

LES STATUES DANSENT AUSSI

Les grandes sculptures en bois du *bobongo*

Julien Volper



Fig.1

Dans le domaine des arts d'Afrique, il est incontestable que les artistes de la République Démocratique du Congo (RDC) ont réalisé quelques-uns des plus beaux fleurons de la sculpture. Pourtant, il faut reconnaître que ces œuvres ne sont que rarement de très grande taille. En ce sens, la sculpture présentée ici peut être perçue comme une notable exception en territoire congolais (**fig.1**).



Fig.2

A ma connaissance, le musée de Tervuren est le seul musée occidental à posséder des œuvres créées par des sculpteurs mongo de la région du lac Maï Ndombe.

En RDC, le Musée de Mbandaka possédait encore dans les années 1970 des pièces du même type. Exceptionnels, ces hommes et ces animaux de bois le sont à plusieurs égards (**fig.1-2**). Premièrement, leur présence imposante ne peut laisser indifférent quiconque leur est confronté, que cela soit lors d'une exposition ou dans leur réserve du Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC)¹.

Deuxièmement, ces objets liés à la danse dite *bobongo* (**fig.1-2**) sont intéressants dans la mesure où ils ne rentrent pas dans les deux commodes catégories « fourre-tout » que les Européens ressortent à volonté lorsqu'il s'agit de parler de sculptures africaines : « les représentations d'ancêtres », et les « fétiches ».

Dans les lignes qui vont suivre nous allons tenter de mieux comprendre la fonction de ces sculptures. Ceci nous oblige en premier lieu à définir ce qu'est le *bobongo*.

¹ Pour de nombreux membres du MRAC, la pièce de la **fig.2** a d'ailleurs gagné ses galons de « gardien en chef » de la réserve qu'elle occupe habituellement.

1) Les origines du *bobongo* :

Pour comprendre le *bobongo*, il nous faut remonter plus de cent ans en arrière. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, un homme d'origine ekonda-besongo² répondant au nom d'Itetele renouvela le genre chorégraphique ekonda. La biographie d'Itetele nous est bien connue par l'intermédiaire des travaux de trois africanistes : R. Tonnoir (1953, pp.90-91), J. Iyandza-Lopoloko (1961, pp.20-22) et surtout D. Vangroenweghe (1976, pp.130-133).

Itetele est né à Elingola d'une mère habitant ce village et d'un père originaire d'Ikenge. Cet homme créatif s'inspira de diverses danses ekonda qui existaient à son époque tout en y incorporant de nouvelles de son invention. Il créa ainsi patiemment ce qui allait devenir le *bobongo*. Cette nouvelle danse connut un succès grandissant et Itetele effectua de nombreuses tournées dans divers villages ekonda mais aussi chez les Nkundu. Probablement gravement atteint d'une pneumonie, Itetele mourut en 1910 dans le village d'Ibenga. Cependant, son décès ne sonna pas le glas du *bobongo*. Certains de ses disciples continuèrent à perpétuer et à propager l'œuvre du Maître. L'histoire régionale a retenu les noms de trois de ces suivants prestigieux : Botei, Bokambulu (mort en 1952) et Wangi Biteku.

Entre 1916 et 1926 Bokambulu aida à promouvoir le *bobongo* chez les Iyembe de la région de Ngong'iyembe, et c'est certainement par l'entremise de l'un ou l'autre desdits disciples que le *bobongo* arriva chez les Ntomb'E Njale vers 1938³.

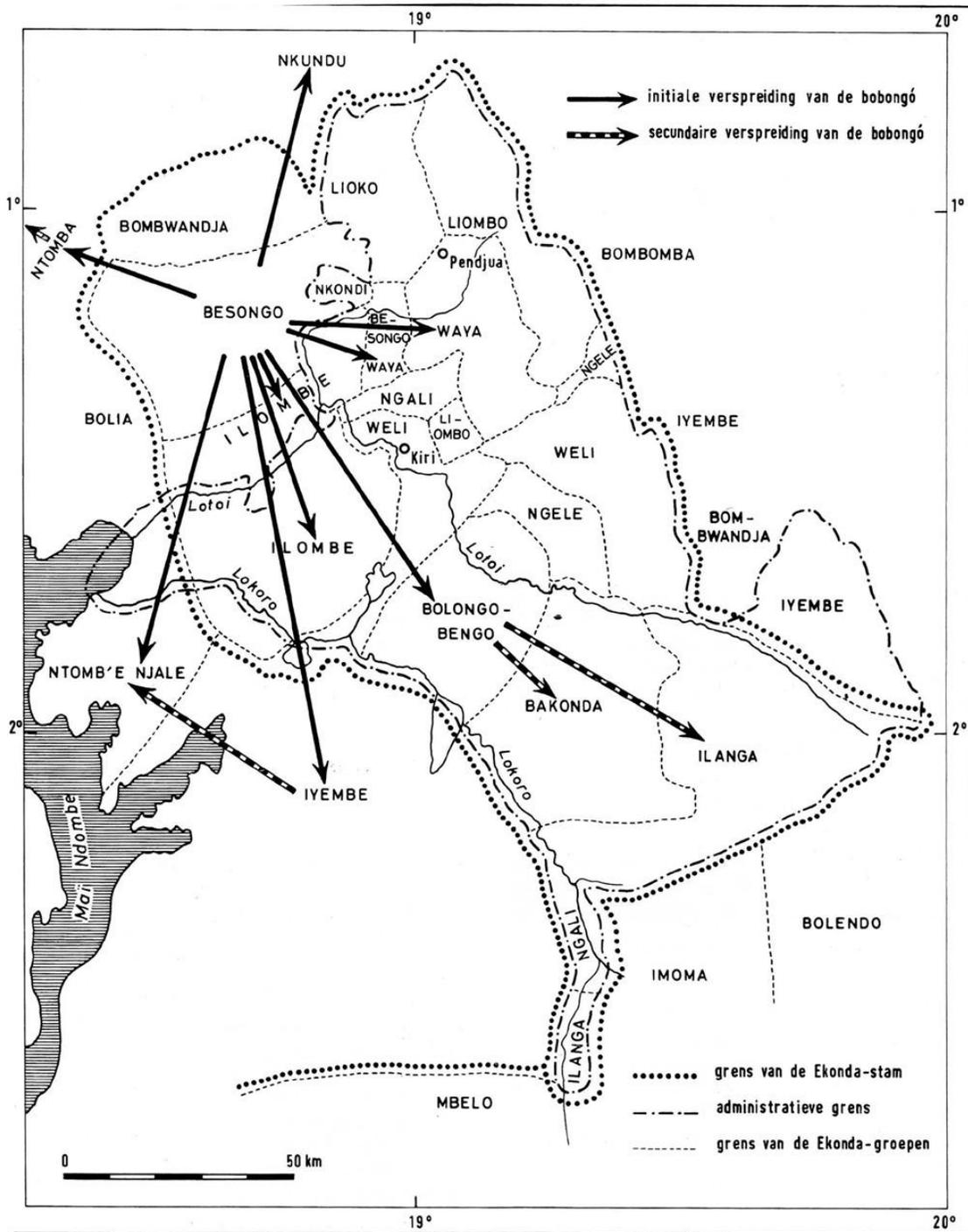
La **carte 1** montre en détail cette diffusion du *bobongo* qui ne se fit pourtant pas sans mal. Dès 1926 des missionnaires présents dans cette région du Congo, comme le Père De Winter, s'inquiétaient de la propagation de cette danse considérée comme « obscène ». Les autorités ecclésiastiques demandèrent alors aux autorités coloniales sa condamnation. Cette interdiction ne fut jamais véritablement appliquée car les enquêtes menées par les administrateurs suite aux plaintes des missionnaires plaidèrent en faveur d'une réjouissance inoffensive⁴.

Par ailleurs, des hommes d'Eglise, comme le Père Walschap, témoignèrent aussi d'un intérêt certain pour le *bobongo*. D'autres, comme Mgr De Cleene, tempérèrent même l'ardeur de leurs si zélés confrères qui vouaient à l'apostasie les chrétiens se livrant à de telles « danses païennes ».

² Les Ekonda relèvent de la zone culturelle mongo.

³ Il semble que chez ces derniers, le *bobongo* ne connut qu'un éphémère succès puisqu'il disparut aux alentours de 1960 (VANGROENWEGHE, 1976, p.135).

⁴ Il fut même prouvé que certains membres de l'administration coloniale se plaisaient à voir jouer des *bobongo* lorsqu'ils se déplaçaient dans un village pour l'une ou l'autre visite officielle (VAN GROENWEGHE, 1976, p.148).



Carte 1

2) La formation d'un *bobongo* :

Un groupe de danse *bobongo* rassemblait entre 20 à 60 danseurs dont la tranche d'âge allait de huit à quarante ans. Il existait des *bobongo* masculins et des *bobongo* féminins, mais il n'y avait pas de *bobongo* mixtes⁵.

Il existait une certaine hiérarchie au sein d'une équipe *bobongo* (VAN EVERBROECK, 1974, p.259). Chaque camp de *bobongo* possédait un « chef de ballet » (le *nyang'e nkoso*) qui élaborait la chorégraphie générale de son équipe. Ensuite venaient les quatre *benkomwa*, c'est-à-dire les assistants privilégiés du *nyang'e nkoso*, les maîtres de danses et de chants. Les simples danseurs (les *ilongo*) étaient sous les ordres des *benkomwa* et du *nyang'e nkoso*. Il y avait aussi un personnage un peu particulier, le *lobiabenga*. Ce dernier avait la charge du fétiche *bontala* présidant au succès de la danse et à la protection des danseurs. Ce charme informel composé de divers éléments, dont du sang de poule et de la pâte de *ngola* (pigment rouge très utilisé dans le *bobongo*), était planté au bout d'une lance sur la piste de danse avant chaque représentation.

Une équipe *bobongo* disposait pour s'entraîner de deux lieux bien distincts : l'*ekalela* et l'*ileke*. L'*ekalela* était une place dégagée située en forêt à proximité du village. C'est là que les danseurs se réunissaient pour parfaire leur chorégraphie ou pour s'essayer à de nouvelles⁶ sous la direction du *nyang'e nkoso*. L'*ileke*, à la différence de l'*ekalela*, se situait en plein cœur du village devant accueillir un *bobongo* d'importance. Des habitations étaient mises à disposition de l'équipe, et une grande enceinte encadrant les maisons, était construite par les danseurs eux-mêmes. Cet enclos avait pour principale fonction de protéger des regards indiscrets certains grands échafaudages servant pour des acrobaties⁷ spectaculaires lors de la représentation (**fig.3**). La présence de l'enclos permettait aussi aux *ilongo* de fabriquer en

⁵ La tradition orale veut que la création du premier *bobongo* féminin revienne à la dénommée Lonkungu-Lo-Nsembe d'Iboko (village ekonda). Cette dernière aurait été impressionnée par une représentation *bobongo* dirigée par Itetele en personne. Elle se serait par la suite formée à cette danse (TONNOIR, 1953, p.91).

⁶ L'équipe féminine et l'équipe masculine d'un village donné possédaient chacune leur *ikalela*. S'il n'existait qu'un seul *ikalela*, les deux équipes l'utilisaient alternativement. En aucun cas les deux équipes ne pouvaient occuper en même temps le même *ikalela* (VANGROENWEGHE, 1976, p.138).

⁷ Ces superstructures présentes dans le *bobongo*, qui soutenaient parfois des nacelles amenées à glisser sur des « rails » en lianes, relevaient initialement d'une danse plus ancienne connue sous le nom d'*iyaya*. Cette chorégraphie existait notamment chez les Ekonda et les Iyembe. A la différence du *bobongo*, l'*iyaya* accordait une place plus importante aux danses et aux acrobaties. Bien que l'*iyaya* ait été en quelque sorte incorporé au *bobongo*, que tout danseur de *bobongo* connaissait normalement l'*iyaya*, et que le *nyang'e nkoso* du *bobongo* était normalement responsable de l'*iyaya*, il faut toutefois noter qu'il n'y avait pas de véritable amalgame. Chaque danse demeurait bien identifiable. Ainsi, dans la chorégraphie *bobongo*, la séquence connue sous le nom d'*ibuleyo* (dans laquelle interviennent les superstructures) est celle qui illustre le plus clairement les danses de l'*iyaya* avec une autre séquence à prédominance acrobatique connue sous le terme éponyme d'*iyaya*.

toute quiétude les statues, les instruments de musique et les parures destinées à servir dans le *bobongo*.

Il est à noter que le rôle de cette enceinte fut parfois mal compris des administrateurs coloniaux (VANGROENWEGHE, 1976, p.149). De fait, certains ordonnèrent la destruction de ce qui était pour eux une « palissade défensive » laissant présager une rébellion contre l'Etat !



Fig.3

3) Pourquoi le danser ?

Tous les observateurs privilégiés qui assistèrent à un *bobongo* dans la région du lac Maï Ndombe le présentent comme un spectacle fabuleux dont les différentes scènes englobent : « {...} des rites religieux, de la littérature orale, de la musique instrumentale, du chant, des pantomimes, des légendes chantées et mimées, de l'acrobatie, de la peinture décorative, des arts plastiques. » (VAN EVERBROECK, 1974, pp.258-259).

Mais en quelles occasions ce tour de force chorégraphique se tenait-il ?

Nous ne savons pratiquement rien du cadre précis dans lequel se déroulèrent les premiers *bobongo* réalisés par Itetele. Cependant, on sait qu'à sa mort deux de ses plus fidèles disciples, Bokambulu et Wangi Bikeku, firent exécuter un *bobongo* à Ibenga pour clôturer la levée du deuil d'Itetele. Cette information est primordiale dans la mesure où les *bobongo* d'une réelle importance⁸ observés plus tardivement se rattachent à de semblables cérémonies qui occupent une grande place dans la vie spirituelle des populations mongo de cette région.

Par exemple, la famille d'un notable qui venait de décéder pouvait décider de payer une ou plusieurs troupes renommées de *bobongo* afin de clôturer dignement la levée du deuil. Le fait que de telles festivités contrastaient avec l'idée européenne du deuil fit que des observateurs peu avertis comme R. Tonnoir ne virent dans le *bobongo* qu'une forme élaborée de divertissement. Néanmoins, il faut admettre que certains *bobongo* furent dansés dans un but profane. Certains *bobongo* pouvaient marquer l'arrivée d'un administrateur colonial ou célébrer un événement marquant du calendrier (fête nationale).

Pour autant, il apparaît clairement que les *bobongo* joués à l'occasion de funérailles se caractérisaient par certains aspects. Ainsi, il existait une séquence connue sous le nom d'*ikwei* qui clôturait exclusivement les *bobongo* funéraires (VANGROENWEGHE, 1976, p.106). Lors de l'*ikwei*, la viande d'une ou de plusieurs chèvres tuées pour l'occasion était distribuée aux spectateurs.

Cette phase du *bobongo* n'était rien de moins que la version adoucie du rituel *ikwei* tel qu'il fut pratiqué au XIX^{ème} siècle. A cette époque, des esclaves ou des pygmées étaient décapités à la mort d'un notable. La chair de ces sacrifiés était mangée comme celle des chèvres au XX^{ème} siècle dans le *bobongo*. Il est parfois dit que c'est Itetele lui-même qui contribua à transformer l'*ikwei* (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, p.96).

4) Fonction des statues dans le *bobongo* :

R. Tonnoir (1953, pp.94-95) fut à l'origine d'une mécompréhension du rôle joué par les grandes et petites sculptures du *bobongo* confectionnées au moyen de terre, de bois ou de tissu. Pour l'auteur, les grandes sculptures (voir **fig.1-2**) ne sont rien de moins que des effigies symbolisant le « génie » Bontala présidant aux « arts et métiers ». Connues sous le nom générique d'*emumu*, elles étaient créées dans l'*Ikele* et conservées dans « le temple de Bontala » situé dans l'enceinte. Cachées pour un moment, elles n'en étaient pas moins exhibées à l'occasion de la tenue d'un grand *bobongo* (**fig.4-5**) et suscitaient alors l'émerveillement des spectateurs.

⁸ Ces « grands *bobongo* » se caractérisent notamment par l'usage des superstructures (**fig.3**) ainsi que par certaines séquences chorégraphiques comme celle de l'*ibuleyo*.



Fig.4

R. Tonnoir ajoute que ces sculptures étaient détruites à la fin des exhibitions pour être mieux réinventées lors d'un *bobongo* ultérieur.

Ces interprétations de R. Tonnoir furent réfutées par J. Iyandza-Lopoloko. Cet étudiant congolais s'appliqua notamment à mieux définir la nature même de ce fameux Bontala (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, pp.126-129). Sa démonstration s'effectua en plusieurs points :

- premièrement, le fait que Bontala soit matérialisé par un charme (celui qui est gardé par le *Lobiabenga*) constitue une preuve qu'il ne relève pas de la catégorie des *bilima*⁹. En effet, selon les croyances ekonda, les *bilima* ne peuvent être représentés.
- deuxièmement, Bontala n'est lié qu'aux danseurs de *bobongo* alors que les *bilima* sont honorés par la communauté villageoise toute entière.

⁹ Les *bilima* (sing. *elima*) sont des êtres surnaturels, des « génies » dont certains furent autrefois des hommes. Attachés à un lieu, ils sont les protecteurs des individus et des villages. Ils peuvent prévenir les maladies, favoriser la chasse et la pêche ou veiller à la fécondité des femmes. Avant que ne commence un *bobongo*, les danseurs priaient ensemble les *bilima* locaux et les ancêtres pour qu'ils assurent le succès de la représentation.

- troisièmement, Bontala protège les danseurs où qu'ils se trouvent, même s'ils sont en représentation dans un autre village. Or, les *bilima* sont des êtres casaniers qui n'apportent leur protection que sur leur territoire plus ou moins restreint. On notera donc ici encore une nette distinction entre Bontala et les « génies mongo ».
- quatrièmement enfin, il est important de relever que Bontala n'était pas invoqué par les danseurs avant le commencement d'un *bobongo*. Cela n'était pas le cas pour les *bilima* et les ancêtres.

Sur la base des éléments précédemment avancés, J. Iyandza-Lopoloko réfute donc l'assimilation de Bontala à un quelconque génie ou ancêtre. Pour lui, Bontala est un *botè* (charme) détenteur d'une force magique. Il n'est en aucun cas pourvu d'une individualité propre comparable à celle affichée par les ancêtres et les *bilima*.

Quant aux statues (**fig.1-2**) présentes dans le *bobongo*, J. Iyandza-Lopoloko affirme qu'elles ne sont ni une représentation de Bontala (qui est matérialisé exclusivement par un amas informe fiché sur une lance), ni bien sûr une représentation des ancêtres ou des *bilima*.



Fig.5

A l'instar des superstructures de l'*iyaya*, les *emumu* étaient des éléments participant pleinement à la chorégraphie que l'on dévoilait pour le plus grand plaisir des spectateurs lors de certains tableaux¹⁰. Confectionnés dans le but de réjouir les yeux et de susciter l'étonnement, ces objets ne survivaient pas à la fin d'un *bobongo* comme le soulignait ici à juste titre R. Tonnoir. Leur destruction programmée explique en partie leur rareté dans les collections muséales.

Toutefois, il faut aussi remarquer que ces objets connurent un succès local très éphémère. D. Vangroenweghe confirme que dans les années 1970, les *emumu* sculptés n'existaient plus dans les *bobongo* des Iyembe et des Ekonda (VANGROENWEGHE, 1976, p.150). En revanche, les *emumu* étaient encore bien présents en 1950, comme en témoignent les objets ramenés et photographiés par la mission O. Boone (**fig.1-2** et **fig.4-5**) ainsi que l'observation par J. Iyandza-Lopoloko d'un grand léopard en tissu qui apparut lors d'un *bobongo* donné à Mpendjwa (village ekonda) en 1957 (IYANDZA-LOPOLOKO, 1961, p.44).

Certes, d'après les informations recueillies par D. Vangroenweghe, il y avait encore une femme kundu de la région d'Ingende qui modelait dans les années 1970 des figures anthropomorphes destinées à être exposées dans le *bobongo*¹¹. Toutefois, ce cas apparaît comme isolé.

Cette disparition progressive des sculptures alla de pair avec la simplification des peintures corporelles et la raréfaction des grandes structures de l'*iyaya*.

Lorsqu'en 2003, une représentation de *bobongo / iyaya* fut donnée à Paris, la performance des danseurs n'avait que peu de choses en commun avec les grands *bobongo* du passé.

Pourtant, la persistance de cette danse au XXIème montre bien à quel point l'œuvre d'Itetele a vocation de survivre aux années, d'évoluer. Ici l'histoire rejoint la légende, une légende. Lorsqu' Itetele mourut, on dit que les gens passant près de sa tombe entendaient parfois des bruits de tambours et des mélodies du *bobongo* qui s'en échappaient. Botei, l'un des successeurs d'Itetele, calma les angoisses légitimes des villageois en disant sereinement : « *Vos craintes sont vaines ! N'est-il pas normal qu'au séjour des morts, Itetele répète son bobongo immortel ?* » (TONNOIR, 1953, p.91).

¹⁰ Il existait aussi de petites figurines en terre crue (voir **fig.6**) que R. Tonnoir appelait erronément des « petites idoles » (TONNOIR, 1953, p.95). Ces pièces remplissaient vraisemblablement un rôle ornemental.

¹¹ A la fin des années 1930, G. Hulstaert attestait déjà l'existence dans cette même région de grandes sculptures en terre représentant des hommes ou des animaux (HULSTAERT, 1938, p.94). Toujours d'après l'auteur, elles étaient utilisées lors de danses telles que l'*iyaya* ou l'*esoja*.

Si Itetele continue à faire danser les morts, il peut aussi être rassuré de savoir que les vivants perpétuent son œuvre et qu'ils participent ainsi à l'élaboration de « l'immortel *bobongo* ».



Fig.6

BIBLIOGRAPHIE

- HULSTAERT, G., 1938, **Grafbeelden en Standbeelden**, in *Congo*, Vol.XIX, N°2, pp.94-100

- IYANDZA-LOPOLOKO, J., 1961, *Bobongo : danse renommée des Ekonda*, éditions du MRAC, Série archives d'ethnographie, N°4, Tervuren

- TONNOIR, R., 1953, *Bobongo ou l'art chorégraphique chez les Ekonda, Iyembe et Ntomba du lac Leopold II*, Problèmes d'Afrique Centrale, N°20, pp.87-109

- VAN EVERBROECK, N., 1974, *Ekond'e mputela : Histoire, croyances, organisation clanique, politique, sociale et familiale des Ekonda et de leurs Batoa*, éditions du MRAC, Série archives d'anthropologie, N°21, Tervuren

- VANGROENWEGHE, D., 1976, *La mort, le deuil et les festivités Bobongo et Iyaya à l'occasion de la clôture du deuil chez les Baoto et Batwa des Ekonda (Zaire)*, Thèse de doctorat, Katholieke Universiteit, Leuven

- VAN DER HAEGHE, J., 1977, **Oorsprong en verspreiding van Bobongo en Iyaya bij de Ekonda**, in *Africa-Tervuren*, Vol.XXIII, N°3/4, pp.106-128

LEGENDES

Fig.1

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.225

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. M. Vandyck

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : bois, pigments, cornes (*tragelaphus eurycerus*), verre (yeux)

Dimensions : 100cm (hauteur) / 213cm (longueur)

Notes : cet *emumu* bongo est observable à la **fig.5**.

MRAC Tervuren ©

Fig.2

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.224

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. M. Vandyck

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : bois, tissu, fibres végétales, verre (yeux), plumes

Dimensions : 198cm (hauteur)

Notes : les sachets en tissu pourraient être des *ikutu Y'ote* (ou *Ikutua*) c'est-à-dire des sachets contenant du *ngola* (pigment rouge d'origine végétale) et des herbes aromatiques *nzeti*. Le but de ces charmes était de protéger le danseur du *bobongo*. La parure de plumes de cet *emumu* renvoie très clairement à des coiffes du *bobongo*.

MRAC Tervuren ©

Fig.3

Image extraite de : VANGROENWEGHE, 1976, p.543, photo 64

Lieu : zone de Mpenjwa (région du lac Maï Ndombe) / ethnie ekonda

Photographe : D. Vangroenweghe (en 1973)

Légende d'origine : « *ibuleyo*. »

D. Vangroenweghe ©

Fig.4

Image extraite de : archives photographiques du MRAC / N°inv. EP.0.0.2282

Lieu : Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Photographe : mission O. Boone, 1951

Légende d'origine : « *danse bobongo des hommes d'Ilonga (ethnie iyembe).* »

Notes : cet *emumu* crocodile est actuellement dans les collections du MRAC (N°inv.EO.1951.74.227).

MRAC Tervuren ©

Fig.5

Image extraite de : archives photographiques du MRAC / N°inv. EP.0.0.2262

Lieu : Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Photographe : mission O. Boone, 1951

Légende d'origine : « *le grand emumu. L'antilope incarne Bontala (esprit de la Danse). Danse bobongo des femmes de Bopale à Ngongo-Iyembe.* »

Notes : bien qu'intervenant à l'occasion d'un *bobongo* féminin, cet *emumu* bongo fut sculpté par un homme.

MRAC Tervuren ©

Fig.6

Collection : Musée Royal de l'Afrique Centrale (MRAC) / N°inv.EO.1951.74.173

Collecteur : O. Boone (en 1951)

Photographe : J. Volper

Date d'arrivée au musée : 04/12/1951

Lieu de collecte : village de Ngongo-Iyembe (région du lac Maï Ndombe)

Ethnie : Iyembe

Matériaux : terre crue

Dimensions : 27cm (longueur) / 13cm (hauteur)

Notes : figurine ornementale du *bobongo* représentant un hippopotame.

MRAC Tervuren ©

Carte 1

Carte extraite de : VANGROENWEGHE, 1977, p.108

Légende : voies de diffusion du *Bobongo*.

D. Vangroenweghe ©