

PROMESSES DE LA TRADITION ARTISTIQUE ET MUSICALE ¹

Mbuyamba Lupwishi

Institut National des Arts, Kinshasa

“La culture ne s’hérite pas, elle se conquiert... car il n’est qu’un acte sur lequel ne prévale ni la négligence des constellations, ni le murmure éternel des fleuves: c’est l’acte par lequel l’homme arrache quelque chose à la mort” ².

La fête en l’honneur de la *musique traditionnelle*, qui a été proposée à la cité de Kinshasa se veut être un écho et une réponse.

Un écho d’abord, celui d’une génération d’hommes qui, il y a près de 60 ans, a manifesté l’intérêt et créé un engouement de diverses natures, on le sait, pour l’art d’Afrique.

Celui du 1^{er} Festival Mondial des arts nègres, réuni en avril 1966 à Dakar et que d’aucuns ont comparé au premier concile, y voyant “une première” dans l’histoire des cultures de type archaïque, le mot est d’eux-mêmes, “que les peuples africains manifestent qu’ils ne veulent pas devenir des “immémoriaux” et les voici qui affirment le souci d’un héritage à prendre en charge, affirmant par ailleurs que du total de cet héritage... la part des oeuvres d’art prend à leurs yeux une valeur particulière, précieuse” ³.

Puis est venu le 2^e Festival Mondial des arts négro-africains qui s’est tenu à Lagos au Nigéria et a arrêté dans la partie consacrée à la civilisation noire et à l’éducation une recommandation qu’il propose aux gouvernants:

- 1 Communication faite à l’inauguration des tables-rondes consacrées à la musique traditionnelle au Zaïre.
- 2 A. MALRAUX, *Oraisons funèbres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 41 et 60. (“Hommage à la Grèce” à Athènes, le 28 mai 1959 et “pour sauver des monuments de Haute Egypte” à Paris, le 8 mars 1960).
- 3 A. DIOF, Secrétaire Général du Festival de Dakar, a donné la *Signification de Dakar*, que publie Zaïre-Afrique, dans son n° 6, Juin-Juillet 1966, p. 285-91.

dresser et publier un inventaire du patrimoine artistique; confectionner des manuels et des collections pour l'enseignement; introduire les disciplines artistiques dans les programmes officiels d'enseignement; créer dans les universités des enseignements consacrés à l'art traditionnel en même que des stages et des séminaires en utilisant des artistes pris dans le peuple et qui sont dépositaires des traditions et des techniques 4.

Mais cette fête est aussi une réponse. Car déjà l'UNESCO avait inscrit dans son projet pour l'Histoire Générale de l'Afrique une réunion des spécialistes en traditions orales africaines qui fut convoquée du 18 au 25 septembre 1967 à Niamey au Niger.

Celle-ci à propos de la musique notamment recommandait "que dans la mesure du possible les centres de recherche poursuivent un programme systématique pour la collecte, la transcription et l'analyse de matériaux musicaux susceptibles des éléments d'information historique" 5.

A quelques mois de là, dans la capitale sénégalaise, du 11 au 20 décembre 1967 se tenait le 2e Congrès des Africanistes auquel avaient pris part, venant de 40 pays, près de 300 savants africanistes. Dans une résolution courageuse, "en vue de favoriser la constitution d'un centre de recherche, de documentation et d'analyse destiné à promouvoir la connaissance et la compréhension de la musique et de la danse africaine, la Sous-Commission s'occupant des arts dans ce Congrès a recommandé à toutes les institutions scientifiques de l'Afrique de faciliter à tous les niveaux une meilleure connaissance réciproque de l'Afrique par les africains sur les difficultés du jeune cinéma africain, et a recommandé l'échange d'expositions itinérantes d'arts plastiques, de programmes musicaux commentés, de courts métrages sur la vie artistique traditionnelle ou moderne" 6.

4 Voir à ce sujet le rapport général du colloque sur *Civilisation noire et Educations* publiée à Lagos le 31 janvier 1977 et notamment le sous-thème 1 (inédit).

5 Ce texte est tiré du rapport final de la réunion publié par les presses de l'UNESCO à Paris le 21 juillet 1968 (distribution limitée) sous le n° de classement SHC/CS/121/4.

6 Citation d'un article de A. KONGOLO-MULUMBA, "La recherche scientifique en Afrique", publié dans *Zaire-Afrique*, n° 25, Mai 1968, p. 260.

Plus explicite encore est la volonté déclarée du Manifeste du Mouvement Populaire de la Révolution publiée à N'Sele le 20 Mai 1967 et appelé couramment *Manifeste de la N'Sele*, volonté d'encourager les artistes traditionnels dans le cadre de la protection et de la restauration du patrimoine ancestral du Zaïre 7. Avec l'apparition de *l'authenticité* comme doctrine et idéologie, cette volonté prenait une dimension nouvelle: de la conservation et de la préservation, elle passait à la promotion.

Celle-ci donnait tout son sens à l'ensemble de l'action publique, ainsi qu'elle a été réaffirmée avec une vigueur nouvelle lors du 2e Congrès Ordinaire du Mouvement Populaire de la Révolution réuni à N'Sele du 29 novembre au 2 décembre 1977 8.

Créé lui aussi en 1967, l'Institut National des Arts a eu à son tour pour tâches fondamentales entre autres d'enseigner et d'organiser les manifestations culturelles et artistiques et notamment celles relevant du domaine de la musique et du chant.

La Centre d'études et de diffusion des arts qui le complète, venu 10 ans après, se charge pour sa part de la quête et de la création dans le but de rendre à l'entreprise de l'INA la totalité de sa dimension, en le reportant aux sources de la tradition artistique.

C'est que celle-ci est réellement chargée de promesses.

Le titre de ma communication est *Promesses de la tradition artistique et musicale*.

Si la musique est une activité communément acceptée comme art, quoique sa nature appelle des commentaires qu'on ne peut impunément toujours éviter 9 . . . , le caractère artistique de "la musique traditionnelle" a prêté le flanc à une confusion telle, et soulevé des passions si vives qu'il a semblé équitable d'adopter un titre qui laisse toutes ses chances à une formulation non-provocante.

Une excursion avec un premier arrêt à la station de la *tradition* et un deuxième à la station des *musiques* nous conduire à un terminus où attendent des pierres chargées de promesses.

7 *Manifeste du MPR*, publications de l'Institut Makanda Kaboli, collection dialogue, série 1; Kinshasa 1977, p. 25.

8 Lire le rapport général du congrès (inédit). Nous écrivons au début de 1978.

9 Voir, plus loin, le paragraphe consacré à la définition de la musique.

Vous voudrez bien excuser à cet exposé son caractère froid et dépourvu. Il sied à la circonstance. Et du reste, il relève, de par les données du sujet, d'un ordre couramment désigné sous l'appellation de l'émotif.

Ouvrez le dictionnaire Larousse des synonymes et cherchez le mot *tradition*, on vous réfère d'emblée à légende. Or celui-ci est donné comme étant un récit merveilleux et populaire reposant sur un fond historique: Sans fond historique avec une annotation du devin, il s'appelle *nythe*. Sans preuve et sans authenticité, il est appelé *tradition*.

Or, on peut prendre l'encyclopédie Larousse et lire que le mot tradition vient du latin *traditio*, qu'il signifie une action de transmettre, transmission orale de légendes, de faits, d'histoires, d'usage de coutumes pendant un long espace de temps. De là à devenir: tout ce qu'on fait que l'on sait; par une transmission de génération en génération. Et quand il s'agira du domaine de la musique et du théâtre: un mot ou une phrase due à l'imagination d'un interprète.

Une équipe de jeunes chercheurs du Centre International de sémiologie a fait une tentative récente de destabilisation d'un ouvrage célèbre *Introduction à l'ethnographie du Congo* de Jean VANSINA¹⁰. Non pas dans un but destructeur, mais dans un vaste dessein de contribuer à l'élaboration d'une Encyclopédie du Zaïre¹¹.

Evoquant et développant la notion récente d'aire culturelle, dans le sens où l'entend son fondateur M.J. HERSKOVITS, c'est-à-dire région dans laquelle des cultures similaires peuvent être trouvées, des traditions semblables, cette équipe fait apparaître la notion globalisante de ces données sur une vaste échelle.

Dans une étude intitulée "le sens de la tradition", le professeur F. LUMWAMU, Chef du département de linguistique et tradition orale à l'Université de Brazzaville¹² s'attache à donner quant à lui au contenu de la tradition une dimension *temporelle*: celle-ci est alors à la fois collective et individuelle et transcende le temps. "Le passé, le futur et leur jonction, (le présent) sont du temps, la tradition c'est l'a-temps, achronie, non pas une négation du temps ou son absence, mais son épaisseur, c'est-à-dire le

dépassement de l'enveloppe du temps. Ici apparaît la notion de *normativité*: "la tradition devient une convention également admise, une monnaie partout acceptée, au sein d'une communauté".

Mais la normativité ne va pas sans la fonctionnalité dit-il, c'est ici le rôle de l'élite "d'extraire du magma de la vie collective mouvante, la substance achronique à laquelle communique la collectivité de toujours à toujours".

La tradition est une vie, une réalité vivante, à la fois permanence et renouvellement.

Le métier d'artiste "ne tire jamais seulement son origine de l'oeuvre particulière, dit ADORNO. Aucun artiste n'aborde jamais son oeuvre avec rien d'autre que ses yeux, ses oreilles, le mode d'expression de celle-ci. La réalisation du mode spécifique suppose toujours des qualités acquises bien au-delà de l'influence de la spécification... Ce *totem* des forces investies dans l'oeuvre d'art, apparemment quelque chose de purement subjectif, est la présence potentielle de l'élément collectif dans l'oeuvre"¹³.

Telle paraît être la notion de tradition: riche et complexe, donnée diverse et variée. Aussi convient-il de la classifier.

C'est ce qu'a fait à titre d'exemple la réunion des spécialistes de la tradition orale africaine évoquée plus haut: selon le fond, selon la forme, selon le contenu historique, selon la profondeur de la connaissance, la localisation, l'origine et la chronologie des faits¹⁴.

Mais la notion de tradition ainsi comprise appelle irrésistiblement celle du *progrès*.

Etymologiquement, le progrès humain, est une marche en avant de l'humanité dans le sens du mieux¹⁵.

Un peuple ne peut se développer que s'il a découvert le concept de progrès.

Tant et si bien qu'ADORNO a pu dire "Toute oeuvre d'art est un moment; celle qui est réussie est un équilibre, une stabilisation momentanée du processus tel qu'il se manifeste au regard attentif"¹⁶.

10 J. VANSINA, *Introduction à l'ethnographie du Congo*, Léopoldville, 1966.

11 Voir les bulletins du CIS publiés près le Campus de l'UNAZA à L'shi, realia, spécial "AIRES CULTURELLES", n° 2, déc. 1966.

12 Cf. *Recherche, pédagogie et culture*, n° 29/30, Mai 1977, p. 3-5.

13 T.W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 64.

14 Voir le point 4.

15 *Antennes*, Chroniques culturelles congolaises publication de l'Université Lovanium de Léopoldville n° 10, vol. 2, Févr. 1963, p. 319.

16 T.W. ADORNO, op. cit., p. 16.

Et il poursuit "la tradition", médium du mouvement historique dépend dans sa nature des structures sociales et économiques et se modifie qualitativement avec elles. Dans une société essentiellement non traditionaliste, la tradition esthétique est à priori suspecte.

Le modernisme...toutefois... ne nie pas les styles, les pratiques artistiques antérieures, mais la tradition en tant que telle.

"Le Nouveau est soumis à la pression de l'ancien qui a besoin du Nouveau pour se réaliser. Le praxis artistique immédiate, ainsi que ses manifestations, se rend suspecte dès qu'elle s'appuie spécialement sur ce fait. Dans l'ancien qu'elle conserve également, elle nie généralement sa différence spécifique; la réflexion esthétique n'est cependant pas indifférente au croisement de l'ancien et du nouveau. L'ancien ne peut se réfugier qu'à la pointe du Nouveau, dans les ruptures et non dans la continuité" 17.

Ainsi apparaît l'activité spirituelle de l'homme: au croisement du passé et de l'avenir, il vit un temps, son temps présent, chargé du poids de l'Histoire et soudant l'avenir, car déjà son temps a cessé d'être.

Dès lors qu'il s'agit de s'interroger sur la musique de son temps, la dimension à examiner doit être totale et globalisante.

C'est ce qu'ont fait les tenants de la musicologie et de l'ethnomusicologie. Et comment?

C'est vers la fin du 19^e siècle plus précisément que naissait la science dite ethnomusicologique avec des ouvrages comme ceux de ELLIS, GUIDO, ADLER et STUMPF. De façon générale, celle-ci est acceptée comme consistant à recueillir la musique, le contexte des cultures non-occidentales et des cultures folkloriques et minoritaires. Cela est donc admis.

Dans une approche précise des données, des différents volets, des objectifs propres de cette science, les opinions divergent.

Bruno NETTL les a remarquablement condensés dans un article synthétique publié dans "le monde de la musique" 18. L'ethnomusicologie serait une

- étude des musiques non accidentales et populaires,
- étude de la musique extérieure à sa propre culture,
- étude des musiques de tradition orale,

17 Id. p. 35-36-37.

18 B. NETTL, "L'ethnomusicologie de nos jours", in *le monde de la musique*, vol. XVII n° 4/1975, p. 37-40.

- étude de la musique dans la culture ou comme culture,
- étude des cultures musicales contemporaines,
- étude comparée des cultures musicales.

Au point qu'il a pu en déduire que l'un des problèmes essentiels de cette science est de se définir elle-même, même si, en pratique, est identifiable le travail auquel elle invite ses adeptes.

Mais science tout de même, du moment qu'elle peut repousser sur une étude spécialisée au moyen d'une méthode et d'une théorie élaborées.

Il semble qu'alors la différence fondamentale entre l'ethnomusicologie et la musicologie, du moins aux USA, réside dans le fait que si la première s'intéresse essentiellement au présent qui l'invite pour besoin d'approfondissement à creuser dans le passé, le second axe son attention permanente sur le passé comme valeur musicale essentielle.

Mais, vu du côté de l'objet, on a pris l'habitude de mettre dans le même sac les vocales *musiques primitives, musiques exotiques, musiques folkloriques, musiques populaires* pour désigner les musiques des pays "en voie de développement", les musiques des pays de haute culture non occidentales, les musiques paysannes des pays "développés". Elles se recoupent dans l'étude qui en est faite: davantage la nature et la signification du son, du chant, de l'instrument et des gestes sonores, leurs valeurs esthétiques manquant de canons de références et, de ce fait, risquant d'étonner.

A titre d'exemple, un extrait de l'ouvrage très connu du Dr. J.M. HABIG, *Initiation à l'Afrique*, sur la tonalité musicale.

"La tonalité de la musique indigène est indicible et intranscriptible. Les primitifs n'utilisent pas notre système de 12 degrés égaux dans une octave. Depuis longtemps l'humanité essaie de maîtriser les tons comme elle s'efforce de réglementer la vie.

A l'origine, on trouve 5 notes dans l'octave, les grecs en avaient 21 et les arabes 17... L'Afrique, sans lois a gard sa liberté. Elle chante plus qu'elle ne joue. Car la voix, expression de la vie, es plus libre que toute mécanique musicale. On aura une idée des splendides sonorités en apprenant qu'il faudrait, pour les reproduire 53 notes dans une octave. Les voix africaines sont ainsi d'une prodigieuse richesse et aucun instrument ne peut les enregistrer totalement.

Aucun civilisé, d'autre part, ne parvient à rechanter ce qu'il vient d'entendre. Il est trop régulier, trop mesuré, trop formaliste" 19.

L'ouvrage presque classique "La Musique" publié par le Larousse, donne, dans son premier chapitre du tome I, une illustration assez détaillée de l'ensemble de ces musiques.

Plus récente est une étude de Gérard ZWANG 20 qui est en fait un pamphlet contre les innovations de France. Musique qui introduit dans ses émissions un genre de musique que l'oreille "classique" n'a pu tolérer.

Il proteste contre la *musique populaire*, musiquette, facile, faible, peu élaborée, fabriquée pour le plus grand nombre. 21

Il proteste contre les "musiques d'à côté": *musiques expérimentales*, brouillons, qui ne sont pas faites pour être écoutées.

Il proteste contre les *musiques folkloriques*, mélodie courte, petit ambitus, formes rudimentaires, formules métriques invariables, monodie quasi obligatoire sans harmonie ni polyphonie, musiques erotiques et gentilles qui peuvent susciter un intérêt, de la curiosité, petites musiques pour distraire.

Il proteste contre les *musiques naïves* qui se transmattent en dehors de l'écriture et dont les hagiographes considèrent que l'analphabétisme musical est une condition du génie.

Il proteste contre les *pseudo-musiques* qui ne sont rien d'autre que des phénomènes acoustiques, des bruits prétentieux, des musiques fumistes.

ZWANG se pose en effet en défenseur de la "musique classique". Celle dont les éléments fondamentaux sont le rythme, la mélodie, l'harmonie; l'élément secondaire: le timbre, l'élément étranger: la parole et le geste comme influence. Celle qu'il appelle avec délectation "la grande musique, la vraie, la Musique tout court".

Mais on peut s'interroger sur l'absolu d'un tel concept et tenter de se fixer les éléments de base fondamentaux d'un "monumentum aere pe-

19 J.M. HABIG, *Introduction à l'Afrique*, édition universelle S.A., Bruxelles 1948, p. 252-53.

La musique, collection Larousse, 1965, Paris.

20 G. ZWANG, *A contre-bruit*, Paris, Jean-Claude Simon, 1977.

21 Op. cit., p. 159, 20, 82, 91.

rennius" de ce quelque chose pour , les fondements, les prologomènes à une musique "classique" à faire. La question posée se limiterait à l'Afrique Noire que d'emblée nous nous tournions vers les grands connaisseurs qui ont analysé, décelé et proposé.

M. CORNET, dans un article intitulé *L'avenir de l'art africain* 22 estime que celui-ci se présente aujourd'hui sous 3 formes, le prologement encore authentique du passé, le folklore, le métissage par un apprentissage académique. Plus tard, dans un article dont j'ai pu admirer le courage et la franchise du ton, il stigmatise, au lendemain de la participation africaine au congrès de l'AICA à Lisbonne une manière qu'il juge dépassée de l'engagement quasi idéologique du critique d'art. C'est à dessein que je maintiens mes propos dans une ligne plus générale. L'auteur est dans la salle. Peut-être jugera-t-il, le moment venu d'explicitier et de redire sa pensée afin de répondre aux inquiétudes, que sa prise de position aura pu susciter 23.

Akin EUBA, quant à lui, estimant que la première expérience musicale de l'africain, aujourd'hui encore est essentiellement celle de la musique traditionnelle, affirme que "la musique ne peut vivre si des forces créatrices nouvelles ne viennent la soutenir dans ces périodes de bouleversement"

22 M. CORNET, "L'avenir de l'art africain", in *Zaire-Afrique*, n° 6, p. 294-95.

23 A. EUBA, *Evaluation et diffusion de la musique traditionnelle*, étude publiée par les Presses de l'UNESCO le 12 janvier, 1970, sous le n° SHC/Conf. 42/3.

Une position corollaire, vivement prise à part, est de prétendre à des catégories spécifiques à l'Afrique et inaccessibles à d'autres. Cette affirmation est à la fois facile et habile, mais quand on demande au premier africain de décrire ces catégories, une fût-ce que pour les caractériser du dehors, il demeure singulièrement muet...

L'Afrique confronté à son art traditionnel peut être le chasseur ou le paysan pour qui l'art a une fonction et une signification principalement d'efficacité, sans exclure une participation esthétique qui serait tellement importante à connaître, mais dont l'analyse pose de difficiles problèmes méthodologiques.

L'Afrique, c'est aussi l'intellectuel de la classe néo-bourgeoise, avec ses légitimes prétentions, mais aussi ses blocages et souvent son ignorance des faits artistiques. Nos amis répètent volontiers que seuls les Africains sont capables d'apprécier authentiquement l'art traditionnel, mais en attendant, ils n'en connaissent presque rien et sont parfois gênés par son existence.

L'Afrique c'est enfin l'artiste au sens moderne du mot, fasciné par les formules occidentales et qui, généralement, affiche par rapport au passé africain, une ignorance systématique.

et de s'interroger: "que peut-on faire pour que la musique africaine continue à évoluer dans le sens traditionnel?"

Il décèle des tendances d'évolution du genre du traditionnel fonctionnel vers une forme d'art purement contemplatif. La langue y jouant un rôle capital, il juge possible une fusion entre les langues non africaines, qui sont, en Afrique une donnée de l'Histoire, et le langage musical africain et propose qu'on retienne à cet effet des éléments de base que son l'intonation et le recours au récitatif pour une évolution "fidèle".

Décrivant ensuite les étapes possibles d'une telle évolution, A. EUBA propose d'abord une union de la musique et du théâtre: Ceci "découlerait directement des formes artistiques traditionnelles "qui alliaient la musique et le théâtre" 24. Leur succès et leur popularité croissante renforcent l'opinion "que la musique traditionnelle peut survivre par ses propres moyens hors de son cadre social coutumier".

Les éléments d'un nouvel art seraient essentiellement ceux de la musique traditionnelle, mais assemblée de manière différente.

Ainsi la répétition et les variations. Ainsi aussi la réserve devant la nouveauté éclaterait au profit d'une création technique orchestrale qui associe librement les instruments des différents groupes ethniques.

Interviendront ensuite les différents spécialistes, de la musique, de la danse, de l'anthropologie et du film dont les efforts pour la diffusion des oeuvres devraient être soutenus.

Comme devrait être soutenu aussi l'effort pour la codification et la publication des partitions qui accompagneraient les enregistrements. Si l'écriture classique pose de réels problèmes, il préconise pour la fixation, la création de symboles nationaux pour traduire les nuances particulières de sons qui varient selon les pays, qu'enfin on n'oublie pas l'expérience contemporaine de la musique en Afrique qui constitue une *nouvelle tradition*.

Ashenafi KEBEDE, quant à lui, procédant à la description des éléments permanents sous-jacents à la musique traditionnelle africaine insiste de façon particulière sur le rythme. Il souligne la complexité de celui-ci, particulièrement dans le cas des instruments à percussion et évoque notamment la complexité des structures rythmiques que Kwabena NKETIA a qualifié de "multilinéaire".

24 M. CORNET, "L'art négro-africain en question", in *Zaire-Afrique*, n° 112, Février 1977, p. 112 et 115.

D'autres éléments de base évoqués par KEBEDE sont la polyphonie ou chœur à plusieurs voix et de l'improvisation ou création spontanée qui complètent la syncope sur temps faible, le recours à l'antiphonie avec passages "ostinato", les gestes et les mouvements physiques 25.

Dégagés ainsi des éléments de base, il appert que la notion même de musique connaît un enrichissement profond, et une acception plus large qui pourrait faire frémir ZWANG.

Au demeurant, les conceptions musicales, on en a connues de divers horizons dans l'histoire de l'humanité que LONOH MALANGI a si bien rassemblés dans sa communication au 2e FESTAC de Lagos 26.

- pour les Pythagoriciens; la musique est la science de l'ordre en toutes choses
- pour Saint-Augustin: la musique est l'art des mouvements bien exécutés
- pour J. de GARLANDE: la musique est la science du nombre rapporté aux sons
- pour LEIBNIZ: la musique est un exercice d'arithmétique secrète et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres
- pour J.J. ROUSSEAU: la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille (voir aussi le Larousse)
- pour L. Van BETHOVEN: la musique est une révélation plus haute que la science et la philosophie
- pour Nietzsche: la musique est l'image de la volonté elle-même
- pour Paul DUKAS: la musique est avant tout un art d'expression sérieuse et sublime
- pour STRAVINSKI: la musique est par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit
- pour LONOH Malangi: la musique est un moyen expressif de l'âme humaine, un langage humain par excellence elle est un moyen de communication dans ses formes les plus variées. Elle est donc art et science tout à la fois.

25 A. KEBEDE, *La musique africaine dans l'hémisphère occidental, la musique noire des Amériques*, Paris, 12.1.70, publié aux Presses de l'UNESCO, sous le n° SHC/Conf. 42/5.

26 LONOH MALANGI, *La musique zairoise moderne, hier, aujourd'hui et demain*, communication au 2e FESTAC, Lagos, Janvier 1977 (inédit); p. 1.

Au terme d'un entretien qui avait pour thème *les promesses de la tradition artistique et musicale*, après un regard respectif sur chacune des données relatives à la tradition et à ses implications artistiques et notamment musicales, les attentes ou promesses y contenues sont apparues dans les constantes mêmes imbriquées en elles et comme y posées par une main inconnue.

A présent qu'il s'agit d'assumer son passé et de poser pour son avenir, c'est-à-dire qu'il s'agit d'assumer entièrement son destin, les voies sont ouvertes pour une action orientée.

"Les compositeurs africains d'aujourd'hui, dit EUBA, qui ont étudié dans des conservatoires occidentaux écrivent maintenant de la musique qui, utilisant des éléments africains mais s'exprimant dans un langage occidental peut être classée comme de la musique occidentale africanisée. C'est une nouvelle voie intéressante, mais ce n'est pas véritablement l'aboutissement du grand courant africain et on ne peut donc pas la considérer comme la principale tendance de la musique contemporaine africaine. La plupart des musiciens africains conservent les moyens traditionnels mais plusieurs compositeurs ont cherché à les utiliser de manière nouvelle. A mesure que les sociétés africaines deviendront de plus en plus technologiques, la musique africaine traditionnelle pourrait devenir moins utilitaire et plus contemplative. Toutefois, il est probable aussi que la musique nouvelle ne remplacera pas nécessairement la musique aujourd'hui considérée comme traditionnelle et que les deux formes coexisteront" 27.

Peut-être est-ce ici le moment de dire un mot sur le plan décennal de l'UNESCO de voir procéder à la préservation et à la promotion des arts du spectacle et de la musique. Celui-ci s'articulant autour des grands thèmes que sont la collecte, la transcription, l'étude, la diffusion et subsidiairement la formation d'un personnel logistique. Une réunion à cet effet a été projetée pour l'Afrique et son organisation proposée au Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts (CEDAR) de l'INA.

Les perspectives, les chances d'un travail fructueux se dessinent et se profilent à l'horizon, et en tout cas au Zaïre, où coexistent dans une mise en commun des idées et des actions, l'Institut des musées nationaux

27 A. EUBA, op. cit., p. 7.

du Zaïre pour la collecte et la conservation, le Centre d'Etudes et de Diffusion des Arts pour la création artistique. Leur présence respective à cette table-ronde est, à cet effet, éloquente et prometteuse.

Je me tourne à présent vers vous tous, distingués invités et participants à ces tables-rondes.

Pour vous remercier de l'honneur et de la confiance que vous nous témoignez par votre présence et par l'apport positif de votre participation et qui augure des meilleures perspectives.

Rudolf LEUZINGER disait lors du dernier congrès international sur l'artiste interprète tenu à Prague, que pour devenir un bon musicien, 3 qualifications étaient nécessaires:

la sensibilité artistique (sens de la musique),

l'intelligence,

les talents manuels (pratique instrumentale).

Ces qualités, il s'agit de les déceler, de les cultiver et de les promouvoir. "Hier, aujourd'hui, demain ne sont pas que des mots. "du moment que nous en assumons la responsabilité. C'est ici le point sensible:

"nous sommes responsables. Voilà le risque suprême

"que nous courons, celui d'abdiquer nos responsabilités

"celui de nous laisser faire par l'histoire...

"Comment donc bâtir cet édifice humain de notre culture

"sinon à partir d'un effort personnel de pensée?" 28.

28 F. MBUYAMBA, "Je ne suis plus sur de rien", in *Zaïre-Afrique*, n° 5 août-dépt. 1966, p. 322-23.