

Chants d'orchestres en République centrafricaine

BIEN des pays d'Afrique connaissent ce qu'on appelle les chants d'orchestre, c'est-à-dire des chants composés par un membre d'un orchestre avec l'aide de ses équipiers, et pour cet orchestre qui se produit dans un bar-dancing ; c'est le cas en République centrafricaine, où ces chants sont également retransmis par la radio nationale. Seuls quelques rares compositeurs travaillent en dehors d'un groupe.

Ce genre littéraire a déjà dans ce pays un passé d'une bonne trentaine d'années, puisque le premier orchestre, *Tropical Band*, aurait vu le jour en 1957 ; depuis cette date, les orchestres se sont multipliés, certains connaissant une existence éphémère, d'autres changeant de nom. Un inventaire en est quasiment impossible. Leur nombre doit dépasser la centaine. Les auteurs-compositeurs, surtout des hommes et fort rarement des femmes, sont eux aussi innombrables et il serait encore plus difficile d'en faire le recensement ; de même que leurs compositions, dont certaines sont déjà tombées dans les oubliettes du passé, faute d'avoir été enregistrées ou retranscrites à temps, quand elles ne sont pas sorties de la mémoire même de leurs auteurs. Parmi les orchestres qui ont atteint une notoriété certaine, citons *Centrafrican-Jazz* avec Prosper Mayélé, qui s'est produit de 1972 à 1985 ; *Canon-Star*, créé en 1982 avec Naïmo Christa ; *Makembe* en 1975 avec

Georges Ferreira, mais ce nom est le dernier d'un groupe qui vit le jour en 1966 à Mbaïki ; *Muziki*, sans doute le plus prolifique, né en 1974 avec Thierry Darlan ; sans oublier *Vibro-succès*, *Tropical fiesta*, *Cool-Star*, *Zokela*... L'âge d'or de ce genre littéraire se situerait au milieu de la décennie 1980. Ensuite, la crise économique fait baisser la fréquentation des bars, donc les recettes de ces orchestres qui s'y produisent et, par conséquence, la création de nouveautés de qualité.

Nous avons collecté ces chants à partir des émissions de la radio centrafricaine avec l'aide d'un informateur qui nous a aidés à les traduire. En effet, fort peu, pour des raisons d'ordre économique, sont enregistrés sur disques ou cassettes destinés à la vente. On ne trouve même pas les textes, paroles et encore moins musicale, imprimés de ces chants ; les chanteurs eux-mêmes ne disposent que de vagues feuillets manuscrits ; et quand la pochette du disque donne le texte — si par hasard il est édité — il ne faudra pas s'étonner d'y relever quelques différences entre l'écrit et le chant. Tradition orale oblige : ces chants sont faits d'abord pour être proférés et chantés ; l'oralité prime une éventuelle écriture.

Nous nous sommes limités aux chants composés dans leur intégralité et leur plus grande partie dans la langue nationale, le sango (1), parce que nous connaissions suffi-

samment cette langue. Mais rares sont les chants qui n'emploient pas des mots isolés, ou des phrases et des strophes entières dans une langue étrangère comme le lingala, parlé au Zaïre voisin, et le français, ou dans une langue centrafricaine comme le banda, le manza...

Dans la présentation de ces chants, nous parlerons peu des aspects musicaux : il faudrait que le lecteur puisse disposer à la fois du texte original sango et de la musique. Nous nous contenterons donc de donner un aperçu sur quelques aspects littéraires de ces textes et sur leur contenu en relation avec la culture dont ils sont le produit et qu'ils nous révèlent.

Ces orchestres se produisent dans les bars-dancing, et ce qui intéresse la clientèle de ces établissements, c'est en premier lieu de se détendre en dansant ; le contenu du chant importe alors peu et même pas du tout quand il s'agit d'une composition dans une langue qui leur est inconnue ; le rythme de la danse suffit alors. Chants de danse, ils sont beaucoup plus longs qu'un chant européen : quatorze minutes pour le chant *Le Vieillard* de l'orchestre *Canon-Star* ; il est prévu en effet des temps de musique instrumentale sans paroles, ainsi que, sur la fin, ce qu'on appelle une « animation », faite souvent d'un chant liturgique reprenant des idées du thème exposé, ou d'interpellations aux membres de l'orchestre..., ceci pour laisser le temps de danser. Quant à l'essentiel du thème, il se trouve énoncé au début de la composition.

Chants de danse : ceci ne signifie pas qu'il faille en négliger la composition, le style et le message. Un chant européen se compose ordinairement d'une suite de strophes ou de couplets avec un refrain. Un chant d'orchestre, après un pré-

lude musical, commence souvent par un ensemble de strophes, suivi d'un ou de plusieurs ensembles refrain-couplets, puis se termine par « l'animation », chacune de ces parties parfois répétée une ou plusieurs fois et étant séparée de la précédente par un interlude, avec éventuellement encore un changement de rythme. Certains de ces chants sont de petits chefs-d'œuvre de construction littéraire. Nous en donnons un exemple, celui du chant *Le Vieillard*, que nous présentons dans sa traduction française.

I.

Mes frères, la tristesse envahit mon cœur.

Maintenant je suis devenu vieux,
Et je n'ai plus la force de travailler.

Les enfants que j'ai engendrés ont maintenant grandi,
Ils ont terminé leurs études et travaillent.

Ils me fuient tous : je ne sais pour-
quoi, mes amis !

Vous ne pensez plus à moi, mes
enfants !

Ma maison, la pluie l'a détruite ; je
couche dehors, avec les moustiques
et le froid.

La maladie et la faim me tuent.

La maladie et la faim me tuent.
Vraiment, j'ai beaucoup maigri, mes
enfants !

(1) Sur les chants d'orchestre, cf. J.-D. Penel, « Émergence d'un genre littéraire : les chants d'orchestres en République centrafricaine », in *Colloque sur le Dialogue des arts de la parole en pays francophones*, Limoges, 15-28 octobre 1984. Id. *Cours de littérature orale centrafricaine*, Université de Bangui, s.d. A côté des langues maternelles parlées en RCA, la langue officielle est le français, la langue nationale est le sango. A la radio, une bonne partie des émissions (informations, reportages, variétés...) se fait dans cette langue, qui devient peu à peu langue véhiculaire.

Vous roulez en *voiture climatisée* ;
 Vous vous *amusez* le jour et la nuit ;
 Vous couchez à *l'hôtel* ; vous fré-
 quentez les *boîtes de nuit* ;
 Vous faites la *fête*, vous et vos
copines ;
 Mais moi je n'ai plus de *force*, sans
 médicament pour me soigner.
 La faim me tourmente, ainsi que la
maladie.

Quand vous apprendrez que je suis
 mort,
 Vous organiserez mes funérailles
 pour en tirer *profit*,
 Vous achèterez un cercueil de luxe
 pour m'enterrer,
 Vous me mettrez une *veste* et une
cravate neuve,
 Vous lancerez des *invitations* et
 vous organiserez un festin,
 Vous mangerez poulets et cabris,
 vous boirez *whisky* et *champagne*,
 Vous danserez à tout casser jusqu'à
 l'aube.
 Mais moi, je serai parti, o *adieu* !
 Mais moi, je serai parti, o *adieu* !
 o *adieu* ! o *adieu* !

II.

Refrain A : Tout le mal que vous
 me faites,

Lorsque je serai mort,
 vous le regretterez.

Guy, Willime, Annie, Rolando, Na,
 Chantal, Zekeyamo,
 Quand je mourrai, qui va me pleu-
 rer, qui ?
 Quand je mourrai, qui va
 m'inhumer ?

Refrain B : Adieu, je m'en vais !
 Adieu, je m'en vais !

Je vous laisse la terre,
 portez-vous bien !

Guy, maman, Adèle, Na, Tuma,
 tante,

Quand je mourrai, n'accuse per-
 sonne de sorcellerie,
 N'accuse personne de sort, n'accuse
 personne de magie...,
 Seules la maladie et la faim m'ont
 tué.

Mimi, Fifi, Nicaise, Na, Jean-
 Bruno, Flavien,
 Quand je mourrai, ne me pleurez
 pas !
 Je m'en vais au pays d'où l'on ne
 revient pas.

III.

Mes enfants, je suis votre père,
 c'est moi qui vous ai mis au
 monde.
 Ce que vous faites, Dieu vous le
 rendra.
 Vos propres enfants vous le
 rendront.

Refrain : Vous verrez ... vous
 verrez !

Vous verrez ... vous
 verrez !

Tout le mal que vous me faites,
 mes enfants,
 Plus tard un jour, Dieu vous le
 rendra.
 Vos propres enfants vous le
 rendront.

Refr. + Reprise : Mes enfants...
 (ci-dessus)

Plus tard, vous deviendrez vieux.
 Vous tomberez malades et vous
 aurez faim.
 Tout le mal que vous me faites,
 mes enfants,
 Plus tard un jour, Dieu vous le
 rendra.
 Vos propres enfants vous le
 rendront.

Refr. + Reprise : Mes enfants
 ... (ci-dessus)

La première partie de ce chant est composée d'une suite de strophes. Le vieillard y alterne la description de sa vie et celle de ses fils. Sur le plan du style, nous remarquons une nette différence entre les deux discours ; quand il parle de (ou à) ses fils, toutes les phrases sont construites suivant une structure unique : sujet (ils/vous, les enfants) + verbe + complément(s) ; ceci est surtout visible dans les deux dernières strophes ; tandis que pour décrire sa propre situation, le vieillard se voit soit comme sujet, soit comme objet. De plus, les mots français ou étrangers au sango, que nous avons soulignés dans la traduction, ne sont employés que pour décrire l'activité de ses fils. Les seconde et troisième parties sont faites chacune d'un ensemble refrain-couplets. Chacune de ces parties renvoie à une époque bien spécifique, la première « maintenant », la seconde « à ma mort » dans un futur proche, la troisième dans un futur lointain, quand ses enfants seront eux-mêmes devenus vieux, même si les idées s'annoncent d'une partie à l'autre.

Ces compositions ne sont pas dans leur ensemble de simples chants d'amour ; un faible pourcentage seulement célèbrent l'époux ou l'épouse bien-aimés. Ce sont davantage les difficultés, les souffrances de la vie qui y sont prises en compte, ainsi que les grands problèmes de l'existence humaine : le destin, la maladie, la mort. L'amour lui-même s'exprimera à travers le récit de ces difficultés. Mais ce tragique de la condition humaine n'empêche ni la moquerie, ni l'ironie, ni l'humour ou la drôlerie ; ceci semble permettre une prise de distance du sujet face à sa détresse. Nous en avons déjà un exemple ci-dessus quand le vieillard dit à ses

fils : « Je vous laisse cette terre, portez-vous bien ! », avant d'ailleurs qu'il ne les maudisse. Dans ce genre, l'orchestre *Canon-Star* semble le spécialiste de la création de « surnoms », souvent d'ailleurs en français, attribués tant aux hommes qu'aux femmes, « surnoms » qui deviennent le titre d'un chant. Nous avons ainsi *Wâli ti ambiance* (Fille de joie) pour désigner ces femmes qui profitent de l'homme de passage pour lui faire dépenser le maximum d'argent en boisson, nourriture, nuits à l'hôtel, sans se soucier de ses possibilités réelles ; *Mère supérieure* à l'adresse d'une femme d'un certain âge, célibataire, jouissant d'une certaine indépendance financière, et qui entretient chez elle un jeune homme ; *Mère trésorière* (celui-ci de l'orchestre *Aimé-Jazz*), qui entretient elle aussi un jeune homme, mais sous le toit de son mari et avec l'argent de ce dernier. Mais on peut se demander si dans certains de ces chants, la personne visée n'est pas avant la femme, l'homme lui-même qui se laisse « pigeonner ». Dans cette distribution de qualificatifs, les hommes ne sont pas oubliés ; ainsi *Tekûê* (Mange-Tout), le type même de celui qui dilapide ses biens et ceux des autres, boit et découche régulièrement ; *Ballon au centre*, qui se retrouve au centre d'un cercle d'admiratrices, qui abandonne son foyer ; *L'homme de magie* qui a menti à sa femme en lui assurant qu'il était riche — ne possédait-il pas la « magie » qui lui procurait beaucoup d'argent ? — alors qu'il n'a rien. Le sigle *Sida* (titre d'un chant de l'orchestre *Canon-Star*) qui désigne la sinistre maladie est également le *Système Inventé pour Décourager les Amoureux*, ou la *Société Industrielle de Distribution Automatique*. La mort elle-même

qui fait si peur, frappant sans distinction et sans prévenir jeunes et adultes, fait l'objet d'un jeu de mots : alors que Dieu a dit à Adam et Ève : « Multipliez-vous », pourquoi maintenant cette *Soustraction* par la mort (chant de l'orchestre *Makembe*) ?

Ces chants sont en fait des tranches de la vie quotidienne. Le thème n'est pas traité au niveau d'idées abstraites, mais à travers l'histoire concrète d'une situation vécue. A l'instar du conte, la situation initiale du récit fait état d'un manque et/ou d'un méfait éventuellement liés ; à l'instar du conte encore, l'action se joue entre un nombre de personnages limité à deux ou trois. Mais l'auteur s'exprime dans un style direct avec peu d'images et encore moins de symboles. Le réalisme peut aller jusqu'à les désigner par leur nom personnel ; et il est arrivé que des chants fussent interdits, certaines personnes ou catégories de personnes s'y reconnaissant de façon trop précise.

Leur diffusion par la radio leur permet d'atteindre un large public sur toute l'étendue du territoire centrafricain. Ils ne laissent pas la population indifférente. Même s'ils sont produits dans un contexte urbain, Bangui surtout, mais pas uniquement, tel l'orchestre *Uaka Star* à Bambari, des ruraux assureront que l'auteur parle comme s'il vivait au milieu d'eux, tant le thème traité rejoint leurs préoccupations quotidiennes. N'a-t-on pas vu des spectateurs venir coller des billets de banque sur le front de chanteurs du *Vieillard* lors d'une tournée de l'orchestre en province ! tandis qu'à l'opposé, des jeunes récriminaient : « *Mais ces vieux n'ont-ils pas fait leur temps ? Que veulent-ils encore ?* » Des hommes et

des femmes se jetteront de même à la figure les reproches que ces chants leur adressent.

Ainsi s'y expriment moins les joies que les soucis, les difficultés, les problèmes de la vie des Centrafricains d'aujourd'hui. Ils sont le reflet de la société actuelle, société en état d'acculturation rapide, soumise aux pressions de courants porteurs de valeurs sinon contradictoires, au moins souvent opposées : courant de la tradition africaine, courant de la tradition occidentale, chacune étant souvent réinterprétée en fonction de l'autre. Ces chants sont le lieu où se révèlent cette tension, cette rencontre de deux conceptions du monde et des rapports humains. Cette opposition peut servir de grille d'analyse de ces textes, à condition de ne pas figer l'une et l'autre dans une irréductible incompatibilité.

Dans le chant *Le Vieillard*, aucun des deux protagonistes — le père et ses enfants — ne se situe franchement l'un du côté de la modernité, l'autre du côté de la tradition africaine. Le vieillard peut certes faire référence à la tradition : sa croyance aux sorts et à la sorcellerie dont il demande à ses enfants de n'accuser personne à son décès, sa croyance à un au-delà de la mort, la malédiction où la seule évocation de la possibilité d'un futur malheur équivaut déjà à sa réalisation effective ; mais si ses enfants sont allés à l'école, on peut légitimement penser qu'il les y a aidés, et n'espérerait-il pas tirer profit de leur réussite ! Nous sommes alors dans la modernité. Les enfants ne sont pas totalement coupés eux non plus de la tradition : si le père tient un tel langage à leur adresse, c'est qu'il les y pense sensibles et qu'ils n'ont sans doute pas chassé de leur univers la sorcellerie et la force efficace

de la parole paternelle. Mais cet homme reconnaît s'être trompé quand il s'imaginait qu'au nom de la solidarité traditionnelle entre les générations, ses enfants l'aideraient dans sa vieillesse ; la mort même de leur père sera pour eux une occasion de se faire valoir et de dépenser alors qu'ils l'ont oublié dans le dénuement ; la tradition exige que des enfants fassent de dignes funérailles à leur père défunt, mais pour cela, ils vont l'affubler des défroques de la modernité, la veste et la cravate. Ce chant est finalement une critique tant d'une certaine modernité détournée de son sens que de l'attitude d'une classe d'arrivistes qui entendent jouir égoïstement des facilités qu'elle leur procure.

Un décompte donnerait environ 60 % de chants qui traitent des relations entre les deux sexes, soit dans le mariage, soit hors du mariage. La présentation de ces relations mériterait davantage de développements qu'il n'est possible d'en donner ici. A titre d'exemple, nous nous contentons de présenter le chant *Amoya î Bangî* (« Belles-sœurs de Bangui ») de l'orchestre *Makembe* dans sa traduction française :

Mes amis, cela fait cinq ans maintenant que moi et mon mari vivons bien ensemble.

Je fais tout ce qu'une femme doit faire pour son mari.

Le seul malheur, c'est que nous n'avons pas eu d'enfants.

Mes belles-sœurs veulent que nous divorcions,

Et elles lui donneront une autre femme pour avoir des enfants.

A ... Comment vais-je faire ?

Si les enfants étaient des marchandises, je pourrais en acheter.

A ... Féli, que vais-je faire pour mon mari que j'aime tant ?

Quand j'ai épousé cette femme, Je n'étais pas Dieu pour savoir si elle me donnerait des enfants.

La femme que vous voulez me donner.

Il faut lui trouver un autre mari.

Ça ne fait rien, ce n'est pas de notre faute, maman Julie, C'est Dieu qui l'a ainsi voulu !

Belles-sœurs de Bangui, vous êtes femmes comme Julie.

L'une après l'autre, vous irez chez vos époux.

Vous subirez ce qu'elle a subi ! Belles-sœurs !

Cette composition est l'une des rares où deux personnes prennent la parole l'une après l'autre. La femme s'exprime dans la première partie, où elle crie son amour pour son mari qu'elle a peur de perdre. Elle vit un drame : après cinq ans de mariage, elle n'a pas encore eu d'enfant, et ses belles-sœurs font pression sur leur frère pour qu'il la renvoie et en épouse une autre qui sera féconde ; elles l'ont déjà choisie. Ce texte se trouve bien à la jonction de deux axes, l'axe traditionnel et l'axe moderne. Le premier est représenté par les belles-sœurs ; le mariage traditionnel est un contrat entre deux familles par l'intermédiaire de deux de leurs membres, contrat dont l'un des objectifs est la continuité du lignage par la procréation ; les belles-sœurs sont ici les porte-parole de leur famille et les garantes du respect de l'exécution du contrat ; le second courant est représenté par la femme qui proclame son amour pour son mari, et par ce dernier aussi qui

refuse d'attribuer à son épouse la responsabilité de leur infécondité. Tension donc entre deux visions du mariage, entre la sexualité sociale avec la procréation, et la sexualité libidinale qui privilégie l'amour et le libre choix du conjoint.

Si morale il y a, elle ne peut se déceler dans un rappel d'un permis et d'un défendu, mais en fonction de l'identification de l'auditeur aux personnages qui vivent une situation donnée, écartelée entre des systèmes opposés de valeurs, dont on ne voit pas toujours lequel sortira vainqueur de cette aventure conflictuelle, à moins que naissent un nouveau monde, une nouvelle société, issus de cette confrontation.

Ces chants d'orchestre sont à notre avis pleins d'intérêt ; tant au niveau littéraire où nous découvrons des petits chefs-d'œuvre d'inspiration et de composition, qu'au niveau culturel où se manifestent bien des facettes de l'esprit centrafricain et de sa vie actuelle, dans un contexte d'acculturation. Même orale, nous sommes en face d'une véritable littérature dans la mesure où les auteurs-compositeurs nous révèlent quelque chose d'important et se soucient de la présentation de leurs discours (2).

P. Pierre Saulnier

s.m.a.

(2) Nous n'avons pas abordé les chants « politiques », qui mériteraient un traitement à part. Rares sont les chants critiques ou contestataires ; il existe une autocensure informelle. La plupart sont à la louange du régime et des autorités en place, et composés à l'occasion d'un événement politique : fête nationale, visite d'un chef d'État étranger, réunion importante de responsables nationaux ou étrangers... Ils font facilement usage de symboles dont certains à forte connotation religieuse.