Nouveau Monde dans un système économique des plus vaste et centré autour de l'Atlantique plus que du Pacifique. »[90]

LE BRÉSIL. PAYS QUI, ENTRE 1550 ET 1850, JOUIT DU TRISTE RECORD D'AVOIR ACCUEILLI SUR SON SOL PLUS D'ESCLAVES D'ORIGINE AFRICAINE (85%), DONT 75% RELEVANT DE L'ASCENDANCE BANTU

© DR

C'est vu ainsi que, partant d'une analyse d'inspiration économiste (de surcroît émanant d'un Prix Nobel d'économie, 2006), l'on pourrait imaginer les prémices du trafic maritime avant l'amorce de la traite négrière transatlantique.

Avec le recul du temps, aux yeux de l'histoire et des exploits maritimes du début du médiéval, le Portugal est en droit de faire valoir un bilan encore plus impressionnant. Celui d'un pionnier de la navigation pour qui toutes les mers n'ont plus de secret.

À son actif, on lui reconnaîtrait volontiers le fait d'avoir révélé des navigateurs pleins de hardiesse et hautement qualifiés. Au sujet de ces hommes mus par le goût de l'aventure maritime (marins, soldats et hommes de foi) et de leur génie, on retient surtout le fait, en faveur du Portugal, d'avoir inventé des caravelles performantes, qui se caractérisent particulièrement par leurs *voiles latines*.

Et ce, même si, comble de paradoxe, le Portugal ne dispose au final que d'une seule et grande implantation (plus visible) dans les Amériques : le Brésil[91]. Pays qui, entre 1550 et 1850, jouit du triste record d'avoir accueilli sur son sol plus d'esclaves d'origine africaine (85%), dont 75% relevant de l'ascendance bantu.

Ne se limitant pas uniquement au Brésil, il sied de noter que, à un certain un moment, la traite portugaise s'exerça aussi en direction des possessions espagnoles. Ce compris la vice-royauté du Brésil, immense possession qui faisait partie de l'empire espagnol à la fin du XVIIIe siècle, sur pied du traité de Tordesillas de 1494.

Disposant d'un quasi-monopole de la traite dans les ports brésiliens, le Portugal peut alors se permettre d'étendre ses zones d'influence au-delà de son périmètre sud-américain.

Si les premières cargaisons d'esclaves africains déposées régulièrement au Brésil datent des années 1560, il est fort probable qu'une série d'autres débarquements intermittents, ceux-là, « se soient produits dans les deux décennies antérieures. »[92]

Se référant aux données du *Trans-Atlantic Trade Database* (TSTD), l'auteur de cette citation précise même que ces individus, évalués autour d'une centaine par an, étaient souvent implantés au Pernambouc (nord-est du Brésil). Une région très agricole où tout était quasiment vert. S'y étendaient à perte de vue :

« Des plantations sucrières semblables à celles introduites dans les possessions portugaises de Madère et de São Tomé. »[93]

Une traite bilatérale

À L'INVERSE DE LEURS CONGÉNÈRES AMÉRICAINS, EN SE DÉPLAÇANT RÉGULIÈREMENT JUSQU'EN ANGOLA, LES COLONS DU BRÉSIL POUVAIENT SE PERMETTRE DE PARTICIPER AU PILLAGE DES POPULATIONS ANGOLAISES.

Les aléas du trafic aidant, au fil des ans, une sorte de traite bilatérale est même venue se greffer sur le rapport commercial entre le Brésil et l'Angola.

C'est que, à l'inverse de leurs congénères américains, en se déplaçant régulièrement jusqu'en Angola, les colons du Brésil pouvaient se permettre de participer au pillage des populations angolaises.

[90] I. Morris, *art. cit.*, p. 2016, p. 11.
[91] A. Enders, *L'histoire du Brésil*, Paris, Chandeigne, 2016. Voir aussi Luiz F. de Alencastro, « Déportation de masse de l'Afrique au Brésil », *art. cit.*, pp. 75-81 ; A. Enders, « Une monarchie s'installe au Brésil », *art. cit.*, pp.102-103.
[92] Luiz F. de Alencastro, « Déportation de masse de l'Afrique au Brésil », *art. cit.*, p. 75.
[93] *Ibid.*, p. 75.

En effet, d'après l'indication que livre L. F. de Alencastro dans un article intéressant consacré à la déportation des hommes vers le Brésil (2018), c'est de Rio de Janeiro que tout part :

« [C'est bien d'ici que] l'expédition, majoritairement financée et armée par les marchands et planteurs locaux, va reprendre l'Angola aux Hollandais en 1648. »[94]

Au fil des conquêtes, des expéditions similaires finiront par donner un coup de fouet au pillage négrier luso-brésilien en Angola.[95]

Puis des agents de Bahia viennent s'établir dans certains ports africains, en l'occurrence au Dahomey, d'où sur pied d'un troc du tabac bahianais (très prisé au Dahomey) ils alimentent en esclaves leurs plantations et placers aurifères du Brésil.

Ceux de Rio de Janeiro s'implantent en Angola (dès le XVIe siècle) tout en renforçant leur présence à Luanda et à Benguela, alors même que Pernambouc et Luanda entretiennent de bons rapports commerciaux privilégiés.

© DR

Au Brésil même, pays de plus en plus prospère qui cumule les effets de cette donne dans les deux sens (Brésil/Afrique et Afrique/Brésil), chemin faisant les marchands ont appris à négocier à longue vue en pianotant sur les deux champs des négoces.

Les principaux pôles de la traite

Là-bas, sur place (au Brésil), trois places fortes, animés par d'importants échanges, s'imposent déjà : Rio de Janeiro[96], Bahia et Recife. Elles en accueillent globalement 95%.

Un peu plus loin, en Amazonie et à São Paulo, l'exploitation de la main-d'œuvre locale (constituée essentiellement des esclaves ou serfs amérindiens) sert plutôt une économie forestière, assez florissante. Elle est concentrée entre les mains des fonctionnaires locaux et des missionnaires jésuites.

Pour faire face aux besoins, de plus en plus croissants, des exploitations agricoles, au début du XVIIIe siècle les colons de São Paulo élargissent les catégories de serfs en y intégrant des esclavages locaux capturés parmi les habitants noirs et amérindiens. Pour l'essentiel, ces esclaves locaux sont razziés dans les villages proches des implantations des Jésuites du Paraguay, avec le concours de fameux *bandeirantes* locaux (rabatteurs d'Indiens).

POUR FAIRE FACE AUX BESOINS, DE PLUS EN PLUS CROISSANTS, DES EXPLOITATIONS AGRICOLES, AU DÉBUT DU XVIIIE SIÈCLE LES COLONS DE SÃO PAULO ÉLARGISSENT LES CATÉGORIES DE SERFS EN Y INTÉGRANT DES ESCLAVAGES LOCAUX CAPTURÉS PARMI LES HABITANTS NOIRS ET AMÉRINDIENS.

Ensuite, la découverte de l'or dans ce qui va s'appeler Mina Gerais et ses riches placers permet d'accroître la traite négrière. Dépassant les apports locaux en mains-d'œuvre, elle s'ouvre maintenant à l'Afrique.

Après Rio de Janeiro, Bahia et Recife, à la mesure de la croissance des besoins de l'exploitation de l'or, les autres régions font le choix de se relier à des réseaux du trafic négrier opérant en Afrique. Ce qui a comme conséquence, l'augmentation du flux du trafic négrier d'Afrique, l'Angola devenant le principal port de départ.

Du coup, tous les bateaux, venant d'Europe et devant accoster les ports des golfes du Bénin et du Biafra, commencent à intégrer eux aussi, dans leur cargaison, des captifs achetés plus haut, en Afrique de l'ouest. Zone littorale où prospère la vente d'esclaves destinés tant aux Antilles qu'au reste des espaces coloniaux exploités par les Européens, entre les Amériques du nord et la Méso-Amérique.[97]

L'apogée de la traite brésilienne en Afrique

Nous voici à l'apogée de la traite brésilienne. Époque où la route des Amériques n'a plus de secret pour personne parmi les puissances maritimes de l'époque.

Il suffit d'analyser quelques chiffres pour s'en convaincre : entre 1550 et 1850, près de 14 000 voyages ont permis de déporter vers le Brésil près de 4 000 000 d'individus.

Ce chiffre correspond, au bas mot, à 40% du volume total de la traite négrière vers les Amériques. Sur une population portugaise de 750 000 individus enregistrés dans la colonie au cours des trois derniers siècles avant l'abolition de l'esclavage (1850), on peut estimer une moyenne de 86 Africains débarquant en Amérique latine

[94] *Ibid.*, p. 75.
[95] *Ibid.*, p. 75. En réalité, les navires venant du Brésil parcouraient une route 40% moins longue que ceux exploitant l'autre sens du trafic à partir des ports africains.
[96] Cette ville devint une véritable plaque tournante. Son port permettant d'organiser des réseaux de traite des Africains en direction de Buenos Aires en échange de l'argent que rapportent les mines de Potosi (en Bolivie).
[97] Voir aussi C. Duverger, *La Méso-Amérique*, Paris, Flammarion, 1999.

tous les ans (entre 1550 et 1850) contre 14 Portugais.[98]

Reprécisons bien les choses en insistant sur le fait que ces Africains, ici confusément mélangés à leur arrivée au Brésil, provenaient principalement des deux zones de traite :

« L'une se trouvaient dans le golfe du Bénin et le golfe du Biafra, point de départ de 999 600 individus parvenus au Brésil. L'autre se situait en Angola, d'où sont partis 3,4 millions d'individus, correspondant à 75% du total des débarquements au Brésil. Il y eu aussi l'arrivée de 188 400 individus de Sénégambie et du golfe de Guinée. »[99]

Entre-temps, ayant élargi ses zones de traite, en contournant le cap de Bonne espérance, au point de s'adjuger un important littoral sur la face de l'océan Indien, le Portugal vient de mettre pied sur la zone orientale. Situation qui explique ce fait nouveau survenu dans le trafic négrier :

« La majorité des esclaves d'Afrique orientale, soit 279 000 personnes, est venue surtout du Mozambique vers Rio de Janeiro pendant la première moitié du XIXe siècle. Notons que les grands ports négriers se trouvaient à proximité du bassin hydrographique, à l'instar de ceux du fleuve Sénégal, du fleuve Gambie, du Niger et du Volta (dans le golfe de Guinée), du Congo et du Cuanza (Congo et Angola), du Zambèze et du Limpopo (Mozambique), permettant ainsi le transport fluvial des captifs de l'intérieur des terres vers les ports maritimes. »[100]

NOTONS QUE LES GRANDS PORTS NÉGRIERS SE TROUVAIENT À PROXIMITÉ DU BASSIN HYDROGRAPHIQUE, À L'INSTAR DE CEUX DU FLEUVE SÉNÉGAL, DU FLEUVE GAMBIE, DU NIGER ET DU VOLTA (DANS LE GOLFE DE GUINÉE), DU CONGO ET DU CUANZA (CONGO ET ANGOLA), DU ZAMBÈZE ET DU LIMPOPO (MOZAMBIQUE), PERMETTANT AINSI LE TRANSPORT FLUVIAL DES CAPTIFS DE L'INTÉRIEUR DES TERRES VERS LES PORTS MARITIMES

Difficile dans ces conditions, pour le Brésil, de se passer des affaires si « juteuses » que lui procure la présence de ses marchands (particulièrement ceux de Rio de Janeiro) au port de Benguela, en Angola.

Ils auraient souhaité y rester le plus longtemps possible. Mais hélas, ce rêve sera de courte durée. Il sera vite brisé par la proclamation de l'indépendant du Brésil, en 1822.

Et dire qu'en dépit de la distance qui sépare l'Afrique et l'Amérique du Sud, les marchands Brésiliens tenaient à tout prix à élargir davantage leur enceinte sud-américaine de manière à « intégrer » ce port angolais au « nouvel État américain » indépendant.

Le tournant

Il se trouve que là-bas, en métropole, envahie par les troupes de Napoléon, le Portugal est en débandade.

Le tournant a lieu en 1808 lorsque, incapable de contrer la force des troupes napoléoniennes, la famille royale portugaise, insécurisée, quitte le Portugal pour se réfugier à Rio de Janeiro.

L'abolition de l'esclave, proclamée dans la foulée (dès 1807) dans les zones anglaise et américaine, arrange bien les affaires, côté brésilien. Concrètement, Rio de Janeiro en profite pour se hisser au rang de « plus grand port négrier des Amérique », s'adjugeant par le fait même le monopole de la traite des Noirs.

Ce port brésilien jouira de ce monopole jusqu'à l'abolition, assez tardive (1831), du trafic négrier. Quoique nourri en grande partie par l'esclavage urbain, pourtant ce trafic s'est encore poursuivi, clandestinement, jusqu'en 1850.

Quelques décennies après la traite, c'est en 1888 que l'esclavage y sera aboli définitivement tout en gardant les séquelles mentales qui semblent lui coller encore à la peau de nos jours.

Conclusion

Dans la grande aventure ultramarine des siècles de la traite négrière transatlantique, nous venons de voir que si le Portugal ne s'est contenté au final que de son unique territoire brésilien dans le grand partage du gâteau sud-américain, il put néanmoins garder le monopole de la traite dans cette zone jusque assez tardivement (1888). Alors même qu'il avait cessé d'avoir une mainmise prioritaire sur ses cargaisons du Bénin, du Golfe du Biafra et de la Sénégambie, lesquelles, toutes proportions gardées, au total ne représentaient plus des effectifs hautement significatifs.

Du coup, et plus que nul autre acteur colonial, le Portugal se révèle être la seule puissance maritime européenne qui ait pu déporter tant de Bantu dans les Amériques, jusqu'à imaginer une traite bilatérale (Afrique-Brésil/ Brésil-Afrique).

C'est une telle bicontextualité stratégique qui explique ce lien si intime autant que les similitudes de certaines mœurs et de traditions qui existent, aujourd'hui encore, entre les Bantu d'Afrique et ceux du Brésil (à Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Palmares au Pernambouc, Recife, etc.), et qui a fait dire à certains historiens que le Brésil est la seconde patrie des Bantu dans les Amériques. Reste que cette idiosyncrasie fut acquise à un prix fort, celui du sang de ses héros libérateurs bantu et autres (cf. encadré).

A. Manda Tchebwa

[98]Cf. Luiz F. de Alencastro, *art. cit.*, p. 76.
[99]Luiz F. de Alencastro, *art. cit.*, p. 76.
[100]*Ibid.*, p. 76.

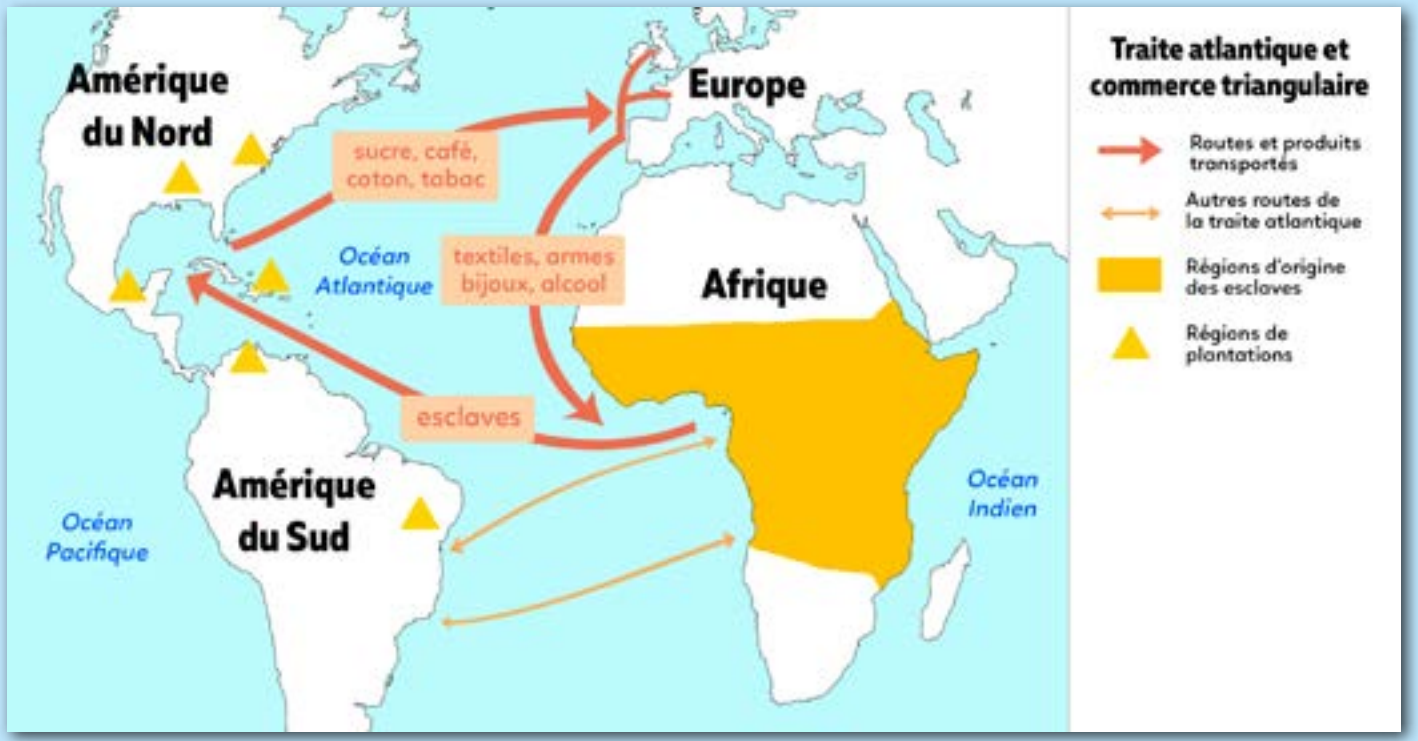
« Dès le XVIe siècle, des rebellions des captifs africains ont été signalés. Grâce à la nature tropicale, beaucoup d'esclaves rebelles ont pu se constituer à l'intérieur des bois. Dénommées « mocambos » ou « quilombos », elles se sont multipliées sur le territoire. La plus connue d'entre elles fut celle de Palmares, au Pernambouc, rassemblant des milliers de quilombolas. Tout au long du XVIIe siècle, Palmares a résisté aux attaques luso-brésiliennes, mais aussi hollandaises (en 1944 et 1645). Elle fut prise en 1695 lors d'une expédition comptant des vétérans du Brésil en Angola, mais aussi des bandeirantes, chasseurs d'indiens venus de São Paulo, Zumbi, le dernier chef de Palmares, est mort au combat le 20 novembre 1695. En son hommage, cette date est devenue au Brésil un jour férié national. »

L. F. De Alencastro

© DR

Références sommaires

- Enders, A., *L'histoire du Brésil*, Paris, Chandeigne, 2016.
- Alencastro, Luiz F. de, « Déportation de masse de l'Afrique au Brésil », *Le Monde/La Vie*, nº Hors-série, 2018, pp. 75-81.
- Duverger, C., *La Méso-Amérique*, Paris, Flammarion, 1999.
- Morris, I., « Le déplacement du pouvoir est inexorable et ne dépend pas des décisions politiques », *La Vie/Le Monde*, 2016, p. 11.
- Herskovits, M. J., *L'héritage du Noir, mythe et réalité*, Paris, Présence Africaine, 1966.



© DR

La Capoeira

Chorégraphie afro-bantu

© Thinos Mwampongo

Au Brésil, la danse est inséparable de ces musiques traditionnelles (sacrés ou profanes), à travers lesquelles les Brésiliens véhiculent parfois un certain esprit guerrier. Tel est le cas de la célèbre capoeïra ngola, véritable art de combat qui se pratique en ronde dans l'ambiance surchauffée des tambours et du berimbau (un arc musical originaire d'Angola où il se nomme hungu en langue kimbundu).

La CAPOIERA
"Ngola"

Danser pour combattre les iniquités ambiantes

© Thinos Mwampongo

Une figure de la Capoeira ngola ©Ph. Thinos Mwapongo

Comme dans le *danmyé* martiniquais, la *capoeira* mélange musique, danse, ruse, esquive, dissimulation… Créant ainsi, comme l'atteste Pierre Dru, l'expert du *danmyé* en Martinique, « une énergie de l'ordre du vibratoire, d'une intensité quasi virtuelle »[101].

Mais le rôle de la ronde y est des plus importants. Car non seulement les spectateurs forment une ronde, ils font corps avec la musique et l'espace. Qu'ils inondent de leur énergie. La ronde n'est pas seulement spectatrice, elle est actrice.

© Thinos Mwampongo

Quand les spectateurs chantent, frappent des mains ou « respirent » l'émotion, en réalité ils communiquent l'énergie aux combattants. En somme, ils fonctionnent, selon la théorie que suggèrent Cristina Bertelli et Manu Isaac dans *Les Périphériques vous parlent* (n°13), « comme un régulateur entre la beauté des gestes, le combat et la musicalité de l'ensemble. Ils rendent palpables le rapport étroit qu'il y a entre la puissance artistique et la puissance de combat. »[102]

Le réflexe martial apparaît ici comme un « refoulement », en somme une réplique à une provocation inconsciente incitant l'esprit à sortir de son masque de la peur. La danse, à la fin, conjugue mémoire, imagination, inventivité pour culminer – à travers une gestuelle artistique – par la victoire sur l'adversaire. Du bel art !

NON SEULEMENT LES SPECTATEURS FORMENT UNE RONDE, ILS FONT CORPS AVEC LA MUSIQUE ET L'ESPACE

© Thinos Mwampongo

Entre beauté du geste, combat simulé et musicalité ©Ph. Thinos Mwampongo

[101]P. DRU dans *Les Périphériques vous parlent* n° 13, 2003. Cité sur le site internet *www.gensdecaraibe.org.*
[102]Entretien avec Pierre Dru, cf. site internet <*www.gensdelacaraïbe.org* > (déc. 2002).

L'Amerique latine en carnaval

© DR

AU-DELÀ DE LA TRAGÉDIE
Les merveilles de l'endo-engendrement et de la néo-culturalité afro-descendante !

Par Prof. Manda Tchebwa

La traite ne peut être réduite à un banal acte de prédation imputé à quelques aventuriers européens rôdant au hasard des vents sur les côtes africaines en quête d'épices ou d'or. Elle porte le visage de Janus : d'un côté, celui d'un prédateur sans cœur, sans foi ni loi ; et de l'autre, celui de civilisateur « généreux » de nouveaux mondes.

Aujourd'hui, il est un fait avéré : les incidences de la traite participent d'un processus dialectique qui, sur le mode de la fragmentation des référents et de la fusion des « nations »[1], a, en pleine violence négrière, généré les cultures dites créoles. Autant dire qu'en ouvrant la voie à toutes sortes d'aventures ultramarines, si la découverte du Nouveau Monde a enfanté l'Afro-descendant, elle a, en même temps, perdu quelque part le genre humain.

C'est à cet égard que l'on pourrait comprendre à sa juste portée la litote de Césaire, récusant l'existence potentielle de quelque forme de « culture métisse » à la suite de quelque frottement d'imaginaires, quand il soutient : la société créole ayant émergé d'un « pêle-mêle de traits culturels d'origines différentes se chevauchant sans s'harmoniser », il est plus aisé de comprendre pourquoi il a été donné d'assister au triomphe de « la barbarie par l'anarchie culturelle. »[2]

Ainsi une identité métisse a-t-elle vu le jour ici en « engageant des lucidités et des solidarités nouvelles » (Glissant, 2007), tout en offrant en retour un regard nouveau sur les rapports humains, ainsi qu'une nouvelle reconfiguration du cadastre civilisationnel.

À mieux voir, les conséquences d›un tel bouleversement, dans l'ordre géographique mondial, s›articulent autour de plusieurs paliers de l'historiographie créole.

La période d'un carnaval, par exemple, que ce soit à Rio de Janeiro (avec ses fabuleuses écoles de *samba*), à Cuba, en Nouvelle-Orléans (et ses *mardis gras*) ou à Montevideo (et ses fameux *candombe*), est celle où, faisant table rase de toutes les altérités en présence, à travers ses extravagances assumées et tant de couleurs, des parures baroques, des chars chamarrés, des danses débridées… les métissages rassemblent profondément, quoique sur un mode ludique, pour exprimer une communauté de destin forgés à partir des mémoires diffractées. L'image qu'on peut dégager de cette confrontation d'imaginaires à travers l'ambiance débridée d'un carnaval est, selon la belle formule de Césaire, celle « d'*une (joyeuse) barbarie* » née de « *l'anarchie culturelle* » sous le sceau d'une « *indépassable aliénation* » envers l'une ou l'autre origine.

Voici quatre pays à carnaval (Brésil, Colombie, Cuba, Guyane française). Quatre univers culturels créoles. Quatre histoires d'une même réalité chevauchant entre l'Afrique et ses extensions ultramarines.

© DR

[1]Historiquement parlant, la Caraïbe (comme espace de peuplement créole fondateur) est la région la plus métissée au monde. Sans doute la proximité des îles et les peuplements préhistoriques précoces (7 000 ans av. J.C. pour la Trinité, et 4. 000 pour les Grandes Antilles) justifient-ils un tel fait. Cf. Marcio Veloz Maggiolo, « De l'insolite identité caraïbe », in *Cultures Sud*, nº 168, janvier-mars 2008, p. 108. Il est à noter, cependant, qu'il y a 4000 ans, des populations bantuphones (encore au stade proto-bantu, se mouvant entre le Nigéria et les Grassfields camerounais), ont entamé à la même époque (en petits groupes) une première migration en direction de l'Est, du Sud-Est et du Sud de l'Afrique. Cf. B. Clist, R. Lanfranchi, « Archéologie et histoire ancienne », in *Racines Bantu*, Libreville, CICIBA, 1991, pp. 29-30.

[2]Aimé Césaire, « Culture et colonisation », *Premier Congrès des écrivains noirs,* Présence Africaine, numéro spécial nos 8-9-10, juin-novembre 1956, pp.190-205, cité par Georges N'Gal in *Lire le discours sur le colonialisme*, Paris Présence Africaine, 1994, p. 117.

La grande fête du carnaval au Brésil

Ici aussi, au départ des rencontres coloniales des siècles derniers, le cadastre phénotypique correspond à 11 % de la population est de couleur noire (Bahia, Recife, Rio de Janeiro…) ; 25% de métis. ; 75 % des Noirs sont d'origine bantu. La moitié de la population (avec une forte concentration en Amazonie) étant constituée d'immigrés blancs.

© DR

La fusion des éléments traditionnels issus de cette rencontre est plus visible à travers certains pas du folklore populaire, jusque dans certaines pratiques religieuses. Tel est le cas des dizaines de milliers des *terreiros* (communautés religieuses afro-créoles) que regorge le Brésil et leurs extensions en Amérique du Nord.

On en dirait autant des carnavals. À l'heure du carnaval, précisément, qui est la grande messe populaire brésilienne qu'on célèbre ici à l'échelle de tout un pays, la théâtralisation des « entités » spirituelles sur un mode mi-ludique, mi-rituel, recrée le sacré, en somme la fête primordiale. Celle qui, brisant les tabous, met en scène les entités invisibles et leurs sujets, les fêtards de tous bords parés de leurs costumes baroques. Conférant au final à cette fête chaotique les allures d'une sorte d'« opéra fabuleux », dont parlait Rimbaud.

À CARNAVAL, LUI-MÊME SUBSTITUT DE LA FÊTE DIONYSIAQUE PRÉALABLE AU SACRIFICE, DEUX DIMENSIONS SE SUPERPOSENT TOUJOURS : LA JUXTAPOSITION ET LA PROMISCUITÉ DES CÉLÉBRANTS ET DES SPECTATEURS. À VUE D'ŒIL, TOUT Y EST IMBRIQUÉ

Presque partout dans le Nouveau Monde, à carnaval[103], lui-même substitut de la fête dionysiaque préalable au sacrifice, deux dimensions se superposent toujours : la juxtaposition et la promiscuité des célébrants et des spectateurs. À vue d'œil, tout y est imbriqué.

À la fois célébration de la vie et rébellion contre l'ordre

[103] J. ATTALI, *Bruits*, *Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, 2000, p. 218.

existentielle, le carnaval exprime quelque part le « conflit entre l'ordre religieux du carême et sa transgression dans la fête. »[104]

Du coup deux univers s'y croisent à travers deux rapports au monde qui bruissent et s'affrontent à côté d'un « foyer de lumière et d'un puits obscur (…) entre harmonie et dissonance. Ordre et désordre. Musique et bruit »[105]. Là on entend le monde dans son antinomie cosmique. Pauvreté du bas peuple contre opulence de la bourgeoisie dominante. Malheur converti en fête. Richesse maquillée en pénitence. Solennité de la fête et anonymat des carnavaliers masqués complices d'une fête rebelle.

© DR

C'est le lieu de porter la fête à son paroxysme. Tous les tambours, sacrés et profanes, désertent pour la circonstance les panthéons pour s'exposer en public. Ils éclatent, grondent, comme des volcans dans l'ambiance hystérique de la rue. Entre chars aux décors exubérants et carnavaliers aux parures féeriques. La folie s'empare de la rue. Et la rue se livre à la folie. Pour le meilleur et pour le pire.

Du haut d'une tour, la vision est saisissante : des marées humaines, compactes, s'étendent à l'infini, serpentent vers un horizon inaccessible. Le regard est happé par cette débauche de couleurs vives, scintillantes, qui s'entrecroisent dans les gesticulations des plus inventives et désordonnées en même temps, parfois licencieuses, que vient décorer soudain des sonorités musicales aux sensations fortes, entrecoupées des rires en rafales, en éclats ou en canons.

© DR

L'image du jour est là : à carnaval, ici comme ailleurs, où se tiennent ces genres de fête, selon les propos de

[104] *Idem*, p. 34.
[105] *Ibid.*, p. 34.

Pascale Desclos, véritablement « la rue devient un théâtre éphémère où se joue une pièce unique et féerique »[106]. Comme l'affirme pour sa part Xavier Orvile, la ville livrée à un plaisir juteux sans limites perd pendant un moment ses balises stratégiques et vitales : « les feux rouges » et les « sens interdits »[107].

Au Brésil, à l'heure du Carnaval, ils sont tous là, regroupés en *blocos* sous leurs emblèmes respectifs : ceux de Rio de Janeiro, de Salvador de Bahia, de Recife, de São Paolo, de Porto Alegre, de Belem, etc. Tous les blocs sont animés par des tambours assourdissants. Ils sont tous là, se disputant d'inventivité dans leurs parures flamboyantes, des parures hors du temps : « Corps luisant d'huile de ricin, tributs imaginaires couronnées de feuillages, des plumes, de perles, de strass et de couleurs qui tranchent sur leurs peaux noires »[108], métisses ou blanches. Le spectacle est absolument émouvant !

Voici des corps de femmes, belles, sveltes, moulées dans des fleurs multicolores. Ici et là, il arrive de croiser des têtes de diables hérissées de cornes faisant crépiter leurs fouets. Dans le feu de l'ambiance, certaines dames soulèvent leurs jambes comme pour dévoiler leurs amples jupons. Tout autour, des fanfares et des orchestres de cuivres mettent du feu à l'ambiance du haut de leurs chars, qui se meuvent à la cadence du caméléon.

Le carnaval ? C'est une fête gigantesque et magique. Une fête rythmée rageusement aux tambours qui, comme le dit E. Pépin, y « roulent en turbulence » pendant que « les voix tisonnent un boucan de chansons »[109]. A l'image de ce carnaval antillais qu'il était donné à voir à un personnage de *Tambour-Babel*. Le spectacle, en mode romanesque certes et tout à la mesure d'une vraie célébration de la vie dans sa pleine dimension, était surréaliste :

« Les reins en grandes vapeurs montaient et descendaient (*voum-vap-voum* !), allumaient des désirades, accouchaient de tourbillons, de rafales, de cyclones et toute la place… trépidait d'un seul tremblement de corps. Les couleurs incendiaient les costumes et illuminaient les mouvements et la musique était à ses affaires en mariant sa magie à tout l'ensorcellement du carnaval (…) De temps à autre, les musiciens marquaient le pas et retenaient leurs instruments en gardant un rythme saccadé. On aurait dit alors le souffle d'une bête qui ramasse sa force avant de bondir sur sa proie. Les pieds pilonnaient ensemble. Les bras pendulaient ensemble. Les tambours ouvraient la voie avec l'insistance d'un bélier. Tellement d'ébullition ! Tellement de magnétisme ! Tellement d'appels ! … »[110]

LA RUE DEVIENT UN THÉÂTRE ÉPHÉMÈRE OÙ SE JOUE UNE PIÈCE UNIQUE ET FÉERIQUE

[106]P. Desclos, "Guadeloupe, au cœur de l'île papillon", dans Air *France Magazine*, n° 42, mai 2001, pp. 126-127.
[107]X. Orvile, *Cœur à vie*, Paris, Stock, 1993, p. 201.
[108]*Ibid*., pp. 126-127.
[109]E. PEPIN, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 64.
[110]*Ibid*., p. 64.

Colombie

S'il y a un espace, en Méso-Amérique, où la présence bantu est bien perceptible, c'est en Colombie. Précisément sur le territoire de l'ancienne Nouvelle-Grenade. Ancienne vice-royauté d'Espagne établie dans les Amériques qui chapeautait autrefois, au nom de la métropole ibérique, les territoires fusionnés de la Colombie, l'Equateur, le Panamá, le Venezuela actuels

© DR

C'est[111] là que l'on retrouve une autre trace afro-bantu[112], encore plus affirmée, en l'occurrence dans la région de Tolù.

On y retrouve mémoire des dieux et rémanence de la Terre première, aux côtés des bâtisses gothiques et romaines. Les nouvelles religions créoles, loin de s'accommoder du statut d'interdit idéologique, portent et célèbrent la trace d'une africanité ineffaçable.

Il y a là tant de nouvelles réalités créoles qui se nourrissent d'un double paradigme référentiel : les débris des mémoires d'Afrique, d'Amérique et d'Europe, ainsi que la somme des survivances des néo-cultures créoles acquises en déportation, finalement capitalisées par plusieurs générations des Créoles dans une dynamique de néo-engendrement. Cette dynamique nouvelle est le fait d'une société créole qui s'efforce d'atteindre l'identité dite « rhizome ». Sorte de nœud gestationnel où, d'après Edouard Glissant, « le métissage achève sa course sémantique. »[113]

LES NOUVELLES RELIGIONS CRÉOLES, LOIN DE S'ACCOMMODER DU STATUT D'INTERDIT IDÉOLOGIQUE, PORTENT ET CÉLÈBRENT LA TRACE D'UNE AFRICANITÉ INEFFAÇABLE

El Palenque de San Basilio en Colombie, près de Carthagène des Indes, est un de ces lieux où ce rhizome a produit des

[111]Selon la même configuration d'époque, si la Nouvelle-Espagne correspond « au Mexique d'aujourd'hui, moins la capitainerie générale du Guatemala qui s'en est séparée et a donné naissance aux différents États d'Amérique centrale, la nouvelle-Grenade, elle, est devenue (en son cœur) la Colombie. En perdant ses extensions nord, la capitainerie est devenue le Venezuela, et au sud, l'Equateur actuel. La capitainerie du Chili s'est séparée de la vice-royauté du Pérou. » Même logique que dans la capitainerie du Rio de la Plata, où son espace central est devenu l'Argentine, tandis que le prolongement est (Uruguay) et nord (Bolivie et Paraguay) se sont convertis en zones autonomes.

[112]Cf. Simão Souindoula, Récension de l'ouvrage « Diccionario afrocolumbiano » de l'agronome Fabio Teolinda Perea Hinestroza, sur *Africa N°1*, 2004.

[113]Jean-Luc Bonniol, « Le métier de tisser », in *Tropiques métis, op. cit.*, p. 130.

© DR

fruits afro-bantu clairement visible. C'est également le lieu, chargé d'histoire, si tant est que c'est ici qu'eut lieu la célèbre révolte dirigée par un certain Domingo Biohó, appelé aussi Roi Benko, devenu par la force des choses un « roi bantu » de Colombie, transcendant ses origines bissau-guinéennes.

Quoique, étant lui-même originaire de la Guinée-Bissau, d'où il fut vendu par l'entrepreneur portugais Pecho Reynet à l'Espagnol Alonso del Campo à Cartagena de Indias, l'intrépide marron, Bohio, put rassembler autour de lui de nombreux fugitifs d'origine bantu (particulièrement les Kongo et Loango) au sein d'une même armée. Celle-là même qui mit en difficulté les Espagnols.

En prenant la tête d'une insurrection de grande envergure, vers 1599, son ambition était de prendre Carthagène et de partir de là pour retourner en Afrique. À cette fin, Domingo Biohó structura son groupe des marrons sur le modèle d'une guérilla portée par une combattivité sans concession.

Au bout de cinq ans d'une guérilla coriace, Domingo et ses hommes purent se rendre maître de toutes les montagnes de la Sierra Maria[3], région située dans le département de Bolivar. Crânement acculé, le gouverneur finit par signer, en 1605, un traité de paix avec les insurgés en leur concédant une portion de son territoire (à forte domination bantu), que nous connaissons aujourd'hui sous le nom *Palenque de San Basilio.*

Ils pouvaient dès lors s'y établir en tant que peuple libre. Plus important, Biohó fut, par la même occasion, reconnu comme « chef du Palenque de La Matuna » par le vice-roi d›Espagne (Nouvelle-Grenade).

Placé à la tête d'un certain nombre de Palenques, Domingo Bohió était reconnu par les siens, à la fois, comme « maître de la guerre et de la paix » et « maître de la justice et du travail ».

Ni les alléchantes propositions de la partie espagnole cherchant à le soustraire de l'estime de ses hommes, ni les promesses d'un statut éminemment nobiliaire ne purent le détourner de son ambition initiale, consistant à privilégier la dignité et la liberté de son peuple.

Mais c'était sans compter avec le changement intervenu entre-temps dans le camp adverse. En 1621, suite au changement de gouverneur, intervenu en 1621, Bohio

© DR

qui ne bénéficiait plus la même attention de la part de nouvelles autorités espagnoles en place, fut arrêté et pendu en place publique le 16 mars 1621. Avec sa mort, se ferma une partie de lutte maronne en Nouvelle-Grenade Mais pas la glorieuse geste de ce héros, que célèbre la Colombie jusqu'à nos jours, et qui est en accord avec les goûts du combat d'origine, la trace bantu dans la reconquête de la liberté en Colombie a gardé sa permanence dans toutes les mémoires maronnes.

AU COURS DE CE CARNAVAL ONT LIEU DES DÉFILÉS HAUTEMENT COLORÉES ET BRUYANTES, ENTRE DÉGUISEMENTS, DANSES, CHANTS ET « *CHIRIGOTAS* » (SATYRES CHANTÉES).

De ce peuple afro-bantu créole est née, à Cartagena de Indias, toute une tradition de carnaval, qui figure parmi les plus originales des manifestations populaires de l'Amérique latine.

Ici aussi, même esprit que celui que l'on rencontre partout dans les colonies espagnoles. Superposition d'une « fête profane » sur une « tradition religieuse catholique », l'Epiphanie. Fête débridée avec ses personnages clés, ses mardis gras, et une fin sur un buché du roi du carnaval en guise de clap de fin.

Généralement, les fêtes de carnaval revêtent une grande importance pour les communautés créoles de Colombie où ils y ont un ancrage populaire. Celui de Carthagène davantage.

Au cours de ce carnaval ont lieu des défilés hautement colorées et bruyantes, entre déguisements, danses, chants et « *chirigotas* » (satyres chantées).

C'est toute une ville fébrile qui, pendant dix jours de ferveur populaire, met entre parenthèses toutes ses civilités usuelles. La fête étant belle et se consommant dans toute sa plénitude. Entre danses, permissivités et débauche de couleurs, les corps de femmes et des hommes, parfois difficiles à discerner, viennent à se sculpter dans une gestuelle festive qui réitèrent certains rituels évanescents d'Afrique, majorée cependant d'une patine créole.

Toutes les confréries y sont impliquées sous leurs parures d'apparat. Au milieu de tant de couleurs, l'œil n'a que du plaisir et de l'émerveillement à en tirer, avec en filigrane une trace bantu, quelque part. Au-delà du phénotype, des sons et rythmes des tambours et des mots qui ont su résister au temps.

L'ŒIL N'A QUE DU PLAISIR ET DE L'ÉMERVEILLEMENT À EN TIRER, AVEC EN FILIGRANE UNE TRACE BANTU, QUELQUE PART

À coup sûr, en Colombie on rencontre encore, de nos jours, une présence bantu (quoique à l'état résiduel et parfois inconscient) difficile de détacher de ses racines négro-africaines. Tout juste peut-on y retracer sans peine quelques traces onomastiques à résonance kongo à travers des désignations, attribuées à certains meneurs de révoltes comme Bongue, Eduanga ou Duanga (1694), Santa Cruz de Masinga (1703) et Samba-Palizada (1787).

Rien qu'en rapport avec la vie sociale, il est possible à ce niveau également de retracer la présence des Bantu de la zone kongo (Angola, R. D. Congo, Congo Brazzaville) à partir de certains mots qui ont survécu à l'extinction des langues d'origines.

En voici quelques exemples portant sur les objets créoles du quotidien ou sur certains aspects de la végétation : *monina* (ami), *bululu* (foule), *cacimba* (pipe), *cuambu* (esclaves), *bonga* (arbre), *kadume* (jeune fille, du bantu *ndumba*), *endoqui* (sorcier, du bantu *ndoki*), *mambi* (esclaves rebelles, du bantu *mbi* ou *mabi*, mauvais) et *mulecas* (petites esclaves, du bantu *nleke*, petit).

Un des aspects sociaux ayant permis une persistance des mots bantu est la gastronomie. Domaine où l'on rencontre un penchant assez marqué pour les plats de *ngombé* (bœuf), *mondongo* (tripes) et *sandunga* (plat pimenté, du bantu *ndungu* = piment).

Rien, non plus, ne permet aujourd'hui de ruiner un tel héritage ethnolinguistique, ne serait-ce que pour la qualité de la sève bantu et ses vertus refondatrices de mémoire qu'il recèle encore.

Comme on le voit, les Bantu, à tout le moins ceux installés dans l'actuel territoire colombien, ont pu conserver, de manière particulière, certains pans de leur folklore dans leur paysage socio-culturel créole contemporain. Ainsi y évoque-t-on, sans qu'il soit possible d'y perdre l'aiguillon afro-bantu, le jeu *chimpa* (du bantu *kimpa*) et les danses *chimbombo*, *bula* et *cumbia*, *cumbé*, *combo*, (du bantu *kumba,* partie ombilicale) dont est dérivée une multitude d'expressions afro-espagnoles comme le fameux verbe *cumbanchar* (danser) [contenant la racine *cumba*].[114] Mot qui enfanta la *rumba*, là-bas aussi, sous sa déclinaison créole.

Il s'avère, en définitive, que c'est ce va-et-vient, à travers un imaginaire transversal, qui atteste, si besoin était, la parenté des civilisations entre nous les Afro-Bantu d'ici et ceux de l'autre bord de l'Atlantique noir.

Pr Antoine Manda Tchebwa

© DR

[114]Cf. Simão Souindoula, Récension de l'ouvrage « Diccionario afrocolumbiano » de l'agronome Fabio Teolinda Perea Hinestroza, sur *Africa N°1*, 2004.

© DR

Cuba

À titre de rappel, signalons d'abord que l'ethos « congo » (correspondant à l'actuel espace Angola, RDC, Congo Brazzaville, Gabon), à lui seul, représente 41,43 % sur l'ensemble des populations noires de Cuba.

© DR

Quant à la ventilation démographique sectorielle à base de la pigmentation carnatique, elle donne : 51% de métis ; 37% de blancs ; 25% de noirs ; 1% de minorités ethniques (pour l'essentiel chinoises).

Des migrations intra-marines enregistrées en 1790, au plus fort de la *saccharocrati*e (noblesse sucrière) cubaine, l'on a noté une arrivée massive dans l'île ibérique des prolétaires répartis comme suit : sur 7236 esclaves, 60,93% étaient d'origine française, 39,07% d'origine créole. Au sein de ces Créoles 59,50% étaient Cubains, 20,81% Haïtiens, 19,68 Dominicains, 3,79% Jamaïcains, 1,85% Carthaginois, 1,85% Français, 1,25% Portoricains, 1,07 venaient de Curaçao, 1,07 de Maracaïbo, et 0,50% étaient Portugais[115].

Concernant la présence bantu au départ d'Afrique, précisons que sur les 3/5 des Bantu, 2/5 sont des Congo-bantu, c'est-à-dire ceux issus de l'Afrique centrale (Gabon, RD Congo, Congo-Brazzaville, Angola, Cabinda).

En ce qui concerne les musiques des esclaves noires introduites dans l'île avec l'arrivée des premiers captifs razziés en Afrique (dès 1511), elles sont tout aussi foisonnantes que diverses (cf. notre chapitre consacré au *son* et à la *rumba*). On évalue du reste à plus d'un million d'esclaves noirs importés d'Afrique pour la mise en valeur des plantations espagnoles de Cuba entre 1511 et 1820 (date théorique de la fin de l'esclavage dans les colonies espagnoles de Cuba, la traite s'étant poursuivie en contrebande ici jusque en 1873).

À partir de 1573, un édit royal autorise les Noirs affranchis à se joindre aux processions du *Corpus Christi*. En intégrant ainsi les cérémonies religieuses de leurs anciens maîtres les Noirs investissent les cortèges jadis hiératiquement structurés à la mode sévillane avec des costumes et des masques baroques, des chants et danses rituels africains.

Traditionnellement, à Cuba, la fête de l'Epiphanie ouvre jusqu'au Carême la période des carnavals, « prolongement en Europe des vieux rites agraires préchrétiens symbolisant le duel entre hiver et printemps, le retournement de la mort en renaissance que retracent les traditions de déguisements, l'élection du roi des fous, et les célébrations débridées du monde à l'envers. À Cuba, les Espagnols perpétuent la tradition des cavalcades et des défilés de rue. Les impératifs du calendrier agraire l'emportent d'ailleurs parfois sur le calendrier chrétien. »[116]

[115] Cf. Sergio O. Valdès, « La traite et la langue espagnole à Cuba », traduit de l'espagnol par L. Farvalo, in *Les Anneaux de la Mémoire*, nº 8, Nantes, 2005, p. 101.
[116] Maya Roy, *Musiques cubaines*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998, p. 39.

Tout part de l'Oriente, où les premiers défilés dévoilent la magie des tambours jusque-là voués aux rituels sacrés. Les tambours traditionnels *Bocues, fondo, requinto, quinto,* les *galletas* (caisses claires étroites), le *pilón* (troisième caisse claire dans les *congas* de Santiago), le *tambora* (un apport des migrants de Saint-Domingue installés à Santiago, Baracoa, Guantánamo…) déchirent l'ambiance de leurs polyrythmies étourdissantes dans une liesse populaire indescriptible.

À ces tambours se joignent une palette d'idiophones issus des objets de récupérations domestiques ou agricoles. Tel est le cas de la cloche de deux poêles à frire montées au cou d'un exécutant (les *sártenes*) qu'on percute avec des tiges métalliques. Evoquons aussi la *reja*, un soc de charrue servant de gong, le *cencerro* (une cloche de l'élevage suspendue aux cous des vaches) ou encore des *llantas* (jantes de camion utilisées comme éléments rythmiques).

Des masques censés incarnés en d'autres circonstances les esprits des ancêtres se désacralisent ici en se mêlant aux défilés profanes. Ce sont les fameux *diablitos*, terme générique qu'évoquent les chroniqueurs pour désigner tantôt les *ireme* des Abakuá ou encore les *egugu* des Lucumi (appartenant au groupe créole Yoruba).

Peu après, le poids numérique et la créativité festive aidant, les processions de l'Épiphanie débouchent sur des carnavals extrêmement fébriles, où finalement tous les interdits volent en éclat. Aussitôt une fête extravagante s'empare définitivement de la rue et surplante le calendrier chrétien. Mais craignant que les Noirs ne se servent de ces fêtes masquées pour fomenter des révoltes, l'administration coloniale prohibe les *fiestas de mamarrachos* ou *de mascaras* lors de l'Épiphanie de 1884.

Peu après, le poids numérique et la créativité festive aidant, les processions de l'Épiphanie débouchent sur des carnavals extrêmement fébriles, où finalement tous les interdits volent en éclat. Aussitôt une fête extravagante s'empare définitivement de la rue et surplante le calendrier chrétien.

À la faveur de l'abolition de l'esclavage et de l'émancipation des gens de couleur toutes ces fêtes populaires reprendront sous l'impulsion de formations musicales spéciales (aux tambours) appelées selon les cas *comparsa*, *conga* ou *paseo*.

© Manda Tchebwa

© Manda Tchebwa

© Manda Tchebwa

© Manda Tchebwa

© Manda Tchebwa

© Manda Tchebwa

Dès le XVIIIe siècle, à la faveur du regroupement des esclaves (par la législation coloniale) au sein des mouvements associatifs culturels et d'entraide dénommés *Cabildos*, selon leurs ethnies d'origines (*Bantou, Congo, Arará, Lucumi*...), les traditions africaines se perpétuent dans toutes leurs diversités dans un cadre institutionnel. De cette sorte, « le contact permanent des membres des *cabildos* avec les la culture européenne dominante et avec les esclaves et affranchis nés à Cuba aura un impact sensible sur les musiques urbaines » (Roy, M., p. 15.).

Avec le temps, ce regroupement des esclaves nés en Afrique (à ne pas confondre avec les *bossales* qui, eux, sont des esclaves noirs nés sur la plantation) par origine « tribale » ou « ethnique » a été renforcé par la constitution des *cabildos de nación*. Ces structures sociales sont calquées sur le modèle des « corporations médiévales espagnoles » à l'instar de celles constituées autrefois en Europe par des Gitans et des Africains, esclaves ou affranchis d'Espagne ou du Portugal[117].

À la fois confréries religieuses et sociétés d'entraide, ces organisations s'imposent à chaque *nación* comme un espace où s'organise la résistance contre les persécutions des colons et contre la menace immanente d'extinction de leurs traditions africaines respectives (dissolution des lignages, déstratification des rôles anciens au sein de la communauté du fait de la dispersion des tribus, rupture avec les cosmogonies primordiales…)

Dans cette perspective, il sied de souligner le rôle, ô combien important, qu'est appelée à jouer la musique à l'occasion des réunions tribales, où elle s'illustre comme un liant indéfectible entre le monde des vivants et celui des ancêtres et des déités. Il va sans dire que la musique (instruments, chants et danses) s'impose au final comme « un véritable langage, intégré dans une vision du monde où les morts sont toujours présents parmi les vivants, où la ligne de partage entre sacré et profane est floue, les actes sociaux étant indissociables de la dimension sacrée. Moyen de communication privilégiée avec les divinités, elle implique

[117]MAYA ROY, *op. cit.*, p. 23.

la participation collective active des présents, visibles ou invisibles (…) le tambour consacré est le lieu par excellence entre les hommes et les divinités, entre les vivants et les esprits des ancêtres… »[118].

Dirigés généralement par un roi et une reine, élus parmi les membres les plus dévoués à la tradition et les plus méritants, les *cabildos* ne seront autorisés à prendre part aux cérémonies officielles de l'Église que dès 1573 quand « le Conseil de La Havane ordonna aux Noirs affranchis de se joindre aux processions du Corpus Christi »[119].

C'est, dit-on, ce jour que l'acte de naissance officiel de la musique afro-cubaine fut promulgué (le 1er avril 1573)[120]. Soudain, rythmes de tambours, chants et mascarades baroques des Noirs envahirent la rue et ne la quitteront plus jusqu'à la fin des temps. Hier marginalisés, sinon ignorés, voilà que les gens de couleur intègrent maintenant officiellement le carnaval.

À la fois espace de parade populaire, de purification collective et de réitération symbolique des cosmogonies, avec les Noirs, de plus en plus inventifs et fantaisistes, le carnaval devient la *fiesta de mamarrachos* ou la *fiesta mascaras*. Une *fiesta* féérique, riche en couleurs, en costumes mirliflors, en chorégraphies originales, où rythmes de tambours et danses le disputent à une euphorie quasi illimitée.

À l'abolition de l'esclavage, toutes ces « nations », autrefois regroupées sur des plantations des maîtres, émigrent vers les centres urbains où ils vont se fondre dans une société multiraciale où cohabitent maintenant indistinctement les Blancs, les Mulâtres et les autres Noirs affranchis.

[118]Maya Roy, *op. cit.*, pp. 24-25.
[119]J.-P. Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La Rumba, un exemple afro-cubain », dans *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 9, 1996, Atelier d'ethnomusicologie, Genève. Cité par Luigi Elongui, *Muzika*, n° 3, 1997, p. 3.
[120]*Ibid*, p. 3.

Antoine Manda Tchebwa

L'ambiance d'un carnaval à Cuba
©Ph. Manda Tchebwa

Deux ravissantes cubaines, reflet de la multicarnéité créole ©Ph. Manda Tchebwa

De gauche à droite : Manda Tchebwa (RDC) et Boncana Maiga (Mali), accompagnés de leurs guides cubains, à La Havane (2007) ©Ph. Manda Tchebwa

La Guyane
Préfecture
Sous-préfecture
Ville
Village
Route nationale
Autre route
Océan Atlantique
La Hatte
Mana
Moengo
Albina
Saint-Laurent-du-Maroni
Iracoubo
Saint-Jean
Sinnamary
Centre spatial
Îles du Salut
Maroni
Kourou
Apatou
Barrage de Petit-Saut
Tonate
Cayenne
Macouria
Montsinéry
Îles de Rémire
Matoury
Rémire
Mana
Saint-Élie
Roura
Massif Dekou Dekou 525 m
Sinamary
Comté
Baie de l'Oyapock
Kaw
Abounamy
Régina
Ouanary
Tapanahoni
Grand-Santi
SAINT-LAURENT DU MARONI
CAYENNE
Lawa
Saint-Georges-de-l'Oyapock
Cottica
Papaïchton
Oiapoque
Approuague
Maripasoula
SURINAME
Montagne Bellevue de l'Inini 851 m
Saül
Oyapock
Anapaike
Camopi
BRÉSIL
Mont Itoupé 830 m
Tanpok
Camopi
Litani
Marouini
Mont Saint-Marcel 635 m
Massif du Mitaraka
BRÉSIL
(km)
0
100

© DR

La Guyane française
en transe

Un carnaval de toutes les couleurs

Monique BLERALD, Professeure des universités en cultures et langues régionales Université de Guyane et Présidente de l'Observatoire régional du carnaval guyanais

Le carnaval est un événement phare et populaire inscrit dans le calendrier culturel de la Guyane entre l'épiphanie et le mercredi des cendres.

La figure du Touloulou est au cœur de cette pratique festive, sociale et culturelle.

Véritable catalyseur, tout le carnaval guyanais s'articule autour de ce personnage, qui rassemble symboles, rites, codes, valeurs, savoir-faire, espaces variés et temps différents…

Mystique et mythique, le Touloulou fascine. Il se caractérise avant tout par l'anonymat (la tenue vestimentaire, la voix, la démarche). Solitaire ou en groupe, il est présent aussi bien le jour dans les défilés de rue du dimanche après-midi, que la nuit dans les bals paré-masqués du samedi soir, dans les dancings.

Le Touloulou est un passeur culturel porteur de l'identité guyanaise. Il est le lien entre le passé, le présent et le futur.

Il rappelle les grandes phases de l'histoire de la Guyane, les faits sociétaux passés et présents. Les personnages de rue le démontrent : le nèg marron recouvert de suie, le vidangeur avec son costume de bagnard ou encore l'anglé bannan représentant l'orpailleur sainte-lucien du début du XXe siècle. Il s'intègre dans un ensemble d'actions valorisant le mieux vivre ensemble. « Tout le monde ne fait pas Touloulou », mais chacun, en effet, participe à sa manière au carnaval et « prend part au projet Touloulou ».

Ce personnage favorise aussi toutes les projections. Par sa dimension théâtrale, par la densité symbolique des rituels qui l'accompagnent, le *Touloulou,* et notamment, celui des bals paré-masqués, invite au rêve. Il est vecteur d'enchantement. Tout est raffinement dans ce personnage, qui joue du regard, de la voix, du geste… Son arme est la séduction, la sensualité. C'est d'ailleurs surtout cette féminité que l'on retient de plus en plus aujourd'hui, lorsqu'on évoque le *Touloulou*.

Bien qu'elle affiche des influences extérieures à la Guyane, la figure du *Touloulou* est propre à ce territoire. Elle est unique et est liée à une pratique spécifique à la région. En témoignent, par exemple, les rites, les codes mis en place avant, pendant et après les bals paré-masqués ; mais dont la transmission, pour certains, tend de plus en plus à se perdre.

Bousculé par la modernité, l'urbanisation, la mondialisation, le *Touloulou* évolue et est sans cesse en mutation, dans ce territoire multiculturel qu'est la Guyane.

Avec le *Touloulou,* c'est la sauvegarde et la valorisation d'expressions liées à la musique, la danse, les costumes, l'art culinaire, qui sont en jeu.

Certains acteurs du carnaval, face à ces savoirs et savoir-faire en mouvement, craignent la rupture de transmission déjà effective avec les jeunes générations et souhaitent préserver les valeurs traditionnelles, telle la spontanéité qui disparaît au profit du mercantilisme…

Moi, Foi de Touloulou, je serai à l'UNESCO est le slogan choisi par l'Observatoire régional du carnaval guyanais, créé en février 2014, et par tous les défenseurs du *Touloulou* visant une inscription de ce personnage au patrimoine culturel immatériel mondial de l'UNESCO.

Le carnaval de Guyane avec le *Touloulou* du bal paré-masqué a été inscrit le 26 octobre 2017 sur la liste d'inventaire du patrimoine culturel immatériel en France, première étape avant le projet d'inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité à l'UNESCO.

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

© DR

muntu+

Éditions **CICIBA**

Conception et coordination : Pr Antoine Manda Tchebwa

Direction de la recherche : Pr Denis Bitjaa Kody

Photographie : Thinos Mwampongo Mbongeli

Infographie : Landry Temaku Mansongi, Pierre Assoumou

Relations extérieures : Christian Gaillard Obame

© DR

© DR

© DR

© DR

CICIBA

Centre International des Civilisations Bantu
International Center for the Bantu Civilizations
Centro Internacional de Civilizaciones Bantù
Centro International de Civilizaçioes Bantu

Créé en 1983

Foyer de recherche interdisciplinaire et de diffusion sur les peuples de langues et civilisations bantu

Centre de formation, de recyclage de chercheurs, artistes, animateurs culturels

Centre de documentation et banque de données unique sur les identités bantu

Espace de coopération, de diplomatie et de dialogue interculturel

COMPRENDRE LE MONDE BANTU POUR MIEUX LE FAIRE COMPRENDRE AUX AUTRES

BP 770 Libreville- GABON
Tél : (00241) 01442138 / 01442140
e-mail : info@cicibabantu.org
Site web : www.cicibabantu.org

CICIBA

Centre International des Civilisations Bantu
International Center for the Bantu Civilizations
Centro Internacional de Civilizaciones Bantù
Centro International de Civilizaçioes Bantu

« COMPRENDRE LE MONDE BANTU
POUR MIEUX LE FAIRE
COMPRENDRE AUX AUTRES»

drmanda62@gmail.com
(+241) 65117168 / 62618014
www.cicibabantu.org