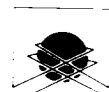


CHANTS ET CONTES DU KASAYI (ZAÏRE): repa(i)re de la créativité esthétique populaire



Ntumba Muena Muanza

J'entreprends ici la publication de quelques fragments de ma recherche doctorale faite sur le Kasayi (Zaire), particulièrement du matériel oral (chants, contes) recueilli principalement chez les populations Luba-Kasayi, Luluwa et Luntu. Les chants et contes luba qui suivront sont absents du corpus de chants retenus dans ma thèse de doctorat (cf. Ntumba 1984). Comme plusieurs autres chants et contes, présents *in absentia*, ils impriment un cachet spécial à l'accueil populaire réservé aux visiteurs.

Un tel accueil, émaillé effectivement de chants, d'adresses louangeuses, de contes entre autres, apparaît comme une occasion sociale importante de créativité esthétique sur plusieurs plans, notamment celui de la réinterprétation métaphorique de la vie quotidienne. Il constitue l'un des moments d'explosion de la pensée figurative locale, d'interprétation symbolique constante du vécu et non de simple amusement esthétique. Les fêtes vécues au Kasayi lors de mes enquêtes en 1982 semblent être donc des occasions de communication intense, de relecture, souvent en codage métaphorique, des événements passés et présents, des personnages fêtés. Chants et contes luba nous mettent ainsi en présence d'une section de la littérature orale africaine vivante, créative, dynamique et non folklorique pour nombre de ses producteurs et auditeurs. C'est l'un des repai(è)res de la créativité esthétique populaire et, généralement, de l'offensive culturelle populaire.

La brève analyse qui sera faite de quelques chants, contes populaires du Kasayi et métaphores du corpus vise à révéler le pouvoir réinterprétatif et critique du vécu que continuent d'exercer chanteurs et conteurs kasayens. Ces derniers, loin d'être un ramassis d'individus imbéciles et dupes parce qu'illettrés « bricolent » les structures symboliques disponibles et interprètent, souvent de façon critique, les forces sociales qui les dominent et les marginalisent. Ils thématisent, quoiqu'en métaphores, la conscience pratique¹ que plusieurs autres membres des classes populaires du Kasayi ont des rapports sociaux en constitution, de l'accroissement, entre autres, des disparités sociales

¹ Certains auteurs distinguent la conscience pratique qu'ont plusieurs acteurs sociaux de la conscience discursive, le sens pratique du sens formulé de manière discursive en accord ou en opposition avec le sens pratique (cf. entre autres Bernier 1983, Bourdieu 1980, Giddens 1979, Schwimmer 1983a).

et spatiales grâce d'une part, à l'érection coloniale et postcoloniale des centres administratifs (chefferies, secteurs par exemple), économiques, ecclésiastiques, et d'autre part, à la hiérarchisation répressive des tâches. L'analyse tentera de relever quelques métaphores qui font partie du système imaginaire luba, surtout la métaphore de la sorcellerie qui s'adapte aux restructurations coloniales et postcoloniales des sociétés lignagères.

La réflexion se déroule en deux phases. La première donne la parole aux artistes kasayens eux-mêmes en restituant certains de leurs chants et contes. La deuxième fait ressortir le pouvoir créateur et réinterprétatif desdits artistes en commentant succinctement quelques métaphores conventionnelles appliquées à des situations sociales nouvelles.

Mais il importe au préalable d'expliquer brièvement quelques codes qui permettent de faciliter la lecture des chants et contes. Chaque début de vers, dans le cas des chants, est écrit en majuscule. Toujours à propos des chants, il n'y a pas de ponctuation en langue ciluba, sauf en français pour faciliter la compréhension. Les noms de personne, de clan, de lieu, de rivière ou lac sont écrits en majuscules. Enfin, il faudrait comprendre ainsi les abréviations et symboles :

- B. = *Bonso* (en langue ciluba), veut dire : réponse en chœur (le refrain).
- M. = *Mutumi* (langue ciluba), se traduit : celui ou celle qui entonne (le soliste).
- R. = Refrain ou réponse en chœur.
- S. = Soliste ou celui (celle) qui entonne des strophes.
- (Δ:) = l'homme qui intervient parle de façon ordinaire sans chanter.
- (o:) = la femme qui intervient parle sans chanter.

Cela suffit pour déchiffrer l'écriture des paroles des artistes, surtout des chanteurs.

☒ Chants et contes luba : parole des hérauts populaires

Les paroles ci-dessous des hérauts populaires proviennent de deux des quatre classes d'artistes de l'oralité que je distingue, du moins au Zaïre actuellement, selon le critère de la « professionnalisation » différentielle : artistes paysans; amateurs de l'art oral ethnique en ville; « professionnels » de l'art oral ethnique en ville et professionnels plus ou moins achevés de l'art oral transethnique (dit moderne) en ville.

Les trois premiers documents oraux sont paysans. Le premier est un chant d'accueil exécuté en mon honneur par les femmes de Badyanana (village luntu) le 16 février 1982. Le deuxième est une séquence d'une intervention chantée par la chanteuse Cituka et le groupe musical luluwa dirigé par Cimanga pour Mufut'a Bitupu lors de son ordination sacerdotale le 4 septembre 1976 à Kajangayi (terroir luluwa). Le troisième est un conte que m'a raconté à Musangana (village luntu) Beya Mbwa le 24 février 1982. Le dernier document, transcrit à partir de l'audition d'un disque enregistré, est un chant de Cyovo Kanyunyi, célèbre chanteur luba-kasayi, dirigeant de l'un des groupes des « professionnels » de la musique luba-kasayi. Laissons la parole à ces différents artistes de l'oralité dans l'ordre indiqué. Le texte ciluba est suivi de sa traduction française, dans le cas où il est transcrit.

◇ **Ntumba, tige de manioc : chant d'accueil à Badyanana**

*M. Twayi cyanga ee
Ntumba wetu
Kadi ku mutu*

*B. Ntumba le le
Kaci ka cyombe ee
Ku manda twadye ee*

*S. Acclamons de joie
Notre Ntumba
Dont nous mangeons et la
tête (les feuilles)*

*R. Ntumba,
Tige de manioc,
Et le bas (tubercules).*

◇ **Séquence chantée par Cituka à Kajangayi**

*Ncicya kayi cintakapingana cyanyima kuya mwanyi
Nya kumona mwananyi Yezu mupandishi
Bwalu dikenga dinakadi nadyo wakalwa kumpandisha byanyi
Dinakadi nadi wakudimana Nsangi wa Kaleta*

*5 Mulela umwe wanyi awu mmushala waba mu nshingu
Wamba ne: baba mudimu uwudi ukwata ewu
Ngwa Kayiba Cituka
Mmudimu wa bakaji nebe lelu ewu bashala bacyunga nzubu dilolo edi
Baba usankila mashinyi uya*

*10 Diba kayi ditakalwa kuntangila
Meme mufwe neufwe byebe
Meme kwambila Ngala Muyombo ne nyaya ngela baseigner dikonka dyanyi
Nya kubebeja ne ndejayi kinine mpeshebi mwananyi
Dikenga didi dinkwate*

*15 Mona munga mulume lelu ewu udi webesha ne
Comment pourquoi messier le quinine là ?
(Δ: kinine nya mubidi mamu)
Meme ndwa kumwambila ne ndi nkeba kinine
Mubidi wa luya mmukwate Nsangi wa Kaleta*

*20 Kadi kanza ka dipa Ngoyi Ntolo
Tatu ewu ...
Ulwa kumpesha kinine umwe ne mbwa kupesha mwanebe
Pandi nzwambila ne bintu bya bipi nnudila bwa bule bwenu abu ...*

*Quand retournerai-je chez moi
Pour voir mon enfant Jésus le sauveur ?
Parce qu'il est venu soulager la souffrance (misère) que j'avais.
Oui, ma souffrance, Nsangi wa Kaleta (son enfant) y a mis fin,*

*5 Cet enfant, le seul que j'ai eu et qui est resté se plaindre (murmurer)
En disant : maman, le travail que tu fais
Est pareil à celui de Kayiba Cituka.
C'est le travail des femmes comme toi, elles gardent leurs maisons le soir,
Mais toi, maman, fascinée (attirée) par le véhicule, tu t'en vas.*

*10 Quand viendras-tu me voir ?
Si je meurs, tu mourras aussi.
J'ai dit alors à Ngala Muyombo (autre nom de Nsangi) que je vais demander aux
seigneurs (évêques),*

Je vais leur demander : donnez-moi les quinine à apporter à mon enfant,
Puisque je suis dans la souffrance.

- 15 Voilà qu'un monsieur s'enquiert en disant :
Comment et pourquoi ce problème de quinine ?
(Δ: les quinine, c'est contre la fièvre, maman).
Je lui réponds alors que je cherchais les quinine,
Parce que Nsangi wa Kaleta avait attrapé la fièvre.
- 20 Mais main exigüe en ce qui concerne le don, Ngoyi Ntolo,
Ce monsieur...
Vint me donner une quinine en disant : tu la donneras à ton enfant.
C'est pourquoi je vous dis : les biens des petits, vous ne les consommez que
grâce à votre grandeur.

◇ *Katende* (un petit oiseau) et l'herbe *Disela* :
conte de Beya Mbwa à Musangana

Les oiseaux refusèrent un jour dans leur ensemble le règne de *Katende* comme aîné. *Katende* s'en alla alors à la recherche de ses vrais frères et sœurs (*bana babu*). Il arriva chez l'arbre *Difudu* et dit : notre *Difudu* ! *Difudu* répondit : notre frère, celui de même mère, *Katende* ajouta : notre *Difudu*, toi et moi, nous mangerons ensemble n'est-ce pas ? *Difudu* répondit : bien sûr. Nous boirons ensemble ? dit *Katende*. C'est clair, répondit *Difudu*. Nous traiterons ensemble les grands problèmes de notre vie ? ajouta encore *Katende*. Il va de soi, répliqua *Difudu*. Et alors, nous mourrons ensemble ? de dire *Katende*. Jamais de la vie, répondit sèchement *Difudu*. La mort d'un homme ne peut être liée à celle d'un autre. Quand ton heure viendra, tu mourras. Quand la mienne viendra, je mourrai. *Katende* remarqua alors que *Difudu* n'était pas le frère qu'il cherchait. Il continua ses recherches.

Il arriva chez le manguier. Mêmes réponses, même déception. Il parcourut tous les arbres et ne trouva pas de frère parmi eux. Il se traîna jusque chez *Disela* (sorte d'herbe coriace). Mêmes questions et réponses, sauf à la fin. Notre *Disela*, si la mort s'annonce, nous mourrons alors ensemble ? demanda *Katende*. *Disela* répondit : oui, nous mourrons ensemble. *Katende* sut alors qu'il avait trouvé son vrai frère. Il habita chez *Disela*. Ils vécurent ensemble, en parfaite entente, comme de vrais frères.

◇ Conte de *Kamunyimunyi* (luciole) et *Kampotu* (sorte d'igname),
chanté par Cyovo Kanyunyi

M. Balumyana wa Katembwe telejayi Cyovo wa Mbwaya
Nyawu nkadi ndwambila bwalu bwisatu
Bwalu bwa bangenda mushinga babidi
Kubangabu Iwendu

5 *Baya ku disumba dya bintu bya bobo kunema nabi*
Mu njila muvwabo baya bavwa benda belelangana meji
Meji belelangana munda kabayi bambilangana kwisu
Ewu welela kampanda meji
Bakwata kampanda bamunyenga byenda byonso ashala mu mpaya mutupu

- 10 *Meme nshala ne bya meme kuya kunema nabi ...
Bangenda mushinga meena abu ke banganyi
Ki Kamunyimunyi ne Kampotu wa Kalonga
Babwela ku cibwelelu cya musoko ...
Kampotu ujula meesu umona mayi ku mpenga kwa njila*
- 15 *Kampotu kwambila Kamunyimunyi muloji wa Cyeya
Kamunyimunyi ngindila mu njil' emu
Ngayi mu mayi mwamwa nganji kapwita mayi
Myota mminsuma
Kampotu nyawu ufika pa mayi kusangana cyomba cyela mu mayi*
- 20 *Wadya cyomba kunwa mayi
Kuhata amu hatahata kuhanga mwa kusabuka mu mayi
Mamwenu mukaji wa ditunga adi mwena cyomba
Kulonga lwendu hambelu
Ngayi katangila cyomba cyanyi cinyaya kwelalela mu mayi*
- 25 *Nyawu ufika mu mayi kusangana cyomba citangalaja hanshi
Ujula meesu kumona Kampotu wa Kalonga
Wela kukwata Kampotu wa Kalonga
Tawu wewe ke uyala unyanga cyomba
Kampotu ne bwala bwanyi ciyala nyanga cyomba*
- 30 *Difu dyanyi edi ndya cileledi
Ukwata Kampotu kulambulayi bakalenga ...
Kampotu nyawu ufika mu bakalenga kwambilaye bakalenga
Meme ciyala nyanga cyombe difu dyanyi edi ndya cileledi
Ndi ne ntemu undi mwenda nenda mu njila*
- 35 *Bikilayi Kamunyimunyi muloji wa Cyeya
Iya kujadika cilumbu
Kamunyimunyi nyawu ufika mu bakalenga bwelaye bakalenga moyo
Bulelela bulelela difu dyende edi ndya cileledi
Kadi dya lelu dyapici dya cileledi cine*
- 40 *Bakwata Kampotu kukoselabu mambu mu bakalenga
Kampotu bwelayi byanza mu mpaya
Kupatulayi mambu mu bakalenga
Kufutaye byende byonso
Kushalaye mu mpaya mutupu*
- 45 *Kampotu ki mmupingana kuvwabu bafuma
Ekwambayi ne nganji kamushindikija ku lwendu
Akasumba bintu iya kunema nabi
Bakwata ku ndekelu wa musoko kwisu kukadi kajimb'a bwenyi bwetu
Kamunyimunyi Cilumba Kamunyi munu wa mfwanka*
- 50 *Ujula meesu kumona mwishi
Mudilu utema ku mbelu mawu mwikala wihika kaleji
Muntu mukulumpa wa lubanza mwikala musomba mu nkwasu
Ne mwana mutekete wa citende
Kamunyimunyi bwambila mukulumpa*
- 55 *Mukulumpa ndombela lukunyi lwa mudilu nyewu mbakisha mfwanka
Mukulumpa kutuma mwanende mutekete wa citende
Mwana nyawu wiya ne lukunyi lwa mudilu*

*Olola diboko bwa kupesha Kamunyimunyi muloji wa Cyeya
Kamunyimunyi olola dyende bwa kwangata mudilu*

- 60** *Kumonabu amu mukwabu mudilu utema mu dyaha
Kukwatabu Kamunyimunyi muloji wa Cyeya ekulambula mu bakalenga
Tawu wewe ke uyala undowela bana
Kamunyimunyi ne bwala bwanyi
Ndi ne ntemu undi mwenda nende mu njil'emu*
- 65** *Mudilu wanyi mmundela nawu
Bikilayi Kampotu wa Kalonga iya kujadika cilumbu
Kampotu nyawu ufika pa bakalenga kwelayi bakalenga moyo
Twetu bonso tudi ne maha
Twanji kwelayi maha mulu*
- 70** *Bela maha mulu kumona mudilu kawuyi utema mu dyaha
Bobo kwamba Kamunyimunyi anji kwela dyebe dyaha mulu
Kamunyimunyi wela dyaha mulu kumonabu amu mudilu utema mu dyaha
Bobo ne wewe ke muloji uyala umulowalowa
Wewe ke uyala umulowela bana*
- 75** *Kukwatabu Kamunyimunyi kumukoselabu mambu mu bakalenga
Yeye ekwela cyanza mu mpaya
Kuhatulaye byende byonso kutwayi mambu mu bakalenga
Kushalayi mu mpaya mutupu
Bonso babidi kushalabu mu mpaya mutupu ...*

- S. Frères, prêtez oreille à Cyovo, fils de Mbwaya,
Je voudrais vous conter une troisième histoire.
C'est celle de deux commerçants (marchands).
Ils commencèrent leur voyage
- 5 Pour aller acheter de quoi être riches,
En chemin, ils pensaient l'un à l'autre avec un mauvais dessein.
Ils pensaient intérieurement et non de face.
L'un formulait ainsi ses projets à propos de l'autre :
Qu'on le saisisse et qu'on arrache tous ses biens pour qu'il reste les poches vides,
- 10 Afin que moi seul possède de quoi m'enrichir ...
Quels sont les noms des deux commerçants ?
C'est Kamunyimunyi (luciole) et Kampotu (sorte d'igname), fils de Kalonga.
Ils arrivèrent dans un village, et à l'entrée même,
Kampotu leva les yeux et vit un étang non loin de la route.
- 15 Kampotu dit à Kamunyimunyi, le « sorcier » :
Kamunyimunyi, attends-moi sur la route,
Je m'en vais à l'étang pour m'abreuver
Puisque j'ai soif.
Arrivé à l'étang, Kampotu trouva le manioc roui dans l'eau.
- 20 Il mangea du manioc et but de l'eau, mangea du manioc, but de l'eau.
Il fut tellement rempli qu'il ne sut quitter l'étang.
Une maman, femme de ce village-là, propriétaire du manioc,
Quittant sa maison (chez elle), se mit en route en se disant :
Je m'en vais « voir » mon manioc que j'ai coutume de rouir dans l'eau.

- 25 Arrivée à l'étang, elle trouva le manioc éparpillé partout.
Levant les yeux, elle aperçut Kampotu, fils de Kalonga.
Elle saisit Kampotu, fils de Kalonga.
Papa (père), c'est toi qui abîmes le manioc d'habitude, n'est-ce pas ?
Kampotu de répondre : non, je n'ai pas coutume d'abîmer le manioc;
- 30 Mon ventre est congénital (ainsi fait dès la naissance).
La maman saisit Kampotu et l'amena au tribunal des anciens (des forts) ...
Arrivé devant les anciens, il leur dit :
Je n'ai pas coutume d'abîmer le manioc, mon ventre est congénital;
Du reste j'ai un témoin qui est mon compagnon de voyage;
- 35 Appelez Kamunyimunyi, le « sorcier »,
Qu'il vienne témoigner.
Arrivant devant les juges (anciens), il les salua et déclara :
Oui, son ventre que voici est vraiment tel de naissance,
Mais aujourd'hui, il est tout de même plus que de naissance.
- 40 Kampotu fut arrêté et des amendes lui furent imposées.
Kampotu mit les mains dans ses poches,
Y sortit des amendes pour les anciens,
Utilisa tout son avoir pour payer les amendes
Et resta les poches vides.
- 45 Kampotu ne s'en retourna pas d'où ils venaient.
Il se dit : je m'en vais quand même l'accompagner en route,
Pour qu'il achète des marchandises et s'enrichisse.
Arrivés au bout du village, à l'heure où le soleil est prêt de se coucher,
Kamunyimunyi Cilumba, luciole fumeuse,
- 50 Levant les yeux, vit de la fumée.
Le feu brûlait dans une cour, une maman préparait les feuilles de manioc,
Un homme d'âge mûr était assis sur une chaise,
Et un jeune enfant à ses côtés.
Kamunyimunyi dit au vieux :
- 55 Vieux, demande-moi un tison que j'allume mon tabac.
Le vieux envoya son jeune garçon.
L'enfant arriva avec une bûche en train de flamber (un tison);
Il tendit le bras pour la donner à Kamunyimunyi le « sorcier ».
Kamunyimunyi tendit le sien pour prendre le feu.
- 60 L'on vit alors un autre feu s'allumer sous son aisselle.
Kamunyimunyi fut aussitôt saisi et livré aux anciens (juges).
Papa, c'est toi qui ensorcelles d'habitude mes enfants.
Kamunyimunyi répliqua : non, ce n'est pas moi,
J'ai un témoin qui m'accompagne en route;
- 65 Mon feu que voici est congénital (ainsi dès la naissance);
Appelez Kampotu, fils de Kalonga qu'il vienne témoigner.
Arrivant devant les anciens, Kampotu les salua et déclara :
Nous tous, nous avons des bras;
Soulevons nos bras.
- 70 Tous soulevèrent leurs bras et l'on ne vit pas le feu s'allumer sous les aisselles.
Ils demandèrent à Kamunyimunyi : soulève aussi ton bras.
Kamunyimunyi souleva son bras et l'on vit alors le feu s'allumer sous son aisselle.

Tous dirent : sans nul doute, c'est toi le « sorcier » qui l'ensorcelais,
Et qui ensorcelais ses enfants.

- 75 Kamunyimunyi fut arrêté et des amendes aux anciens lui furent imposées.
Il mit les mains dans ses poches,
Y sortit tout son avoir, paya les amendes aux anciens
Et resta les poches vides.
Tous les deux restèrent les poches vides ...

☐ Chants et contes du Kasayi : repai(è)re du pouvoir créateur et réinterprétatif populaire du vécu. Explicitations de quelques métaphores-clichés

Les chants et contes ci-dessus mettent en évidence la créativité esthétique populaire, surtout son aspect de réinterprétation métaphorique de la vie quotidienne. Je n'insisterai pas ici sur les mécanismes mêmes de la créativité esthétique des artistes qui manipulent des codes complexes sur plusieurs niveaux de réalités, entre autres celui des supports physiques comme les tons, les notes; celui des rapports syntagmatiques tels les grammaires; celui des signifiés dénotés et connotés et celui des attentes idéologiques² (cf. Eco 1972: 128-129). Je commenterai brièvement quelques métaphores qui servent à interpréter le vécu, en particulier les inégalités sociales et spatiales.

Il appert, après une lecture attentive de quatre documents oraux du Kasayi, que leurs producteurs n'amuse ni ne s'amuse simplement en chantant et en contant. C'est toute leur vie, celle du peuple avec ses problèmes aigus, ses différenciations croissantes entre autres conflits, qu'ils interprètent à l'occasion des fêtes. Il ne « reflètent » pas simplement ce vécu social. Ils transmettent sur lui des messages qu'on ne pourrait saisir autrement que dans leur langage spécifique (cf. Francastel 1965). En leurs productions s'expriment des dimensions de la réalité de domination, dimensions réprimées, objets de tabous (Marcuse 1979: 33), mais dans des formes esthétiques, dans des modes singuliers de perception et d'imagination.

Autrement dit, les chanteurs et conteurs luba, hérauts des forces sociales « inessentialisées » depuis la colonisation, font de leur vécu une sorte de « portrait » (cf. Gombrich 1960 et 1982). Ils l'interprètent à travers un réseau d'images qui en tracent un modèle réduit en en soulignant certains caractères distinctifs, certaines qualités.

Les exemples de chants et contes retenus font ressortir surtout les métaphores-clichés ou images conventionnelles du patrimoine symbolique luba, du stock imaginaire déjà disponible dans la culture luba. Leur usage créatif apparaît cependant dans l'application qui en est faite dans des contextes divers et inattendus (cf. Schwimmer 1983b: 123-124) et qui souligne des rapports d'homologie entre ceux-ci. La brève étude néglige donc ces métaphores neuves, bureaucratiques, économiques entre autres. Ces dernières telles celles de race blanche vs noire, de papier (écrit) vs oralité, de français vs langues locales, celles de coton et de caoutchouc par exemple, symboles de la puissance bureaucratique, du contrôle incessant des populations et de leur espace, de leurs déplacements, de leur « imposition » par les lettrés, apparaissent dans d'autres chants. Elles montrent aussi

² L'article fondamental de Schwimmer dans ce numéro d'*Anthropologie et Sociétés* et les exposés d'autres contributeurs élaborent assez de réflexions théoriques sur le processus même de la construction (production) esthétique.

la créativité esthétique de la littérature orale en Afrique en ajoutant au stock imaginaire luba de nouveaux symboles puisés dans le monde qu'instaurent les colonisateurs.

Il importe de noter en tout cas que les métaphores-clichés ou neuves procèdent d'un même procès de symbolisation. Celui-ci met en rapports d'homologie, d'équivalence, d'opposition, d'apposition ... divers ordres perçus dans la réalité (cosmique, sociale, corporelle) comme Lévi-Strauss (1962), Augé et autres (1984) l'ont signalé ailleurs. Il rend ces métaphores polysémiques et ouvertes à de multiples interprétations. Remarquable est cette liberté polysémique de l'activité esthétique des chanteurs et conteurs kasayens, liberté mise en exercice dans un procès métaphorique et métonymique qui bricole et accroît les dispositifs symboliques luba lors des restructurations sociales coloniales et postcoloniales.

L'allusivité des chants et contes est en effet presque sans limite. Le décodage de leur message polysémique est laissé à la liberté et à l'imagination des auditeurs. La tâche de décoder ces messages esthétiques polyvalents et ouverts ne semble pas être déléguée à quelqu'un. La liberté d'interprétation de la polysémie est essentielle, même si les codes symboliques sont communiqués aux familiers et aux initiés parmi lesquels se trouvent les ethnographes. Ces derniers, en effet, souvent faits stratégiquement amis, parents par adoption ou par homonymie, partagent la vie sociale, entrent dans ses conflits, en comprennent le contexte socio-historique, ses contradictions et les codes symboliques par lesquels se communiquent les messages. Cette insertion « calculée » dans le vécu (dans les antagonismes des groupes qui s'affrontent dans la vie) et dans son codage métaphorique permet aux ethnographes et à d'autres initiés de filtrer le message polyvalent en privilégiant certains codes par rapport à d'autres. Mon cas est exemplaire en ce qu'il permet de ventiler le message populaire polysémique des chants et contes de tantôt à partir de certains codes seulement.

Voici brièvement la « distillation » de la polysémie de quelques métaphores-clichés que je propose. Le symbolisme de la manducation du manioc, exploité dans le premier chant et associé dans diverses sociétés au code sexuel, pouvait signifier les rapports sexuels entre les chanteuses paysannes et le jeune ethnographe en visite cité dans les vers 1 et 2. Au séminaire gradué de l'automne 1984 sur l'anthropologie esthétique à l'université Laval, certaines interprètes l'ont ainsi compris. Elles étaient sans doute influencées par les liaisons faites par les Umeda entre sexualité, chasse et alimentation d'après le livre de Gell (1975). Les oppositions entre parties du corps (tête vs bas ou aval) utilisées dans ledit chant pour désigner celles perçues entre parties du manioc (feuilles vs tubercules) renforcent davantage l'interprétation sexuelle.

Le code sexuel paraît cependant devoir céder le pas au code politique. L'image de la dégustation presque vorace de tout le manioc, des tubercules (bas) aux feuilles (tête), soulignerait plutôt la force, la vitalité que donne le manioc, un des éléments de la nourriture de base de la population paysanne luntu et d'autres populations voisines³. Cette force de vie et de revitalisation d'une population qui se perçoit comme moribonde (ensorcelée) dans les fossés sociaux et spatiaux accrus au Kasayi depuis la colonisation avec l'érection des centres et périphéries administratifs, économiques, ecclésiastiques,

³ Le manioc semble avoir été importé de l'Amérique du Sud en Afrique. Depuis, il fait partie des habitudes alimentaires, se joignant entre autres aux ignames, aux haricots, aux pistaches, au maïs. C'est en ce sens qu'il est considéré ici comme un matériau habituel aux Luntu, considéré donc comme un outil-cliché de symbolisation.

est censée être communiquée (partagée comme dans des repas) par l'intellectuel ethnique en visite, comparé au manioc. Le thème de l'intellectuel ethnique, allié de droit mais décevant souvent en pratique, thème exploité dans divers autres chants exécutés lors de la visite dans la région, permet d'écrire ce code politique au détriment d'autres.

Dans plusieurs autres chants, en effet, les revendications des services sociaux (missions, dispensaires et maternités, écoles par exemple) sont adressées à l'intellectuel ethnique sous forme voilée ou non. Ces revendications peuvent facilement être décelées dans les chants adressés à d'autres « intellectuels » qui visitent leurs villages dépourvus desdits services. Ce sont là les sous-entendus que comprennent les créatrices du premier chant cité et, espèrent-elles, leur visiteur capable de désamorcer la distribution déséquilibrée (inégaie) des biens et services et de les ramener ainsi à une vie sociale plus viable comme le manioc qui revitalise le corps. Ces sous-entendus n'évacuent cependant pas les autres codes qui laissent le chant dans sa polysémie.

La métaphore du manioc succulent que les paysannes consomment dans sa totalité semble être donc, dans le contexte socio-historique d'exécution du chant, une métaphore de l'intellectuel ethnique comme classe-appui ou comme allié de droit. Elle semble s'opposer à celle du « manioc amer » (*cyombe bululu*) utilisée dans un des chants de la période coloniale recueilli à Madila le 11 février 1982 pour désigner le contrôleur blanc des travaux forcés de récolte du caoutchouc sauvage. Surnom d'un agent européen, la métaphore signifie manioc amer, mauvais à manger, le contraire du bon manioc, c'est-à-dire au sens figuré, un homme amer, répugnant, un mauvais Blanc, porteur de l'amertume, de la mort sociale. Le goût amer de certains types de manioc est semblable à celui de la sorte d'igname *Kampotu* dont parle le dernier conte.

La métaphore du manioc succulent et revitalisant, opposée *in absentia* à celle du manioc amer, appartient en fait au réseau conceptuel de la parenté en contexte post-colonial, réseau de la « naturalisation » des rapports sociaux de parenté, de la naïveté à l'égard des parents « évolués ». Elle recèle en elle toutes les difficultés d'interprétation critique et de changement de la situation sociale postcoloniale, contrôlée dans certains domaines par les membres des divers groupes de descendance et non plus par les non-parents, soupçonnés jadis d'être porteurs d'amertume dans la métaphore du manioc amer. On est bien loin des résistances populaires offertes en maints endroits du Kasayi aux actions de transformation sociale du début de la colonisation. Loin aussi des soupçons spontanés des acteurs principaux de ces actions, alors presque tous non parents. Ceux qui hier n'acceptaient que sous le fouet de construire écoles, églises, etc. se trouvent extrêmement intéressés par ces institutions à cause des postes de direction que leurs parents lettrés y occupent ou ambitionnent d'occuper depuis l'effacement stratégique des colonisateurs.

La métaphore du manioc succulent et revitalisant figure l'alliance de classe entre paysans et intellectuel ethnique, alliance extrêmement ambiguë. Les catégories de parenté (surtout les groupes de descendance commune présumée), présumées et à peine articulées dans le « notre » Ntumba (du premier chant), sont précisément celles qui limitent la compréhension critique que certains groupes sociaux ont de leur marginalisation sociale et spatiale depuis la percée sociale des lettrés autochtones dans les appareils administratifs, scolaires, ecclésiastiques et autres. Le premier chant, révélant dans le codage métaphorique les inégalités entre « tribus », la distribution déséquilibrée des services qui les sous-tend et l'intervention attendue de l'intellectuel ethnique pour rétablir l'équilibre dans la distribution des services et ainsi une vie sociale plus viable pour tous, se

meut dans les contraintes conceptuelles et pratiques de la parenté. Dans ces interprétations ethnistes, dans ces pratiques contraignantes de solidarité ethnique qui soupçonnent peu les distinctions de classe, le conflit extrêmement intéressé des lettrés en quête de pouvoir, conflit indûment élargi à leurs clans ou tribus, n'est pas assez apprécié à sa valeur.

La position dominante des « évolués » et les intérêts qui s'y raccrochent sont tout de même perçus et figurés. Depuis l'apogée des sociétés lignagères autonomes, il existe des images de soupçon des parents, d'interprétation critique de la parenté. Les autres documents oraux nous en tracent le réseau en pointillé.

C'est le cas de la chanteuse Cituka dans le deuxième chant. Elle semble identifier les lettrés comme des individus susceptibles, parmi d'autres, de causer ou de réparer le plus de torts collectifs dans les nouvelles conditions d'existence. Ils seraient les « sorciers vs anti-sorciers » ou potentats de l'heure. Les oppositions petits (courts) / grands qu'elle utilise dans le vers 23 (vers-clé) et les exactions des grands sur les petits figurent assez clairement les classes sociales en formation, c'est-à-dire les rapports de domination et même d'exploitation existant entre population paysanne ou ouvrière et lettrés qui « mangent » à ses dépens, même si ces lettrés sont de la même ethnie que les paysans comme dans le cas de la chanteuse luluwa. Celle-ci s'adresse effectivement avec ironie aux prêtres de son ethnie qu'elle associe au groupe d'évêques ou de seigneurs (cf. vers 12). Pour Cituka, il n'y a pas de différence sociale notoire entre évêques et prêtres, tous occupant une position dominante dans la société. Qu'il suffise ici de signaler ces métaphores neuves dont celle de « seigneurs » et de langue de pouvoir (le français) utilisée par ces seigneurs entre eux, même s'ils sont entourés de populations « illettrées » et non francophones (cf. vers 15-17). La chanteuse Cituka dénonce l'avarice du prêtre qui ne donne qu'une quinine en réponse à une situation de maladie qui en exige plus (cf. vers 18-23). Elle critique en fait dans ces vers l'exercice anti-populaire du pouvoir de certains prêtres, même ethniques. C'est la conclusion qu'elle semble tirer dans la métaphore-cliché du vers 23 qu'il importe d'explicitier un peu plus.

Que l'on remarque encore une fois le fantasme de la manducation (de la dévoration) qui apparaît dans ce dernier vers. Il y apparaît cependant avec une certaine différence de signification. Dans le premier chant, c'est l'intellectuel ethnique en visite qui est dévoré, dégusté, mangé avec volupté par les paysannes marginalisées et qui est censé leur faire partager les effets de sa puissance de nouvel aîné social dans les conditions capitalistes d'existence. Or dans le deuxième chant, ce sont les fractions dominées de la population qui sont comme mangées par les grands. Cette deuxième image de la manducation des biens des petits (donc des petits eux-mêmes) par les grands suggère celle de la sorcellerie.

Les oppositions entre petits et grands, aggravées par la consommation des biens des petits, suggèrent probablement chez Cituka toute la série d'images luba comme celles d'animaux, d'oiseaux ... puissants vs faibles qui symbolisent les divisions sociales modestes des sociétés lignagères luba en décomposition. La chanteuse Cituka construit son chant dans l'enceinte contraignante des symboles des « forts » (éveillés) opposés à ceux des masses faibles dites aveugles⁴. De par sa culture, elle sait que dans la catégorie minoritaire des forts, certains utilisent leur force pour nuire (le cas des *baloji* ou sorciers),

⁴ Mufuta fait ressortir aussi ces divisions sociales des sociétés lignagères luba et leur symbolisation (Mufuta 1968: 189).

d'autres pour défendre les lignages (le cas des *bena mupongo wa kulama nawu ditunga* ou anti-sorciers). Il est clair, d'après les leçons que Cituka tire de l'expérience circonscrite de la maladie de son enfant et de l'indifférence des prêtres fêtés, que ces derniers utilisent conjoncturellement leur puissance contre le peuple ou, autrement dit, sont « sorciers ».

Un autre chanteur, à près de 100 km du lieu de résidence de Cituka, me percevait à partir du même codage métaphorique des différenciations sociales nouvelles. Le 6 février 1982, à Madila, je suis perçu aussi par le chanteur Cilombo comme sorcier potentiel à travers l'opposition métaphorique tarsier/antilope. Le chanteur me conçoit comme le tarsier rusé des contes face aux antilopes stupides (villageois habitués à être bernés) qu'il invite à l'extrême prudence, lors de son arrivée. Tout est dit dans ces deux vers :

<i>Kabundi wa tatu kumona bantu</i>	Tarsier de mon père, viens visiter le peuple,
<i>Ba ngulungu nwadimuka Ntumba wakutulemu</i>	Vous antilopes, prudence, Ntumba séjourne ici.

Dans le quatrième chant, le chanteur Cyovo utilise plus clairement la figure culturelle de *muloji* (sorcier) pour désigner le concurrent et l'ennemi dans le commerce du chant ou autre. Tout le chant qui est un conte révèle en pointillé ce réseau symbolique de la sorcellerie, certains de ses concepts métonymiques tels la jalousie, l'accusation, le mauvais dessein interne, le feu dévorant (cf. vers 6-10, 28-39, 60, 65, 67-74). Il s'agit du réseau conceptuel du soupçon, de la critique de la parenté, celui qui aide à percevoir les conflits entre acteurs sociaux, parents ou non, parents surtout, même dans les nouvelles conditions d'existence.

C'est le soupçon de la parenté (de la consanguinité présumée) des acteurs sociaux sous le capitalisme (et sans doute avant) que met en branle tout le conte de Beya Mbwa. Il s'agit plus précisément du soupçon, de la critique de la consanguinité existant idéologiquement (et réifiée) entre l'ethnographe en visite et ses hôtes paysans, consanguinité stérile puisque ses solidarités potentielles n'apportent pas d'amélioration notable aux conditions de vie des paysans.

Les critiques des lettrés qui ne mettent pas leur pouvoir au service du peuple par les chanteurs et conteurs de leurs groupes de descendance (de taille familiale, lignagère ou ethnique) sont cependant très limitées. Elles s'estompent tendanciellement en dehors de ces groupes. D'après l'interprétation pertinente de Jewsiewicki, l'inégalité est perçue, figurée même⁵, mais vécue sur le mode du clientélisme, au sein de ces groupes, peu importe leur taille. En dehors, la différenciation sociale devient un rapport entre groupes, c'est-à-dire un rapport politique qui met leurs membres en solidarité/compétition face aux autres (Jewsiewicki 1984: 103-104).

C'est pourquoi l'application populaire de la métaphore de sorcellerie aux parents sous le capitalisme, rendue plus systématique et plus critique, exige un discernement supplémentaire dans la conceptualisation réifiante de la parenté. Le réexamen de la parenté amorcé par Beya Mbwa conduit à ces deux distinctions conceptuelles de la parenté : celle connue de la parenté sociale (parenté par appartenance à un groupe de

⁵ L'inégalité est figurée entre autres au moyen de symboles disponibles dont celui de la sorcellerie.

descendants putatifs, descendants souvent réifiés par la représentation de la consanguinité) et celle, neuve, de la parenté vitale ou existentielle (parenté de condition de vie ou d'existence).

Une des tâches urgentes qui incombent aux « intellectuels » lettrés serait de travailler avec le peuple et avec ses « intellectuels illettrés » à l'élaboration de pareils concepts seconds qui aideraient à mieux percevoir partout, au sein ou en dehors des groupes de descendance, les réalités sociales qui s'imposent chaque jour. Ces essais de relecture du vécu social en concepts locaux réajustés devraient tenter de poursuivre et de radicaliser la dynamique des réinterprétations critiques des autochtones en les croisant avec celles amorcées au centre même de l'ordre capitaliste. C'est tout un programme de travail.

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Chants et contes du Kasayi (Zaïre) : repai(è)re de la créativité esthétique populaire

L'accueil populaire au Zaïre (en particulier au Kasayi), émaillé de chants et de contes, est une occasion sociale importante de réinterprétation métaphorique de la vie et non de simple amusement esthétique. C'est l'un des moments d'explosion de la pensée figurative des dominés. L'analyse de quelques chants, contes populaires du Kasayi et métaphores utilisées révèle le pouvoir réinterprétatif critique du vécu que continuent d'avoir chanteurs et conteurs. Elle tente de relever certaines métaphores conventionnelles du patrimoine symbolique luba, surtout celle de la sorcellerie, appliquée même en contexte colonial et postcolonial.

Songs and Stories from Kasayi : Landmarks and Hideaways of the Popular Aesthetic Creativity

In Zaire, particularly in Kasayi, the custom of welcoming people with songs and stories is practised not just as a simple aesthetic pleasure, but as an important social opportunity to reinterpret life through metaphors. It is a moment when the figurative thought of a dominated group explodes. An analysis of a few popular Kasayi songs and stories, along with the metaphors they contain, shows the power that singers and storytellers continue to have when they reinterpret real life with a critical outlook. Some conventional metaphors from the Luba symbolic heritage are examined, especially those concerning witchcraft, even in colonial and post-colonial contexts.

Ntumba Muenta Muanza
B.P. 7
Tshikapa
Kasayi Occidental
République du Zaïre