

---

**Nkulikiyinka, Jean-Baptiste. – *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle***

Tervuren, Musée royal d'Afrique centrale, Annales sciences humaines, 166, 2002, 336 p., ill., biblio., carte.

**Hélène Dumas**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/5907>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.5907

ISSN : 1777-5353

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 mars 2006

Pagination : 234-238

ISBN : 978-2-7132-2089-0

ISSN : 0008-0055

**Référence électronique**

Hélène Dumas, « Nkulikiyinka, Jean-Baptiste. – *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 181 | 2006, mis en ligne le 13 avril 2006, consulté le 21 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/5907> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.5907>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

---

# Nkulikiyinka, Jean-Baptiste. – *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*

Tervuren, Musée royal d'Afrique centrale, Annales sciences humaines,  
166, 2002, 336 p., ill., biblio., carte.

Hélène Dumas

---

- 1 Au-delà de l'essai érudit dressant un large panorama de la diversité des formes chorégraphiques rwandaises, l'auteur nous offre un détour artistique pertinent pour saisir l'histoire à la fois institutionnelle et sociale du Rwanda. S'il est devenu commun d'affirmer que l'art constitue un reflet stylisé mais fidèle de la société, cet ouvrage nous en administre la preuve. Par l'examen minutieux des danses traditionnelles rwandaises, nous découvrons un système de pensée et de représentation du monde propre à la richesse culturelle du Rwanda. La danse et la musique qui la supporte représentent une source historique inépuisable, encore peu exploitée dans sa globalité. À la fois témoignage d'une culture aux origines puisant dans l'histoire ancienne, ces manifestations artistiques portent les marques des changements politiques et sociaux intervenus au cours de l'histoire mouvementée de la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle. Loin de se cantonner à la description détaillée des danses et pratiques culturelles de la cour royale, l'auteur élargit son champ d'étude aux expressions chorégraphiques populaires. En outre, l'essai s'efforce de réhabiliter les qualités artistiques exceptionnelles d'un groupe marginalisé sur le plan social comme les Twa. Certaines hypothèses relatives aux origines supposées des trois groupes de population sont reprises sans analyse critique nécessaire, notamment concernant la filiation hamitique des Tutsi. Ainsi, on préfère quand l'auteur se livre à l'examen attentif des danses présentées sans le recours obligé aux considérations ethnologiques des missionnaires ou autres fonctionnaires coloniaux. Néanmoins, l'auteur établit une filiation entre les caractéristiques sociales supposées des groupes twa, hutu et tutsi, et les types de danses qu'ils développent. Ainsi, pour ce qui concerne les Twa, « les mélodies polyphoniques twa les plus pures [...] évoquent largement la forêt qui, depuis le fond des âges, fut à la fois la mère

nourricière de l'homme et sa marâtre, une ennemie prête à lui tendre de nombreux pièges et l'écrasant de son immensité » (p. 17). Quant aux Hutu, la répétition inlassable des mêmes gestes et l'opiniâtreté induites par les travaux agricoles trouvent une illustration chorégraphique singulière dans une expression corporelle attachée à la terre. Les Tutsi, présentés comme des pasteurs aux aptitudes guerrières, puisent leur inspiration dans la démarche et le port altier de la vache. Sous les effets conjugués des évolutions sociales et du mécénat exercé par la cour, les danses se modifient, se renouvellent et offrent un large espace de créativité. La danse rwandaise s'intègre au système curial qui fait œuvre de mécène, tout en transformant les mouvements créés par la base populaire. Les danses ainsi revisitées sont ensuite montrées au peuple qui les imite en apportant à son tour des changements. Ainsi, on assiste à la formation d'un parcours circulaire de l'art, sans que celui-ci soit toutefois formalisé puisque le mécénat n'a pas de caractère obligatoire.

- 2 Par le biais de l'étude des diverses formes d'expression chorégraphique, J.-B. Nkulikiyinka ouvre le champ de la recherche à l'histoire culturelle si souvent négligée pour ce qui concerne le Rwanda au profit de l'histoire politique. Or, l'histoire culturelle renseigne également sur les évolutions subies par les organisations sociales et politiques en évitant, dans une large mesure, la masse des controverses historiographiques qui marque l'écriture de l'histoire rwandaise. En outre, les chants et les poèmes accompagnant l'exécution des danses qui sont, pour une part, issues de la culture populaire permettent d'accéder aux conceptions du monde des Rwandais sans la prégnance du contrôle royal. Ainsi, le chant populaire de danse, *imbyino* (qui signifie littéralement, danser en frappant le sol des pieds au rythme d'une chanson émise par le danseur et/ou d'autres personnes), constitue une source particulièrement abondante regardant l'histoire du Rwanda et les perceptions du monde dominantes dans la population. La culture orale et l'éloquence tiennent, en effet, une place sociale et didactique essentielle. Pour preuve, la transmission de la culture orale représente un élément fondamental de l'éducation des jeunes enfants, en particulier parmi les classes dirigeantes. La chanson de danse *imbyino* relève du répertoire populaire (même si elle a pu être intégrée sous une forme singulière au registre curial) en ce qu'elle fait partie de la vie quotidienne, qu'elle accompagne le calendrier rythmé des activités de la population (labours, chasse giboyeuse, construction d'une case, mariages, retrouvailles du lignage, etc.). Exécutée de manière spontanée dans les cas cités ci-dessus, elle revêt dans certaines circonstances précises un caractère obligatoire. Elle est ainsi requise lors de rituels soit pour rehausser le cérémonial, soit comme acte magico-religieux dans des incantations curatives comme dans le fameux culte de Ryangombe. En outre, le chant *imbyio* est exécuté de façon plus formelle au cours de cérémonies plus encadrées comme la présentation des vaches royales *inyambo* à partir du règne de Mazimpaka, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.
- 3 À l'instar de Jan Vansina, Jean-Baptiste Nkulikiyinka élève le chant de danse au rang de source historique. Il aborde en effet, sous forme allusive, des éléments majeurs ou mineurs de l'histoire rwandaise (avènement d'un roi, fin de règne, portrait plus ou moins laudateur du souverain). Dans la période riche en bouleversements qui accompagne l'arrivée des Européens, la chanson de danse évoque l'apparition de ces « êtres cramoisis à la peau un peu écorchée, les Ibituku ». Genre échappant aux contraintes formelles imposées par la cour, le chant de danse recèle également un potentiel contestataire. En effet, il incarne l'expression du regard critique du peuple

tant sur lui-même que sur ses dirigeants. Avant l'accession à l'indépendance du pays en juillet 1962, la chanson *imbyio* dans sa version satirique et exécutée par les jeunes filles représente la seule voie d'expression du mécontentement collectif face au système colonial. Les supérieurs hiérarchiques, tant blancs que rwandais, se trouvent affublés de sobriquets cocasses et mis en scène dans des postures grotesques. À cette critique verticale de l'autorité s'ajoute une satire sociale sur les travers de la société. Les chansons deviennent ainsi des témoins des évolutions des pratiques sociales et des mœurs. Par exemple, le chant twa *Angela* s'emploie à railler une jeune fille obstinée à imiter le comportement des Européennes, en particulier lorsque celle-ci affiche des velléités d'indépendance dans le choix de son époux ou encore en fumant en public. Cette chanson permet au peuple de brocarder la nouvelle classe des élites rwandaises appliquées à singer les Blancs. En présentant au public, sur le mode de l'humour, des attitudes répréhensibles, la chanson emprunte une fonction cathartique et moralisatrice. Après l'indépendance du pays, le chant *imbyio* perd sa substance critique puisque la satire politique est délaissée au profit de louanges vantant les réalisations économiques du pouvoir en place. On assiste alors à l'émergence d'une nouvelle conception de la chanson de danse qui découlerait d'une nouvelle approche du pouvoir, ses représentants étant perçus avec familiarité et non avec dévotion. Cette proximité avec le pouvoir n'encourage cependant pas l'exercice d'une critique plus mordante. A *contrario*, sous la II<sup>e</sup> République, ces chants revêtent le caractère de panégyriques à la gloire du président Habyarimana. Le ton caustique a disparu au profit d'un mode laudatif exclusif. Les rapports difficiles, de subversion ou de soumission de l'ordre politique sont ainsi évoqués et laissent entrevoir l'entreprise de contrôle social et culturel absolu mise en place à l'indépendance.

- 4 L'exemple du chant de danse *imbyio* est suivi de la description détaillée du répertoire chorégraphique rwandais, non seulement à travers les diverses fonctions remplies par les danses dans des circonstances particulières comme lors des rituels, mais également par le biais de leurs différences régionales. Ainsi, les danses *umudiho* (qui signifie littéralement, danser en battant des pieds au rythme d'une chanson populaire) connaissent d'importantes variables régionales. Un tableau général peut cependant en être dressé. Elle se présente d'abord comme « un acte de ferveur et de libération ». Exécutée par des couples non mixtes, elle revêt l'aspect de joutes amicales soutenues par une puissante ferveur. Ensuite, elle incarne « un acte d'échange et de communion » ; les pas consistant à aller vers le partenaire en échangeant les places initiales témoignent du climat d'entente et d'élan vers l'autre qui caractérise, selon l'auteur, la sociabilité rwandaise. La danse met ainsi en scène un processus d'identification réelle et figurée à l'autre. L'expression chorégraphique institue alors un langage corporel qui symbolise, tout en les favorisant, les relations sociales basées sur le respect et la sympathie, au contraire du repli sur soi. J.-B. Nkulikiyinka souligne que « de toutes les danses rwandaises, la danse *umudiho*, exécutée par des personnes qui dansent en couple, se faisant face et dialoguant avec leurs corps, est celle où la promotion des relations humaines est la plus marquée, celle qui montre le mieux la tournure de l'âme rwandaise, encline à la joie partagée et à la reconnaissance mutuelle ». La danse apparaît donc comme un miroir stylisé de la norme sociale à reproduire. Au-delà de l'analyse de la danse comme fait social, l'auteur insiste sur son lien consubstantiel avec l'univers naturel et cosmique. Le corps en mouvement et les battements de mains qui l'accompagnent constituent un élément essentiel au déroulement de nombreux cultes. Les incantations sont servies par des gestes de

soumission ou de prière à la divinité invoquée. Lors du rite fondamental de la royauté Nyiginya de la présentation du tambour royal karinga, la danse est convoquée comme marque de vénération et de révérence au pouvoir.

- 5 Acte de sublimation sociale ou rituelle, la danse rwandaise connaît des sources d'inspiration moins populaires et trouve des formes d'expression plus formelles. Les danses-spectacles *umushagiro* (qui signifie littéralement, danser en balançant élégamment le tronc et les bras tout en se déplaçant lentement) et les danses guerrières exécutées par les *Intore* (les combattants) en sont des exemples typiques. La danse *umushagiro* est conçue et développée dans le cadre de la cour royale, et bénéficie d'une certaine émulation chez les notables. Elle met en jeu l'élégance, la sophistication de la composition ainsi que des effets de style dans la chorégraphie et le chant. Au contraire des danses *umudiho* exécutées au sein de théâtres populaires où les spectateurs deviennent acteurs, les danses *umushagiro* sont l'apanage de troupes exclusivement formées à cet art. Les jeunes danseuses sont rigoureusement sélectionnées et formées par des maîtres de danse. La danse *umushagiro* présente des similitudes avec les danses orientales de palais : lenteur des mouvements, giration du buste, expressivité des bras et des mains, sourire de commande, façon de s'offrir au regard du spectateur. Cette danse connaît son apogée à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle quand s'organise à la cour une sorte de mécénat informel initié par les notables. C'est également à la même période que les parades guerrières se perfectionnent et prennent une place de choix dans le répertoire artistique de la cour royale. La guerre implique l'intervention des rituels magico-religieux et la danse y tient un rôle de premier plan. Avant la campagne, elle appuie les prières de victoire et de bonne fortune. Elle assure aussi une fonction pratique en faisant office d'instruction militaire.
- 6 Au Rwanda, dans la période précoloniale, le chant prend toutefois le pas sur l'exécution de la danse dans les rituels. D'autres danses guerrières ne remplissent pas exclusivement une fonction rituelle. Les parades des danseurs *Intore* apparaissent avant tout comme des manifestations de la puissance souveraine du roi. Chaque troupe est attachée à une milice royale. Lorsque les milices sont démantelées par l'arrivée du pouvoir colonial, les notables continuent d'envoyer leurs fils à la cour afin qu'ils y reçoivent l'éducation dispensée sous les règnes antérieurs, avant qu'ils ne se tournent vers l'école coloniale. La formation des combattants conjugue de façon systématique l'apprentissage du maniement des armes et de l'art de commander à la maîtrise du beau verbe et du beau geste. Les troupes *Intore* constituent des espaces de socialisation pour la jeunesse noble mais aussi pour d'autres groupes comme les Twa. Cependant, la mise en place du système colonial modifie profondément le statut de ces troupes. Les parades semblent incarner le souvenir d'une puissance militaire qui ne trouve plus à s'exercer dans la nouvelle réalité coloniale. Ainsi, la danse permet de perpétuer symboliquement la geste des héros guerriers. Elle revêt une importance d'autant plus considérable que la puissance militaire fut l'un des ciments essentiels de la consolidation du royaume. Les danses et la poésie de parade puisent leur inspiration dans des appellations à connotation pastorale et guerrière. En effet, la vache représente la valeur socio-économique, culturelle et politique essentielle du Rwanda. Ainsi, tout ce qui est beau, digne et valable est comparé à la vache. Le répertoire pastoral et guerrier trouve une expression chorégraphique, puisque les quatre phases de la danse guerrière *umuhamirizo* font référence au vocabulaire bovin. Les danseurs *Intore* exécutent des pantomimes guerrières organisées sur plusieurs lignes comme sur le champ de bataille. La danse est soutenue par les chants et poèmes épiques exaltant les valeurs pastorales

et guerrières. Art de la parade et démonstration de puissance symbolique et médiatisée, ce type d'exhibition connaît une évolution significative à l'indépendance du pays. En effet, dans sa volonté d'éradiquer tous les attributs du régime monarchique et d'asseoir sa légitimité, le nouveau pouvoir républicain efface les références guerrières et pastorales. Les champs lexicaux sont purement et simplement rebaptisés. Ainsi, dans la commune de Masango, les maîtres de danse appliquent aux chorégraphies un vocabulaire inspiré des nouvelles circonstances politiques et sociales. Les titres invoqués ne se réfèrent plus à la valeur bovine ou guerrière mais au référendum (*kamaramhaka*), à l'indépendance (*indepandansi*), ou à l'exécration du servage (*nangubuhake*). Cependant, l'auteur tient à souligner que « l'antique instinct militaire rwandais » fait tant et si bien que les anciennes appellations à connotation guerrière reprennent en partie leur place dans les couplets.

- 7 Au travers de ce large panorama des formes chorégraphiques rwandaises, J.-B. Nkulikiyinka met en exergue le rôle important des Twa. Groupe marginalisé sur le plan social, il excelle à la cour dans l'art de la danse et du chant. Un des exemples les plus significatifs de cette fonction réside dans la longue et fameuse carrière de la troupe *ishyaka*. Elle appartient à la milice *idengabaganizi* et est fondée entre 1918 et 1920. Elle se compose exclusivement de Twa, excepté deux Tutsi qui se succèdent à sa direction. Un Twa en prend même la tête sous le règne de Mutara Rudahigwa et la dirige jusqu'en 1959. Leur talent est ainsi officiellement reconnu et même loué par des observateurs européens, comme le montre ce court extrait d'un texte de Chalux reproduit dans l'ouvrage : « [...] les meilleurs danseurs furent les Twa. Eh oui les Pygmées ! » L'auteur tient à leur rendre un hommage prononcé en citant l'ensemble des danseurs qui se sont succédé au sein de la troupe.
- 8 Ce vaste panorama des danses traditionnelles permet au lecteur d'apprécier l'étendue et la richesse d'un patrimoine culturel encore peu étudié. Outre les aspects de description technique, l'auteur se livre à une exploration approfondie des modalités de création ainsi que de l'évolution des arts chorégraphiques en relation étroite avec le chant et la musique. De plus, inscrite dans les configurations historiques, sociales et politiques, la danse dévoile des enjeux liés à une histoire plus générale. À la fois source historique et manifestation culturelle, son étude laisse entrevoir un large éventail de recherches à mener, et ce d'autant plus que les formes de danse présentées ici ne sont guère figées dans les souvenirs mais se perpétuent encore aujourd'hui.