

ÉCOLE DU LOUVRE

Paul Bachoffer

Mélodie ethnique

**Etude transdisciplinaire et attributive des lamellophones
tshokwe au Musée de la musique**

Mémoire d'étude

(1^{re} année de 2^e cycle)

Discipline : Muséologie

Groupe de recherche : Collections des arts et des civilisations
d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques (GR16)

présenté sous la direction de

Mme. Daria Cevoli

Mme. Carine Peltier-Caroff

Membre du jury : M. Alexandre Girard-Muscagorry

Mai 2022

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire d'étude
Groupe de recherche : Collections des arts et des civilisations
d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques (GR16)
Mai 2022

Mélodie ethnique
Etude transdisciplinaire et attributive des lamellophones tshokwe au
Musée de la musique
par Paul Bachoffer

RÉSUMÉ

Le 29 avril 2021, le Musée de la musique de Paris a accueilli une collection de 279 lamellophones. L'ensemble de ces petits instruments originaires d'Afrique avait été rassemblée depuis plusieurs décennies par un couple de collectionneurs belges, Françoise et François Boulanger-Bouhière.

Des différentes formes africaines existantes, les instruments du nord de l'Angola et du centre-sud de la République démocratique du Congo y sont particulièrement bien représentés et, parmi eux, ceux des populations dites Tshokwe.

La fabrication, les formes, les décors et le jeu de ces objets invitent à les reconsidérer. Les représentations et informations qu'ils donnent à voir de la société tshokwe convoquent des aspects politiques, symboliques, iconographiques et artistiques, obligeant à une approche transdisciplinaire dans le but d'un regard général.

Ces multiples aspects tracent les contours d'un contexte ethnologique dans lequel évoluent les Tshokwe. Ne résistant pas à une historicisation et à une analyse comparative, les attributions ethniques sont à réexaminer en vue d'une présentation muséale. Avec elles, tout un pan de l'histoire des arts de l'Afrique sera à questionner.

MOTS-CLÉS : Lamellophone ; sanza ; musique ; Tshokwe ; Afrique ; Angola ; Zambie ; République démocratique du Congo ; attribution ; ethnie.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	1
AVANT-PROPOS.....	2
INTRODUCTION.....	3
1. Formes et histoire du Corpus.....	6
<i>1.1. Comprendre la collection, son parcours, ses études.....</i>	<i>6</i>
<i>1.1.1. François et Françoise Boulanger-Bouhière.....</i>	<i>6</i>
<i>1.1.2. L'acquisition du Musée de la musique.....</i>	<i>8</i>
<i>1.1.3. S'inscrire dans la recherche.....</i>	<i>9</i>
<i>1.2. Des migrations bantoues à Maurice White : brève histoire de la sanza.</i>	<i>11</i>
<i>1.2.1. Origines et diffusions.</i>	<i>12</i>
<i>1.2.2. Qu'est ce qu'une sanza tshokwe ?.....</i>	<i>14</i>
<i>1.2.3. Entre amenuisement et réappropriation, panorama de la dualité.</i>	<i>16</i>
<i>1.3. Les typologies de lamellophones tshokwe au Musée de la musique.</i>	<i>17</i>
<i>1.3.1. Cisanji ca kakolondondo.....</i>	<i>17</i>
<i>1.3.2. Cisanji ca lungandu.</i>	<i>18</i>
<i>1.3.3. Cisanji ca muyemba.</i>	<i>19</i>
<i>1.3.4. Likembe et Cisanji ca lipungu.....</i>	<i>20</i>
<i>1.3.5. Cisanji ca mucapata.....</i>	<i>21</i>
<i>1.3.6. Cisanji ca kele.</i>	<i>22</i>
2. L'objet et ses représentations chez les Tshokwe.	23
<i>2.1. Fabriquer et jouer la sanza, relations et statuts autour de l'instrument.</i>	<i>23</i>
<i>2.1.1. La fabrique du son.....</i>	<i>23</i>
<i>2.1.2. Modes, techniques et symboliques du jeu.....</i>	<i>25</i>
<i>2.1.3. Le musicien et sa sanza.</i>	<i>27</i>

2.2. Les motifs décoratifs des lamellophones tshokwe.....	29
2.2.1. <i>Motifs empruntés à la nature.....</i>	29
2.2.2. <i>Motifs empruntés aux humains et à leurs activités.</i>	31
2.2.3. <i>Motifs abstraits et écritures.....</i>	33
2.3. Entre symbolisme et décoration : quelle place dans les arts tshokwe ?	34
2.3.1. <i>Graver et scarifier les ytoma.....</i>	34
2.3.2. <i>La décor et le beau comme parties intégrantes des formes d'art tshokwe. ...</i>	36
2.3.3. <i>La logique communicationnelle du lamellophone tshokwe.....</i>	37
3. Histoire, style et ethnie : la collection et ses modèles pré-établis.	40
3.1. Historiciser les Tshokwe.	40
3.1.1. <i>Le mythe fondateur des populations lundaisées.....</i>	40
3.1.2. <i>Les Tshokwe dominés et les Tshokwe expansionnistes.</i>	42
3.1.3. <i>Diamants et chemins de fer : les mouvements au tournant du XXe siècle. ...</i>	43
3.2. Ambiguïté des formes et enjeux du style.	46
3.2.1. <i>Une ethnicité des typologies ?</i>	46
3.2.2. <i>Images et décors communs des populations apparentées.</i>	48
3.2.3. <i>La notion problématique de « style tshokwe ».</i>	50
3.3. L'élargissement du « domaine tshokwe » vers une approche globale de la présentation muséale.	52
3.3.1. <i>De la conception de l'ethnie à son application stylistique.....</i>	52
3.3.2. <i>Construire et déconstruire les catégories.....</i>	54
3.3.3. <i>« So what do we do now ? ».....</i>	56
CONCLUSION.....	59
BIBLIOGRAPHIE	60

REMERCIEMENTS

Ils s'adressent tout particulièrement à :

- Mme. Carine Peltier-Caroff, Responsable de l'Iconothèque au musée du quai Branly-Jacques Chirac et co-directrice du groupe de recherche, pour sa bienveillance, son suivi et son écoute tout au long de cette année de recherche.
- Mme. Daria Cevoli, Responsable des Collections Asie au musée du quai Branly - Jacques Chirac et co-directrice du groupe de recherche, pour ses précieuses recommandations et conseils dispensés au cours de nos réunions.
- M. Alexandre Girard-Muscagorry, conservateur du patrimoine au Musée de la musique, pour la proposition de ce passionnant sujet, sa disponibilité et son regard avisé sur les directions à prendre.
- M. Manuel Jordán Pérez, conservateur au Musical Instrument Museum de Phoenix, pour avoir pris le temps de répondre à mes nombreuses questions et avoir apporté des informations déterminantes dans la conduite de ce travail.
- M. Rémy Jadinon, ethnomusicologue au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, pour ses éclairages sur mes questions et la mise à disposition d'enregistrements musicaux du musée de Tervuren.
- L'ensemble des personnels du musée du quai Branly Jacques-Chirac et du Musée de la musique pour leur accueil chaleureux.
- Ma famille et mes amis, pour leur soutien et leurs relectures.

AVANT-PROPOS

Ce travail a été constitué sur la base d'un inventaire et de photographies issus d'un couple de collectionneurs privés et acquis auprès d'eux par le Musée de la musique. Si le corpus était composé de 63 objets jusqu'au 8 mars 2022, 11 lamellophones ont ensuite été retirés, ramenant celui-ci à 52 objets. Cet ajustement a fait suite au récolement du musée et à l'identification d'objets présents dans l'inventaire n'ayant jamais intégré les collections.

Il convient avant toute entrée en matière de préciser quelques choix orthographiques ayant été faits dans la transcription de cette année de recherche.

Tout d'abord concernant notre objet d'étude, les lamellophones. Si le terme *sanza* est aussi couramment employé pour désigner ces instruments, il ne correspond, comme nous le verrons plus tard, à aucune réalité scientifique. Etant communément admis, il sera néanmoins employé ici afin d'éviter certaines répétitions.

Il en est de même pour les populations étudiées, les Tshokwe. Leur désignation française la plus récurrente est celle utilisée ici même mais de nombreux synonymes ou homonymes sont à prendre en compte pour une éventuelle compréhension ou un approfondissement des sources citées : *Tchokwe*, *Chokwe*, *Quiocos*, *Cokwe*, *Tucokwe*, *Batshioko*, ou *Utchokwe* parmi tant d'autres.

La datation des oeuvres étudiées n'est pour la grande majorité des cas pas établie. Les informations très partielles ou inexistantes quant à leur mode d'acquisition sur le continent africain empêchent toute forme de datation précise. Comme nous le verrons, certaines hypothèses sont néanmoins parfois possibles.

Acronymes utilisés :

- RDC pour République démocratique du Congo
- MQBJC pour musée du quai Branly - Jacques Chirac
- MRAC pour Musée royal de l'Afrique centrale

INTRODUCTION

« *Anarchique, musique de murmure, l'inverse de la musique de compétition, de composition. Instrument pour rêveusement se soulager de tous les bruyants du monde . L'instrument de l'écoute individuelle. Voilà ce qui m'aurait convenu... »*
(Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, 1975)

Succédant à de nombreuses années de conflit armé entre forces nationalistes et colons portugais, le 11 novembre 1975 voit naître l'indépendance de l'Angola. Cet Etat d'Afrique australe, situé sur la côte atlantique, partage ses frontières nord-orientales actuelles avec deux autres pays : la République démocratique du Congo et la République de Zambie. Il est bon de rappeler que ces frontières sont relativement récentes. Héritées d'un contexte colonial et élaborées progressivement à partir de 1884 lors de la conférence de Berlin, elles peuvent encore aujourd'hui être source de tensions¹.

La question des frontières apparaît d'autant plus destructrice qu'elle s'est souvent dispensée de considérations envers les anciennes structures politiques et culturelles présentes sur le continent africain. Quelles étaient-elles ? Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la région tampon entre l'Angola, la RDC et la Zambie fut progressivement dominée par les Tshokwe. Leur présence sur le plateau angolais de la Musamba, situé aux sources des fleuves Kwango, Kasai, Luando et Lwena, remonterait selon les traditions orales au XVIe siècle². Organisés en royaumes, ils entreprirent à partir de 1850 plusieurs conquêtes, étendant significativement leur territoire vers le nord. Les zones où ils seraient en majorité se répartiraient actuellement sur ces trois pays : au nord-est de l'Angola, sud-ouest de la RDC et nord-ouest de la Zambie³.

Connus pour leurs productions artistiques, les artistes tshokwe sculptaient dans le bois sceptres, cannes, portraits royaux, chaises et autres objets de prestige. De ce corpus de regalia et représentations royales - abondamment étudié dans la littérature - se distinguent des objets plus discrets : les lamellophones. Ces instruments anciens et nativement africains se retrouvent sous différentes appellations - *sanza*, *mbira*, *kalimba* ou *likembe* pour les plus

¹BUJAKERA TSHIAMALA Stanis, « Territoire disputé entre la Zambie et la RDC, un conflit issu de l'ère coloniale », *Jeune Afrique* (en ligne), 12 août 2020.

²BASTIN Marie-Louise, *La sculpture Tshokwe*, Alain et Françoise Chaffin, Meudon, 1982, p.31.

³WASTIAU Boris, *Chokwe*, 5 continents, Milan, Collection « Visions d'Afrique », 2006, p.7.

récurrentes - qui, par métonymie et souvent à tort, désignent l'ensemble de ces objets aussi appelés « pianos à pouce ». Dites « en caissette »¹ ou « sur table »², les sanzasa produisent un son par la mise en vibration de languettes métalliques ou végétales. Elles prennent ainsi place dans la catégorie organologique des idiophones par pincement. Cette désignation englobe les instruments constitués de matières rigides, par opposition aux sons produits par le vent, les cordes ou les membranes. Le terme pincement relate lui une action de « pression du doigt suivie d'un brusque relâchement de la languette »³. Le lamellophone se rapproche ainsi d'autres instruments à vibration tels que la guimbarde ou de la boîte à musique.

Quelle sont les modalités de notre étude ? Cette dernière se porte sur une collection particulière, élaborée par un couple, Françoise et François Boulanger-Bouhière. Récemment co-acquise par le Musée de la musique de Paris, il s'agit de la plus grande collection privée de lamellophones au monde. Parmi les 279 objets ayant intégré les collections du musée, cinquante deux⁴ ont été attribués aux Tshokwe dans l'inventaire des collectionneurs. Précisons que cette délimitation que nous venons de poser comprend les attributions pour lesquelles il est émis un doute (présence du signe « ? » suivant le terme Tshokwe) ainsi que les pluri-attributions mentionnant plusieurs groupes de populations, dont les Tshokwe. Cette délimitation s'est ainsi faite dans le dessein d'intégrer le plus d'objets susceptibles de servir notre étude, permettant une vision à la fois large et diversifiée des sanzasa. Nous espérons ainsi fournir les clefs de lecture organologiques, ethnomusicologiques, historiques, artistiques et iconographiques nécessaires à la compréhension de ces objets dits tshokwe. Ce souci de synthèse des différentes disciplines gravitant autour du corpus devrait aboutir à un travail de recherche inédit, intégralement dédié aux lamellophones tshokwe, de leurs origines à leur présentation muséale.

Le contexte récent d'acquisition de la collection et son éventuelle exposition future invitent en effet à questionner les informations recueillies par le musée, et leur transmission à travers la présentation des objets. L'observation des attributions ethniques de la collection, accompagnée d'une étude comparative entre les sanzasa permettront d'interroger non

¹ « en caissette » désigne les lamellophones pourvus d'une caisse résonatrice intégrée à l'instrument.

² « sur table » désigne les lamellophones constitués d'un plateau sans résonateur intégré. Ils pouvaient cependant être joués au dessus d'un élément résonateur comme une calebasse. Seul un lamellophone du corpus est associé à une calebasse résonatrice.

³BOREL François, *Les Sanza: collections d'instruments de musique*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse, 1986, p.11.

⁴ 53 à l'origine, la sanza E.2020.3.242, bien que désignée comme « tshokwe ? » dans l'inventaire du collectionneur, est décorée d'une figure anthropomorphe de style explicitement luba. Elle ne sera donc pas incluse dans cette étude.

seulement la manière d'appréhender ces objets mais aussi de les catégoriser et de les présenter. Les questions entourant l'ethnonyme sont remises en causes par certains anthropologues et historiens depuis les années 1980. Néanmoins, ces interrogations ne trouvent que peu de résonances dans les musées, maisons de vente, galeries et collections privées où une oeuvre est généralement désignée par une ethnie qu'il l'aurait produite : fang, dogon, luba, senoufo ou tshokwe sont autant de catégorisations faisant référence à des paradigmes stylistiques bien connus des africanistes. A l'heure où de nouvelles voix questionnent ce mode de fonctionnement, il nous semble important de nous inscrire dans cette démarche relevant non pas d'un corpus de 52 objets mais d'une grande partie des arts africains. Dans une logique de récursivité, nous nous demanderons donc quels problèmes globaux sur les arts de l'Afrique soulève une analyse généraliste d'un corpus de lamellophones attribués aux tshokwe ?

Pour se faire, une description du corpus, ses formes et son histoire nous semble nécessaire à la compréhension des lamellophones étudiés (1). Il s'agira ensuite de comprendre les objet et les significations qu'ils peuvent revêtir dans leurs statuts, leurs décors et plus généralement de leur place dans l'écosystème tshokwe (2). C'est seulement en prenant appui sur ces précédents propos qu'une réponse quant à l'approche, la catégorisation et la présentation des lamellophones par le musée sera possible (3).

1. Formes et histoire du Corpus.

Avant toute analyse des instruments faisant l'objet de ce mémoire, nous voulons fournir au lecteur les informations nécessaires à la compréhension des lamellophones observés.

Il convient alors de présenter les instigateurs de cette collection et la manière dont elle est parvenue à cette étude. Les principaux travaux menés sur le sujet devront aussi être explicités afin d'esquisser une historiographie du lamellophone, dessinant en creux les manquements constitutifs du présent travail. Les questions des origines et diffusions, essentielles pour ces instruments, seront aussi posées.

Ce point de vue général sur l'histoire et les formes du corpus sera le premier pas introductif dans la représentation de ce que sont les lamellophones tshokwe.

1.1. Comprendre la collection, son parcours, ses études.

La collection « aussi atypique qu'exceptionnelle »¹ de François et Françoise Boulanger-Bouhière invite à se pencher sur sa constitution, son entrée au Musée de la musique et les importants travaux ayant déjà été réalisés dans ce domaine.

1.1.1. François et Françoise Boulanger-Bouhière.

L'on peut faire remonter l'origine de la collection à la fin des années 1960. François Boulanger, effectue alors son service militaire dans l'actuelle République démocratique du Congo² (anciennement Zaïre de 1971 à 1997). S'il n'acquiert pas de lamellophone durant les cinq années qu'il passe en Afrique, son intérêt pour les objets ethnographiques commence à mûrir. Le belge les acquiert auprès de populations villageoises locales venant directement les lui vendre³. Commence pour lui une petite collection d'objets africains, dont des poires à poudres, les préférant aux « sculptures pour touristes »⁴.

¹ BARRIER Françoise, « François Boulanger. Chronique d'un collectionneur de senza », *Tribal Art Magazine*, n°60, 2011, p.120.

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

C'est pourtant bien en Europe que sa collection prend forme. Il acquiert en 1974 dans le quartier du Sablon, lieu d'exercice des antiquaires bruxellois, un torque teke auprès du marchand Pierre Loos¹. En compagnie de son épouse, Françoise Bouhière, il parcourt alors ventes publiques, brocantes et galeries où le couple achète et échange ses objets africains. C'est après quelques années, face aux contraintes spatiales et financières d'une telle collection, qu'ils entreprennent le rassemblement encyclopédique d'objets plus petits: les lamellophones. Commence alors pour eux l'acquisition de toutes les typologies existantes en Afrique, leur petite taille permettant l'accumulation d'un grand nombre d'objets, et leur exposition dans l'appartement bruxellois du couple. Un grand nombre fut acheté auprès de marchands d'arts extra-occidentaux installés en France et en Belgique: Marc Leo Felix, Pierre Dartevelle, Martial Bronsin, Franck Robichez, Pierre Loos, Joaquin Pecci, et Grusenmeyer². Un autre mode d'acquisition fut les ventes publiques, dans les hôtels de vente ou sur des sites internet tels que Ebay ou Catawiki³. Les échanges furent aussi un moyen d'enrichissement de la collection, François Boulanger troquant d'autres objets de sa collection (comme des boucliers) afin d'enrichir son corpus de lamellophones.⁴

Cette collection s'appuie sur une documentation issue en majorité des travaux de Jean-Sébastien Laurenty⁵ et François Borel⁶. C'est sur cette base scientifique que le collectionneur identifie les différentes typologies africaines puis les intègre dans un inventaire descriptif de sa collection. Cet inventaire associe à chaque photo d'instrument les informations concernant son toponyme, son ethnonyme, le nom vernaculaire de l'objet, ses matériaux constitutifs, sa taille, sa provenance et sa description. Il rassemble en parallèle une documentation relative aux instruments comprenant publications, cartes postales et photographies, parfois réalisées par lui-même. Cette précieuse réserve d'images et d'informations fut partagée en 2007 lors de la création de deux blogs : <http://africamusica.skynetblogs.be>, dédié aux musiques traditionnelles africaines et <http://sanza.skynetblogs.be/> consacré aux arts non occidentaux de

¹ *idem* p.121 Les Teke sont un des groupes de populations partagés entre le Congo Brazzaville, la RDC et le Gabon.

² Formulaire de proposition d'acquisition du Musée de la musique p.14.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

⁵ LAURENTY Jean-Sébastien, *Les Sanza du Congo*, 2 volumes, Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren Collection « Annales Sciences humaines », 1962.

⁶ BOREL François, 1986.

manière plus générale¹. Le premier fut supprimés le 31 Mai 2018² mais le second est encore disponible à travers plusieurs liens³.

F.Boulangier note cependant le peu d'importance accordée à ces objets au début de sa collection par les marchands et collectionneurs qui « les écrasait du talon »⁴. Les lamellophones ont depuis fait l'objet d'une plus grande appréciation sur le marché de l'art, certaines pièces rares et qualitatives pouvant atteindre plus de 1000 euros⁵. Ce changement de statut pourrait être relié à l'intérêt pour les objets de petites tailles comme les peignes, aiguilles et poulies de métier à tisser⁶. Forte de cet engouement, la collection fut exposée deux fois au début des années 2010. La première lors de la BRUNEAF à Bruxelles en 2011, qui se vit accompagnée d'un catalogue⁷ et d'un portrait du collectionneur dans Tribal Art Magazine⁸. La seconde fut au sein du Musical Instruments Museum de Phoenix en 2012 et commissariée par Manuel Jordán Pérez⁹.

1.1.2. L'acquisition du Musée de la musique.

La pertinence de la collection se situe dans son désir d'exhaustivité. Parmi les 900 instruments africains et asiatiques rassemblés par François Boulangier et Françoise Bouhière, 600 sont des lamellophones¹⁰. La quasi-totalité des typologies africaines sont ainsi représentées dans la collection, souvent en plusieurs exemplaires. L'acquisition fut donc motivée par plusieurs points : la diversité des pièces, leur qualité et état de conservation ainsi que l'inventaire précédemment mentionné accompagnant l'acquisition¹¹.

Celle-ci fut permise par une collaboration entre le Musée des Instruments de Musique de Bruxelles et le Musée de la musique de Paris. Face au risque de dispersion sur le marché de l'art et au nombre important d'objets, la collection fut partagée équitablement entre les deux

¹ Formulaire de proposition d'acquisition du Musée de la musique p.6.

²<https://sanzabl01b.wordpress.com/2018/05/25/fin-de-mes-blogs/>

³ <https://sanzabl01b.wordpress.com/>

⁴ BARRIER Françoise, 2011, p.122, citation de François Boulangier.

⁵ Vente d'un lamellophone tshokwe par Sotheby's : <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/collection-jean-claude-bellier/lamellophone-sanza-tchokwe-angola-tchokwe-sanza> , consulté le 2 mars 2022.

⁶ BARRIER Françoise, 2011, p.122.

⁷ Cat.d'exp. *Sanza : Lamellophones de la collection F. & F. Boulangier-Bouhière*, BRUNEAF, Bruxelles, 2011.

⁸ BARRIER Françoise, 2011, p.120-123.

⁹ Cat. d'exp. *Sanza : African Thumb Pianos from the Collections of F. & F. Boulangier-Bouhière*, sous la direction de Manuel Jordán Pérez, The Royal Museum for Central Africa, and MIM, Phoenix, 25 février - 1 octobre 2012, Musical Instruments Museum, Phoenix, 2012.

¹⁰ Formulaire de proposition d'acquisition du Musée de la musique, p.6.

¹¹ *idem* p.15-16.

institutions. C'est donc près de 279 lamellophones qui ont rejoint les collections du musée de la musique le 29 avril 2021¹. Du 17 au 21 mai 2021, un chantier des collections fut organisé par le musée avec le concours de l'Institut national du patrimoine et de l'École du Louvre². Ces quelques jours permirent l'association d'élèves conservateurs, restaurateurs et régisseurs dans le dessein d'assurer une conservation pérenne aux objets nouvellement arrivés. Leur état fut évalué puis les objets décrits, mesurés, photographiés, dépoussiérés et mis en boîtes sur mesures³. Le Musée de la musique, qui ne possédait que six de ces instruments avant le printemps 2021, est ainsi devenu l'une des plus grandes collections européennes de lamellophones, derrière le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, en Belgique⁴.

Parmi les principales formes africaines représentées au sein de la collection, l'on retrouve celles de l'est du Nigéria et des grassfields camerounais ; du Bas-Congo ; les lamellophones tabwa de l'est-Congo ; du nord-Mozambique et du fleuve Ruvuma ; du Zimbabwe et du centre-sud de la République démocratique et du nord-est de l'Angola. Ces derniers étant issus entre autres des populations Tshokwe, Lwena ou Mbunda⁵.

1.1.3. *S'inscrire dans la recherche.*

Sur quelles bases cette étude repose-t-elle ? Les lamellophones ont déjà fait l'objet de nombreuses observations, et ce à travers différents domaines. En dresser une courte présentation nous permettra de comprendre les apports possibles à cette documentation préexistante.

La première source écrite décrivant l'existence d'un tel instrument date de 1609. Le missionnaire portugais Frei João dos Santos y raconte son voyage au royaume de Kiteve sur la côte mozambicaine en 1586⁶. Le religieux relate l'observation d'un *ambira*, un lamellophone à neuf lamelles joué notamment dans le palais royal. En 1723, le prêtre jésuite romain Filippo Bonnani (1638-1725) publie une deuxième description dans sa réédition de

¹ GIRARD-MUSCAGORRY Alexandre, « Sanzmania : une collection de 300 lamellophones africains rejoint le Musée de la musique », *Le Magazine de la Cité de la Musique* (en ligne), 15 juin 2021.

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ Formulaire de proposition d'acquisition du Musée de la musique p.28.

⁵ *idem* p.10 - 13.

⁶ KUBIK Gerhard, « African and African American Lamellophones : History, Typology, Nomenclature, Performers, and Intracultural Concepts » dans *Turn Up The Volume ! A Celebration Of African Music*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 1999, p.32.

Gabinetto Armónico. Bien qu'il n'ait jamais voyagé en Afrique, Bonnani présente un *Marimba de Cafri* dont l'appellation et les illustrations qui l'accompagnent sous-entendent une origine mozambicaine¹. La troisième source antérieure au XIXe siècle nous provient d'Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), explorateur portugais. Il publie en 1800 *Viagem filosófica pelas capitánias do Grão Pará, rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, 1783-1792*, où il partage son observation d'un lamellophone de typologie angolaise joué par un esclave dans la région de Belem, au Brésil².

L'augmentation exponentielle de la présence des européens en Afrique dans la deuxième moitié du XIXe siècle nous offre en parallèle de multiples témoignages historiques. Le terme *sanza* provient ainsi du missionnaire David Livingstone (1813-1873). Le terme original de *nsansi*, utilisé par les populations Nyunge et Manjanji du Mozambique fut transformé en *sanza* dans le récit de l'écossais *Narrative of an expedition to the Zambezi and its tributaries* en 1865³. Les différentes mentions de l'instrument se retrouvent chez d'autres explorateurs de la période : Paul Belloni du Chaillu (1861), Carl Mauch (1872), Capello et Ivens (1881) ou encore Camille Coquilhat (1888)⁴.

C'est de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1950, avec l'arrivée de milliers d'instruments en Europe que des études scientifiques et des classifications ont émergé. L'une des plus notables et encore utilisée aujourd'hui est la classification établie en 1914 par Erich von Hornbostel (1877-1935) et Curt Sachs (1881-1959), tous deux ethnomusicologues⁵. On leur doit notamment le terme d'« idiophone à pincement » comme catégorie comprenant les lamellophones. En 1936, André Schaffner (1895-1980) effectua lui aussi une classification des instruments de musique, traitant le lamellophone via ses propriétés matérielles : un instrument à corps solide vibrant, flexible, en bois, plein, avec un jeu de languettes pincées⁶. D'autres travaux se portant plus sur les caractéristiques morphologiques et ethno-géographiques avaient été préalablement publiés : par Georges Montandon en 1919 et Joseph Maes en 1921⁷.

¹ *ibid.*

² *ibid.*

³ GANSEMANS Jos, *Collections du MRAC : instruments de musique*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2009, p.15.

⁴ KUBIK Gerhard, 1999, p.32.

⁵ OnMusic Dictionnary, page sur la classification Hornbostel - Sachs :

<https://dictionary.onmusic.org/terms/1731-hornbostel-sachs> , consultée le 15 novembre 2021.

⁶ BOREL François, 1986, p.17.

⁷ *ibid.*

Cependant, la deuxième moitié du XXe siècle apporte de nouveaux éléments par l'approfondissement de l'étude des lamellophones. « Les Sanza du Congo » de Jean-Sébastien Laurenty reste à ce jour la classification la plus complète des instruments de la dite région, associant photographies, cartes et provenances aux informations organologiques et ethnomusicologiques¹. L'ethnologue autrichien Gerhard Kubik, l'une des plumes les plus abondantes sur le sujet, a lui beaucoup travaillé sur les appellations des instruments, mais aussi leur histoire, diffusion et fabrication. C'est à lui que l'on doit, entre autres, l'appellation « lamellophone », plus rigoureuse que le terme sanza introduit par David Livingstone. La classification de François Borel, en 1986², se base elle sur les catégories influençant le son de l'instrument : la matière des languettes, la présence ou non de résonateur ainsi que leur nature. Bien qu'elle ne soit pas spécialisée dans la musicologie ou l'organologie, on peut également noter l'apport à partir des années 1950 de Marie-Louise Bastin. Cette ethnologue et historienne de l'art consacra de nombreux ouvrages aux Tshokwe, issus de ses terrains en Angola. Parmi eux, « Art décoratif Tshokwe »³ publié en 1961 prodigue de nombreuses informations sur les appellations et décors des lamellophones.

Cette courte mise en contexte de notre recherche permet de délimiter notre approche. Nous n'avons pas au cours de nos recherches pu trouver un seul ouvrage uniquement dédié aux lamellophones tshokwe.

1.2. Des migrations bantoues à Maurice White : brève histoire de la sanza.

Si Curt Sachs ne soutenait pas la thèse de l'ancienneté de l'instrument⁴, les études postérieures vont elles dans le sens d'une origine pluri-millénaire. Nous pouvons aujourd'hui affirmer plusieurs faits pour retracer son histoire ancienne et plurielle.

¹ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, 2 Vols.

² BOREL François, 1986.

³ BASTIN Marie-Louise, *Art décoratif Tshokwe*, 2 Vols., Companhia de Diamantes de Angola DIAMANG - Museo do Dundo, Angola, Collection « Publicações culturais DIAMANG », 1961.

⁴ MAQUET Jean-Noël, *Note sur les instruments de musique congolais*, Mémoires de l'Académie royale des sciences coloniales, Bruxelles, 1956, p.21.

1.2.1. Origines et diffusions.

Les premières sources écrites du XVI^e siècle ne sont pas précédées de témoignages matériels explicites quant à une possible existence de lamellophones. Les peintures pariétales ou les céramiques peintes ne présentent aucune reproduction faisant état d'un tel instrument¹. Plusieurs fouilles archéologiques ont néanmoins permis d'émettre des hypothèses. Comme le précise Gerhard Kubik, il nous est encore compliqué de préciser l'origine ou l'ancienneté de ces instruments². Celui-ci s'est néanmoins reposé sur les typologies, techniques de fabrications, de jeux, l'histoire des migrations et échanges pour établir des hypothèses sur le parcours des lamellophones³. Si ceux-ci sont aujourd'hui présents sur la quasi-totalité du continent africain, deux régions semblent pionnières dans la fabrication et la connaissance de ce type d'objet.

Pouvant possiblement remonter à 3000 ans, la fabrication de sanzans en matières végétales, fabriquées en canne à sucre ou raphia seraient originaires de la région regroupant les Etats actuels du Nigéria, Cameroun, Guinée équatoriale et Gabon⁴. C'est depuis cette zone où le palmier raphia abonde et avec les migrations des populations bantoues⁵ que les lamellophones auraient pu se propager en Afrique centrale, jusqu'à l'actuelle RDC entre 1000 et 200 avant notre ère⁶. Par ailleurs, ces lamellophones végétaux pourraient tenir leur origine d'un autre procédé consistant en une lamelle de raphia coincée entre les lèvres et mise en vibration. On retrouve ce genre d'instrument dans la région du Kasaï sous le nom *muzumbi*⁷. Il pourrait aussi s'agir d'une évolution de la guimbarde, petit instrument placé en bouche et mis en vibration. Curt Sachs et André Schaeffner soutiennent tous les deux cette hypothèse du détachement buccal de l'instrument vibratoire pour former le lamellophone que nous connaissons⁸.

¹ KUBIK Gerhard, 1999, p.31.

² *idem* p.34.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

⁵ Les populations bantoues font référence aux groupes de locuteurs des dites langues. L'aire bantoue s'étend aujourd'hui du Cameroun à l'Afrique du sud et a pour origine des migrations depuis la zone Nigéria-Cameroun qui remonterait au premier millénaire avant notre ère.

⁶ KUBIK Gerhard, 1999, p.34-35.

⁷ SÖDERBERG Bertil, *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*, The ethnographical Museum of Sweden, Stockholm, 1956, p.112.

⁸ *ibid.*

Les lamelles métalliques, originaires du sud-est du continent, se seraient développées à travers trois pôles décisifs durant le premier millénaire ap. J.-C¹. L'actuelle province du Katanga (sud de la RDC), la frontière sud Zambie - nord Zimbabwe et la frontière sud Tanzanie - nord Mozambique seraient ainsi les centres de productions de lamelles métalliques entre 700 et 1000 ap. J.-C. Les fouilles de Joseph O.Vogel au nord du Katanga, Zambie et Zimbabwe ont permis d'excaver ce qui a été interprété comme des lamelles métalliques de lamellophones, corroborant cette hypothèse². Leur datation au radiocarbone les situerait entre le Ve et le VIIe siècle de notre ère, ce qui en ferait les plus anciens instruments connus³. Des lamelles découvertes par Brian M.Fagan à Kalamo et Kalungu (actuelle RDC) ont elles été datées entre le Xe et le XIe siècle⁴. Durant la même période, un nouveau pôle dans la région Zimbabwe et du Mozambique aurait permis par une amélioration de la métallurgie, une complexification des lamellophones⁵. Ce développement pourrait, selon Gerhard Kubik, être dû à une association de principes entre le lamellophone et le xylophone : « *Some small lamellophones in this region (...) were probably conceptually influenced by xylophone knowledge in a quest for constructing a « portable xylophone »* »⁶.

C'est à partir du XVe siècle que les instruments à lamelles métalliques issus de ce pôle se seraient dispersés vers le nord-ouest. Vers le XVIIe siècle, la fabrication de lamellophones à lamelles métalliques serait déjà connue au nord-est de l'Angola et sud-ouest de la RDC. Aux XVIIe et XVIIIe siècle, la situation commerciale le long du fleuve Zambèze aurait été favorable au transport de petits instruments portables comprenant quelques notes et facilement accordables⁷. Les portugais avaient établi dès 1532 un poste à Tete (actuel Mozambique), situé sur la rive droite du Zambèze d'où partaient marchands et porteurs⁸. Cet axe transafricain reliant la basse vallée du Zambèze à l'Angola traversait des structures politiques comme l'empire de Maravi ou l'empire Lunda⁹.

¹ KUBIK Gerhard, 1999, p.35.

² *idem* p.31-32.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

⁵ *idem* p.35.

⁶ *idem*, p.36, traduction : « Plusieurs lamellophones de cette région (...) étaient probablement conceptuellement influencés par les xylophones, dans l'optique de construire un « xylophone portable » ».

⁷ KUBIK Gerhard, *Kalimba, Nsansi, Mbira : lamellophones in Afrika*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1998, p.32-36, voir carte en annexe n°5.

⁸ KUBIK Gerhard, 1999, p.36.

⁹ *idem*, p.44.

Il est intéressant de noter que le prolongement de ces diffusions s'effectue en dehors de l'Afrique. La gravure d'A.Rodrigues Ferreira témoigne de la présence des lamellophones au Brésil dès la fin du XVIIIe siècle, colportés par le commerce triangulaire. Paradoxalement, ce dernier participa de la même manière à la propagation de la sanza en Afrique de l'ouest. Ce sont les marins africains krou, travaillant sur les navires européens, qui auraient introduit l'instrument dans la région du Libéria et de la Sierra Leone vers la fin du XVIIIe siècle¹.

1.2.2. Qu'est ce qu'une sanza tshokwe ?

La question posée mérite tout d'abord d'éclaircir ce qu'implique le terme *Tshokwe*. Dénombrés à près de 600 000 en 1951 par Merran McCulloch², ils seraient aujourd'hui près de 1.16 million³. Bien que mouvantes, ces populations sont décrites dans la littérature comme occupant un territoire principalement compris dans l'actuel Angola, entre les rivières Kwango et Kasai. Ils sont également présents depuis la fin du XIXe siècle et leur expansion, au nord-ouest de la Zambie et sud-ouest de la RDC. Ce qui est aujourd'hui décrite comme la « tradition tshokwe »⁴ remonterait au XVIe siècle avec l'instauration par des arrivants de l'empire lunda⁵ d'un système de royauté sacrée, hérité du mythique héros civilisateur Tshibinda Ilunga. Cette tradition comprend notamment un système matrilineaire, des sociétés d'initiations - *mukanda* pour les garçons, *ukule* pour les filles - et une place importante accordée aux esprits tutélaires *mahamba* et *akishi* à travers la divination. Contrairement à leurs voisins Lunda qui disposent d'un chef unique, le *Mwata Yamvo*, les Tshokwe sont divisés en plusieurs royaumes, le plus grand s'étalant sur une centaine de kilomètres de diamètre⁶. Le souverain *mwanangana* (seigneur du pays) était entouré de vassaux répartis sur son territoire, d'une cour de notable et d'un ensemble de regalia : le bracelet *lukano*, la

¹ KUBIK Gerhard, 1999, p.53. Krou désigne un groupe de populations présentes essentiellement dans l'actuelle Côte d'Ivoire.

² BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.29.

³ Site Art & life in Africa créée par University of Iowa Stanley Museum of Art (UISMA) : <https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/show/Chokwe>, consulté le 30 novembre 2021.

⁴BASTIN Marie-Louise, 1982, p.31.

⁵ L'empire lunda est une entité politique apparut entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle dans l'ouest du Katanga, le nord est de l'Angola et le nord-ouest de la Zambie. Ils dominèrent cette région jusqu'au XIXe siècle. D'après les traditions orales, les Tshokwe seraient directement liés aux Lunda, ces liens seront approfondis à 3.1. Le terme Lunda en tant que groupe de populations ou entité politique n'est à ne pas confondre avec les actuelles provinces de l'Angola : Lunda sud et Lunda nord.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.43.

coiffure *mutwe wa kayanda* et la hachette *cimbuya* entre autres¹. Les Tshokwe parlent la langue bantoue dite wutshokwe² et pratiquent l'agriculture, l'élevage, la pêche et la chasse.

Comme nous avons pu le voir précédemment, les lamellophones auraient été introduits dans cette région au XVIIIe siècle. Il convient dès lors de préciser notre question en établissant qu'il existe non pas une *sanza* dite tshokwe mais une grande diversité de formes et appellations enrichies par les différents parcours de ces instruments.

La terminologie la plus utilisée par les Tshokwe - et la plus représentée dans le corpus - est celle rapportée par Gerhard Kubik comme étant *-sansi/-sanji/-sanzi*. Cette désignation bantoue, originaire de la vallée du bas Zambèze, se serait diffusée avec les instruments selon l'axe Mozambique-Angola, impliquant de multiples variantes phonétiques et formelles à travers les régions du Lac Mweru, du Katanga et de l'Angola³. Parmi les six typologies de lamellophones que nous avons pu recenser dans le corpus, toutes contiennent le terme *cisanji* dans leur appellation. Soumis à de multiples variantes - *chi sanzi, quissange, quissanje tuissange, wissange, txissange, tchissange, tchisanji, cisanj, cisanji, kisanji* -, il désigne des *sanzas* végétales ou métalliques et « sur table » ou « en caisse » utilisées dans l'est de l'Angola par les populations de la zone K, groupe 10 des langues bantoues comprenant notamment les Lwena, Luchazi, Mbwela, Mbunda, Ngangela et Tshokwe⁴.

La seconde terminologie recensée parmi les objets du corpus tshokwe est *-kembe*. Le *likembe* (pl.*makembe*) étant une typologie largement répandue en Afrique centrale, l'appellation varie selon les régions en *dikmebe, ikembe*... Si on ne connaît pas son origine, l'absence de mention de ce type d'instrument avant le XIXe siècle laisse penser qu'il serait relativement récent par rapport aux autres formes. Sa diffusion dans le nord de l'Angola, et en particulier parmi les Tshokwe se serait faite depuis le bas Congo à partir du XIXe puis dans la première moitié du XXe siècle en suivant les rives des principaux cours d'eau⁵. Cette caractéristique incite Jean-Sébastien Laurenty à nommer ce type à caisse de résonance caractéristique « Fluvial »⁶. L'expansion du *likembe* en Afrique centrale est aussi à mettre en relation avec la présence belge dans cette région et le recrutement de militaires, porteurs et

¹ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.44-45.

²*idem*, p.31.

³ KUBIK Gerhard, 1999, p.44.

⁴ KUBIK Gerhard, 1999, p.45, cette catégorie est reprise par l'auteur de la classification des langues bantoues de Malcom Guthrie, le groupe 10 de la zone K est nommé « Chokwe-Luchazi ».

⁵ GANSEMANS Jos, 2009, p.21.

⁶ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.2.

domestiques bangala¹. Selon Marie-Louise Bastin, la *cisanji ca lipungu*, l'une des typologies qu'elle a rencontrées parmi les Tshokwe, serait l'équivalent du *likembe*². Le terme *likembe* est toutefois employé par certains Tshokwe³, comme par beaucoup d'autres groupes d'Afrique centrale et deux objets du corpus sont désignés comme *likembe* dans l'inventaire des collectionneurs. Les *cisanji ca lipungu* et les *likembe* se rejoignant formellement, nous les traiterons conjointement par la suite.

1.2.3. Entre amenuisement et réappropriation, panorama de la dualité.

La grande popularité du lamellophone dans la première moitié du XXe siècle semble, dans cette région, avoir pâti de l'avènement de nouvelles technologies dans les années 1950. La guitare, la radio et les nouveaux moyens de transport (voitures, mobylettes, vélos...) ont à terme éclipsé cet instrument en partie lié à la marche. Cette « disparition » est toutefois à nuancer. Le travail de terrain de Gerhard Kubik en 1965 ne lui a pas permis d'observer un remplacement de la sanza par la guitare dans l'est de l'Angola mais au contraire une perpétuation de la pratique et de la fabrication de l'idiophone⁴. Manuel Jordán Pérez nous a quant à lui éclairé à la lumière de ses travaux plus récents sur la place actuelle du lamellophone chez certains Tshokwe : « *Very rare these days. I did find many when I was conducting fieldwork. Some were small some really large and in different types but all kept by families and (with few exceptions) no longer in use.* »⁵.

En parallèle de ce changement de statut au sein même de notre région d'étude, l'idiophone a progressivement acquis une nouvelle dimension hors du continent africain. L'ethnologue anglais Hugh Tracey, qui a effectué de nombreux enregistrements musicaux en Afrique, a entrepris en 1954 la fabrication et l'exportation de lamellophones à travers sa société *African Musical Instrument*, installée en Afrique du sud⁶. Inspiré du *likembe* par sa boîte résonatrice, le *Hugh Tracey Kalimba* est en revanche constitué sur l'échelle diatonique

¹ KUBIK Gerhard, *Lamelofones do Museu Nacional de etnologia*, Instituto Português de Museus et Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne, 2002, p.236. Les Bangala sont un groupe de populations établies autour du fleuve Congo.

² BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.361.

³ KUBIK Gerhard, 2002, p.274, l'auteur précise que le terme *lipungu* serait utilisé par les cultures du nord-est de l'Angola. L'observation de l'emploi du terme *likembe* par un garçon tshokwe a été faite par G.Kubik au sud-est de l'Angola, voir pour cela KUBIK Gerhard, 1998, p.104-113.

⁴ KUBIK Gerhard, 1998, p.104-113.

⁵ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 16 février 2022, traduction en annexe.

⁶ DAVEY Derek, « A bridge between cultures », *Mail & Guardian*, 26 juillet 2019.

occidentale « do-ré-mi »¹. Cette production en série fut accompagnée d'une fabrication de *kalimba* électroniques et d'une appropriation de l'instrument par de célèbres artistes internationaux. Le bluesman étasunien *Taj Mahal* en joua lors d'une émission télévisée nationale en 1973, le *Flip Wilson Show*². Maurice White, membre du groupe *Earth, Wind and Fire*, participa lui aussi à la popularité extra-africaine du *kalimba* en jouant de l'instrument sur le titre *Evil* de l'album *Head to the Sky*, sorti la même année³.

Les *Kalimba* sont aujourd'hui fabriqués à travers le monde et mis en vente sur internet. Forums, tablatures et guides pour débutant accompagnent l'internationalisation de cet instrument dont l'histoire millénaire n'est probablement pas finie.

1.3. Les typologies de lamellophones tshokwe au Musée de la musique.

Six typologies distinctes ont pu être recensées dans le corpus d'étude. A languettes métalliques ou végétales, sur table ou en caissette, nous nous efforcerons ici d'en dresser les principales caractéristiques formelles appliquées aux objets de la collection⁴.

1.3.1. Cisanji ca kakolondondo.

Les *sanza* du type *kakolondondo* représentent 24 des 52 objets du corpus, soit 46% , pourcentage illustrateur de leur grand nombre parmi les Tshokwe.

Cette typologie de *sanza* est dite sur table *cisanji*, taillée dans un bois dur et compact⁵ pouvant être de différentes essences : *Mundelende, Mukolo, Mushilushu, Kikole, Tohikamba, Mutete, Mushiyi, Ndunga, Mukalanga, Muhala, Musangula*. Les bords latéraux de la table *cisanji* sont parfois surélevés. Le trou *citwa* joue un rôle de liaison quand l'instrument est joué au dessus d'une calebasse résonatrice (pour la plupart disparues). Fait rare, la *sanza*

¹ *ibid.*

² www.kalimbamagic.com consulté le 2 mars 2022.

³ *ibid.*

⁴ Toutes les traductions vernaculaires relatives à la dénomination des *sanzas* et de leurs composants utilisées dans cette partie sont issues de BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p. 354-361, exceptés les termes *mu nitmo* et *mpako*, issus de KUBIK Gerhard, 1998, p.111. Les noms des essences de bois correspondent à ceux identifiés pour les typologies correspondantes par BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.354-361 et LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.1, p.191-197.

⁵ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.1, p.35.

E.2020.3.228 présente un reste de cocon d'araignée formant avant sa disparition une membrane au niveau de son trou *cituwa*, ce dispositif nommé mirliton permettait un effet de vibration et de prolongement sonore¹. Il arrive qu'un assistant du musicien soutienne la cadence en frappant le flanc de la calebasse à l'aide d'une baguette *mukakala*².

Son clavier *mulongo*, lorsqu'il est complet, est composé de 8 à 10 lamelles métalliques *ngeya* (sing. *lungeya*). Jouant le rôle de touches, elles sont placées sur un chevalet postérieur en bois taillé en forme de parallélépipède dans la masse et un chevalet antérieur *mukambu wa ngeya* constitué d'une lame de fer pliée en angles droits, enserrant le chevalet en bois. Les chevalets sont parfois rehaussés d'un petit morceau de bois jouant le rôle de support unique où reposent les lamelles. La barre de pression *mushinji* consiste en une tige de métal formant un U qui enserre le chevalet antérieur et les lamelles, ses extrémités sont ainsi plantées dans la table *cisanji*. Cette même barre est entourée de fils métalliques séparant les lamelles *ngeya*, ces fils séparateurs passent à travers la table où ils sont accrochés. La seule *cisanji ca kakolonondo* du corpus à posséder des chevalets rapportés est la n°E.2020.3.227.

Les lamelles, divisibles en plusieurs catégories sont la plupart du temps agrémentées de cire qui adhère sur leur verso afin de modifier leur capacité vibratoire.

Au bas de la planchette, une tringle *mukambu wa mayuku* supporte des sonnailles en fer *mayuku* et parfois des perles, jouant le rôle « d'enrichisseur de timbre » une fois mises en vibration.

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *kakolondond* ; *kakolondd* ; *kakolondond* ; *kakolo ndondo* ; *cisanji ca kakolo ndondo* ; *cisaji cakakolondondo* ; *quissanje ua cacolondondo*.

1.3.2. Cisanji ca lungandu.

Les *cisanji ca lungandu*, constituent 15 % du corpus avec 8 objets. Egaleme nt sur table sculptée en différentes essences de bois - *Mulima*, *Kasana*, *Cikamba*, *Mutete*, *Sanga*, *Muhala* -, elles se distinguent du type *kakolondondo* par la présence non pas d'un mais de deux claviers droits, dits « en terrasse » ou *milongo yali*. Généralement plus grandes que la *cisanji ca kakolondondo*, leur longueurs varient de 17,5 cm à 26,4 cm.

¹ KUBIK Gerhard, 2002, p.280.

² BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.354.

Elle présente, comme le type précédent, un trou *cituwa* communicateur avec la calebasse résonatrice. De la même manière, ses claviers reposent sur un chevalet postérieur taillé dans la masse et un chevalet antérieur métallique, parfois rehaussés d'une lamelle de bois. La barre de pression en U *mushinji* maintient les deux claviers ou les lamelles *ngeya*. Ces dernières sont toujours séparées par des fils métalliques et souvent rehaussées de cire. Ces mêmes claviers se différencient par leur registre musical : registre grave *shina*, registre médium *cikaci* ou registre aigu *songo*¹. Bien que la quasi-totalité des claviers soient incomplets, le nombre de lamelles varie entre 10 et 13. Celles-ci sont disposées successivement de manière lamelle courte/lamelle longue, la lamelle du clavier supérieur étant accordée à l'octave de sa lamelle inférieure droite².

Six objets sur huit comportent une tringle avec sonnailles métalliques ou perles enrichisseuses de timbre (les deux autres tringles sont manquantes).

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *lukangu*, *cisaji calungandu*, *cisaji camandumbwa*.

1.3.3. *Cisanji ca muyemba*.

Une seule *cisanji ca muyemba* est présente au sein du corpus tshokwe. Lamellophone sur table, le type *muyemba* comprend les mêmes caractéristiques que les *kakolondondo* et *lungandu* (table, trou, deux chevalets, barre de pression, tringle, sonnailles, cire) mais possède trois claviers droits superposés *milongo itatu* à 16 lamelles métalliques. On y retrouve les trois registres aigu *songo*, médium *cikaci* et grave *shina*. Ces trois rangées sont par ailleurs une symbolisation de la coiffe féminine traditionnelle à trois tresses *uyemba*, portée par les hommes quand ils jouent de la *cisanji ca muyemba*³. Les différentes essences de bois trouvées sont *Mupalasasa*, *Mulima*, *Kapalasa*.

Fait unique au sein du corpus, la *cisanji ca muyemba* est associée à une calebasse résonatrice *ca kusa ku muvungu wa swaha*. N'étant pas attachés ensemble, il est néanmoins compliqué d'affirmer que ces deux éléments correspondent bien à un seul et même instrument.

¹ *idem* p.355-359.

² BOREL François, 1986, p.165.

³ GANSEMANS Jos, 2009, p. 17

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *mugemba* , *mujemba*, *muyembba*,

1.3.4. Likembe et Cisanji ca lipungu.

Les *likembe* et *cisanji ca lipungu* sont les sanzaz dites « en caissette » les plus représentées du corpus avec sept objets au total¹. La particularité de ces lamellophones réside dans la présence d'une caisse résonatrice intégrée à l'instrument. La partie postérieure du dos de l'instrument se caractérise elle par un évidement caractéristique formant une sorte d'avancée par rapport à la caisse résonatrice. Le bois choisi, assez tendre, permet la malléabilité nécessaire à l'évidement², les différents bois retrouvés étant les suivants : *Kapalasa* et *Mulela*. La cavité de résonance *mu ntimo* n'est cependant pas visible à l'oeil ni puisqu'une ou des planchette(s) *cipata ca libunpu* la comble(nt). Celles-ci sont la plupart du temps fixées à l'aide d'une résine noire *ulongo*, des clous ou bien maintenues par simple ajustage³. Des trous acoustiques *cituwa* y sont ménagés sur différents côtés (Gerhard Kubik les nomme *mpako*). Dans le cas de la sanzaz E.2020.3.114, deux pièces zambiennes de 1987 sont présentes à l'intérieur de la caisse, des matériaux non identifiés jouant le rôle de vibreurs sont présents dans les caisses de trois autres sanzaz.

Le chevalet postérieur est constitué d'une languette de bois rapportée alors que le chevalet antérieur prend toujours la forme d'un U métallique. L'unique clavier complet du corpus est constitué de dix lamelles, tous les autres en possèdent moins. Celles-ci sont maintenues par une barre de pression en U métallique qui s'enfonce dans la table d'harmonie. Elles sont parfois enrichies de sonnaillles cylindriques *mayuku*. De la même manière que les typologies précédentes, des fils métalliques entourent la barre de pression pour séparer les lamelles. Seul le lamellophone E.2020.3.15 possède des tringles comprenant des sonnaillles vibratoires en plastique et en métal.

On peut aussi noter que le seul lamellophone du corpus dont la typologie exacte n'est pas établie (E.2020.3.10) se rapproche du *likembe-cisanji ca lipungu* par sa caisse de

¹ La typologie de la sanzaz E.2020.3.239 n'était pas établie dans l'inventaire du collectionneur. Présentant toutes les caractéristiques du *likembe-cisanji ca lipungu*, son observation en réserve du Musée de la usique le jeudi 24 mars 2022 a permis de l'établir en tant que tel. Nous la traiterons donc en tant que *likembe-cisanji ca lipungu*.

² LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.1, p.25.

³ *ibid.*

résonance fermée. Le trou communicateur de cet instrument est creusé en forme de serrure, donnant une forme de porte à l'instrument.

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *lipungu, cisanji ca lipungu, cisanji ca likembe, cisaj ca likembe, tchissange tchalibungo*.

1.3.5. Cisanji ca mucapata.

Les *cisanji ca mucapata* représentent 4 % du corpus avec deux objets. A l'instar de la précédente typologie, le résonateur est intégré à l'instrument. Leur principale différence réside dans l'ouverture de la boîte résonatrice, contrairement aux *likembe-cisanji ca libungu* dont la boîte est close. La table est ici monoxyle et évidée par le bas pour former la caisse *mpako'* dont l'ouverture est dite « en cloche ». Le haut de cette caisse s'amincit et se relève en progressant vers le haut de l'instrument lui donnant une forme concave. L'instrument peut être sculpté dans différentes essences de bois : *Kapalasa, Mufuma, Mongela, Kungela, Mungela, Palasasa*.

Les claviers des deux *cisanji ca mucapata* possèdent 16 et 17 lamelles. Elles sont disposées dans une forme particulière dite « à section oblique »². Une des sanzasa ne possède pas de chevalet postérieur, celui de la seconde est constitué d'une lanière de cuir. Les chevalets antérieurs sont en forme de U métallique se terminant en spirale caractéristique. La barre de pression est elle aussi métallique et ligaturée à la table par des tiges métalliques recourbées qui séparent les lamelles.

Les deux instruments possèdent une tringle fixée dans l'orifice évidé. Elles soutiennent des sonnailles métalliques et graines utilisées pour la vibration.

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *mucapata ; tchissange mutchapata ; cisaji ca mucapata ; chi sanzi cha muchapata ; mutyapata ; mutshiabata ; mutxapata ; muchapata*.

¹ KUBIK Gerhard, 1998, p.105-111, l'auteur utilise le même terme pour désigner la cavité résonatrice de la *cisanji ca mucapata* et le trou communicateur d'un *likembe*.

² BOREL François, 1986, p.12-13.

1.3.6. *Cisanji ca kele.*

La dernière typologie est celle des *cisanji ca kele*, au nombre de neuf. Il s'agit des seuls instruments à lamelles végétales du corpus. Leur table dite « en radeau »¹ est constituée de 4 à 6 tronçons de moelle de pétiole de palmier raphia *cingwalala* (pl. *yingwalala*) . Les tronçons de section hémicylindriques ou triangulaires sont assemblés à l'aide d'épines transfixantes et par une ligature en fibres végétales qui les relie à la barre de pression. Les deux tronçons extérieurs sont parfois plus longs que les deux autres, créant un petit ressaut sur la partie antérieure de l'instrument. Cet espace est parfois utilisé pour insérer une tringle tranfixante où des sonnailles sont attachées, mais aucune sanza du corpus n'en est pourvue.

Les claviers de différentes formes se composent, au complet, de 9 à 22 lamelles *ngeya* végétales en rotang *kele* . Les deux chevalets sont constitués d'une simple lamelle de raphia, tout comme la barre de pression, nouée à la table à l'aide des fibres végétales qui ensèrent les tronçons. Toutes les sanzas de cette typologie présentent un clavier à sections obliques. Il proviendrait selon Gerhard Kubik d'une influence de la *cisanji ca mucapata* sur la *cisanji ca kele*². Marie-Louise Bastin nomme par ailleurs ce type d'instrument « *cisanji ca kele mucapata* »³, terminologie que nous n'avons pas adopté car la caractéristique principale de la première (la caisse de résonance creusée en cloche) n'est pas applicable à la seconde du fait de sa matière constituante, le pétiole de raphia⁴. La dénomination de M-L Bastin n'est par ailleurs utilisée par aucun autre auteur.

Autres graphies trouvées au fil des ouvrages : *kisaanji* ; *kisaandji* ; *kizanzi* ; *gibinji* ; *isanji* ; *ikelekele* ; *txa quele*.

Nous espérons avoir ici retranscrit les principales informations permettant d'appréhender les sanzas composant le corpus. Il serait néanmoins réducteur de les considérer hors de tout contexte ethnologique. Si nous avons pu dresser les grandes lignes de la constitution de la collection et les différentes formes qui la composent, il convient désormais de s'approcher plus nettement de ce que les sanzas impliquent au niveau de la société tshokwe et ce à travers plusieurs aspects.

¹ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.1, p.5.

² KUBIK Gerhard, 2002, p.318.

³ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p. 359-361.

⁴ KUBIK Gerhard, 2002, p.318.

2. L'objet et ses représentations chez les Tshokwe.

« Peu d'objets ethnographiques peuvent être ravalés à un rang aussi bas et jouent un rôle aussi peu occulte que la sanza »¹. Cette affirmation quelque peu sévère de Jean-Sébastien Laurenty mérite d'être nuancée à la lumière des informations recueillies. Dans un esprit de décroisement, nous effectuerons donc une approche globale des lamellophones de leur fabrication et décor jusqu'à leur jeu et statut.

En analysant la matérialité propre à l'objet ainsi que les différents statuts qu'il peut revêtir pour les complexes socio-culturels dont il est question, nous tenterons donc de comprendre ce que les lamellophones ont à nous dire de leurs utilisateurs. L'objet nous parle, il s'agira alors de décrypter ce qu'il exprime du monde tshokwe à travers différents aspects sociaux, artistiques et politiques. Il apparaît en effet que la diversité des formes et sons exprimés dans le corpus tshokwe illustre différents aspects dont le « rang » n'est pas toujours « aussi bas ».

2.1. Fabriquer et jouer la sanza, relations et statuts autour de l'instrument.

Quelles sont les différents intervenants et actions gravitant autour du lamellophone tshokwe ? La fabrication et le jeu d'un instrument de musique ne sont pas des actions anodines et relèvent de plusieurs savoir-faire.

2.1.1. La fabrication du son.

La question de l'élaboration de l'instrument ne semble pas être figée. Nous n'avons pas, au cours de nos recherches, relevé la mention d'un « fabricant de lamellophone » assigné uniquement à cette fonction mais plutôt une pluralité de fonctionnements et intervenants. Voilà ce que nous en dit Manuel Jordán Pérez : « *Most common among Chokwe, Luvale, Lunda, and Luchazi that I found was to find thumb pianos where there were metalsmiths at work or retired ones. Seems most metalsmiths have or had the ability to do carpentry as well (as an occupation) or have carpenters nearby who could also carve the wooden parts. Not*

¹ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.1, p.215.

uncommon for somebody to make the whole instrument or commission the carved wood or iron/metal keys from a smith. Same for who played it which, often times, included the makers, others commissioned. At least that's what I found when I was there; it could be one, or other people involved in their manufacture. »¹. Ces observations rendent compliqué un cloisonnement des fonctions dans le processus de fabrication. Elles témoignent au contraire d'une forme de porosité où les tâches sont exécutées par un ou plusieurs intervenants dont le statut n'est pas subordonné au lamellophone. Bien que rare, un aspirant musicien peut par exemple construire son propre instrument après plusieurs tentatives², la confection d'objets usuels n'était pas nécessairement réalisée par un sculpteur ou forgeron professionnel³.

La sculpture d'une table ou d'une caisse résonatrice comprend une action de dégrossissage du bois, qu'il soit tendre ou dense. Le bois (*musondo*) n'est travaillé que par les hommes chez les Tshokwe⁴ en utilisant divers instruments comme la machette *ndjangu*, la hachette *kasau* et l'herminette *seso*. Le morceau utilisé peut être un bloc déjà mort, comme le décrit Gerhard Kubik en 1965 avec la fabrication d'un *cisanji ca mucapata* par Sachiteta, un musicien tshokwe de 72 ans⁵. Ses photographies témoignent d'autres outils aussi utilisés pour la fabrication : la scie et le couteau à bois. C'est une fois le corps de l'instrument sculpté qu'il ajoute les éléments harmoniques (chevalets, lamelles, barre de pression, tringle, sonnailles). La table ou caisse est généralement brûlée afin d'y créer les trous où passeront les fils séparateurs de lamelles.

Les sanzans contenant des composants métalliques (83% du corpus) impliquent aussi un travail de forge. Lors de ses terrains de 1965 dans ce qu'il appelle l'aire « est-Angola »⁶, Gerhard Kubik a pu observer cette forge dans ce qui est désigné comme le *jango*, maison sans mur pour la réunion des hommes du village⁷ où Sachiteta a fabriqué la sanza. Il se pourrait cependant que cette structure n'existe pas dans tous les lieux de vie tshokwe ; seul Gerhard Kubik fait état du *jango* dans les différents ouvrages que nous avons pu consulter sur ces populations. Selon ses observations, cette structure abriterait à la disposition de tous, les outils nécessaires à la fabrication ou la réparation de lamelles en métal (soufflet, enclume,

¹ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 10 février 2022, traduction complète en annexes.

² KUBIK Gerhard, 1998, p.99.

³ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.252.

⁴ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.77.

⁵ KUBIK Gerhard, 1998, p.104-113.

⁶ Carte en Annexe n°5.

⁷ KUBIK Gerhard, 1998, p.100.

marteau). Ces dernières sont la plupart du temps obtenues à partir d'objets manufacturés (clous, rayon de bicyclette ou baleine de parapluie), tenues à l'aide d'une pince *chiso* dans le feu puis frappées sur une enclume avec un pilon avant d'être limées¹. D'une manière générale le fer *utale* est obtenu à partir du haut fourneau *lutengo* contrairement au fer blanc *cifolo* qui est importé². Ce savoir faire des languettes métalliques serait transmis de manière récurrente au sein de familles où les musiciens fabriquaient pour leur propre usage³.

Bien qu'il ne subsiste qu'une seule calebasse associée à une *sanza* du corpus, il s'agit d'un élément composant les *sanzas* sur table et mérite donc un éclaircissement. La *lagenaria vulgaris*, plus connue sous le nom de calebasse, est cultivée par les tshokwe dans des cultures nommées *lavras*⁴. Une fois le fruit mûr (son écorce devient alors jaunâtre), il est cueilli et soumis à diverses opérations de préparations qui aboutissent à son utilisation en tant que contenants, cruches, entonnoirs, salières, grelots et caisses de résonance, entre autres⁵. L'objet peut par la suite faire l'objet d'un décor gravé, comme c'est le cas pour pour celui de la *sanza* E.2020.3.22.

2.1.2. Modes, techniques et symboliques du jeu.

La *sanza* ne semble pas, chez les Tshokwe, utilisée lors de cérémonies collectives. Il s'agit plutôt d'un instrument intime, de loisir et de délasserment le soir et lors de regroupements autour du feu⁶, accompagnant la solitude ou remédiant à la fatigue, essentiellement pour les hommes. Très liée à la marche, la *sanza* est également jouée lors de déplacement, soutenant et encourageant le rythme des pas⁷ ou lors des haltes d'un long chemin⁸. Si son manque de puissance la distingue d'instruments plus communautaires tels que les tambours ou les xylophones, il serait fallacieux de nier toute forme de symbolisme dans la pratique de la *sanza*. Les sons produits lors de la forge par le marteau, l'enclume et le soufflet

¹ *idem* p.100, observation de la fabrication de lamelles pour une *cisanji ca lungandu*.

² BASTIN Marie-Lousie, 1961, Vol.1, p. 83.

³ KUBIK Gerhard, 1998, p.99.

⁴ FONTINHA Mário, VIDEIRA Acácio, *Cabaças gravadas da Lunda*, Companhia de Diamantes de Angola DIAMANG - Museo do Dundo, Angola, Collection « Publicações culturais DIAMANG », 1963, p.33-34.

⁵ *idem*. p.34-36.

⁶ BASTIN Marie-Lousie, « Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda district, Angola) », *African Music*, volume 7, n° 2, 1992, p. 24.

⁷ *ibid*.

⁸ MONARD Albert, « Notes sur les Collections ethnographiques de la Mission Scientifique Suisse en Angola », *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, n° XXXIX, 1930, p. 105.

peuvent être accompagnés par celui du lamellophone, formant une « liaison expérientielle des sensations sonores »¹. La fusion ritualisée du fer, qui se déroule dans un fourneau de forme féminine, est elle aussi accompagnée de musique, illustrant « les concepts cosmologiques de la fertilité chez les Tshokwe »², de la fonte du minerai jusqu'au travail du forgeron.

L'association de l'instrument à la parole, chantée en accompagnement du lamellophone, est aussi à prendre en compte pour corroborer cette approche plus symbolique de l'idiophone. Les paroles peuvent être relatives à de multiples thèmes : politique, relations, morale comme a pu l'observer Manuel Jordán Pérez lors de ses études de terrains³ ou comme le rapporte Gerhard Kubik : « *Eles cantam o real o imaginário, o bom e o mau, o amor e o ódio, as inovações e as mutações do desenvolvimento social, o que lhes toca na alma* »⁴.

Le jeu en lui même se fait à l'aide des deux pouces qui mettent en vibration les lamelles de l'instrument, tenu au niveau du ventre ou du bas-ventre, debout ou assis. Lorsqu'elle est sur table, la sanza peut être jouée non seulement au dessus d'un calebasse comme au-dessus d'un simple trou creusé dans le sol. Les pouces pressent les lamelles puis les relâchent dans un rythme d'aller-retour cyclique entre le pouce gauche et le pouce droit⁵. Cette technique forme une sonorité qui « coule avec un rythme uniforme »⁶ selon Albert Monard (1886-1952), nous informant par ailleurs qu'un musicien commencerait par jouer plusieurs fois le même morceau avant d'improviser après avoir bien appris ce dernier⁷. Hugh Tracey a lui observé au nord-ouest de la Zambie un joueur lunda qui humidifiait ses doigts pour les rendre collants, tout en gardant une réserve de sable sec à côté de lui afin de les imprégner⁸. L'accordage des lamellophones tshokwe est la plupart du temps hexatonique ou

¹ JORDÁN PÉREZ Manuel, « Les Formes Sonores » dans Cat.d'exp. *Frapper Le Fer. L'art des forgerons africains*, sous la direction de Tom Joyce, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, 19 novembre 2019-20 mars 2020, Actes sud-musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 2019, p.195.

² *idem* p.196.

³ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 10 février 2022.

⁴ KUBIK Gerhard, 2002, p.24, traduction : « Le musicien chante le réel, l'imaginaire, le bien, le mal, l'amour, la haine, les innovations et les mutations du développement social, ce qui touchent leur âmes », citation de Marcelina Gomes.

⁵ SCHMIDT Cynthia.E, « Les valeurs iconiques et musicales de la sanza africaine » dans *Afrique : formes sonores*, Musée national des arts africains et océaniens, Paris, 7 février - 2 avril 1990, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, p.64. Il est intéressant de noter que cette technique de jeu cyclique peut être comparée à celle de la guitare en Angola, telle que décrite par Julien MALLET dans « Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola », *L'Homme et la société*, n° 126, 1997, Musique et Société, p.41-42.

⁶ MONARD Albert, 1930, p.105. Albert Monard participa en 1928 et 1930 aux missions scientifiques suisses en Angola, ramenant de ces voyages de nombreuses sanzans.

⁷ *ibid.*

⁸ TRACEY Hugh, *Kalimba & Kalumbu Songs, Northern Rhodesia, 1952 & 1957, Zambia*, livret accompagnant le CD, p.15.

heptatonique¹. On remarque par ailleurs une recherche d'équidistance entre les intervalles des notes qui s'observe dans la disposition des claviers².

L'un des éléments clefs de la compréhension de cette musique consiste par ailleurs dans les corps vibratoires placés sur les lamelles, les tringles ou dans les boîtes résonnantes des instruments. Ces différents composés enrichissent matériellement et sonoremment l'instrument, élaborant un effet que l'on peut comparer selon l'ethnomusicologue Rémy Jadinon à une forme de distorsion utilisée pour certains instruments contemporains³. Sur les *cisanji ca lipungu* ou les *likembe*, cette distorsion du son s'effectue aussi en obstruant ou non, avec les doigts ou le ventre, les trous percés *cituwa* dans la boîte résonnante créant un effet « wah-wah »⁴. Dans le cas des *cisanji ca kele*, des coques de graines de la noix de voandzeia sont parfois placées dans les alvéoles creusées au bout des tronçons de palmier raphia⁵.

2.1.3. Le musicien et sa sanza.

« Certains se spécialisent dans cet art et y deviennent fort habiles »⁶. Cette courte phrase d'Albert Monard témoigne du statut accessible par le jeu du lamellophone. Le joueur doué est aussi un bon conteur d'histoire⁷. Sa réputation le précédant, il peut voyager sur de longues distances vers des villages où il sera nourri et payé en échange de sa performance⁸. Certains musiciens peuvent ainsi atteindre une position privilégiée dans la société. Le souverain tshokwe *mwanangana* était entouré d'une cour de musiciens disposant de ce statut et jouant uniquement pour le chef ou leur public⁹.

Cette possibilité de « spécialisation » implique une valeur différentielle des joueurs et des instruments. Il en ressort que certaines typologies de sanzans peuvent être liées à une technique de jeu plus ou moins compliquée. La *cisanji ca muyemba* et ses trois claviers en terrasse apparaît de fait associée aux joueurs expérimentés¹⁰. En outre, la *cisanji ca mucapata*

¹ KUBIK Gerhard, 1999, p.46.

² KUBIK Gerhard, 2002, p.63-65 se référer à ces pages pour un approfondissement des caractéristiques tonales de la musique tshokwe.

³JADINON Rémy, communication personnelle lors d'un entretien en visioconférence, 10 mars 2022.

⁴ GANSEMANS Jos, 2009, p.22.

⁵ MAQUET Jean-Noël, « La musique chez les Bapende », *Problèmes d'Afrique centrale*, 1954, n°26, p.306.

⁶ MONARD Albert, 1930, p.105.

⁷ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 16 février 2022.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

¹⁰ GANSEMANS Jos, 2009, p. 17.

serait, selon Gerhard Kubik, associée à l'institution du *jango* et jouée elle aussi par des musiciens émérites¹.

Dans ce contexte, le choix de la typologie de l'instrument apparaît décisif pour un musicien. Le nombre de touches, leur emplacement, la présence d'une boîte résonatrice ou non et d'éléments vibrateurs sont autant d'éléments définissant la recherche d'une esthétique sonore par le musicien. Les observations faites par Gerhard Kubik en 1965 dans le village de Cisende de deux musiciens tshokwe témoignent aussi d'éventuelles préférences générationnelles : Sachiteta, 72 ans, fabrique une *cisanji ca mucapata* tandis que Kufuna Kandonga, 15 ans, fabrique un *likembe*². Un instrument peut accompagner toute sa vie un musicien, parfois jusque dans sa tombe³. Il peut d'ailleurs le porter au cou ou à la ceinture à l'aide d'une ficelle passée dans les trous d'accroche ménagés sur certains instruments⁴.

Ce choix de la typologie est accompagné de l'accordage par le musicien. Ce dernier peut, par divers procédés, modifier la hauteur. Une élévation du ton peut ainsi être permise en faisant coulisser les touches sous la barre de pression, plus une touche sera courte et plus le ton sera haut⁵. Au contraire, une diminution de la hauteur est possible en ajoutant de la cire noire *cili nyi ulongo kwishi lya ngeya*⁶ (sa composition exacte n'a pas été authentifiée) en dessous des lamelles, comme c'est le cas sur de nombreuses sanzasa du corpus. Cette technique est particulièrement utilisée afin d'accorder les claviers impliquant des touches aux longueurs équivalentes⁷, comme les claviers arrondis ou droits. Selon Marie-Louise Bastin, certaines lamelles seraient rehaussées de kaolin *pemba* pour améliorer magiquement le son produit⁸. Cependant, ni l'inventaire, ni nos observations ne nous ont permis de déceler la présence de kaolin sur les touches des sanzasa du corpus.

¹ KUBIK Gerhard, 2002, p.60-61.

² KUBIK Gerhard, 1998, p.104-113.

³ *idem* p.99.

⁴ MONARD Albert, 1930, p.105.

⁵ BOREL François, 1986, p.14.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1961, p. 354-361.

⁷ BOREL François, 1986, p.14.

⁸ BASTIN Marie-Louise, 1961, p. 354-361.

2.2. Les motifs décoratifs des lamellophones tshokwe.

Nous ne prétendons pas rendre compte dans cette partie de tous les motifs ornant les sanzans du corpus. Face à la quantité et à la diversité des ornements, nous nous attacherons plutôt à expliciter une sélection de décors représentante de différents thèmes et techniques et ce qu'ils peuvent exprimer de la société tshokwe. Ces observations étant faites sur la base de photographies, l'identification complète de tous les décors présents sur les lamellophones du corpus n'a pas pu être réalisée¹.

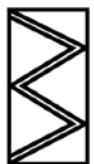
2.2.1. Motifs empruntés à la nature.



La tortue occupe une place particulière chez les Tshokwe. Liée au pouvoir, aux esprits *mahamba*, aux ancêtres et à la sorcellerie², les plaques de sa carapace se retrouvent figurées sous la forme de lignes perpendiculaires et obliques comme ci contre, nommées *manda a mbaci*³. Selon Mario Redinha, la démarche lente du reptile serait copiée par les chefs tshokwe, relevant le pied à chaque pas⁴. La carapace *mbaci* de la tortue sert de récipient pour divers types de remèdes *ytumbo*⁵. Très présente dans les contes et mythes tshokwe⁶, la tortue est d'une manière générale associée à la ruse. Le motif *manda a mbaci* se retrouve notamment très explicitement sur la *cisanji ca muyemba* E.2020.3.22.



Autre reptile représenté, la vipère du Gabon *yenge* par le motif *mapembe* représentant les formes triangulaires (voir ci-contre) dessinées par les écailles dorsales du serpent. Ce motif est observable sur la *cisanji ca lungandu*



E.2020.3.149 mais n'est à ne pas confondre avec le motif *yenge* désignant la vipère d'une manière générale⁷. Celui-ci se retrouve sous la forme d'une double ou unique ligne brisée, observable sur la *cisanji ca lungandu* E.2020.3.155. Le serpent occupe

¹ Les dessins accompagnant le texte sont reproduits en annexes. Ils ont été réalisés d'après BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1 et l'observation des décors du corpus.

² HAUENSTEIN Alfred, *Examen de motifs décoratifs chez les Ovimbundu et Tchokwe d'Angola*, Instituto de antropologia, Universidad de Coimbra, Portugal, Collection « Publicações do Centro de Estudos Africanos », 1988, p.33-34.

³ Toutes les appellations vernaculaires des motifs décoratifs que nous utiliserons ainsi que les reproductions dessinées les accompagnant proviennent de BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.95-219.

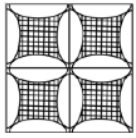
⁴ *idem* p.114.

⁵ *idem* p.117.

⁶ HAUENSTEIN Alfred, *Fables et contes angolais*, Anthropos-Institut St. Augustin, Pampelune, 1976, p.127-162, contes et fables de la tortue.

⁷ BASTIN MARIE-Louise, 1961, Vol.1, p.123-124.

chez les Tshokwe et comme dans beaucoup de sociétés d’Afrique subsaharienne, une place symbolique liée à la fécondité et à la richesse¹.



Le motif *pashi* dessiné ci-contre fait lui référence aux coquillages cauris, également nommés *pashi*. Selon Marie-Louise Bastin, ce motif serait peu utilisé dans les provinces nord et sud de la Lunda, étant donné la rareté du coquillage dans la région². Il se retrouve néanmoins dans certaines pratiques. Sa forme courbée est associée au ventre de la femme enceinte, il peut faire office de talisman porté au cou et fait parti des divers instruments insérés dans le *ngombo ya cisuka*, le panier de divination du devin *tahi*³. L’unique gravure de ce motif que nous ayons retrouvée se situe sur la *cisanji ca lungandu* E.2020.3.153.



Autre motif qu’est celui représenté sur la *cisanji ca mucapata* E.2020.3.4. Les cercles concentriques sont la représentation du soleil, *tangwa*, entouré de traits parallèles *khaka*, représentant des pistes. La croyance tshokwe veut que le soleil disparaissant à la nuit tombée est remplacé par un autre au lever du jour⁴. De plus, les garçons circoncis de la société *mukanda* entonnent un chant destiné au soleil lors de l’aurore⁵. Les cercles concentriques peuvent aussi faire référence au bracelet en laiton *cijiongo*⁶.



Tukone (sing. *kakone*) est le nom désignant les racines d’arbre pliées, fréquentes le long des cours d’eau⁷. Cet arc *kakone* se retrouve sous une grande variété de motifs décoratifs exprimant tous cette idée d’angle ou de pli. Le *kakone* se retrouve lui aussi dans le panier de divination *ngombo ya cisuka* où il représente quelqu’un de menaçant, ayant le « coeur plié »⁸. Le premier motif ci-contre se retrouve notamment sur la *cisanji ca kakolondondo* E.2020.3.152. Le second, une variante en arc de cercle, est décelable sur la *cisanji ca kakolondondo* E.2020.3.161.



La *sanza* E.2020.3.8 présente elle une des variations du motif *cisonge ca yishi*, appellation désignant les arêtes de poissons⁹. Ces dernières sont gravées sous la forme de chevrons emboîtés dont les côtés sont séparés par un trait.



¹ HAUENSTEIN Alfred, 1988, p.32.

² BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.120.

³ *idid.*

⁴ *idem* p.102.

⁵ *ibid.*

⁶ *idem* p.157.

⁷ *idem* p.107.

⁸ *ibid.*

⁹ *idem* p.119.

2.2.2. Motifs empruntés aux humains et à leurs activités.



Huit sanzas du corpus sont décorées de visages anthropomorphes représentés en losanges ou en triangles, comme observable ci-contre sur la *cisanji ca kakolondondo* E.2020.3.18. Ces figures, très présentes dans les arts décoratifs tshokwe, font directement référence au masque *mukishi wa pwo*¹. Ce dernier incarne lors de ses sorties un esprit *mukishi*, honorant le premier ancêtre féminin (*pwo* ou *mwana pwo*) sous différentes formes : la jeune fille, la femme-chef, la femme âgée ou la femme séductrice² lors de spectacles collectifs où il caricature la société et sa morale³. La fabrication d'un tel masque serait semble-t-il inspirée au sculpteur par une femme de grande beauté⁴. La gravure récurrente du *mukishi wa pwo* sur les tambours, sifflets, sanzas et autres objets s'accompagne de variations formelles dans sa représentation. Les lamellophones E.2020.3.5 ; E.2020.3.18 ; E.2020.3.165 et E.2020.3.227 montrent chacun l'association de deux masques accolés. La *cisanji ca kakolondondo* E.2020.3.8 présente elle un visage plus en relief surmonté de ce que l'on a identifié comme la coiffure *kambu ja lenge* grâce au bandeau frontal nervuré qui la caractérise⁵.



Le masque féminin *mukishi wa pwo* trouve son pendant masculin dans le masque *mukishi wa cihongo*. Nous n'avons, jusqu'ici, trouvé ce masque représenté sur aucune autre sanza du corpus, de la collection ou dans les ouvrages consultés. Le visage en relief ornant la *cisanji ca lipungu* E.2020.3.112 présente néanmoins les caractéristiques du dit masque : les yeux sont insérés dans de larges orbites concaves, le menton est formé par une saillie et le visage est surmonté d'une bande circulaire (difficilement visible car gravée sous les lamelles) semblable à la coiffure de plumes, vannerie et tissu surmontant habituellement le masque⁶. Plus empreint de puissance et de sacralité que son pendant féminin⁷, *cihongo* représente un personnage royal

¹ *idem* p.203-204.

² JORDÁN PÉREZ Manuel, « Les masques initiatiques du sud-ouest de la République du Congo » dans Cat. d'exp., *La part de l'ombre Sculptures du sud-ouest du Congo*, sous la direction de Julien Volper, Paris, 14 décembre 2021 - 10 avril 2022, Skira - musée du quai branly - Jacques Chirac, Paris, 2021, p.65.

³ WASTIAU Boris, 2006, p.41.

⁴ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.91.

⁵ BASTIN 1961, Vol.1, p.93.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.87-88.

⁷ WASTIAU Boris, 2006, p.42.

intervenant lors d'initiations *mukanda* réservées aux garçons de sang notable¹. S'il s'agit de l'unique figuration du *mukishi wa cihongo* que nous avons pu observer sur une sanza, celui-ci se retrouve sur divers objets (sifflets, tabatières, chaises ect.), qui selon Marie-Louise Bastin appartiennent généralement au danseur porteur du masque². Un autre visage en relief est sculpté sur le lamellophone E.2020.3.15 mais nous n'avons pas pu l'identifier.



Le masque présente sur son front le motif *cingelyengelye* désignant un bijou cruciforme porté aux oreilles, sur la poitrine ou attaché à la ceinture³. Ce pendentif est symbolique du dieu créateur dans la cosmogonie tshokwe : *Nzambi*⁴. Cette forme serait une dérivation de la croix de Malte, un des symboles de l'Ordre du Christ du Portugal. De cette manière, la croix aurait été importée dans la région dès l'arrivée des portugais sur la côte angolaise à la fin du XVe siècle, puis par la christianisation du royaume Kongo⁵.



La sanza E.2020.3.134 est la seule du corpus à présenter une tête en ronde bosse surmontant l'instrument. Ce type de sculptures se retrouve au dessus des spatules, sceptres et sanzans. Il s'agirait de représentations féminines, identifiables aux bandeaux les surmontant⁶.

● ● ● ● Le motif *majiko*, que nous avons pu observer sur au moins 18 sanzans du corpus, symbolise les foyers brillant dans la nuit⁷. Il se caractérise par de petits trous disposés en losanges, en triangles ou en lignes obtenus par impression au feu à l'aide d'une pointe ou d'un clou chauffés⁸. Dans le cas de la *cisanji ca kakolondondo* E.2020.3.227, ces *majiko* sont rehaussés de clous d'importation européenne sur la tranche de la table.



Autre ornement récurrent, le motif *liso* (ci-contre) est relatif à l'oeil. Il se caractérise par un jeu de courbes affrontées nommées *mahenga*⁹. Facilement reconnaissable, il se retrouve notamment sur les sanzans E.2020.3.30, E.2020.3.155 et E.2020.3.163.

¹ JORDÁN PEREZ Manuel, 2021, p.65, l'auteur parle de *cihongo* comme étroitement lié à un autre masque nommé *munganda*.

² BASTIN Marie-Louise, 1982, p.89.

³ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.149.

⁴ *ibid.*

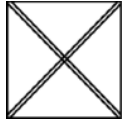
⁵ *idem* p.151-152.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.279.

⁷ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.177-178.

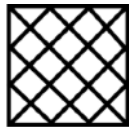
⁸ *ibid.*

⁹ *idem* p.135.



La gravure de motifs *maswi a yisakala* fait référence aux cages où sont piégés et enfermés les oiseaux *kasakala* (serins du Mozambique). Ces derniers étaient gardés en cage pour leur chant très apprécié des Tshokwe et populations voisines¹.

Cette forme, très récurrente dans le corpus, peut aussi renvoyer aux tendeurs du cuir des sièges et tabourets². Il est la plupart du temps représentés par deux diagonales croisées dans un rectangle.



Le gaufrage de petits losanges observable sur certaines sanzasa est lui nommé *matota*. Il renvoie aux nattes présentes sur certaines coiffures³. La coiffure *kambu ja tota* présente sur de nombreuses figures féminines sculptées était constituée de ces mèches enduites d'argile et d'huile de ricin⁴.

2.2.3. Motifs abstraits et écritures.

Il est important de noter la présence de lettres latines et dessins sur un lamellophone du corpus. La sanza E.2020.3.228 présente sur sa face les mentions « Africa » et « Angola » gravées de manière affrontée, entourant une figure que nous n'avons pas pu identifier. A son verso, « Drummer Beto » est pyrogravé et colorié en rouges. Plusieurs autres formes décoratives rouges et vertes entourent cette inscription. Il paraît compliqué d'identifier précisément la nature de cette inscription - purement décorative, marque de propriété, signe de reconnaissance - mais le terme Beto pourrait être le diminutif d'un prénom d'origine portugaise (Alberto, Roberto ou Gilberto par exemple) et pourrait donc hypothétiquement désigner le propriétaire de l'instrument, lui-même possiblement l'auteur de ces écritures. Il est néanmoins possible que ces inscriptions aient été faites postérieurement à la création de l'instrument. La présence de lettres latines *a fortiori* en langue anglaise, laisse la possibilité de supposer une datation tardive, peut-être dans la première moitié ou le milieu du XXe siècle.



Si les appellations décrites jusqu'alors font toutes référence à des éléments existants, il existe aussi plusieurs motifs qui ne sont nommés que par des termes abstraits. C'est le cas du motif *mikala* qui est représenté sous la forme de simples lignes observables comme ci-contre et présentes sur de nombreuses sanzasa du corpus. Si le

¹ *idem* p.167.

² *idem* p.165.

³ *idem* p.145.

⁴ *idem* p.145-146.

terme *mikala* peut référer à une rangée comme celle formée par les habitations d'un village, il renvoie d'une manière générale à l'idée de ligne¹.



En évoquant *liso*, le motif de l'oeil un peu plus haut, nous avons précisé qu'il était composé de courbes nommées *mahenga*. Ces dernières ne font pas non plus référence à un quelconque élément naturel ou humain². Elles peuvent être gravées sous la forme de simples lignes ondulées, comme ci-contre, ou par de multiples variantes : courbes concentriques, zigzags, chevrons ect.

Bien loin de rendre compte de tous les décors et de toutes leurs variantes, cet aperçu de diverses formes présentes sur les sanzasa témoigne d'une pluralité d'éléments religieux, sociaux ou abstraits. Encore faudrait-il savoir le but de leur présence sur de tels instruments et leurs relations avec les autres formes d'art.

2.3. Entre symbolisme et décoration : quelle place dans les arts tshokwe ?

Les sanzasa attribuées aux Tshokwe s'intègrent dans un ensemble de pratiques ou formes artistiques elles mêmes attribuées aux Tshokwe. Replacer les lamellophones dans cet ensemble apparait décisif dans la compréhension du traitement de ces objets, de leurs décors mais aussi de leurs représentations.

2.3.1. Graver et scarifier les ytoma.

Oscillant entre symbolisme et décoration, la pratique omniprésente de la gravure relève de tout un pan sociologique. Sur les 52 objets du corpus, 77 % sont décorés de motifs incisés ou gravés. Dans cet esprit, les décors gravés précédemment explicités sont à regarder à travers le concept de *ytoma*.

Les *ytoma* (sing. *citoma*) regroupent l'ensemble des motifs incisés par l'action *kutoma* (verbe désignant le fait de tatouer, inciser, graver ou décorer)³. Ces décors sont présents sur tout un ensemble d'objets gravés (sceptres, statuettes,alebasses, instruments de

¹ *idem* p.98.

² *idem* p.97.

³ *idem* p.71.

musique entre autres) mais désignent aussi les scarifications. Ces dernières sont réalisées lors de la puberté sur les corps des deux sexes comme marques identitaires, décoratives ou érotiques¹. Elles sont formées par une incision de la peau à l'aide d'un couteau ou d'une aiguille, puis par l'application de charbon de bois et d'huile de ricin retardant la cicatrisation et formant le léger relief observable². Les motifs gravés ornant les sanzasa ou autres objets en bois sont eux entaillés à l'aide d'un ciseau *shinzo*, couteau *poko* ou poinçon³. Les entailles peuvent aussi être, comme dans le cas du lamellophone E.2020.3.239, noircies au fer chaud⁴. Par ailleurs, on peut remarquer au sein des différents supports (corps humain ou objets) une inter-influence touchant les motifs : si les motifs gravés sur les objets sont la plupart du temps inspirés des tatouages, ils peuvent aussi être introduits de manière originale sur des oeuvres sculptées, comme cela serait le cas pour le motif de cages *mawsi a ysakala* sur les tambours⁵.

Chaque motif est individuellement nommé par un terme vernaculaire. Les appellations relèvent, comme nous l'avons vu précédemment, de différents aspects sociaux, animaux, végétaux ou abstraits, formant un système de communication⁶. Cependant, et bien qu'il soit désigné par unique nom (quel que soit le support où il est représenté), le motif *citoma* est mutli-référentiel. Sa lecture ou compréhension peut varier d'une personne à l'autre⁷ et l'assemblage de plusieurs idéogrammes *ytoma* sur une même oeuvre forme par ce biais différentes associations d'idées⁸. Si l'utilisation des décors *ytoma* a au fil du XXe siècle pris une tournure de plus en plus décorative, il est néanmoins probable que l'utilisation de tels signes aient été originellement beaucoup plus empruntée d'une nécessité symbolique⁹ : « *There is such a case of adding patterns for decorative purposes but that was most-often not the case. (...) Thumb pianos in the areas I worked in are not common any longer and most of those collected come from earlier times when these symbols had more of a purpose* »¹⁰. Selon Manuel Jordán Pérez, les idéogrammes présents sur les lamellophones tshokwe évoqueraient

¹ *idem* p.74.

² *idem* p.72.

³ *idem* p.77.

⁴ *idem* p.89.

⁵ *idem* p.77.

⁶ *ibid.*

⁷ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 16 février 2022.

⁸ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.59.

⁹ *ibid.*

¹⁰ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 16 février 2022, traduction en annexes.

des notions d'efficience et de reviviscence nécessaires aux pratiques rituelles et cérémonielles, exprimant la relation au monde et la cosmologie tshokwe¹.

2.3.2. La décor et le beau comme parties intégrantes des formes d'art tshokwe.

D'une manière plus générale, cette pratique de la gravure et des scarifications s'intègre dans un ensemble de réalisations décoratives et symboliques touchant d'autres formes d'art chez les Tshokwe.

Le terme *sona* (sing.*lusona*) désigne les dessins, peintures et idéogrammes dessinés dans le sable. Exécutés à partir de l'enfance, ces derniers illustrent les proverbes, chants et contes transmis de génération en génération² par le tracé de lignes sinueuses autour de points de repère alignés. L'action *kusona* (verbe signifiant à la fois dessiner, peindre et écrire), intègre néanmoins d'autres pratiques comme l'art pariétal, les peintures sur les murs, ou sur les couvre-chefs³. Selon Mário Fontinha, les *sona* exécutés dans le sable auraient influencé les pratiques décoratives des Tshokwe que l'on retrouve aussi dans la vannerie, la sculpture et la gravure de motifs *ytoma*⁴. Il ajoute également que les sculpteurs, les forgerons et les dessinateurs expérimentés *akwa kuta sona* formaient une élite transmettant le savoir à travers leurs productions⁵. Il n'est pas étonnant dans ce contexte de retrouver certains motifs sous des formes assimilables sur différents supports. La croix *cingelyengelye* a pu être observée dans des formes proches sur des gravures rupestres et des *sona*⁶. Gerhard Kubik associe d'ailleurs la notion d'équidistance recherchée dans l'esthétique sonore tshokwe avec celle représentée dans les motifs *sona*⁷. On retrouve aussi cette inter-influence des motifs entre les différents supports avec la vannerie, dont plusieurs formes proviendraient. C'est le cas par exemple pour

¹ JORDÁN PÉREZ Manuel, 2012, p.7

² FONTINHA Mário, *Desenhos Na Areia Dos Quiocos Do Nordeste De Angola*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisbonne, Collection « Estudos, Ensaios e Documentos », 1983, p.43.

³ BASTIN Marie-Louise, « Chokwe Arts: Wealth of Symbolism and aesthetic Expression » dans Cat. d'exp., *Chokwe ! Art and initiation Among Chokwe and Related Peoples*, sous la direction de Manuel Jordán Pérez, Birmingham Museum of Art, Alabama, 1 novembre 1998-3 janvier 1999, Prestel, Munich, New-York, 1998, p. 17.

⁴ FONTINHA Mário, 1983, p.37.

⁵ *idem* p. 34.

⁶ GUTIERREZ Manuel, « Recherches archéologiques en Angola », dans Cat. d'exp., *Angola : figures de pouvoir*, sous la direction de Christiane Falgayrettes-Leveau, Musée Dapper, Paris, 10 novembre 2010-11 juillet 2011, Musée Dapper, Paris, 2010, p.72.

⁷ KUBIK Gerhard, 2002, p.65-67.

certain motifs *manda a mbaci* (représentant les écailles de la carapace de la tortue), présents à l'origine sur certaines oeuvres de vannerie¹.

La pratique répandue de la décoration chez les Tshokwe participe comme nous l'avons vu de considérations symboliques et transmissives exprimant divers aspects du monde. Il est aussi à noter la dimension reliant l'esthétique au symbolique. La notion d'*utotombo* désigne ce que l'on pourrait traduire par un « bel objet », combinant « habileté, adresse, amour, un soin minutieux dans la facture, une application à faire parfait »². La question des patines et teintures que l'on retrouve sur les sanzans s'intègre de ce fait dans l'idée de l'*utotombo*. Une oeuvre décorée peut tout d'abord être polie à l'aide d'une feuille abrasive de l'arbre *lupembe* (*Ficus exasperata Vahl*)³. Si certaines essences de bois rares prennent naturellement une patine esthétique d'usage⁴, diverses techniques sont employées afin de teinter les objets. Bien qu'il nous soit compliqué d'identifier sur la base de photographies les différentes teintures ornant les sanzans du Musée de la musique, il nous paraît important de mentionner les techniques utilisées par les Tshokwe. On retrouve ainsi parmi les matériaux utilisés : l'huile de ricin (teinte de brun clair à noir), les feuilles de l'arbre *mufulafula* et *musungwa* (teinte brune), les feuilles de l'arbre *kayenge* (teinte brun clair), et l'écorce du *mulamata* (teinte brun foncé et noir)⁵.

2.3.3. La logique communicationnelle du lamellophone tshokwe.

L'un de nos premiers réflexes au démarrage de ce travail de recherche fut d'aller observer une statuette tshokwe conservée et exposée au musée du quai Branly - Jacques Chirac. Cette oeuvre présente ce qui est désigné comme un chef tshokwe, portant le diadème *cipenya mutwe* ou la coiffe *mutwe ya kayanda* caractéristique de son statut⁶. Au delà de son attribution ethnique, cette oeuvre montre une ramification importante avec notre travail : le chef tient entre ses mains une sanzana. Cette représentation commune d'un chef et d'une sanzana se retrouve dans d'autres oeuvres. Une autre statuette présentant la même scène est conservée au Metropolitan Museum of Art de New-York. Une chaise de prestige, réservée à un roi et

¹ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.59.

² *idem*, p.64.

³ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.65.

⁴ *ibid.*

⁵ *idem* p.65-66.

⁶ *idem* p.112.

conservée à l'Université d'Oslo présente elle aussi un joueur de *sanza* sculpté sur une de ses entretoises. Loin de former une règle générale, ces trois oeuvres témoignent tout de même d'une récurrence non négligeable: celle de l'association du pouvoir au lamellophone.

Le chef, bien qu'il puisse être musicien, ne se montre pas publiquement jouant de la *sanza*¹. En outre, le jeu de l'instrument n'est, comme nous l'avons déjà vu, en aucun cas son apanage car il peut être exécuté sans statut particulier. La logique de ces représentations est donc à rechercher dans la capacité transmissive et communicationnelle associée à la *sanza*. L'association entre la parole et l'instrument est en effet à mettre en relation avec une forme de contrôle de l'information impliquant les histoires, nouvelles ou événements importants² et leurs diffusions parmi les populations. Certaines paroles associées à la musique jouée relataient qui plus est certains faits historiques. Une sculpture de *mwanangana* jouant de la *sanza* l'établit ainsi en tant que « dépositaire légitime du passé de sa communauté et du pouvoir »³ ou en d'autres termes, les oeuvres qui témoignent de ce rapport entre le pouvoir et la *sanza* « réaffirment les concepts reliés à la royauté et au contrôle de l'information partagée au sein des populations »⁴.

Ce concept de transmission de l'information est, de manière différente, visible sur un lamellophone du Cleveland Museum of Art. L'instrument est surmonté d'une représentation d'un *pombeiro* chevauchant un boeuf. Les *pombeiros* étaient les marchands luso-africains, issus des mariages mixtes qui avaient lieu dès l'installation des portugais sur la côte atlantique au XVe siècle⁵. Acteurs des réseaux commerciaux et en particulier de la traite atlantique, ils avaient notamment pour fonction d'établir les liens entre les ports portugais de la côte angolaise (Benguela et Loanda pour les deux principaux) et l'arrière pays africain. La représentation d'un tel personnage (*pombeiro* signifie pigeon en portugais) sur une *sanza* participe elle aussi de cette association entre l'idiophone à pincement et les histoires ou informations accumulées au cours des voyages que pouvaient effectuer les *pombeiros* et leurs accompagnants⁶.

¹ JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 10 février 2022.

² JORDÁN PÉREZ Manuel, 2012, p.7.

³ Cartel de l'oeuvre du musée du quai Branly-Jacques Chirac.

⁴ JORDÁN PÉREZ Manuel, 2019, p.199.

⁵ COQUERY-VIDROVITCH Catherine, MESNARD Eric, *Entre esclave Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*, La Découverte, Paris, 2019, voir p.63-80 pour la culture luso-africaine et p.86-87 pour les *pombeiros*.

⁶ JORDÁN PÉREZ Manuel, 2019, p. 199.

Cette mise en contexte synthétique de la sanza parmi les pratiques tshokwe a, nous l'espérons, permis de réévaluer cet objet parfois dévalorisé - comme l'atteste la citation introductive de J-S. Laurenty. Ce décloisonnement des catégories que nous avons tenté d'effectuer doit néanmoins être prolongé. Si l'utilisation des Tshokwe comme « outil opérant »¹ nous a permis de sélectionner notre corpus et de fait, les études qui y sont liées dans le but d'observer les lamellophones, il convient désormais de relever des questions globales que pose notre travail et la manière dont le musée devra y faire face.

¹ JADINON Rémy, communication personnelle lors d'un entretien en visioconférence, 10 mars 2022. Le terme est utilisé pour désigner le rôle de l'attribution ethnique : être un « outil opérant » et non pas un « outil cloisonnant », nous reviendrons sur cette utilisation.

3. Histoire, style et ethnie : la collection et ses modèles pré-établis.

Il n'aura pas échappé au lecteur que nous n'avons jusqu'ici pas défini en profondeur ce que désignait le terme Tshokwe, délimitant les populations auxquelles les lamellophones étudiés appartiennent. Toutefois, si nous avons pu inclure dans cette catégorie un ensemble de dogmes et de pratiques - la royauté, les typologies présentes chez les Tshokwe, les *ytoma* ou les *sona* parmi certains que nous avons évoqués - il serait illusoire de les lier de manière immuable et déterministe. A travers différentes réflexions, nous tenterons ici de voir comment cette catégorie « tshokwe » peut être discutée en termes d'histoire, de style ou d'ethnie.

Ces trois thèmes soulèvent des questions applicables à une large partie des arts de l'Afrique. Nous essaierons de les mettre en lumière et d'y apporter des réponses par le prisme des lamellophones.

3.1. Historiciser les Tshokwe.

Notre approche s'est jusqu'ici basée sur un point de vue déshistoricisé des Tshokwe et, de fait, sur une vision floue des populations pouvant être incluses à travers cette catégorisation définissant notre sujet. Une historicisation de celle-ci implique une redéfinition du domaine tshokwe.

3.1.1. Le mythe fondateur des populations lundaïsées.

Les Tshokwe sont intimement liés à la figure d'un héros civilisateur qui prendrait place vers le XVI^e siècle¹. Ce dernier s'incarne dans le dénommé Tshibinda Ilunga, lui-même fils du mythique chef luba Kalala Ilunga². La tradition orale rapporte que lors d'une chasse en pays lunda, Tshibinda aurait laissé une partie de son gibier en échange du vin d'un notable de la cour lunda. La reine des Lunda, Lueji, frappée par la quantité de gibier laissée par le chasseur, demanda à le recevoir à la cour de la capitale Musumba située dans l'actuelle

¹ BASTIN MARIE-Louise, 1982, p.31.

² *idem*, p.36-37. L'auteur rapporte la légende racontée par Henrique de Carvalho dans *Descrição da viagem à mussumba do Muatiânvua*, 1890. Il est intéressant de noter que les traditions orales prètent des liens familiaux aux Lunda avec les groupes de populations voisines luba par ce lien familial entre Tshibinda et Kalala Ilunga.

province congolaise du Katanga, berceau du royaume baigné par le fleuve Lulua¹. Les deux nobles nouèrent une amitié, suivie d'un mariage entre le prince luba et la reine lunda. Cette dernière, en tant que cheffe, portait à son poignet le bracelet *lukano*. L'insigne, synonyme de royauté pour celui ou celle qui la possède, ne pouvait cependant pas être portée par la reine lors de ses périodes de menstruations. Face à cette impossibilité, elle céda le bracelet à son époux, Tshibinda Ilunga. L'arrivée de celui-ci parmi les Lunda est associée à une amélioration des techniques cynégétiques mais aussi à l'instauration d'une lignée royale sacrée issue de sa descendance, la dynastie des *Mwata Yamvo*².

La possession du pouvoir par un étranger provoqua la sécession de plusieurs frères et membres de la famille de Lueji qui, accompagnés de leurs partisans, partirent vers plusieurs directions depuis Musamba. Par les conquêtes et les intégrations à des populations déjà présentes sur ces terres de migrations, les différentes sécessions lunda auraient ainsi donné le jour à de nouveaux peuples répartis entre le nord-est de l'Angola, le sud-ouest de la RDC et le nord-ouest de la Zambie³. Parmi eux, on retrouve notamment les Imbangala, Lwena, Songo, Ngangela, Luchazi, Mbunda et Tshokwe. Ce sont ces derniers, issus d'une de ces fractions du royaume Lunda incarnée par Ndumba et Kanyiaka, qui s'installèrent dans ce que l'on nomme « le pays d'origine » tshokwe, sur le plateau angolais de la Musamba⁴.

Si le mythe est soumis à des variantes, toutes les versions explicitent des rapports familiaux entre ces différentes populations et une origine commune qui les range aujourd'hui dans un vaste ensemble « lundaïsé »⁵. S'il serait vain de chercher une quelconque gémellité entre ces différents groupes, de nombreuses ressemblances sont observables à travers plusieurs institutions et pratiques transethniques communes : les initiations *mukanda* et *ukele*, la royauté sacrée *mwanangana*, la divination *ngombo* ainsi qu'une organisation clanique issue d'un dieu créateur commun - Nzambi ou Kalunga - reliant socialement les différents groupes de populations et partagée par les Tshokwe, Luchazi, Mbwela, Kakongo, Holo, Lwena, Mbunda, Lunda et Ndembu, entre autres⁶. Marie-Louise Bastin différencie elle les peuples

¹ PALMEIRIM Manuela, *Les Lunda. République démocratique du Congo*, Stichting Kunstboek, Oostkamp, 2017, p.129.

² BASTIN Marie-Louise, 1982, p.37.

³ Cat. d'exp. *Sculpture Angolaise. Mémorial de cultures*, BASTIN Marie-Louise, Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne, 3 mars - 15 juin 1994, Electa, Lisboa 94, 1994, p.38.

⁴ BASTIN MARIE-Louise, 1982, p.31-36, le plateau de la Musamba n'est à ne pas confondre avec la capitale de l'empire Lunda : Musamba.

⁵ CASTRO HENRIQUES Isabel de, *Commerce et changement en Angola au XIXe siècle, Imbangala et Tshokwe face à la modernité*, Tome 1, L'Harmattan, Paris, 1995, p.155.

⁶ WASTIAU Boris « La sculpture et le pouvoir d'agir sur le monde . Objets rituels et objets de cour des Chokwe et des peuples apparentés » dans Cat. d'exp., *Angola : figures de pouvoir*, 2010, p.106-110.

apparentés aux Tshokwe (Lunda, Lwena, Shinji, Imbangala) et ceux qui auraient subi leurs influences (Songo, Lwimbi, Ngangela, Luchazi et Pende)¹.

Il est aussi important de relier ces mythes civilisationnels à des réalités historiques. Comme le souligne l'historienne Isabel de Castro Henriques : « Nous savons que les mythes servent de structure, d'explications et de rationalisations aux migrations »². Selon elle, l'existence de tels mythes justifierait l'expansion de l'empire lunda jusqu'au XIXe siècle et la création de nouveaux groupes - dont les Tshokwe - par le tissage de liens familiaux entre les différentes populations de la région convertissant les dominés en parents³.

3.1.2. Les Tshokwe dominés et les Tshokwe expansionnistes.

Cette courte description des liens originels unissant les populations lundaïsées doit être étayée d'un regard sur la durée historique : Quelles étaient les relations de ces populations avant la colonisation ? La mobilité de différentes catégories de populations est aussi à prendre en compte dans la démystification d'une ethnie tshokwe immuable et cloisonnée.

Les relations politiques et commerciales entre les différents groupes de la région étaient liées à de vastes échanges et mouvements de populations. La domination de l'empire lunda sur la région s'objectivait par la présence de gouverneurs, les *ayilol*, chargés de récolter le tribut que les différentes populations devaient à la cour du *Mwata Yamvo*⁴. Payé en ivoire, esclaves et tissus⁵, le tribut témoigne de ce rapport de domination entre les Lunda et les populations qui leur étaient soumises - dont faisaient parti les Tshokwe. Il faut ajouter à cela la capture d'esclaves chez les populations voisines par les Lunda. Ces captifs étaient intégrés et acculturés à Musamba, la capitale de l'empire⁶. Cette situation se joint aux caravanes marchandes parcourant les différents axes commerciaux reliant les villes côtières de Loanda et Benguela aux différentes plateformes de l'intérieur du continent : la foire de Kazenje, Musamba, jusqu'au royaume de Kazembe dans l'actuel Katanga⁷. Ce type de liaison entre Benguela et l'intérieur du continent existait au moins depuis le XVIIe siècle, les caravanes les

¹ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.62.

² CASTRO HENRIQUES Isabel de, Tome 1, 1995, p.155.

³ *idem* p.156.

⁴ PALMEIRIM Manuela, 2017, p.41-42.

⁵ CASTRO HENRIQUES Isabel de, Tome 1, 1995, p.156.

⁶ APARÍCIO Maria Alexandra Miranda, « Résumé de l'histoire de l'Angola » dans *Cat. d'exp., Angola : figures de pouvoir*; 2010, p.93.

⁷ CASTRO HENRIQUES, Tome 1 Isabel de, 1995, p.228, voir carte reproduite en annexe n°41.

empruntant et passant en terre tshokwe pouvaient être soumises à des taxes par lesquelles les Tshokwe récupéraient différents produits, dont des armes à feu européennes¹.

Cette domination de la région occupée par les Tshokwe bascula au XIXe siècle. A partir des années 1840 et 1850, ceux-ci se seraient spécialisés dans la chasse à l'éléphant et le commerce de son ivoire. La migration des pachydermes vers le nord du pays d'origine tshokwe (donc vers la RDC) aurait été suivie par leurs chasseurs qui arrivèrent de cette manière jusqu'à la frontière de l'empire lunda². La recherche d'ivoire s'accompagnait d'une récolte et commerce de cire et de caoutchouc, toujours en migrant vers le nord et le nord-est dans un mode de vie semi-nomade³. A contrario de la chasse, le travail du caoutchouc peut lui être exécuté par les femmes, ces migrations étaient donc à la fois féminines et masculines⁴. Selon l'historien Jan Vansina, la conquête des populations rencontrées par les Tshokwe se serait faite par l'installation de camps de chasseurs à côté des populations ne pratiquant elles-même pas la chasse⁵. Cette cohabitation aboutissait, par la supériorité technique et politique des Tshokwe, à une prise de pouvoir de leur part. Les groupes plus importants étaient eux assiégés puis, au fil du temps, acculturés aux Tshokwe⁶. Le même historien rapporte que face au manque d'hommes, des unions avec les femmes des territoires conquis furent pratiquées : ainsi naissait une descendance tshokwe⁷ peuplant ces nouveaux territoires. L'abolition progressive du commerce d'esclaves en Angola par les portugais en 1830 avait en parallèle affaibli l'empire lunda⁸. A la suite d'une crise de succession en 1887, les Tshokwe envahirent le territoire ouest de l'empire, puis prirent la capitale Musamba⁹.

3.1.3. *Diamants et chemins de fer : les mouvements au tournant du XXe siècle.*

La présence européenne en Angola remonte au XVe siècle. L'occupation portugaise de la région reste néanmoins minimale jusqu'à la fin du XIXe siècle, cantonnée en grande partie

¹ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.32-33.

² CASTRO HENRIQUES Isabel de, 1995, p.156.

³ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.35.

⁴ *ibid.*

⁵ WASTIAU Boris, 2006, p.10-11.

⁶ *ibid.*

⁷ *ibid.* Les Tshokwe sont un groupe matrilineaire, cette descendance ne devenait « complètement tshokwe » que lors de la génération suivante.

⁸ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.35.

⁹ *ibid.*

à la côte atlantique et à quelques forts militaires sur le fleuve Cuanza¹. La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle redéfinirent pourtant les structures de pouvoir présentes dans la région. Suite à la conférence de Berlin, entre 1884 et 1885, l'Angola, la RDC et la Zambie, où étaient présents les Tshokwe, devinrent respectivement des colonies portugaises, belges et anglaises². Dans le cadre de la délimitation des frontières, la conférence se vit accompagnée d'une occupation militaire progressive³. Cette réorganisation signa un contrôle des circulations, mais aussi la fin des grands royaumes, intégrés dans les suprastructures coloniales⁴. Cette dernière information est toutefois à nuancer, les migrations tshokwe vers le nord-est de la Zambie et le sud-est de l'Angola s'étant poursuivies jusqu'au début des années 1920⁵. En outre, leur asservissement par les colons portugais ne serait effectif qu'à partir de ces mêmes années 1920 pour leur utilisation dans l'extraction diamantifère ayant lieu dans les provinces de la Lunda nord et Lunda sud⁶.

La *Companhia de Diamantes de Angola*, ou *Diamang*, fut en charge dès 1917 de cette industrie du diamant dans le nord du pays⁷. Son activité alla de paire avec une refonte des complexes sociaux et des lieux de vie des provinces occupées. Quelles en étaient les objectivations ? Tout d'abord, la création de villes et villages dédiés aux travailleurs de l'entreprise. Les villes de la *Diamang* constituaient les clefs de la domination portugaise dans la Lunda, permettant à la fois une extraction industrielle et un contrôle des populations⁸. Si les habitations du centre ville n'étaient pas accessibles aux africains, plusieurs catégories de travailleurs se côtoyaient au sein de cet espace urbain : originaires de la Lunda, d'autres régions de l'Angola, travailleurs européens ou encore de l'île Sao Tomé et Príncipe⁹. À cette réorganisation spatiale fut jointe une « mission civilisatrice » et l'introduction de nouvelles pratiques : fêtes traditionnelles portugaises, religions, piscines, sports, écoles... En dehors de ces bouleversements, la *Diamang* s'était engagée dans une action culturelle par l'édition d'ouvrages sous la collection *Publicações culturais Diamang*. Cette dernière, dont plusieurs

¹ APARÍCIO Maria Alexandra Miranda, 2010, p.98.

² La Zambie correspond à la partie nord-ouest de l'ancienne Rhodésie anglaise. La RDC était quant à elle la propriété du roi belge Leopold II sous le nom « Etat indépendant du Congo » avant de devenir le Congo belge en 1908.

³ APARÍCIO Maria Alexandra Miranda, 2010, p.99.

⁴ WASTIAU Boris, 2006, p.11.

⁵ *idem* p.24.

⁶ *ibid.*

⁷ SERRAZINA Beatriz, « Crossed Cultures in Lunda, Angola: Diamang's Urban Project and Its Legacies. », *Traditional Dwellings and Settlements Review*, Vol.31, n° 2, printemps 2020, p.23.

⁸ *idem* p.25.

⁹ *idem* p.28.

travaux sur les Tshokwe que nous utilisons sont issus¹, reposait entre autres sur l'observation d'un « village traditionnel tshokwe » crée de toute pièce en 1942 à Dundo, le centre administratif de l'entreprise ². Ce village était par ailleurs un agrandissement d'une structure antérieure créée en 1936, le musée de Dundo, où étaient conservés et étudiés les objets des populations locales³. Le conservateur, José Redinha, avait notamment installé au village de Dundo un groupe de sculpteurs tshokwe chargés de produire des oeuvres dites « traditionnelles », dénuées de toute influence coloniale, sous peine de ne pas correspondre aux attentes du musée et donc d'être détruites⁴.

Les nouvelles voies de communication, avec en premier lieu les chemins de fer, furent elles aussi des éléments déterminants dans les mouvements de populations et la communication des cultures. Le chemin de fer de Benguela (C.F.B) reliait le port atlantique de Lobito au sud du Congo belge. Les travailleurs affectés à sa construction étaient déplacés entre les différentes régions d'ouest en est de l'Angola, provoquant inter-mariages, contacts avec les différents groupes et inter-influences artistiques⁵. Cette voie menait à la province congolaise du Katanga, région minière exploitée en grande partie par l'Union minière du Haut-Katanga (UKMH)⁶. L'activité de cette entreprise au Katanga, où étaient présents les Tshokwe depuis la fin du XIXe siècle, aboutit au recrutement d'une main d'oeuvre africaine provenant des régions voisines (Rhodésie, Kasai, Katanga du nord et du sud), et à son installation dans des camps aménagés par la compagnie⁷. La colonisation belge eut aussi pour vocation une réorganisation politique des chefferies, en conventionnant le pouvoir de quatre chefs tshokwe sur des territoires lunda en 1923⁸.

Bien que non exhaustive, cette courte historicisation a permis de souligner des aspects constants au cours de l'histoire tshokwe : brassages, communications et échanges avec leurs populations voisines, africaines ou européennes. Le caractère lundaïsé de celles-ci et les

¹ Voir la bibliographie.

² SERRAZINA Beatriz, 2020, p.23.

³ *idem* p. 27.

⁴ RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA Juliana « Beyond single collections » dans BIRO Yaëlle (dir.), GAGLIARDI Susan Elizabeth (dir.), « So, What do we do now ? », *African Arts*, volume 54, n°2, été 2021, p.6.

⁵ SONY KAMBOL Cipriano, *Histoire et sculptures de Songo et leurs voisins Tshokwe, Bangala, Ovimbundu : Approches des identités historiques et sculpturales*, thèse en histoire de l'art, dirigée par POLET Jean, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2007, p.255.

⁶ M'BOKOLO Elikia, « Le « séparatisme katangais » » dans AMSELLE Jean-Loup (dir.), M'BOKOLO Elikia (dir.), *Au coeur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte, Paris, 1985, p.198.

⁷ *idem* p.203.

⁸ *idem* p.212.

bouleversements de la pénétration coloniale sont des éléments à prendre en compte dans le regard porté aux objets du corpus et leurs attributions.

3.2. Ambiguïté des formes et enjeux du style.

Les considérations historiques précédemment faites doivent désormais être suivies d'observations formelles des sanzans et de conclusions concernant leur attribution. Nous nous appuyerons pour cela sur des comparaisons entre les objets du corpus (attribués aux Tshokwe) et des lamellophones de la collection ou de musées.

3.2.1. Une ethnicité des typologies ?

Les six typologies de sanzans identifiées au sein du corpus, doivent, à la lumière des informations historiques recueillies, être soumises à une analyse ethno-géographique de leur répartition. Il apparaît en effet que la proximité et la fluidité des populations de la région semblent être des éléments déterminants à prendre en compte dans l'attribution des lamellophones, avec pour dessein l'évitement de certains écueils. Nous nous attarderons ici sur celui qui voudrait cloisonner les typologies de manière péremptoire comme « tshokwe ».

Le cas de la *cisanji ca mucapata* est révélateur de cette question. Selon Marie-Louise Bastin et Gerhard Kubik, cette typologie serait originellement liée aux populations Imbangala et Tshokwe¹. La première précise que la forme de ce lamellophone se serait propagée depuis les Imbangala chez les Lunda, puis les Tshokwe. L'ethnologue autrichien ajoute lui que la *cisanji ca mucapata* serait étroitement liée aux Tshokwe, jouée quasi exclusivement par eux et que sa dispersion au milieu du XXe siècle vers d'autres populations serait due à l'influence des Tshokwe sur ceux-ci². L'impossibilité d'un lien de cause à effet *cisanji ca mucapata* - Tshokwe se dessine sous ces affirmations de la présence de la dite typologie parmi différents groupes de l'Angola et de la RDC. Celles-ci sont par ailleurs corroborées par des observations formelles de notre part. Un lamellophone attribué aux Luba est conservé dans les collections du MQBJC. Il présente toutes les caractéristiques formelles de la *cisanji ca mucapata* :

¹ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.360 et KUBIK Gerhard, 1998, p.181.

² KUBIK Gerhard, 2002, p.60-64.

évidement en cloche de la caisse résonatrice, tringle et sonnailles à l'embouchure, clavier à sections obliques, amincissement et surélévation de la partie postérieure. L'acquisition de l'instrument par le Musée d'ethnographie du Trocadéro en 1913, témoigne par ailleurs d'une présence de la typologie chez les Luba depuis au moins le début XXe siècle¹.

Aucune des neuf *cisanji ca kele* n'est précisément attribuée aux Tshokwe, les sanzanas sont toutes désignées comme « Pende / Mbala / Yaka / Lunda / Tshokwe ... » dans l'inventaire des collectionneurs. La confusion de l'attribution s'explique elle aussi par l'impossibilité de lier de manière déterministe une ethnie ou un groupe de population à la typologie en présence. Si Gerhard Kubik affirme que les Tshokwe serait le groupe le plus méridional à jouer de la *cisanji ca kele*², les caractéristiques formelles de cette sanzana végétale se retrouve dans différents instruments provenant d'autres ethnies et régions allant jusqu'au Cameroun³. L'avancement des deux tronçons extérieurs serait toutefois caractéristique des populations Tshokwe, Lwena et apparentées⁴.

La répartition des sanzanas sur table peut elle aussi être discutée. Albert Monard avance notamment que le jeu et la fabrication de la *cisanji ca lungandu* à deux claviers ne seraient pas connus des Ngangela⁵, voisins des Tshokwe. Un lamellophone du MQBJC pourvu des caractéristiques de la *cisanji ca lungandu* (deux chevalets, barre de pression métallique, double clavier en terrasse, tringle, sonnailles) est pourtant identifié comme « ngangela » sur la base de données du musée. Si la *cisanji ca kakolondondo* aurait elle été introduite par les Tshokwe⁶, on la retrouve dans une vaste région autour de la frontière de la RDC et de l'Angola et au nord ouest de la Zambie⁷. Des sanzanas de cette typologie reproduites en annexes sont attribuées aux Lwena dans l'inventaire du collectionneur et la zone de répartition de ces lamellophones comprend d'une manière générale, de multiples groupes de populations. Il en va de même pour les *cisanji ca muyemba*, dont un exemplaire attribué aux Lwimbi est conservé au Ethnologisches Musuem de Berlin. Tout comme pour la *cisanji ca kakolondondo*,

¹ Fiche descriptive de l'oeuvre sur www.quaibrantly.fr, toutes les sanzanas mentionnées dans cette partie sont reproduites en annexes n°43.

² KUBIK Gerhard, 2002, p.302 L'auteur justifie cette affirmation par le manque de palmier raphia au sud de l'Angola.

³ LAURENTY Jean-Sébastien, 1962, Vol.2, Carte n°1 reproduite en annexe. Voir la partie 1.2.1 pour l'origine camerounaise des sanzanas végétales.

⁴ KUBIK Gerhard, 2002, p.312.

⁵ MONARD Albert, 1930, p.112.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.354.

⁷ KUBIK Gerhard, 2002, p.93.

Marie-Louise Bastin affirme que cette typologie serait originaire des Tshokwe puis se serait répandue chez les Lwena¹.

Cantonner les *likembe-cisanji ca lipungu* à une quelconque ethnie ou population serait aussi une vaine entreprise. Sa présence et sa dispersion dans une large partie de l'Afrique Centrale² s'observe à travers le grand nombre d'instruments attribués à divers groupes de la région : Tshokwe, Mangbetu, Kuba, Luba et Mongo sont associés à cette typologie dans l'inventaire du collectionneur.

3.2.2. Images et décors communs des populations apparentées.

Nous avons déjà souligné l'histoire commune des populations lundaïsées ainsi que l'existence de pratiques et institutions transethniques dans la région qu'elles occupent. Ces connexions se retrouvent dans les productions matérielles de ces populations et, dans le cas des lamellophones, à travers les décors qui les ornent. Afin de comprendre la proximité matérielle entre les sanzans attribués aux Tshokwe et aux populations apparentées, nous nous attacherons à dépasser les comparaisons typologiques pour comprendre les ressemblances iconographiques et décoratives.

Une photographie conservée au MRAC de Tervuren montre quatre jeunes danseurs portant le masque *mukishi wa cihongo* dans ce qui est désigné comme un camp d'initiation yaka³. Les mélanges culturels et historiques s'éclairent à la lumière de cette photographie : pratiques et images similaires se retrouvent chez plusieurs groupes de la région. Selon Manuel Jordán Pérez, cette image pour supposer le partage d'une *mukanda* commune entre Yaka et Tshokwe, la présence d'un village yaka en territoire tshokwe ou l'intervention de spécialistes tshokwe dans les initiations de populations voisines⁴. Les masques *mukishi wa pwo* participent eux aussi de ces ramifications. Ils se retrouvent non seulement impliqués dans les cérémonies de populations voisines mais aussi représentés sur les sanzans qui leur sont attribués. Un *mukishi wa pwo* décore la sanza E.2020.3.115 de la collection, attribuée aux

¹ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.2, p.359.

² Voir 1.2.2 pour la diffusion du *likembe* en Afrique centrale depuis le XIXe siècle. On rappelle que le *likembe* et la *cisanji ca lipungu* ne sont pas formellement distincts et relèvent essentiellement d'appellations différentes.

³ WASTIAU Boris, 2006, p.42, la photographie est reproduite en annexe n°44. Les Yaka sont un groupe de populations voisins des Tshokwe.

⁴ JORDÁN PÉREZ Manuel, 2021, p.68.

Mbunda¹. Il en est de même pour les motifs *liso* et *mapembe*, respectivement gravés sur les lamellophones lwena E.2020.3.27 et E.2020.3.26 de la collection acquise par le Musée de la musique. L'importance de la vipère *yenge* est aussi à mettre en relation avec le *Mwata yamvo* des Lunda, traduisible par « seigneur vipère »². L'influence de la tortue est elle observable avec la reproduction du motif *manda a mbaci* sur une sanza attribuée aux Imbangala publiée par Marie-Louise Bastin ou même par le plan urbanistique de Musamba, reprenant la forme du reptile. La présence de têtes féminines sculptées au dessus de l'instrument est elle aussi avérée chez d'autres populations, comme visible sur une sanza attribuée aux Shinji.

Loin de pouvoir faire état de tous les motifs iconographiques partagés entre les Tshokwe et les populations apparentées, cette appréciation des décors atteste indubitablement d'une correspondance entre eux. Mario Fontinha l'a par ailleurs étudié pour les *sona*, remarquant que les techniques, motifs, appellations et significations étaient identiques pour les Tshokwe, Lunda et Lwena³. Marie Louise Bastin s'est elle attachée dans ses ouvrages et articles à identifier certains moyens de reconnaissances ethniques des motifs, tout en soulignant leur parenté. Le style lwena se reconnaîtrait pour elle par une « douceur des lignes et des formes »⁴. Toujours selon elle, certains motifs des Tshokwe seraient observables chez des populations plus éloignées comme les Kuba et les Luba⁵. Les sanzans provenant des populations Lwena, Imbangala ou Shinji reproduites dans son ouvrage « Art décoratif tshokwe »⁶ ou le titre même son article « Y a-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela ? »⁷ s'inscrivent dans cette difficulté de distinguer de réels moyens de différenciations. En suivant les propos du dit article, les motifs incisés des Songo seraient d'une « facture plus sèche que celle des Tshokwe »⁸, les éléments de différenciation annoncés concernent de manière générale plus les éléments sculpturaux que les motifs gravés en eux mêmes.

¹ Tous les lamellophones mentionnés dans cette partie sont reproduits en annexe n°44.

² BAEKE Viviane, « Du pouvoir des symboles aux symboles des pouvoirs » dans Cat. d'exp., *Angola : figures de pouvoir*; 2010, p.228.

³ FONTINHA Mario, 1983, p.42.

⁴ BASTIN Marie-Louise, « L'art d'un peuple d'Angola. II : Lwena », *African Arts*, volume 2, n° 2, hiver 1969, p. 48.

⁵ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1, p.63.

⁶ BASTIN Marie-Louise, 1961, Vol.1 et 2.

⁷ BASTIN Marie-Louise, « Y a-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela ? », *Africa-Tervuren*, volume XVII, n° 1, 1971.

⁸ *idem* p.7.

Les liens originels, commerciaux, matrimoniaux et migratoires sont à la source des phénomènes d'inter-influences entre ces groupes de populations¹. Les Kuba et les Tshokwe, chez qui on retrouve les décors géométriques gravés, on par exemple entretenu des liens commerciaux². Même phénomène entre Tshokwe et Ovimbundu, ces derniers auraient repris le motif *cyngelyenglie* grâce au commerce et aux objets tshokwe acquis par les Ovimbundu³. Il faut à cela ajouter les influences européennes : les matériaux comme les clous d'importation ou les écritures en lettres latines. La colonisation au XXe siècle aurait plus généralement fait décliner les styles artistiques et notamment les arts de cour⁴.

3.2.3. La notion problématique de « style tshokwe ».

Quelles conclusions tirer sur la base de toutes informations ? L'apparement historique, culturel et artistique de plusieurs populations de la région d'Angola, centre-sud de la RDC et nord-ouest de la Zambie est à prendre en compte dans l'observation des lamellophones. Leur mobilité et l'observation de grandes ressemblances formelles entre les objets qui leurs sont attribués dans différentes collections peuvent aboutir à certaines considérations. Comme le rappelle Boris Wastiau : « Il convient d'éviter le piège (...) présupposant l'unité et l'unicité de l'art chokwe, (...) il n'existe aucune correspondance anthropologique idéale entre un « groupe ethnique » distinct, une zone géographique précise, une langue et une culture, parmi les populations de cette région, *a fortiori* sur une période historique longue de plusieurs siècles »⁵.

Le lien entre un style tshokwe et une ethnie tshokwe apparait à cet égard de plus en plus flou. En premier lieu car le dit présupposé sous entend lui même une idée de pureté⁶ qui, par une catégorisation fermée aux Tshokwe exclut de fait les autres groupes de populations apparentées, dont le style est assimilable à celui des Tshokwe. Ensuite car l'utilisation de ce terme implique un point de vue déshistoricisé voire atemporel⁷. Les observations historiques

¹ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.285.

² *ibid.*

³ BASTIN Marie-Louise, 1971, p.9.

⁴ BASTIN Marie-Louise, 1982, p.252 et 254.

⁵ WASTIAU Boris, 2010, p. 106.

⁶ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, « Beyond Single Stories : Addressing Dynamism, Specificity, and Agency in Arts of Africa », *African Arts*, volume 52, n° 4 hiver 2019, p.5.

⁷ BOSCH-TIESSE Claire, MARK Peter, « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux. », *Afriques* (en ligne), octobre 2019, paragraphe 18.

relatives aux mouvements et imbrications de différentes identités et populations que nous avons préalablement faites s'illustrent dans la gémellité de certaines sanzias. Néanmoins, l'attribution « tshokwe » - de la même manière que les attributions « lwena » , « ngangela » ou autres - relève elle d'un point de vue qui est lui, temporalisé. Ce dernier provient en effet de la période des formations stylistico-ethniques dans la première moitié du XXe siècle¹ et ne représente de ce fait pas les agencements, mouvements, mélanges, influences, migrations ou origines des populations de l'Angola, centre-sud RDC et nord-ouest Zambie depuis le XVIe siècle.

De la même manière, une attribution « tshokwe » résulte de l'identification de certains traits culturels définis comme tels. Dans cet esprit, la fabrication des objets, ou plutôt leur style, serait l'illustration représentative de ces traits culturels² Cette problématique se retrouve ainsi à travers la production d'objets « traditionnels tshokwe » au musée de Dundo mentionnée précédemment. Le choix opéré par le personnel européen de garder ou non les oeuvres sculptées par les artistes du village était dicté par un regard et des caractéristiques formelles, non pas propres aux seconds mais établis par les premiers. En d'autres termes : « *The idea of style thus reveals more about colonizers' expectations and less about the artists' own interests* »³.

Les lamellophones tshokwe sont la plupart du temps définis dans la littérature à travers leur décor gravé et leur typologie, or les comparaisons préalables que nous avons effectuées témoignent d'un partage de ces deux critères par les Tshokwe et populations qui leur sont avoisinantes, comme le mentionnait déjà Albert Monard en 1930 : « Les tchitanzi d'Angola, Loanda, Haut-Zambèze, Kassai (...) sont très apparentés les uns avec les autres ; ils sont caractérisés par leur planchettes massives, les touches de fer, et en général par la bienfaisance générale et par les sculptures dont ils sont ornés »⁴. Si cette affirmation ne prend pas en compte toutes les typologies, elle témoigne d'une part de l'identification de caractères formels, et d'autre part de leur attribution non pas à une ethnie mais à une - bien qu'approximative - région géographique. Là se situe peut être un embryon d'alternative à une attribution ethnique. Si les formes artistiques des sanzias dépassent les - désuètes - frontières

¹ *ibid.*

² *ibid.*

³ RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA Juliana, 2021, p.6, traduction : « L'idée du style nous en dit ainsi plus des attentes des colonisateurs que des intérêts propres aux artistes ».

⁴ MONARD Albert, 1930, p.113-114.

ethniques tshokwe, une vision géographique plus englobante pourrait remédier aux difficultés de l'enferment ou de la pureté.

Cette analyse comparative des attributions ethniques apposées aux lamellophones de diverses collections a étayé de son apport formel les considérations historiques faites en amont. La critique d'un « style tshokwe » s'intègre pourtant dans un ensemble de réflexions extensible à une large partie du continent africain. Si nous avons déjà introduit les difficultés d'un point de vue déshistoricisé et du principe « *One tribe, One style* »¹, étudier ces problèmes de manière globale permettra de réfléchir aux solutions à apporter.

3.3. L'élargissement du « domaine tshokwe » vers une approche globale de la présentation muséale.

Les discussions concernant l'attribution ethnique ne concernent pas uniquement les Tshokwe, certains auteurs s'étant même efforcés de déconstruire certaines ethnies. Nous évoquerons ici ces questions globales en les faisant dialoguer avec l'étude de cas du corpus tshokwe qui les révèle. Placées au coeur de la réflexion concernant la catégorisation des arts de l'Afrique, ces observations seront à prendre en compte dans la construction d'une présentation muséale adéquate.

3.3.1. De la conception de l'ethnie à son application stylistique.

Les domaines de l'ethnologie et de l'ethnographie se sont appliqués depuis leur création au XIXe siècle à étudier les structures internes (parenté, religion, genre, ect.) aux concepts de « tribu » et « ethnie », sans pour autant s'attarder réellement sur la définition structurelle de ces concepts². Comment circonscrire la notion d'ethnie ? Les différentes définitions rassemblées par l'anthropologue Jean-Loup Amselle s'accordent sur un ensemble de critères communs : « une langue, un espace, des coutumes, des valeurs, un nom, une même

¹ KASFIR Sidney Littlefield, « One Tribe, One Style ? Paradigms in the Historiography of African Art. », *History in Africa*, volume 11, Cambridge University Press, 1984, p. 163–193.

² AMSELLE Jean-Loup, « Ethnies et espaces : pour une anthropologie typologique » dans AMSELLE Jean-Loup (dir.), M'BOKOLO Elikia (dir.), 1985, p.11. Le terme « tribu » n'est plus utilisé dans les sciences sociales françaises, contrairement à celles anglo-saxonnes.

descendance et la conscience qu'ont les acteurs sociaux d'appartenir à un même groupe »¹. La distinction entre le champ de l'ethnie et celui de l'Etat-nation européen, regroupant les mêmes critères, apparaît sous cet angle compliquée à appliquer². Cette différenciation est à rechercher dans l'origine coloniale des frontières et assignations ethniques du continent africain : nombreuses sont les « ethnies » à avoir été déconstruites par la mise au jour de l'action coloniale les ayant produites³. La valeur différentielle attribuée par la pensée coloniale sur les territoires conquis ne pouvait considérer ces derniers comme équivalents aux structures européennes : « [Il fallait] distinguer en abaissant »⁴. Ce nivellement par le bas s'est en outre joint à un figement des sociétés locales, divisées dans de nouveaux espaces définis par les européens⁵. En d'autres termes, les systèmes fluides de migrations, échanges et mélanges ont par la colonisation été convertis en catégories pures, cloisonnées et atemporelles⁶. Ces affirmations ne sont par ailleurs pas contradictoires avec une revendication identitaire ethnique. Concernant les Tshokwe, on observe dans les années 1950 la montée d'une conscience ethnique, symbolisée par la création de l'Association des Tshokwe du Congo, de l'Angola et de la Rhodésie (ATCAR) en 1956⁷. Dans un contexte plus contemporain, l'association de la Mutuelle tshokwe s'attèle à perpétuer certaines pratiques traditionnelles tshokwe, notamment à travers des événements culturels et de la communication sur les réseaux sociaux⁸. Il convient en revanche de ne pas essentialiser les catégorisations ethniques en rappelant que, d'une part elles peuvent recouvrir plusieurs significations selon les périodes historiques⁹ et d'autre part que la tradition ethnique brandie contre un héritage colonial peut elle-même relever de la colonisation¹⁰.

La conception problématique de l'ethnie a de fait influencé la vision européenne des arts africains. Dans sa volonté de catégorisation, l'histoire des arts de l'Afrique s'est essentiellement reposée sur les paradigmes anthropologiques d'ethnie ou plus anciennement

¹ *idem* p.18.

² *idem* p.19.

³ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.2.

⁴ AMSELLE Jean-Loup, 1985, p.19.

⁵ *idem* p.38.

⁶ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.1-2.

⁷ M'BOKOLO Elikia, 1985, p.216. Voir BUSTIN Edouard, *Lunda under Belgian Rule. The Politics of Ethnicity*, Harvard University Press, Cambridge, 1975, p. 159-195 pour la montée de l'identité ethnique tshokwe.

⁸ Page Facebook de la Mutuelle tshokwe, consultée le 25 avril 2022 à l'adresse : <https://www.facebook.com/Mutuelle-tshokwe-102743471483421>

⁹ AMSELLE Jean-Loup, 1985, p.37-38.

¹⁰ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.2.

de tribu¹. Depuis le début du XXe siècle, les acteurs pionniers du marchés de l'art africain se sont basés sur ces classifications anthropologiques dans la détermination de styles et l'authentification de ces derniers². La notion d'« authenticité » de l'objet africain tend encore aujourd'hui à cette idée de pureté : l'objet est reconnu comme « authentique » s'il provient d'une ethnie dépourvue d'influence extérieure en suivant le modèle « *One tribe, One style* »³. La situation est en partie accentuée par le manque d'informations directes concernant la provenance des objets africains. Les données concernant les différents marchands ou collectionneurs ayant possédé l'oeuvre se substituent la plupart du temps aux informations concernant son contexte réel de production et d'acquisition⁴.

De la même manière que le marché, les musées eux mêmes sont encore les vecteurs de ce système de catégorisation. Le MQBJC utilise par exemple différents termes : la base de données en ligne où sont répertoriées les oeuvres conservées au musée donne à choisir une liste de « cultures » parmi lesquelles on retrouve les Tshokwe. Les cartels font eux mention d'une « population » tshokwe. Quels que soient les termes utilisés, les concepts de culture, population ou ethnie participent d'une mise à l'écart de l'histoire et des imbrications : Peut-on désigner une chaise de forme européenne comme étant uniquement de « culture tshokwe » ?⁵ La remise en cause anthropologique du fondement de l'ethnie a déjà pu être effectué depuis au moins les années 1950⁶, or ceux concernant le lien de causalité entre catégorie ethnique et style artistique se sont multipliés essentiellement depuis 1980, sans réelle mise en pratique muséale⁷. Face à ce modèle pré-établi encore transmis par les musées, identifier d'autres moyens de catégorisations apparait désormais crucial dans la réévaluation de nos paradigmes.

3.3.2. Construire et déconstruire les catégories.

Il n'est pas négligeable de noter que l'observation des lamellophones dits tshokwe est orpheline de toute mention d'un quelconque artiste. Si cette absence relève de problèmes généraux concernant les provenances incertaines ou absentes des objets africains, elle se

¹ KASFIR Sidney Littlefield, 1984, p.163.

² BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.4.

³ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, « So, What do we do now ? », *African Arts*, volume 54, n°2, été 2021, p.8.

⁴ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.5.

⁵ Chaise conservée au MQBJC et catégorisée comme tel reproduite en annexe n°45.

⁶ AMSELLE Jean-Loup, 1985, p.19.

⁷ BOSCH-TIESSE Claire, MARK Peter, octobre 2019, paragraphe 18.

rapporte aussi à des postures différentes quant à l'approche de ces oeuvres sur le terrain : celle du cercle culturel ou de l'artiste¹. A l'occasion de la récente exposition « La part de l'ombre. Sculptures du sud-ouest du Congo », l'ethnologue Michaela Oberhofer a rappelé l'incarnation de ces méthodes par deux allemands dans la première moitié du XXe siècle : Leo Frobenius et Hans Himmelheber. Si le premier résonne en terme de *Kulturkreislehre* - ou théorie des cercles culturels - dont il cherche les origines et les ramifications, le second intègre dans ses études de terrain une réelle place aux artistes créateurs africains à travers interviews, photographies, biographies ect². Cette dernière approche se traduit aujourd'hui par certains noms d'artistes - notamment tshokwe - associés à des oeuvres collectées dans les années 1930 par H.Himmelheber dans ce qui était alors le Congo belge³.

L'absence d'une mention de l'artiste africain induit une absence de style individuel, qui serait inhibé par un style ethnique empêchant originalité et innovation personnelle⁴. Si le principe de tradition - et donc de conservation - stylistique dans les arts africains n'est à ne pas renier, il est à nuancer par l'agencement des motifs et l'intégration de nouvelles formes par les artistes⁵. Cette polarité entre l'innovation et la tradition s'observe sur les sanzas : le répertoire des motifs utilisés reste relativement homogène mais il n'empêche pas des agencements ou traitements différenciés, ni l'intégration de nouvelles formes (la pyrogravure « Drummer Beto » décrite précédemment par exemple).

La prise en compte de l'artiste n'est ainsi pas antinomique avec un style plus englobant, si tant est que ce dernier soit correctement défini. Il n'étonne personne que de nombreux artistes européens soient intimement liés à des styles ou des mouvements : Monet pour l'impressionnisme ou Caravage pour le baroque par exemple. Dès lors, comment définir les styles africains sans sous entendre une pureté ethnique ? La piste abordée par Yaëlle Biro et Susan Elizabeth Gagliardi serait de remanier notre approche en supprimant la connotation identitaire de l'attribution stylistique⁶. Autrement dit un lamellophone du corpus ne serait pas présenté comme issu et fabriqué par une population ou une ethnie tshokwe mais comme « de style tshokwe ». Cette démarche aurait pour avantage de conserver les paradigmes stylistiques

¹ OBERHOFER Michaela, « Leo Frobenius et Hans Himmelheber au Congo. Entre commerce et histoire de l'art », dans Cat. d'exp., *La part de l'ombre Sculptures du sud-ouest du Congo*, 2021, p.109-117.

² *idem* p.115.

³ *idem* p.121, présentation d'un masque *mukishi wa pwo* fabriqué par Monbamba/Moambamba, un artiste tshokwe.

⁴ KASFIR Sidney Littlefield, 1984, p.182.

⁵ *idem* p.183.

⁶ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, hiver 2019, p.5.

connus et utilisés des africanistes dans le processus de catégorisation. Elle aurait en revanche pour désavantage de réemployer un marqueur ethnique déshistoricisé comme désignation d'un style¹.

Précisons que les questions relatives à la catégorisation sont encore source de discussions. Au cours de nos entretiens, nous avons pu recueillir certains avis divergents. Voilà ce qu'affirme Manuel Jordán Pérez : « *I always think it is good to reach an ethnic attribution if possible, but no need to stretch it if you don't have enough information. There already is a problem of anonymity with most African art (don't know who made it, kept it, or used it by name) so why not give the attribution when it makes sense* »². Dans un autre esprit, Rémy Jadinon a au cours de notre entretien insisté sur la fluidité de ces populations et du rôle d'« outil opérant » que doit revêtir l'attribution ethnique, permettant un travail ethnologique et délimitant des catégories de travail - sur lesquelles nous nous sommes basés pour cette étude - tout en prenant en compte les dynamismes et sans pour autant devenir un « outil enfermant » qui empêcherait les partages et agencements³.

3.3.3. « So what do we do now ? »⁴

Nous reprenons pour clôturer cette réflexion la question titrant le récent article collectif dirigé par Yaëlle Biro et Susan Elizabeth Gagliardi facilement traduisible par : que faisons nous maintenant ? Les problèmes posés en amont appellent effectivement des réponses impliquant notre étude des lamellophones et plus généralement le traitement muséal et universitaire des arts de l'Afrique.

Une évolution passerait tout d'abord par une remise en cause et une évaluation des outils de catégorisation. Les ethnies utilisées dans un souci de classement et d'assignation se doivent d'être enrichies d'une analyse historique pour comprendre réellement tout ce qu'elles impliquent⁵. Cette vérification des informations contenues derrière les désignations ethniques aurait pour dessein une appréciation du langage utilisé par les africanistes. En d'autres termes,

¹ BOSCH-TIESSE Claire, « Inside History : Seeking Figurative Thinking » dans BIRO Yaëlle (dir.), GAGLIARDI Susan Elizabeth (dir.), 2021, p.7.

² JORDÁN PÉREZ Manuel, communication personnelle, 10 février 2022, traduction en annexes.

³ JADINON Rémy, communication personnelle lors d'un appel visioconférence, 9 mars 2022.

⁴ BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, 2021, p.8-11.

⁵ *idem* p.8.

une historicisation au cas par cas justifierait si oui, ou non, les mots que nous employons relèvent de concepts datés et euro-centrés¹. Si les paradigmes utilisés pour dépeindre un style ne sont pas nécessairement faux, ils sont au minimum imparfaits par leur caractère atemporel².

Dans ce contexte, le musée occupe une place prépondérante. Comme le souligne l'historienne Claire Bosc-Tiesse : « des points de description des cartels aux présupposés idéologico-scientifiques qui donnent forme aux textes comme au lieu, il donne une vision implicite du monde et de l'histoire »³. L'utilisation de termes non définis dans les cartels descriptifs des oeuvres dans les musées participent de la transmission des paradigmes anhistoriques. Considérant la catégorie « tshokwe » comme désuète pour les lamellophones au regard de l'histoire et des objets, une nouvelle approche du cartel pourrait redéfinir, au moins temporairement, nos moyens de langage.

Dans l'optique d'une présentation muséale des sanzans du corpus, ou du moins, de quelques objets de celui-ci, la réflexion autour du cartel semble donc déterminante dans la transmission de l'information au public. Quelles informations préconisons-nous l'inclusion dans les cartels des lamellophones tshokwe ? Bien que les noms d'artistes ne nous soient pas connus, les individualités et les agencements personnels sont à prendre en compte, ils devront donc être intégrés. De plus, en dépit d'éléments scientifiques et avérés quant aux provenances originelles des instruments et au regard de notre démonstration, une attribution ethnique « tshokwe » serait au mieux imparfaite, au pire fallacieuse. Face à l'incomplétude de l'ethnonyme, le Musée de la musique prendrait le risque de perpétuer des schémas dont nous avons transmis les contestations. Les caractères multiples que revêt le terme Tshokwe pourraient être inclus dans une attribution régionale, plus englobante et moins cloisonnante. Dès lors, la dénomination de la région doit être soumise à une attention particulière. Parmi les toponymes associés aux 52 objets du corpus par les collectionneurs⁴, 37 sont limités à la mention « RD.Congo », les 15 autres se partageant entre « Zambie », « R.D. Congo région frontière avec l'Angola », « R.D. Congo Région du Kwango-Kasaï » ou « R.D. Congo région du Kwango-Kasaï situé à la frontière de la R. D. du Congo et l'Angola ». Boris Wastiau

¹ *ibid.*

² KASFIR Sidney Littlefield, 1984, p.185.

³ BOSCO-TIESSE Claire, « Le cartel des arts. Enjeux d'histoire entre assignations ethnographiques et présentations muséales. », *Afriques* (en ligne), 10/2019, paragraphe 73.

⁴ Nous ne savons pas si les toponymes et les ethnonymes associés aux lamellophones dits tshokwe ont été établis par le collectionneur lui-même ou sur la base d'informations qu'il aurait reçues auprès des vendeurs.

réfléchit en termes d' « aires culturelles du Haut-Zambèze et du Haut-Kasaï »¹ dans l'étude de ces populations. Néanmoins, cette appellation ne considère ni la province congolaise du Katanga, plus au nord, où les Tshokwe sont établis depuis la fin du XIXe siècle, ni le caractère mouvant des « aires ». La prise en compte de tous les éléments pourrait permettre d'établir des « Aires de contacts Angola / centre-sud République démocratique du Congo / nord-ouest Zambie » soulignant à la fois la proximité géographique de ces aires et les connexions qui ont pu s'y produire dans la catégorisation des lamellophones. Bien qu'imprécise, cette manière pourrait se substituer à un modèle « *One Tribe - One style* » et jouer un rôle d'intermédiaire jusqu'à l'identification, grâce à de nouvelles recherches, de styles scientifiquement datés et attribués.

L'alternative géographique que nous proposons à l'attribution ethnique cristallise des problèmes globaux relatifs au traitement des arts de l'Afrique. La catégorie tshokwe et son utilisation en tant que catégorisation ne sauraient révéler les mobilités humaines et culturelles dont relèvent les lamellophones. La discipline de l'histoire des arts africains doit aujourd'hui réfléchir aux paradigmes qu'elle utilise : l'ethnie et son application stylistique sont à questionner. Dans l'attente de réponses aux questions de classification des objets africains, des approches globales comme celle proposée pourraient se substituer.

¹ WASTIAU Boris, « Style and ethnicity : reflections on methods for the study of arts in the Zambezi and Kasai headwaters. », dans l'acte du colloque *A antropologia dos Tshokwe e povos aparentados. Colóquio em homenagem a Marie-Louise Bastin*, Porto, 1999, Faculdade de Letras da Universidade de de Porto, Portugal, 2003.

CONCLUSION

Notre progression nous amène désormais à identifier et extrapoler les points marquants de cette étude. La méthode employée et les sujets abordés ouvrent la voie à de multiples champs de recherche qu'une analyse généraliste ne saurait traiter en détails.

Tout d'abord, nous voulons rappeler l'approche transdisciplinaire des lamellophones tshokwe. Celle-ci offre une vision générale de ces instruments à travers plusieurs domaines : le contexte d'acquisition, l'histoire des objets, les typologies, le contexte ethnologique, les décors et leur place dans les arts tshokwe. Si ces différentes disciplines ont pu être traitées au fil des pages, celles-ci ne sauraient l'être de manière exhaustive. Les contextes d'acquisition et l'histoire des regards portés sur les sanzas pourraient ouvrir à de nouveaux sujets. Le dénigrement récurrent du lamellophone, cantonné au loisir et à la marche, pourrait lui aussi faire l'objet d'une attention particulière. Quoi qu'il en soit, les facettes que donnent à voir les sanzas tshokwe paraissent innombrables.

Notre contexte de travail s'est reposé sur une délimitation ethnique du corpus : les objets choisis ont été ceux désignés comme « Tshokwe » dans l'inventaire des collectionneurs recueilli par le Musée de la musique. Malgré l'efficacité de cet outil ethnique pour étudier les lamellophones, il apparaît désormais trop cloisonnant. La prise en compte de l'histoire et des liaisons nous oblige aujourd'hui à redéfinir nos paradigmes d'étude et de catégorisation des arts africains. Les lamellophones tshokwe sont un révélateur de problèmes globaux, hérités d'un contexte colonial et d'un regard tronqué sur les structures africaines. Nous avons introduit ce mémoire par la question des frontières récentes africaines, il semble dorénavant que ces démarcations récentes s'appliquent aussi aux objets. A nous maintenant de trouver quelles frontières utiliser à l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

AMSELLE Jean-Loup (dir.), M'BOKOLO Elikia (dir.) , *Au coeur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte, Paris, 1985.

AREIA Manuel Laranjeira Rodrigues, KAEHR Roland, *Collections d'Angola : Les signes du pouvoir*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse, 1992.

BASTIN Marie-Louise

-*Art décoratif Tshokwe*, 2 volumes, Companhia de Diamantes de Angola DIAMANG - Museo do Dundo, Angola, Collection « Publicações culturais DIAMANG », 1961.

-*La sculpture Tshokwe*, Alain et Françoise Chaffin, Meudon, 1982.

BOREL François, *Les Sanza: collections d'instruments de musique*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse, 1986.

BUSTIN Edouard, *Lunda under Belgian Rule. The Politics of Ethnicity*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, MESNARD Eric, *Etre esclave Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*, La Découverte, Paris, 2019.

FONTINHA Mário, *Desenhos Na Areia Dos Quiocos Do Nordeste De Angola*, Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisbonne, Collection « Estudos, Ensaios e Documentos », 1983.

FONTINHA Mário, ACACIO Videira, *Cabaças gravadas da Lunda*, Companhia de Diamantes de Angola DIAMANG - Museo do Dundo, Angola, Collection « Publicações culturais DIAMANG », 1963.

GANSEMANS Jos, *Collections du MRAC : instruments de musique*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2009.

HAUENSTEIN Alfred, *Examen de motifs décoratifs chez les Ovimbundu et Tchokwe d'Angola*, Instituto de antropologia, Universidad de Coimbra, Portugal, Collection « Publicações do Centro de Estudos Africanos », 1988.

CASTRO HENRIQUES Isabel de, *Commerce et changement en Angola au XIXe siècle. Imbangala et Tshokwe face à la modernité*, 2 Tomes, L'Harmattan, Paris, 1995.

JORDÁN PÉREZ Manuel, « Les Formes Sonores » dans Cat.d'exp. *Frapper Le Fer. L'art des forgerons africains*, sous la direction de Tom Joyce, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, 19 novembre 2019-20 mars 2020 Actes sud-musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 2019, p.194–203.

KUBIK Gerhard

- « African and African American Lamellophones : History, Typology, Nomenclature, Performers, and Intracultural Concepts » dans *Turn Up The Volume ! A Celebration Of African Music*, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, 1999, p.194–203.

-*Kalimba, Nsansi, Mbira : lamellophones in Afrika*, Museum für Völkerkunde, Berlin, 1998.

-*Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*, Instituto Português de Museus et Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne, 2002.

-*Theory of African Music Vol.1*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven, Collection « Intercultural Music Studies », 1994.

LAURENTY Jean-Sébastien

-*Les Sanza du Congo*, 2 volumes, Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren
Collection « Annales Sciences humaines », 1962.

-*L'organologie du Zaïre. Tome II Les Sanza - Les Xylophones - Les tambours à fente*,
Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Collection « Annales Sciences
humaines », 1995.

MAQUET Jean-Noël, *Note sur les instruments de musique congolais*, Mémoires de
l'Académie royale des sciences coloniales, Bruxelles, 1956.

OLIVEIRA José Osório de, *Flagrentes da vida na Lunda*, Companhia de Diamantes de
Angola DIAMANG - Museo do Dundo, Angola, Collection « Publicações culturais
DIAMANG », 1958.

PALMEIRIM Manuela, *Les Lunda. République démocratique du Congo*. Stichting
Kunstboek, Oostkamp, 2017.

REDINHA José, *Instrumentos Musicais De Angola sua construção e descrição. notas
historicas e etno-socológicas da música Angolana*, Insstituto de antropologia, Universidad
de Coimbra, Portugal, Collection « Publicações do Centro de Estudos Africanos », 1984.

SCHMIDT Cynthia.E, « Les valeurs iconiques et musicales de la sanza africaine » dans
Afrique : formes sonores, Musée national des arts africains et océaniens, Paris, 7 février - 2
avril 1990, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, p.63-67.

SÖDERBERG Bertil, *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions
avoisinentes*. The ethnographical Museum of Sweden, Stockholm, 1956.

TRACEY Hugh, *Kalimba & Kalumbu Songs, Northern Rhodesia : Zambia 1952 & 1957*,
International Library of African Music, Grahamstown, 1998.

WASTIAU Boris, « Style and ethnicity : reflections on methods for the study of arts in the Zambezi and Kasai headwaters. », dans l'acte du colloque *A antropologia dos Tshokwe e povos aparentados. Colóquio em homenagem a Marie-Louise Bastin*, Porto, 1999, Faculdade de Letras da Universidade de de Porto, Portugal, 2003.

WASTIAU Boris, *Chokwe, 5 continents*, Milan, Collection « Visions d'Afrique », 2006.

WHITE C.M., *The Material Culture of the Lunda-Lovale Peoples*, The Rhodes-Livingstone Museum, Zambie, Collection « The occasional Papers of The Rhodes-Livingstone Museum », 1948.

Catalogues d'expositions

Cat. d'exp. *Sanza : Lamellophones de la collection F. & F. Boulanger-Bouhière*, BRUNEAFF, Bruxelles, 2011.

Cat. d'exp. *Sculpture Angolaise. Mémorial de cultures*, sous la direction de Marie-Louise Bastin, Museu Nacional de Etnologia, Lisbonne, 3 mars - 15 juin 1994, Electa, Lisboa 94, Lisbonne, 1994.

Cat. d'exp. *L'Afrique des routes: histoire de la circulation des hommes, des richesses et des idées à travers le continent africain*, sous la direction de Catherine Coquery-Vidrovitch, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 31 janvier-12 novembre 2017, Actes sud-Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 2017.

Cat. d'exp. *Art et mythologie : figures tshokwe*, sous la direction de Christiane Falgayrettes-Leveau, Musée Dapper, Paris, 13 octobre 1988 - 25 février 1989, Fondation Dapper, Paris, 1988.

Cat. d'exp. *Angola : figures de pouvoir*, sous la direction de Christiane Falgayrettes-Leveau, Musée Dapper, Paris, 10 novembre 2010-11 juillet 2011, Musée Dapper, Paris, 2010.

Cat. d'exp. *Chokwe ! Art and initiation Among Chokwe and Related Peoples*, sous la direction de Manuel Jordán Pérez, Birmingham Museum of Art, Alabama, 1 novembre 1998-3 janvier 1999, Prestel, Munich, New-York, 1998.

Cat. d'exp. *Sanza : African Thumb Pianos from the Collections of F. & F. Boulanger Bouhère*, sous la direction de Manuel Jordán Pérez, The Royal Museum for Central Africa, and MIM, Phoenix, 25 février - 1 octobre 2012, Musical Instruments Museum, Phoenix, 2012.

Cat.d'exp. *Heroic Africans. Legendary leaders, Iconic Sculptures*, sous la direction d'Alicia LaGamma, The Metropolitan Museum of Art, New-York, 20 septembre 2011 - 29 janvier 2012, Yale University Press, New Haven et Londres, 2011.

Cat.d'exp. *La part de l'ombre. Sculptures du sud-ouest du Congo*, sous la direction de Julien Volper, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, 14 décembre 2021 - 10 avril 2022, Skira - musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, 2021.

Thèse

SONY KAMBOL Cipriano, *Histoire et sculptures de Songo et leurs voisins Tshokwe, Bangala, Ovimbundu : Approches des identités historiques et sculpturales*, thèse en histoire de l'art, dirigée par POLET Jean, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2007.

Articles en ligne et articles de périodiques

BARRIER Françoise, « François Boulanger. Chronique d'un collectionneur de sanza », *Tribal Art Magazine*, n° 60, 2011, p.120-123.

BASTIN Marie-Louise

- « L'art d'un peuple d'Angola. II : Lwena », *African Arts*, volume 2, n° 2, hiver 1969, p.46–53 et 77–80.
- « Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda district, Angola) », *African Music*, volume 7, n° 2, 1992, p. 23–44, lien : <http://www.jstor.org/stable/30249804> , consulté le 11 décembre 2021.
- « Y a-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela ? », *Africa-Tervuren*, volume XVII, n° 1, 1971.

BIRO Yaëlle, GAGLIARDI Susan Elizabeth, « Beyond Single Stories : Addressing Dynamism, Specificity, and Agency in Arts of Africa », *African Arts*, volume 52, n° 4 hiver 2019, p.1–6.

BIRO Yaëlle (dire), GAGLIARDI Susan Elizabeth (dir), « So, What do we do now ? », *African Arts*, volume 54, n°2, été 2021, p.8-11

BOSC-TIESSE Claire, MARK Peter, « En quête d'une histoire des arts d'Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux. », *Afriques* (en ligne), 10/2019, DOI : <https://doi.org/10.4000/afriques.2461> , consulté le 15 décembre 2021.

BOSC-TIESSE Claire, « Le cartel des arts. Enjeux d'histoire entre assignations ethnographiques et présentations muséales. », *Afriques* (en ligne), 10/2019, DOI : <https://doi.org/10.4000/afriques.2651> , consulté le 15 décembre 2021.

BUJAKERA TSHIAMALA Stanis, « Territoire disputé entre la Zambie et la RDC, un conflit issu de l'ère coloniale », *Jeune Afrique* (en ligne), 12 août 2020, lien : <https://www.jeuneafrique.com/1028430/politique/territoire-dispute-entre-la-zambie-et-la-rdc-un-conflit-issu-de-lere-coloniale/> , consulté le 2 mars 2022.

CHAUMIER Serge, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée. », *Culture & Musées*, n° 6, 2005, p.21–42. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1371> , consulté le 16 décembre 2021.

DAVEY Derek, « A bridge between cultures », *Mail & Guardian*, 26 juillet 2019, Disponible en ligne : <https://mg.co.za/article/2019-07-26-00-a-bridge-between-cultures/> , consulté le 22 mars 2022.

GIRARD-MUSCAGORRY Alexandre, « Sanzmania : une collection de 300 lamellophones africains rejoint le Musée de la musique », *Le Magazine de la Cité de la Musique* (en ligne), 15 juin 2021, lien : <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/coulisses/sanzmania-une-collection-de-300-lamellophones-africains-rejoint-le-musee-de-la-musique> , consulté le 20 novembre 2021.

KASFIR Sidney Littlefield, « One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art. », *History in Africa*, volume 11, Cambridge University Press, 1984, p. 163–193, Disponible en ligne: <https://doi.org/10.2307/3171633> , consulté le 17 janvier 2022.

KUBIK Gerhard, « Generic names for the Mbira (A Contribution to Hugh Tracey's article "A Case for the name Mbira") », *African Music*, volume 3, n° 3, 1964, p.25–36.

MAES Joseph, « Sculpture décorative ou symbolique des instruments de musique du Congo Belge », *Artes Africanae. Publication de la commission pour la protection des arts et métiers indigènes.*, 1937, p.3–8.

MALLET Julien, « Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola ». *L'Homme et la société*, n° 126, 1997, Musique et Société, p.37–48. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/homso.1997.2914> , consulté le 12 décembre 2021.

MAQUET Jean-Noël, « La musique chez les Bapende », *Problèmes d'Afrique centrale*, n°26, 1954, p. 299 - 315.

MARGARIDO Alfredo, « La capitale de l'Empire lunda, un urbanisme politique. », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 25^e année, n°4, 1970, p.857-861. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/ahess.1970.422326>, consulté le 3 février 2022.

MONARD Albert, « Notes sur les Collections ethnographiques de la Mission Scientifique Suisse en Angola », *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie*, n° XXXIX, 1930, p. 100-122.

SERRAZINA Beatriz, « Crossed Cultures in Lunda, Angola: Diamang's Urban Project and Its Legacies. », *Traditional Dwellings and Settlements Review*, Vol.31, n° 2, printemps 2020, p. 23-34.

SÖDERBERG Bertil. « Ornamentation of the Sansa », *African Arts*, volume 5, n° 4, été, 1972, p. 28-32 et 88.

Sites Internet

Blog crée par François Boulanger : <https://africamusica01.wordpress.com/> , consulté le 15 novembre 2021.

OnMusic Dictionnaire, page sur la classification Hornbostel - Sachs : <https://dictionary.onmusic.org/terms/1731-hornbostel-sachs> , consulté le 15 novembre 2021.

Base de données du musée d'ethnographie de Neuchâtel : https://webceg.ne.ch/pls/apex4/f?p=121:8:::NO:8:P8_MUSEE:100000 , consultée le 23 novembre 2021.

Site Art & life in Africa crée par University of Iowa Stanley Museum of Art (UISMA) : <https://africa.uima.uiowa.edu/peoples/> , consulté le 30 novembre 2021.

Site de vente de kalimba et matériel d'apprentissage : <https://www.kalimbamagic.com/> , consulté le 2 mars 2022.

Base de données du musée du quai Branly - Jacques Chirac : www.quaibrantly.fr , consultée le 15 janvier 2022.

Page Géoconfluences sur la définition d'ethnie : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/ethnies-ethnicite-et-nations> , consultée le 20 février 2022.

Vente d'un lamellophone tshokwe par Sotheby's : <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/collection-jean-claude-bellier/lamellophone-sanza-tchokwe-angola-tchokwe-sanza> , consultée le 2 mars 2022.

Page Facebook de la Mutuelle Tshokwe : <https://www.facebook.com/Mutuelle-tshokwe-102743471483421> , consultée le 25 avril 2022.

Sources primaires

Inventaire des collectionneurs transmis par le Musée de la musique.

Formulaire de proposition d'acquisition du Musée de la musique.