

Les Réalités Socio-Culturelles Dans Mabélé, Chanson De Lutumba Ndomanueno Simaro. Une Lecture Intertextuelle

MANDEFU KADIOBO-DODY Emmanuel – Toussaint

Chef de Travaux à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Université Pédagogique Nationale/ B.P 8815 Kinshasa 1/ RD Congo

Auteur correspondant : MANDEFU KADIOBO-DODY Emmanuel – Toussaint



Résumé : La chanson *Mabélé* (la terre) de LUTUMBA NDOMANUENO SIMARO, figure emblématique de la rumba congolaise, constitue une œuvre poétique d'une grande portée philosophique et qui interroge la condition humaine à travers le symbole de la terre.

Cet article propose une analyse socio-culturelle de cette chanson, elle veut montrer comment s'articule mémoire collective, critique sociale et sagesse populaire. À partir d'une approche interdisciplinaire mêlant musicologie, anthropologie et littérature orale, cette étude met en lumière la portée intemporelle de *Mabélé* dans le contexte congolais postcolonial. Raison pour laquelle, l'approche de l'intertextualité nous a paru la plus appropriée comme méthode de recherche, en vue de permettre une interprétation aisée de ce texte musical.

MOTS CLES : Réalités socio-culturelles, Chanson, intertextualité.

Abstract: The song *Mabélé* by Lutumba Ndomanueno Simaron emblematic figure of Congolese rumba, stands as a poetic and philosophical work that deals on human condition through the symbol of the earth.

This article presents a socio-cultural analysis of this song, demonstrating how it articulates collective memory, social critique, and popular wisdom. Drawing upon an interdisciplinary approach combining musicology, and oral literature, we illuminate timeless resonance of *Mabélé* within postcolonial Congolese context. It is for this reason that we have chosen intertextuality as the research methodology to best conduct our analysis.

Keywords: Socio-cultural realities, Song, intertextuality

I. Introduction

L'analyse littéraire des textes chantés demeure un terrain controversé. Nombre de critiques littéraires s'y montrent réticents, arguant que la chanson, en tant que forme artistique hybride, ne saurait prétendre au statut de texte littéraire à part entière. Cette position s'enracine dans une conception puriste de la littérature, qui tend à dissocier la textualité poétique de toute mise en musique.

Parmi les voix les plus emblématiques de cette posture, nous citons, Paul Dukas, Claude Debussy et Boris de Schloezer dont nous reprenons les idées suivantes :

Pour Paul Dukas :

« Véritablement, Vers et Musique ne se mêlent pas ; ils ne se confondent jamais (...) **on ne met pas le poème en musique**. On donne un accompagnement aux paroles, et c'est bien autre chose. La première idée, en effet, suppose **une fusion** ; la seconde constate **un parallélisme**. » [1].

Claude Debussy, de son côté, évoque le fait qu'une :

« Musique (...) commence là où la parole est impuissante à exprimer ». (...) « le rapport du vers et de la musique ? Je n'y ai pensé. » En deçà même de la relation esthétique entre littérature et musique se pose la question de la relation sémiotique entre deux langages, musique et parole (ou verbe). » [2].

Enfin pour Boris de Schloezer, « il y a incompatibilité, opposition profonde entre le langage et la musique. » [3].

Ces déclarations, qui opposent la fusion poétique à la juxtaposition musicale soulève une question fondamentale : la chanson peut-elle être considérée comme un texte littéraire à part entière, ou n'est-elle qu'un simple support sonore pour des paroles sans autonomie esthétique ? Pourtant, dans le contexte congolais, la chanson populaire – et notamment la rumba – s'est imposé comme un vecteur privilégié d'expression sociale, politique et culturelle. Elle constitue un espace de mémoire, de contestation, mais aussi de transmission des valeurs et des imaginaires collectifs.

Contrairement aux précités, le linguiste Nicolas Ruwet affirme qu'il : « il n'y a au contraire aucune incompatibilité entre musique et langage, (...) la relation musique – langage est toujours pertinente. » [4].

Michel Gribenski, d'appuyer :

« L'étude des relations entre littérature et musique relève institutionnellement de plusieurs disciplines : littérature comparée (voire française) musicologie, esthétique, linguistique, métrique » [5].

Quant à Roland Barthes, la chanson en tant qu'une « œuvre de masse » a un statut idéologique, politique du langage de la répétition. Il en fait un stéréotype sans devenir, susceptible d'enfermer le grand nombre dans cette émotion contemporaine pauvre, insensé du ressassement [6].

Catherine Dutheil souligne que :

« Des langes au linéol », comme le tissu, la chanson accompagne et scande les heures ordinaires et extraordinaires, les passages de la vie quotidienne et les convulsions de l'histoire. Elle fut l'un des principaux médias du peuple, chronique et « commentaire permanent à l'existence sous toutes ses formes » (Boris Vian), elle est toujours expression des émois les plus intimes, et miroir de construction et revendication identitaires. » [7].

C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente étude. Elle se propose d'examiner les réalités socio-culturelles véhiculées dans la chanson *Mabélé* de LUTUMBA NDOMANUENO SIMARO. A travers une lecture intertextuelle, nous chercherons à mettre en lumière les strates de sens, les résonances culturelles et les dynamiques mémorielles qui traversent ce texte chanté, en interrogeant sa portée et sa fonction littéraires. Confiant que l'auteur-compositeur s'est inspiré de la société (la terre où habitent les humains), et que celle-ci constitue le génotexte de sa chanson, nous avons intitulé cette recherche : « Les réalités socio-culturelles dans *Mabélé*, chanson de LUTUMBA NDOMANUENO SIMARO. Une lecture intertextuelle. »

Les réalités socio-culturelles renvoient à l'ensemble des éléments concrets et symboliques qui façonnent la vie collective d'un groupe humain. Elles englobent :

- Les **structures sociales** : famille, classes sociales, institutions, rôles sociaux.
- Les **pratiques culturelles** : langues, religions, arts, rites, traditions.
- Les **représentations collectives** : croyances, idéologies, stéréotypes, mémoires partagées.
- Les **dynamiques historiques** : colonisation, migrations, modernisation, mondialisation.

Ce concept de réalité « socioculturel » est central en anthropologie, sociologie, sciences de l'éducation et études culturelles. Il permet en effet, de comprendre comment les individus sont façonnés par leur environnement social et culturel, tout en participant à sa transformation.

En littérature, les « réalités socio-culturelles » désignent les représentations des structures sociales, des valeurs, des normes, des conflits et pratiques culturelles d'une société à travers les textes littéraires. Elles permettent de comprendre comment les œuvres

reflètent, interrogent ou transforment les contextes historiques et culturels dont elles émergent. Ainsi, dans le champ littéraire, les réalités socio-culturelles sont abordées comme :

-Des reflets de la société : la littérature capte les tensions sociales, les hiérarchies, les traditions, les rapports de genre, de classe ou de race.

-Des constructions symboliques : les œuvres ne se contentent pas de refléter la réalité, elles la reconstruisent, la critiquent ou la mythifient.

-Des archives culturelles : elles conservent les traces des mentalités, des imaginaires collectifs et des mutations sociales.

Dans ce sens, **la sociologie de la littérature** est la discipline qui étudie ces interactions entre texte et société. Elle analyse les influences des conditions sociales sur la production, la diffusion et la réception des œuvres, tout en examinant les manières dont la littérature participe à la construction des représentations collectives.

Louis de Bonald dit que : « *la littérature est l'expression de la société, comme la parole est l'expression de l'homme.* » [8]. En termes clairs, ce philosophe et écrivain français souligne que la littérature est un miroir des réalités sociales et culturelles, traduisant les dynamiques, les tensions et les valeurs d'une époque. Quant à Aimé Césaire, poète et penseur martiniquais : « ... *c'est tout ce que les hommes ont imaginé pour façonner le monde, pour le rendre digne* » [9]. Aimé Césaire insiste sur la culture comme une réponse humaine aux défis du monde, ce qui inclut les créations littéraires comme vecteur de dignité, de mémoire et de résistance.

Et à propos de l'intertextualité, Michael Riffaterre que cite Séverin BAMANY dans son ouvrage *Littérature et société*, la définit de la manière suivante : « *L'intertextualité est la perception, par le lecteur des apports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* » [10]. Le même auteur, cité par Antoine LEMA VA LEMA qui pour ce dernier : « *l'intertextualité est un phénomène littéraire ancien qui consiste dans le fait que toute production s'insère dans d'autres textes construits ou s'y réfère, que ces textes soient écrits ou oraux* » [11]. Et J. L. Cabanes de renchérir : « *L'histoire et la société peuvent être envisagées elles-mêmes comme des textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en le réécrivant* » [12].

Nous considérons que dans cette démarche littéraire, le texte de la chanson est au milieu de l'analyse, il est un matériel primordial auquel il faut attacher une grande importance. Aussi, il est simple de considérer la société de l'auteur telle que décrite dans la chanson Mabelé, comme le génotexte qui a inspiré LUTUMBA.

Avant de commencer avec l'analyse proprement dite de ce texte chanté, nous jugeons bon de présenter son auteur.

Simon LUTUMBA NDOMANUENO dit SMARO MASIYA, auteur-compositeur de plusieurs chansons célèbres qui sont devenues des classiques et mondialement reconnues comme chefs-d'œuvre de la musique congolaise moderne. Nous reprenons quelques-unes : *Mabelé, Testament ya Bowule, Ebalé ya Zaïre, Faute ya commerçant, Mangasa, Na lifelo bisengo bizali te, On ne vit qu'une seule fois, Ofela, Cœur artificiel, Affaires kitikwala, Fifi nazali innocent, Monama, Mbanzi ya kamundele, Maya, Tsala, Daty Pétrole, Mangasa, Bangaka basi ya bato, etc.*

Kinois, il commence sa carrière musicale en 1958 au sein de l'orchestre Micra-Jazz avec des musiciens comme TUKA, DEPIANO et MENGA. Après un passage à vide, il intègre, en 1959, l'orchestre Congo-Jazz de Gérard MADIATA. C'est dans cet orchestre qu'il va composer *Esengo, Mwana étiké* (orphelin) et *Lisolo ya ndaku* (causerie de la maison), trois titres à succès qui lui ont permis de se frayer, en 1961, une place dans le groupe OK-Jazz de Franco LUAMBO MAKIADI.

Pendant plusieurs années, Chef d'orchestre du Tout-Puissant Ok-Jazz, jusqu'à la mort de son fondateur LUAMBO MAKIADI, dit Grand-Maître, Simaro Lutumba continuera d'assumer cette fonction pendant les quatre années qui ont suivi ce décès, avant de s'en retirer pour éviter des conflits avec la famille du Grand-Maître. En 1989, il créa son propre orchestre BANA OK avec Pépé NDOMBE OPETUM, KIAMBUKUTA LONDA Josky, LOKOMBE et tant d'autres. Cet orchestre volera de succès en succès. LUTUMBA SIMARO est décédé le samedi 30 mars 2019 à Paris, où il est allé se faire soigner, à l'âge de 81 ans.

III. Analyse de la chanson *Mabélé*

III.1. Présentation du corpus en lingala et sa traduction en français

Couplet 1 : V1. *Soso eleli o, soso ekolela ngoya o,*

V2. *soso ekolela bandoki ba zongi ndako eh !*

V3. *Sima ya mwa ngonga tongo ekotana,*

V4. *tongo ekotana ndeko ya makambo,*

V5. *basusu na bisengo, basusu na mawa,*

V6. *wapi yo Mbole oh, mabélé oh !*

Couplet 2 : V1. *Kadi opesi kanda esika na motema eh !*

V2. *Bougie ekotangisaka mpinzoli mpo na mpasi eh !*

V3. *Eleli mpasi ya moto ngai na leli ya lolango eh !*

V4. *Okoki ata kobanza otiki moto akobela oh !*

V5. *Mpo na yo bolingo eleki metele mama ah !*

V6. *Mabélé oh ! dit Zuani oh ! Mabéléeeeeh !*

Couplet 3 : V1. *Moto na bolenge alingi asala économie*

V2. *Azali nde kobanza mokolo akokoma mobange*

V3. *Akoma mobange a changé nde makanisi*

V4. *Alobi aliya falanga na ye nioso abomba*

V5. *Noki etikala na ba oyo bamonaki pasi te basakana na falanga*

V6. *Mabélé eeeh nga n alela yo ! mabélé, mabélé, mabéléeeeeh !*

Couplet 4 : V1. « *Mokolo na ko koma mobange nga Sivi*

V2. *Na yebi na kotambola na nzete na balabala*

V3. *Po na sengaka likuta nga na bikela*

V4. *Basusu ba tunaka soki nga balaki te*

V5. *Basusu batunaka soki nga na botaki te*

V6. *Ba oyo na kabelaka ba komi nde koseka nga,*

V7. *Na kipa te Nzambe na sqlaka la vie ya sans soucis, mabéléeeeeeh ! »*

Couplet 5 : V1. « *Mokolo na ko kufa kake eko beta*

V2. *Shikatshima olobelaka bato maloba na nga ya suka ô,*

V3. *Moto na nga ba kamata basala monument,*

V4. *Soki mopaya aye balobela ye sango é*

V5. *Ba mbanda ba kosepela basi nga na tiki*

- V6. *Ba familles ba kosepela biloko nga na tiki*
V7 *Binemi ba koloba apusaka lofundu ebembe ya mbwa matanga te*
V8. *Na langa nzembo, na langa makambo, mabéléeeeeeh !*

Couplet 6 : V1. *La vie na nga oyo ya ba yankées ê*

- V2. *Mwasi na nga nzinzi, famille na nga mabélé*
V3. *Na wuta na mabélé na kozonga na mabélé*
V4. *mokolo na kokufa na yebi na ko pola ê*
V5. *Baliaka na nga ba kozipa zolo na solo*
V6. *Ba melaka na nga ba kokima kosukola nga,*
V7. *Ebembe ya Masiya ê ata ko bokimi ô, ba nzinzi bakolela nga, na zali na confiance ê ! »*

Couplet 7 : V1. *La vie na nga oyo ya sans soucis ê*

- V2. *Falanga na salaka ya mbenda na likaya*
V3. *Mwasi aboya nga kasi kopo ya masanga te,*
V4. *Etoko na nga na somba po na nkiliba ê,*
V5. *Tokoluka to zipa miso tongo etana,*
V6. *Na mesana kolata kaki na lipapa ô*
V7. *Mpo na yebi ô mokola to kokufaka to kendeke na drap ya pembe ata ozali riche « djo ê »*
V8. *Mabélé ô nga na lela yo.*
V9. *Yeeeeeh yeye mama, pokwa ekomi ô moyi moko kota ê,*
V10. *Butu ekoyingela mokolo ya ba loki ban ganga,*
V11. *Libala oyo ya mwana na kati ê,*
V12. *Masuwa eko kufaka libongo ekotikalaka ê,*
V14. *Mama na Lola, tangelaka bana kombo ya papa Masiya ê,*
V15. *Mokili moko kufa masumu maleki,*
V16. *Kasi kombo ya Nzambe ekotikala seko,*
V17. *Mondele asala mandoki ya ko boma bato,*
V18. *Kasi ya ko boma vérité mondele akoki te,*
V19. *Mabélé ! mabélé ! mabélé ! nga na lela yoooooh ! »*

III.2. Analyse interprétative de la chanson « Mabélé »

III.2.1. La structure du poème

III.2.2. Le titre : *Mabélé* (la terre) comme matrice symbolique

Dans la cosmologie bantoue, la terre (mabélé) est à la fois origine et fin, lieu de naissance et de repos éternel. SIMARO mobilise cette symbolique pour rappeler que tous les êtres humains, quels que soient leur statut ou leur richesse, retournent à la terre. Ce motif, récurrent dans la chanson, renvoie à une vision cyclique de la vie et à une sagesse ancestrale fondée sur l'humanité.

« Mokolo na ko kufa, kaké ekobeta... » (Le jour où je mourrai, la foudre tombera) –SIMARO annonce sa propre mort comme une vérité universelle. Dans un cadre particulier, au propre comme au figuré : le jour de ma mort sera comme un tonnerre et quel que soit la saison, le tonnerre de la foudre fendra le silence.

La terre devient ainsi un espace de vérité, de justice ontologique, où les hiérarchies sociales sont abolies. Cette conception rejoint les travaux de Valentin-Yves MUDIMBE sur les épistémologies africaines, où la terre est pensée comme lieu de mémoire et sacralité. Dans son ouvrage, *L'invention de l'Afrique*, il déclare ce qui suit :

« La terre n'est pas un simple espace géographique : elle est le lieu d'inscription des mémoires, des pratiques rituelles, et des cosmologies africaines. Elle est aussi le théâtre d'un affrontement entre savoirs autochtones et épistémologies coloniales » [13].

III.2.3. Le texte

Traduction française du couplet 1 : « *Le coq a chanté, le coq va chanter, (il est 3heures du matin). Il va chanter du coq, c'est le retour des sorciers dans leurs maisons. Bientôt va poindre le jour. Laube se fait accompagner des problèmes, certains seront dans la joie D'autres dans la peine. Et toi MBOLE, où es-tu ? ô terre !* »

La chanson s'ouvre par une précision temporelle qui par le chant du coq annonce l'aube. « Soso eleli, soso ekolela ngoya o... » devient ainsi annonciateur du jour et **du chagrin humain**. C'est une figure du réveil ; le coq « soso » ne réveille pas le monde, il pleure avec lui. Le verbe « lela, eko lela, redoublé accentue la douleur insistante, et « ngoya », expression « mongo » fonctionne comme un soupir collectif, une interjection de deuil. Elle suspend le récit, comme un gémissement qui transcende les mots. Littérairement, c'est une marque de l'oralité, un souffle de la douleur qui s'inscrit dans la tradition des lamentations funèbres. Ainsi, le coq est un repère temporel traditionnel dans la société rurale : il annonce le jour, rythme l'éveil, marque la fin du sommeil. Mais ici, le coq ne chante pas joyeusement : il pleure. Ce glissement du chant au cri de lamentation renverse l'attente. Le jour se lève sur un gain de joie chez les uns, tandis que chez les autres, il inaugure le malheur. Le coq devient une figure tragique, témoin d'un monde en deuil, héraut d'une mémoire blessée.

LUTUMBA ne choisit pas l'aube par hasard. Il **sculpte le temps** pour en faire **un espace de mémoire**, un **moment suspendu** où le chant du coq devient **élégie**. La précision temporelle n'est pas décorative : elle **structure l'émotion**, **oriente l'écoute**, et **sacralise** le récit.

« **Soso ekolela bandoki ba zongi ndako...** » : Dans le chef du poète, le coq chante douleur, est une allégorie de l'ordre. Il annonce l'Aube, la venue de la lumière qui chassa les ténèbres. C'est cette annonce qui terrifie les sorciers et les rappelle à la maison. Le coq traditionnellement symbole de l'annonce du jour, est ici **inversé dans sa fonction** : il ne chante pas, il pleure. Cette inversion poétique signale **un désordre cosmique et social**. Le coq ne célèbre pas *l'aurore*, il **déplore un retour du mal** – les ndoki, les sorciers, figures ambivalentes du mal intérieur, de la transition, ou de la corruption morale. Cette ligne évoque le retour du mal dans la maison, dans la communauté. Le foyer, lieu de sécurité, est désormais envahi par les forces destructrices. **Le coq devient sentinelle tragique**, témoin d'un monde déréglé.

« ... Sima ya mwa ngonga, tongo ekotana, tongo ekotana ndeko ya makambo... »

L'aube, dans la tradition orale congolaise, est un moment **liminal**, un passage entre la nuit (le mystère, l'invisible, le monde des morts) et le jour (la clarté, la vie sociale). Ici, elle est décrite comme « **ndeko ya makambo** » - sœur des événements, des

troubles, des bouleversements. Cette personnification du matin suggère que **le jour n'apporte pas la paix, mais la révélation des conflits**. L'aube devient le théâtre du tragique, où les conséquences des actes nocturnes se dévoilent. En conclusion, **l'aube est considérée comme seuil du destin**.

« Basusu na bisengo, basusu na mawa, wapi yo Mbole, mabélé... »

Le contraste entre ceux qui rient (bisengo) et ceux qui pleurent (mawa) souligne **l'inégalité des sorts**, la coexistence du bonheur et du deuil dans une même société. L'interpellation finale – « Wapi yo Mbole, mabélé » - est un cri de détresse adressé à la terre elle-même, en prenant à témoin sa femme MBOLE. « Mabélé », la terre, est ici invoquée comme **témoin, refuge, ou tombeau**. Elle est à la **fois matrice et fin**, lieu de départ et de retour.

Cette adresse à la terre est **une élégie**, un chant funèbre, mais aussi **une interrogation métaphysique** : où es-tu ? Où es-tu, toi qui reviens à la terre ?

Traduction française du couplet 2 : « Kadi, tu as cédé à la colère dans ton cœur, la bougie verse des larmes de cire – elle souffre, elle pleure la morsure du feu, moi, je pleure la brûlure de l'amour. Ne vois-tu pas que tu as laissé un cœur malade ? Pour toi, l'amour dépasse les mesures, il franchit, Maman, ô terre ! Ô mon amie Jeanne ! Mabéléeeeh ! »

Ce deuxième couplet poursuit l'élégie entamée dans le premier, mais en y ajoutant **une dimension plus intime et accusatoire**, où la douleur du deuil se double d'un reproche adressé à un proche. Notre lecture littéraire décèle trois mouvements : la trahison affective, la métaphore du feu, et l'appel à la terre comme ultime témoin.

1. **KADI, la trahison du cœur** (KADI opsesi kanda esika na motema) cette ligne inaugure le couplet sur un ton de **reproche douloureux** : KADI proche (ami, parent, ou ancien compagnon), a remplacé l'amour (motema) par la colère (kanda). Le cœur, siège de l'affectation et de la solidarité, est ici **occupé par le ressentiment**, comme si l'amour avait été expulsé.

-Ce vers marque **une rupture affective**, une blessure morale.

- Il suggère que dans un moment de vulnérabilité (la maladie, la mort), **le soutien attendu s'est transformé en abandon ou en hostilité**.

2. **La bougie, le feu et la douleur** (Bougie ekotangisa mpinzoli mpo na mpasi, eleli mpasi ya moto...).

La bougie est une image puissante dans les traditions congolaises : elle éclaire, elle accompagne les veillées funèbres, elle symbolise l'âme. Ici, elle **fait jaillir la plainte** (mpinzoli) à cause de la douleur.

Le feu de la bougie devient **métaphore du chagrin**, de la mémoire brûlante.

« Eleli mpasi ya moto » : la douleur est celle d'un être humain, mais aussi celle du feu lui-même – comme si la flamme pleurait.

L'expression « nga na leli ya lolango » (Moi, je pleure d'amour) renforce cette fusion entre douleur physique et souffrance affective.

3. **L'abandon, l'amour violent, et l'appel à la terre** (Okoki ata kobanza otiki moto akobela...)

Ce vers est **une interpellation morale** : comment as-tu laissé quelqu'un souffrir ainsi ? Il s'agit d'un blâme éthique, qui met en lumière l'indifférence ou l'égoïsme de celui qui fut aimé.

« O mpo na yo bolingo eleki mete le mama a... »

Ici, on montre le degré élevé de la déception, (mètre, longueur). L'image est saisissante : l'amour n'est plus douceur, mais **force destructrice**, ouragan émotionnel. L'amour de KADI est devenu plus **violent, qu'il mesure avec la distance « mete le »**.

L'invocation finale à la terre (mabélé) est reprise, cette fois adressée à Zuani (Jeanne, en français), autre figure proche. Le mot « dit » « ami » souligne la dimension communautaire du deuil. La terre est appelée comme refuge, tombeau, et témoin ultime de la trahison, de la douleur, et de l'amour dévasté.

Quelle interprétation globale donnée à ce couplet ? Ce couplet approfondit la tonalité élégiaque du premier, mais en y ajoutant :

-Une dimension intersubjective : le deuil n'est pas seulement une perte, c'est aussi **une blessure relationnelle**.

-Une poétique du feu et de lumière : la bougie éclaire la douleur, mais aussi la trahison.

-Une poétique du cœur bafoué : l'abandon d'un proche malade est dénoncé comme une faute grave.

-Une sacralisation de la terre : Mabélé devient le seul lieu où la vérité peut être dite, où la douleur peut être confiée.

Ce couplet s'inscrit dans la tradition des chants de lamentation africains, où la douleur amoureuse est exprimée à travers des images concrètes et symboliques. La bougie qui pleure rappelle les objets personnifiés dans les contes et les plaintes, où la nature devient miroir de l'âme. Dans les chants funéraires luba ou kongo, on retrouve souvent l'adresse directe à une femme disparue ou absente, mêlée à des invocations de la terre (mabélé) comme matrice de mémoire et de consolation.

Dans le motif biblique : feu, larmes et maladie d'amour, le feu qui fait pleurer la bougie évoque le feu intérieur des psaumes ou du Cantique des « *Car l'amour est fort comme la mort, la passion inflexible comme le séjour des morts ; ses ardeurs sont des ardeurs de feu, une flamme de Yahvé* » Dans *Cantiques des cantiques* 8 :6, l'amour est une maladie spirituelle. Le locuteur du couplet souffre d'un mal d'amour qui dépasse les mesures humaines (l'amour dépasse les mètres), comme une passion divine ou déraisonnable.

Dans la littérature moderne, c'est la démesure du sentiment. L'image de l'amour qui « dépasse les mètres » rappelle les poètes de la négritude ou du romantisme, pour qui l'amour est un excès, une perte de repères rationnels. On pense à Aimé Césaire, qui dans *Cahier d'un retour au pays natal* dit : « *Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point des bouches...* ». Ici aussi, le locuteur devient la voix d'un amour souffrant, d'un cri qui cherche à mesurer l'incommensurable.

Traduction française du couplet 3 : « *L'homme, dans sa jeunesse, se constitue des économies, pensant à sa vieillesse. Mais lorsqu'il vieillit, il change d'avis : il décide de dépenser toute la fortune qu'il avait épargnée, de peur qu'elle profite à ceux qui n'ont pas participé à l'effort, et qui ne feraient que s'amuser avec ses économies. O terre de mes ancêtres, moi, je te pleure...* »

Ce troisième couplet de Mabélé introduit **une dimension socio-économique et existentielle** à l'élégie, en élargissant la plainte individuelle à une critique des comportements sociaux face à la précarité, la vieillesse, et l'égoïsme.

Voici une lecture littéraire en trois temps : **la peur du vieillissement, l'économie du cœur, et la terre comme ultime recours** :

1. **Vieillir dans la peur** : l'économie comme stratégie de survie (Moto na bolenge alingi asala économie, azali nde kobanza mokolo akokoma mobange...). L'homme dans la force de l'âge (moto na bolenge) cherche à faire des économies, non par sagesse, mais par **Crainte de la vieillesse**. Il anticipe un temps où il sera vulnérable, sans force, sans soutien. Cette économie n'est **affective, relationnelle, existentielle**.

-Le verbe « kobanza » (penser, anticiper) souligne une anxiété du futur, une conscience aigüe de la précarité humaine.

-Le vieillissement est perçu comme déchéance, perte de valeur sociale, solitude.

2. **L'argent comme barrière à la compassion** (Aliya falanga na ye nioso abomba noki etikala na ba oyo ba monaka mpasi te...)

Ce vers dénonce une **logique d'accumulation égoïste** : l'homme cache son argent, refuse de le partager avec ceux qui souffrent. Il préfère le garder pour ceux qui ne connaissent pas la douleur – les riches, les insensibles, les opportunistes.

-L'expression « basakana na falanga » (ils s'amuse avec l'argent) est **sarcastique** : elle désigne ceux qui vivent dans l'insouciance, loin des réalités du peuple.

-Il y a ici une **critique sociale implicite** : l'argent devient un outil de séparation, de hiérarchisation, de déshumanisation.

3. La terre comme plainte et témoin (Mabélé e nga na lela yo, mabéléeeeeeh !)

Comme dans les couplets précédents, la terre est **invoquée comme destinataire ultime de la plainte**. Mais ici, elle est aussi **témoin d'une injustice sociale** : celle d'un monde où l'homme, par peur de vieillir, devient insensible à la souffrance des autres.

-La répétition du nom mabélé accentue la **charge émotionnelle** : c'est un cri, une supplique, une confession.

-La terre est **le seul lieu où la vérité peut être sans masque**, où la douleur peut être déposée sans honte.

Quelle interprétation globale pour ce couplet ?

Ce couplet élargit l'élégie à **une critique de la société contemporaine**, marquée par :

-La **peur de la précarité et la vieillesse**.

-**L'égoïsme économique**, qui détruit les liens de solidarité.

-**La perte de sens moral**, où l'argent remplace la commission.

La terre ce contexte, devient **le seul espace de justice poétique**, où les douleurs tues peuvent être confiées, et où les injustices sociales sont enregistrées.

Traduction française du couplet : « *Le jour où je deviendrais vieux, je sais que je marcherai, appuyé sur une canne, mendiant de l'argent pour survivre. Certains se demanderont si je ne m'étais pas marié, d'autres chercheront à savoir si je n'avais eu des enfants. Ceux à qui je donnais de l'argent se moqueront de moi. Mais moi, je ne m'en soucie pas. Seigneur, je mène une vie d'insouciance. O terre, O terre, mon amie Lumengu, O terre mon ami Kadima !* »

Ce quatrième couplet de Mabélé est sans doute l'un des plus poignants de la chanson. Il approfondit la **métaphysique du vieillissement, de la mémoire et de l'ingratitude**, tout en poursuivant l'élégie adressée à la terre. Voici une lecture littéraire en trois mouvements : la vieillissement comme épreuve, la mémoire sociale comme blessure, et la terre comme ultime recours :

1. Vieillir dans la solitude et la honte (Mokolo na kokoma mobange nga na koli o, na yebe na kotambola na nzete na babalaba...), le locuteur évoque son propre vieillissement : quand il deviendra vieux (mobange), il sait qu'il marchera avec une canne dans les rues (nzete na babalaba), image classique de la **fragilité corporelle**. Mais cette fragilité n'est pas seulement physique : elle est **morale et sociale**.

« Po na sengaka likuta nga na bikela... » : il avoue qu'il va commencer à quémander de l'argent dans les rues pour survivre. Ce vers révèle une honte intériorisée, une conscience douloureuse d'avoir dû renoncer à sa fierté.

2. Mémoire sociale et retournement des regards.

« Basusu batunaka soki nga na balaki te, basusu ba tunaka soki nga na botaki te... »

Ces lignes traduisent une violence symbolique : le vieillard est interrogé, soupçonné, réduit à ses manques. A-t-il été marié ? A-t-il eu des enfants ? La société juge sa **valeur à l'aune de ses accomplissements visibles**, oubliant ses dons passés.

« Ba oyo na kabelaka bakomi nde koseka nga... ». Ce vers est une d'une amertume déchirante : **ceux à qui il a donné rien de lui aujourd'hui**. L'ingratitude devient ici une blessure sociale profonde. **Une inversion tragique de la mémoire**. Le don, au lieu d'être source de la reconnaissance, devient objet de moquerie.

3. Prière, résilience et appel à la terre.

« Na kipa té o, Nzambe na salaka la vie ya soucis... ». Malgré tout, le locuteur s'en fout éperdument, car il reconnaît que la vie est **faite de soucis et de moments sans souci**, dans une forme de **stoïcisme populaire**. Il accepte la condition humaine, mais ne renonce pas à sa dignité.

« Mabélé, mabélé, mon ami LUMENGU, mabélé o, mon KADIMA... » La triple invocation finale à travers la terre (mabélé) est cette fois relayée deux personnes nommées LUMENGU et KADIMA, comme témoins de la douleur et de la déception du monde. **La terre est le seul lieu où les humiliés peuvent encore parler, être entendus, être relevés.**

Quelle interprétation globale de ce couplet ?

Ce couplet est une méditation sur la vieillesse, la mémoire sociale et la dignité.

-Il dénonce une société qui **oublie ses anciens**, qu'il juge selon les apparences, et qui rit là où elle devrait honorer.

-Il affirme une **éthique de la persévérance**, une fidélité à Dieu et à soi-même malgré l'humiliation.

-Il sacralise la terre comme **dernier refuge des humiliés**, lieu de vérité, de consolation, et de justice poétique.

Traduction française du couplet 5 : « *Le jour de ma mort, un coup de foudre tombera. Mon ami Kadima, tu diras aux gens mes dernières paroles : qu'on érige un monument avec ma tête. Lorsque l'étranger viendra, qu'on lui donne cette information. Mes rivaux se contenteront des femmes que j'ai laissées. Les familles se réjouiront des biens que j'ai laissés. Mes ennemis diront que j'étais orgueilleux, le cadavre d'un chien ne mérite pas des dignes obsèques. J'ai opté pour la chanson, j'ai cherché des problèmes. La terreeeeeeh !* »

1. Préfiguration de la mort et théâtralisation du départ

-L'image du coup de foudre au moment de la mort évoque une rupture cosmique, une irruption du sacré dans le réel. Elle inscrit la mort du poète dans une dramaturgie céleste, presque biblique.

-L'adresse à KADIMA – figure de l'ami fidèle – confère au discours une tonalité testamentaire. Le poète délègue la transmission de sa parole, comme un prophète confie ses oracles à un disciple.

2. Mémoire monumentale vs mémoire profanée

-La demande d'un buste ou monument comme témoignage auprès de l'étranger révèle une double tension :

-D'une part, le désir de reconnaissance posthume, d'inscription dans la mémoire collective.

-D'autre part, une conscience aigüe de l'exil, de l'altérité, du regard de l'« étranger » - peut-être l'Occident, ou le monde extérieur au Congo – sur la grandeur oubliée des siens.

3. Ironie tragique et lucidité sur l'héritage

-Le poète anticipe avec amertume la répartition de ses « restes » :

-Les femmes pour les rivaux : l'amour devient butin.

-Les biens pour la famille : l'affection se mesure à l'héritage matériel.

-l'orgueil comme accusation posthume : le jugement des ennemis efface la complexité de l'homme.

- Cette lucidité désabusée rappelle les lamentations prophétiques de Qohelet : « Vanité des vanités... »

4. La métaphore du chien : une dénonciation sociale

-Le cadavre d'un chien n'a pas droites funérailles dignes : cette image brutale souligne l'indignité que subissent certains morts, en particulier les artistes, les marginaux, ou les incompris.

5. L'amour du chant et tumulte : une esthétique de la contradiction

-**j'aime la chanson, j'aime les problèmes** : cette déclaration paradoxale condense la posture du poète engagé, qui trouve dans la musique à la fois un refuge et un champ de bataille.

Cette phrase peut s'interpréter aussi de cette manière : « Mon amour de la chanson est à la base des problèmes que j'ai vis-à-vis de la société. »

-Le mot final eeeh – cri de douleur ou d'exclamation – scelle le couplet dans une plainte viscérale, un soupir de la terre elle-même.

Traduction française du couplet 6 : « Ma vie est celle des errants, ma compagne, c'est la mouche. Ma seule famille, c'est la terre : j'en suis issu, j'y retournerai. Le jour où viendra ma mort, je sais que mon corps se décomposera. Ceux avec qui j'ai partagé le pain se boucheront les nez pour fuir l'odeur. Ceux avec qui je buvais la bière refuseront de laver mon corps. Le cadavre de MASIYA, même si vous l'abandonnez, les mouches, elles, le pleureront. J'ai foi en elle ! Mabélé ! Mabélé ! »

Ce sixième couplet, d'une densité poétique et existentielle remarquable, déploie une méditation lucide et désabusée sur la condition humaine, la vanité des relations sociales, et la certitude de la mort.

Voici l'interprétation détaillée, ligne par ligne en tenant compte de la richesse symbolique et du contexte culturel implicite que nous en donnons :

1. « Ma vie de sans soucis e, ma femme, c'est la mouche » :
 - « Sans soucis » : évoque une existence détachée des préoccupations matérielles ou sociales, peut-être par choix, peut-être par résignation.
 - « Ma femme, c'est la mouche » : image provocante et paradoxale. La mouche, souvent associée à la mort, à la décomposition, devient ici une compagne fidèle. Cela peut signifier que l'artiste vit en marge, dans une intimité avec ce que la société rejette. Il s'identifie à une forme de marginalité, voire déchéance assumée.
2. « Ma famille, c'est la terre, car je viens de la terre et je retournerai à la terre. »
 - Cette phrase s'inscrit dans une vision cosmique et cyclique de l'existence : l'homme naît de la poussière et y retourne. Elle évoque la vanité des liens humains face à la permanence de la nature.
 - La terre devient la seule certitude, la seule fidélité. Elle est mère, tombe, et destin.
 - Une acceptation crue et sans fard de la mort : pas d'illusion de gloire posthume, pas de spiritualisation. Le corps est voué à la décomposition.
 - Cette lucidité brutale s'oppose aux discours religieux ou idéalistes sur la mort. C'est une vision matérialiste, presque nihiliste.
4. « Ceux qui ont mangé avec moi fermeront leurs nez pour ne pas sentir l'odeur » :
 - Critique acerbe de l'hypocrisie sociale : les amis de table, compagnons de fête, se détourneront au moment de la mort.
 - L'image du nez qu'on bouche est forte : elle dit le rejet du cadavre, mais aussi le refus de reconnaître la finitude de l'autre.
5. « Ceux qui ont bu avec moi, refuseront de me laver » :
 - Dans de nombreuses cultures, laver le corps du défunt est un acte d'amour, de respect ultime.
 - Ici, l'artiste dénonce l'abandon : les liens festifs ne résistent pas à la mort. L'amitié est superficielle.
6. « Le cadavre de MASIYA même vous la fuyez, les mouches vont me pleurer »
 - MASIYA, c'est le surnom que le public a donné à cet auteur- compositeur à cause des thèmes que ce dernier a exploité dans ses diverses chansons. Dans ce couplet, l'artiste fait allusion à sa propre situation lorsqu'il mourra.
 - « Les mouches vont me pleurer » : retournement ironique et poignant. Les seuls à pleurer seront les insectes nécrophages. Cela souligne l'**abandon total**, mais aussi une forme de **dignité dans l'humilité**.
7. « J'ai confiance »
 - Cette conclusion, inattendue, introduit **une note de foi ou de sérénité**.
 - Malgré l'abandon humain de son cadavre, malgré la pourriture, **il reste une confiant** : peut-être en la terre, en la vérité de sa vie, ou en une justice cosmique.

En résumé, ce couplet est **une élégie lucide et subversive**, un cri d'orgueil blessé et sagesse désabusée. Il mêle **ironie, spiritualité, et critique sociale**, dans une langue simple mais chargée de symboles. Il rappelle les grandes lamentations de la tradition orale, où le poète, en se confrontant à la mort, révèle les faux-semblants de la vie.

Le couplet ci-haut s'inscrit dans un réseau dense de références culturelles et littéraires suivantes :

1. Résonance biblique

- « Car j'y viens et j'y retournerai » évoque Genèse 3 :19 : « Tu es poussière, et tu retourneras à la poussière. »
- Cette référence souligne une vision cyclique de la vie, où la terre est à la fois origine, fin, et témoin.

2. Echo aux élégies latines d'Ovide

- **Le vers d'Ovide** : « *Tant que tu seras heureux, tu compteras beaucoup d'amis ; si le ciel s'assombrit, tu seras seul.* » (Donec eris felix, multos numerabis amicos, tempora si fuerint nubla, solus eris). Ce vers fait écho à la strophe de LUTUMBA : « Ceux avec qui nous avons partagé les repas fermeront leurs nez... - une critique de l'amitié intéressée, de la fidélité conditionnelle.

3. Chants funèbres et oralité africaine

- Le ton du couplet rappelle **les chants de deuil** ou le défunt parle depuis l'au-delà ou anticipe sa mort.
- L'image des **mouches comme pleureuses** renverse les codes : ce ne sont plus les humains qui pleurent, mais les insectes, soulignant l'abandon social et la fidélité de la nature.

4. Figures christiques et messianiques

- Le surnom MASIYA (Messie) inscrit LUTUMBA dans une posture de **poète sacrifié**, incompris, mais porteur d'une vérité intemporelle. Cela évoque les figures prophétiques dans la Bible ou le poète est à la fois **mémoire, conscience et victime**.

Traduction française du couplet 7 : « *Ma vie suit le rythme des yankees : ce que je gagne s'évapore en bière et fumée. Une femme peut tourner le dos, mais jamais, un verre de bière ne me trahit. Ma natte, je l'ai achetée pour y dormir, tant que l'aube revient, c'est l'essentiel. Je m'habille en kaki, je marche en babouches – car à la fin, riche ou pauvre, c'est dans un linceul blanc que chacun va. Oh maman, le soir tombe déjà. La nuit, royaume des sorciers et des féticheurs, l'amour qui donne un enfant est comme un bateau qui peut tomber en panne mais le quai, lui, demeure. Maman de Lola, répète à l'enfant le nom de son père MASIYA. Le monde s'effondre sous le poids des péchés, mais le nom de Dieu ne mourra jamais. L'homme blanc a forgé des armes pour tuer, mais jamais il n'a pu tuer la vérité. O terre ! O terre, O terre... c'est toi que je pleure.* »

Ce dernier couplet condense plusieurs strates discursives et symboliques qui se prêtent à une lecture intertextuelle féconde :

1. Elégies et vanité des choses

La conscience aiguë de la finitude humaine – « car à la fin, riche ou pauvre, c'est dans un linceul blanc que chacun s'en va » - évoque les vanités baroques européenne (cf. *Vanitas vanitatum* de l'Ecclésiaste) et les méditations sur la mort dans la poésie de John Donne ou Bossuet. Nous pouvons aussi convoquer les *Chants d'ombre* de Senghor, où la mort est à la fois retour à la terre et passage vers l'ancestralité.

2. La terre comme matrice et tombeau

Le triple appel « mabélé, mabélé, mabélé » résonne comme une anaphore incantatoire, à la manière des lamentations bibliques (cf. Jérémie) ou des chants funèbres oraux. La terre est ici à la fois nourricière, refuge ultime, et témoin muet de l'injustice. On peut rapprocher cela de la *Terre des morts* chez Aimé Césaire, ou encore de la *Terra* de Seamus Heaney, où la glaise devient mémoire collective.

3. Critique sociale et satire existentielle

Le ton désabusé du début – « ce que je gagne s'évapore en bière et en fumée » - rappelle les figures du *flâneur* ou du *dandy* désillusionné chez Baudelaire, mais transposées dans un contexte postcolonial urbain. Le refus de l'ascension sociale, le choix du kaki et des babouches, devient une forme de résistance ironique à la modernité à la modernité importée.

4. L'amour, la filiation et la mémoire

L'image du bateau en panne et du quai qui reste d'une puissance métaphorique rare : l'amour peut échouer, mais l'enfant – le quai – demeure. Cela évoque les figures de la poésie africaine contemporaine, notamment chez Sony Labou Tansi ou Werewere Liking. Le nom du père « Papa Masiya », devient un totem, un repère dans un monde en décomposition.

5. Apocalypse morale et vérité invincible

La dénonciation de la violence coloniale – « l'homme blanc a forgé des armes pour tuer » - rejoint les critiques de la modernité destructrice chez Frantz Fanon ou Ngũgĩ wa Thiong'o. Mais la phrase finale – « pour tuer la vérité, l'homme blanc n'a jamais réussi » - introduit une transcendance, une foi dans la pérennité du vrai, qui rappelle les prophètes ou les poètes mystiques comme Rûmi.

Conclusion

En conclusion, la chanson *Mabélé* s'impose comme un carrefour poétique où convergent les voix de l'oralité africaine, les accents prophétiques de la Bible, et les échos critiques de la littérature postcoloniale. En tressant, par exemple, le trivial et le tragique – de la bière quotidienne au linéol universel – moderne, à la fois intime et cosmique, où la terre devient le témoin silencieux des vanités humaines, des injustices sociales et des espoirs spirituels.

Dans cette perspective, l'intertextualité ne se limite pas à une juxtaposition de références, mais devient un mode de penser, une manière de faire dialoguer les traditions. Le motif du linéol blanc, évoque les vanités baroques européennes – « *Vanitas vanitatum, omnia vanitas* » (Ecclésiaste 12) – tout en rejoignant les chants funèbres bantous où la terre est à la fois fin et recommencement. De même, la dénonciation de la violence coloniale et l'illusion technologique rappelle les mots de Frantz Fanon : « *L'Europe est littéralement la création du tiers monde* »¹, tandis que la foi dans la vérité invincible rejoint la parole johannique : « *La vérité vous rendra libres* » Jean 8 :32).

Enfin, la figure du père nommé « Papa Masiya », par exemple au dernier couplet – inscrit la chanson dans une théologie populaire de la mémoire, où le nom devient archive, ancrage et résistance à l'effacement. Cette poétique de la filiation, du deuil et de la transmission fait écho aux préoccupations de poètes comme Aimé Césaire, pour qui « *la bouche qui parle ne parle pas, ressuscite* »²

En définitive, *Mabélé* s'impose comme un carrefour de voix, où la terre n'est pas seulement matière. En tressant les fils n'est pas seulement matière mais mémoire, matrice et mystère. En tressant les fils de la tradition orale congolaise, des Ecritures bibliques et des échos de la poésie élégiaque occidentale, Simaro LUTUMBA compose une œuvre qui transcende les frontières culturelles pour dire l'universel de la perte et de la filiation. Ainsi, *Mabélé* ne se contente pas de pleurer les morts : elle les inscrit dans une généalogie de sens, où chaque note, sépulture chantée.

En d'autres termes, *Mabélé* de LUTUMBA SIMARO se déploie comme une élégie polyphonique, où la terre devient à la fois tombeau et témoin, mémoire et matrice. En convoquant les résonances de la tradition orale congolaise, les accents sapientiaux de l'Ecclésiaste, et les échos de la poésie élégiaque européenne, la chanson tisse une trame intertextuelle dense, où chaque mot porte le poids d'un héritage. Simaro ne chante pas seulement la mort : il inscrit la disparition dans une économie du sens, où le deuil devient acte de transmission. Ainsi, *Mabélé* s'élève au rang de chant- mémoire, un lieu où les vivants dialoguent avec les morts, et où la parole poétique, loin d'être ornementale, devient geste rituel, offrande de sens à la communauté.

Référence

1. Texte de base

LUTUMBA NDOMANUENO Simaro, *Mabélé*, Orchestre Tout puissant OK Jazz de LUAMBO MAKIADI Franco, 1974.

2. Ouvrages techniques

[1]. Debussy Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1987 (1^{ère} édition, 1971).

[2] Schoezer Borris, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947 (rééd. 1979).

[3]. Barthes R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

[4]. Hugues P, *Tissu et travail de civilisation*, éditions Médiannes, Rouen, 1986.

[5]. BAMANY MOBELY S. *Littérature et société : Modes d'emploi*, Edition du Pangolin, Belgique.

[6]. Cabanes J.L., *Critique littéraire et sciences humaines*, Privat, Saarbrücken, 1974.

[7]. MUDIMBE V.Yves., *L'invention de l'Afrique*, traduit de l'anglais par Laurent Vannini, Présence Africaine, 2021.

[8]. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, 1961, p. 312.

[9]. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939

III. Article

[10]. Ruwet N., « Fonction de la Parole dans la musique vocale », in *Langage –Musique, Poésie*, Paris, Seuil, « Poétiques », 1972.

IV. Thèse de doctorat

[11]. Gribenski M., *Parole et chant entre vers et prose. Diction et prosodie musicale française et allemande au tournant des XIX^{ème} siècles. Sous le signe de Debussy de Wagner*, Thèse en littérature comparée, Université Paris IV, Sorbonne.