

LITTÉRATURE ORALE ET SOCIÉTÉ. LA CHANSON 'ATTENTION AU SIDA'¹ ET LA VIE SOCIALE EN RD CONGO

Julien Mbwangi Mbwangi

Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Kinshasa, RDC

La littérature est bel et bien un essai de construction d'un monde idéal. Ainsi, tout texte littéraire, quelle que soit sa nature est en miniature une construction mentale dans laquelle le réel est perçu comme palimpseste de l'imaginaire. Dans ce sens, les écrivains, les artistes, les musiciens ont une responsabilité face aux événements qui affectent leur environnement. Par leur esprit de projection, ils ont le pouvoir d'orienter le cours des événements. Luambo Makiadi Franco dont nous avons analysé le texte est un exemple d'un auteur sensible qui, par son art, a donné une orientation objective devant un problème social. La littérature de ce point de vue constitue une loupe pour bien voir la société et l'orienter.

MOTS CLÉS: LITTÉRATURE ORALE, SOCIÉTÉ, VIE SOCIALE, RESPONSABILITÉ, CONSTRUCTION, DÉCONSTRUCTION.

Literature is a construct that tests the possibilities of an ideal world. Thus, any literary text, whatever its nature, is in miniature a mental construct in which reality is perceived as a palimpsest of the imagination. In this way writers, artists and musicians have a responsibility to treat events that affect their environment. With their talent of projection, they have the power to direct the course of events. Luambo Makiadi Franco, whose text is the subject of analysis in this paper, is an example of a sensitive author, whose art has given us an intersubjective understanding of a social problem. In this type of work, literature is a magnifying glass through which society is examined and guided in a particular direction.

KEY WORDS: ORAL LITERATURE, SOCIETY, SOCIAL LIFE, RESPONSIBILITY, CONSTRUCTION, DECONSTRUCTION.

Introduction

En littérature, on pose le monde comme une question dont la réponse, qui n'est jamais définitive, constitue un essai de construction d'un monde idéal. On comprend ainsi, comme le formule Poulain (1996) que le discours littéraire puisse être un discours qui vise à explorer quelque chose de problématique ou comme Iser écrit (1981: 1106) « un acte intentionnel de mise en rapport au monde dont la fonction revient à dresser un bilan d'un environnement problématique ou d'un environnement que l'auteur problématise ». Dans un de ses interviews, Lenz (1971: 99) déclare qu'« A la base de chaque écriture se trouve une didactique plus ou moins secrète ». Exprimée en termes généraux, cette didactique

1 Par Luambo Makiadi qui est un musicien congolais (RDC) né en 1939 et décédé en 1989.

consiste à faire découvrir ce que Iser appelle les « réalités déficitaires ». Ces réalités sont déficitaires parce que l'homme les vit comme déficit, comme problème.

Nous constatons dans ce sens que la production littéraire remplit aussi bien une fonction cognitive qu'une fonction affective. Lenz souligne à maintes reprises que la littérature sert à « rendre quelque chose connaissable (erkennbar) – ne serait ce que l'impossible même de connaître (des Erkennens) » (Poulain, 1996: 164). L'activité littéraire représente en ce sens une complémentarité esthétique du vécu. D'un point de vue catégoriel, l'écriture littéraire est vécue comme pulsion, une obligation indéterminée, à faire quelque chose face à un problème qui préoccupe. Comme le dit si bien Paz (1965: 5), « Ecrire n'a peut-être d'autre justification que de tenter de répondre à une question que nous nous sommes un jour posée et qui, tant qu'elle reste en suspens, ne nous laisse pas de repos ». Ecrire est donc un moyen pour déterminer l'inconnu en l'identifiant tout en s'y identifiant. Il y a poésie, dit Lacan², « chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et nous donnant la présence d'un être, d'un certain rapport fondamental, le fait devenir aussi bien le nôtre ». En d'autres termes, – et nous partageons complètement les réflexions de Chalamov au sujet de la poésie – tout, l'univers tout entier comparait avec la poésie : le travail, le galop d'un cheval, une maison, un oiseau, un rochet, l'amour, - toute la vie entrait dans les vers et s'y installait à son aise. Et il devait en être ainsi car la poésie c'est le mot. Et dans sa correspondance avec Pasternak, Chalamov (1991: 54) écrit : « Je connais des gens qui ont survécu grâce à vos vers, grâce à la perception du monde que transmettaient vos vers. Avez-vous jamais songé à cela ? Aux gens qui sont restés des êtres humains grâce uniquement grâce à vos paroles... ». Le poète est de cette manière un créateur, un artiste. Parce que :

L'artiste éveille la réalité, cette « signifiante insignifiante » dont parle von Hoffmannsthal, qui saisit le sujet par l'abrupt de la vérité. L'image laissée au regard et saisie s'ouvre à elle – même et pour un autre. Cette réalité imaginaire fait événement pour celui qui en est saisi et transforme sa perception. Dès lors qu'il est saisi par l'image – événement, sa perception se modifie s'ouvre à d'autres réalités (Masson, 2001: 248).

Dans ce sens, Poulain (1996) explique comment Lenz dans ses romans décrit les mécanismes de l'identification aux rôles et de distanciation des rôles sociaux face aux frustrations et aux problèmes d'insertion qu'ils entraînent pour l'individu particulier, il se fait l'écho de ses contemporains et de leurs satisfactions. Il exhibe de la sorte le côté négatif d'une crise individuelle et sociale généralisée. En fait, l'écrivain ne touche jamais au réel, il manipule plutôt ses représentants symboliques (les mots). Cela lui donne un pouvoir nouveau, celui d'expliquer ou d'interpréter le monde. Or, pour reprendre, le mot de Maillot (1989: 106) :

Toute explication est toujours un leurre en ces matières. (...) La littérature est quasi démiurgique, puisqu'elle peut raconter l'histoire en lui donnant un sens. C'est-à-dire proposer une interprétation de nouvelle histoire. En racontant des histoires, l'écrivain se différencie considérablement de tous les autres créateurs. Il se propose de refaire le monde en lui donnant sa rationalité.

2 Cité par A. Hallit – Balabane, *L'écriture du trauma dans les récits de Varlam Chalamov*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.28.

Dans ce même sens, parlant du théâtre, Robert (1997: 97) montre que « le dialogue de théâtre ne reproduit rien du tout. Il crée. Il crée des langages fictifs et des sociétés fictives ou collectifs linguistiques fictifs ». En effet le monde est en perpétuel changement. Ce qui implique une remise en question continuelle des questions qu'il pose ; ces dernières n'étant pas stables dans le temps. Et la littérature participe de la mutation de la société, ne serait-ce qu'en révélant à l'homme ce qu'il est et ce à quoi il tend. Dans ce sens, elle n'est pas moins une manière de penser et de repenser le monde; en effet, Barthes³ montre que la littérature est une sorte de réponse discursive aux problèmes qui se posent aux idéologies. Elle comble donc les lacunes idéologiques, stabilise les visions du monde dominantes ou alors elle actualise les possibilités qui sont négligées..

En tant que telle, elle s'adapte au cours que connaissent les sociétés. Car, « manifestation d'une culture – en tant que celle-ci est l'expression articulée (en rites, en institutions, en art...) des rapports intimes de l'homme – la littérature ne peut que se modifier si ces rapports se modifient » (Bol & Allary, 1964: 11). D'où, pour reprendre les mots de Derive (1975: 14) « Il est en effet bien difficile, la plupart de temps, d'étudier les questions du domaine littéraire sans tenir compte du contexte sociopolitique où elle se présente, car il existe entre ces deux réalités d'étroites corrélations ». Les implications scripturales par le roman, par le recueil de poème ou par la pièce de théâtre ainsi que la dramaturgie qu'elle implique, ne peuvent signifier que si elles situent les données culturelles dans un « espace de sens, aussi bien pour ceux qui écrivent que pour ceux qui lisent » (Ngandu Nkashama, 2000: 10), pour ceux qui jouent que pour ceux qui regardent, pour ceux qui déclament que pour ceux qui écoutent.

Cela laisse comprendre, à notre sens, que l'écrivain a une responsabilité devant les événements qui caractérisent son époque; présupposant ainsi que l'écrivain vit au quotidien même s'il est admis que l'écrivain vit en avance par rapport à ses contemporains. En cela, il (l'écrivain, l'artiste...) « n'est pas, au sens propre du terme, un magicien doté de pouvoirs occultes pour percer le mystère du monde et infléchir le cours normal des événements (...). Il se contente d'être le héraut qui énonce l'oracle et la sagesse d'une manière plaisante à l'oreille ». (Locha Mateso, 1986: 18). Evidemment, comme le note Todorov (1977: 175) : « la poésie ne dispose pas seulement de vrais signes naturels mais aussi de moyens d'élever ses signes arbitraires à la dignité et la puissance des naturels ». Il faut donc comprendre dans ce contexte que la fantaisie, par exemple, aide à interpréter le monde afin qu'il paraisse plus familier, mais aussi qu'il se prête facilement à l'analyse. Connaître les conflits c'est ne pas les redouter et donc les maîtriser dans une certaine mesure. A ce propos, il sied d'affirmer comme Aron et Viala (2006: 57) que :

La production de l'intérêt littéraire opère donc un jugement. Un jugement à deux degrés : d'abord parce que porter l'attention à tel ou tel sujet confère une importance à ce sujet, et puis parce que cette attention prend toujours une certaine forme. Un type de regard et un type de plaisir engageant bien une prise de position, un jugement : faire d'un sujet matière à du rire ou à des larmes, à de l'apitoiement ou à l'indignation, c'est qualifier le jugement, c'est donner à l'adhésion une forme

3 Cité par Meyer (1992: V).

spécifiée. Cette forme, par les moyens du genre et du style, elle inscrit les idées, les images et les propos dans un certain registre de perception. La littérature procède toujours ainsi, aussi peut-on dire que la littérature juge.

Dans ce sens, Jean Paul Sartre (1969), répondant à la question qu'est-ce qu'écrire, explique la force agissante de la parole de l'écrivain. Ainsi, parler c'est agir, dit-il; car toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si on nomme la conduite d'un individu, on la lui révèle : il se voit. Et comme on la nomme, en même temps, à tous les autres, il se sait vu dans le moment qu'il se voit; son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré.

C'est ainsi que Poulain (1996: 150) rappelle le pédagogue Heller et montre qu'« une expérience personnelle ne gagne en valeur que lorsque les autres peuvent s'y reconnaître. Mon expérience ne vaut rien sans l'expérience analogue des autres ». Il est donc naturel de déduire les implications entre littératures et sociétés. En effet, nous accordant à Hervieu (2006), en littérature le rapport livre/monde n'existe pas. Monde et livre sont synonymes. Ce qui permet d'admettre que « Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes, nous sommes selon ce que nous écrivons » (Blanchot, 1955: 109). En ce sens, la responsabilité de l'écrivain, de l'artiste, peut se mesurer aussi par la manière dont il transpose le réel. De cette manière, Lanson (1965: 35-36) met en évidence ce que peut être le rôle d'un écrivain dans la conscientisation et même dans la canalisation des valeurs en ce que :

L'écrivain le plus original est en grande partie un dépôt des générations antérieures, un collecteur de mouvements contemporains [...]. Ce que le génie individuel a, tout de même, de plus beau et de plus grand, ce n'est pas la singularité qui l'isole, c'est, dans cette singularité même, de ramasser en lui et de symboliser la vie d'une époque et d'un groupe, c'est d'être représentatif [...]. Ainsi nous devons pousser à la fois en deux sens contraires, dégager l'individualité, l'exprimer en son aspect unique, irréductible, indécomposable, et aussi replacer le chef – d'œuvre dans une série, faire apparaître l'homme de génie comme produit d'un milieu et le représentant d'un groupe.

En quoi donc Luambo Makiadi dont nous analysons le texte est-il un génie individuel et représentatif de son époque et de sa communauté et comment son œuvre s'insère-t-elle dans l'histoire de son époque et en témoigne-t-elle les marques? En effet, Luambo Makiadi reste l'un des musiciens les plus féconds et les plus adulés de la RDC. Sa musique, en général, rentre dans le genre satirique et pamphlétaire. Peintre de la société, il en dénonce les velléités sur tous les plans, politique, social, familial, etc... Son œuvre est immense et atemporelle. Nous allons procéder par une déconstruction herméneutique, sémiotique et pragmatique du texte, en suivant la démonstration faite par Mbwangi (2015)⁴. Cette démarche nous permet de dégager le sens et les symboles que transporte le texte, d'observer et d'analyser des faits concrets dans leur contexte d'actualisation, de procéder au double déchiffrement du texte, celui de l'espace topologique et celui des

4 Voir notre article, « Qu'est – ce que le théâtre africain », *Afrika Focus*, vol 28, n°2, pp 141 – 143.

signes attachés à cet espace qui l'ont produit⁵. En effet, à la suite de Méchoulan (2004), nous pensons que la littérature joue sur les représentations et les critères qui forment notre quotidien et de ce fait :

La déconstruction fait éclater le texte, le joue contre lui-même. Déconstruire, c'est mettre en cause des oppositions, interroger des hiérarchies, relever des contradictions et des inconséquences. C'est la quête d'une logique aporétique qu'on ne désire pas à proprement parler expliquer, mais dont on veut surtout rendre compte [...] Au cercle herméneutique, elle substitue le paradoxe, voire l'antinomie, la reconnaissance d'un espace tensionnel où des sens se font et se défont sans cesse (Delcroix & Hallyn, 1987: 320).

En effet, la déconstruction du texte est une démarche à la fois herméneutique, sémiotique et pragmatique. Nous nous appuyons pour ce faire sur les propos d'Onaotsho (2016: 58) en considérant que :

l'Herméneutique est une philosophie de l'ouverture et du dialogue. Interpréter un texte, c'est dialoguer avec lui. Quiconque s'engage dans ce dialogue herméneutique confesse tacitement son ignorance, sa volonté d'apprendre, de remettre en question, de mettre en jeu ses propres opinions, de s'inscrire dans la direction de sens ouverte par le texte et d'entrer dans le monde du texte. La conscience herméneutique qui s'ouvre au dialogue fait, en ce sens, un aveu de faillibilité. L'engagement dans un dialogue, fut-il herméneutique, s'accompagne de la conscience des limites de son propre savoir, de l'aveu qu'on ignore davantage qu'on ne connaît : « toute la problématique du dialogue, écrit Gadamer, repose sur le principe que nous ne sommes pas des êtres divins, mais des hommes », des êtres finis.

C'est de cette manière que nous questionnons le texte de Luambo en essayant de construire sémiotiquement le sens des symboles⁶ qu'il transporte et des images sous-jacentes et de spécifier leur signification matérielle. En effet, le texte est bien une pratique signifiante. Château (2007: 36, 34, 88) renforce notre démarche lorsqu'il souligne que :

Le propre de l'image c'est qu'elle confère matériellement de la présence à une chose plus ou moins définitivement absente. Le propre de l'image, et l'énigme de l'iconicité, c'est qu'elle peut être utilisée en l'absence de son référent si elle en a un, ou bien en l'absence de tout référent, mais comme si elle en avait un. (...). La question de l'image comme effet propre nécessite, en effet, de considérer d'abord cet objet de possible poésie tel qu'il se manifeste dans la « prose de la vie » ; de prendre au sérieux la raison simple et première pour laquelle l'image nous attire dans un coin ; et de comprendre par quelle force attractive elle nous y retient. (...) L'image d'une chose est une occurrence de cette chose qui, dans son mode d'existence comme représentation, se suffit à elle-même pour l'évoquer.

5 P-V. Zima., 1978: 33 parle du caractère double du texte littéraire en explicitant que le texte dit quelque chose sans le dire. Dans sa *Théorie esthétique (Ästhetische Theorie)*, Adorno, poursuit Zima, formule cette idée de manière plus expressive : « Toutes les œuvres d'art et l'art en général sont des énigmes ; c'est ce qui a toujours irrité la théorie de l'art. Que les œuvres d'art disent quelque chose et le cache en même temps rend compte de leur caractère d'énigmes sur le plan du langage ».

6 Parce que « l'œuvre littéraire est somme des symboles, eux-mêmes lisibles, suivant la somme qu'ils constituent de manière constante », J. Bessière., *Dire le littéraire. Points de vue rhétorique*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 2011, p.26.

Nous articulons notre réflexion en deux volets : d'abord, nous présentons la structure du texte analysé ensuite nous le décomposons sémiotiquement. Une conclusion clôturera notre analyse.

Analyse de la chanson « attention au SIDA »⁷

Structure du texte

Commençons par signaler que la chanson que nous analysons fait partie de la musique congolaise *moderne*⁸. En tant que texte, malgré son caractère oral, elle fait partie de la littérature africaine *moderne*. N'Goran (2009: 60) souligne qu'« Une des constances observées en littérature africaine moderne⁹ est celle qui consiste à percevoir le texte africain moderne comme une superposition de textes, c'est-à-dire selon la poétique, comme une palimpsestueuse constituée d'un « hypotexte » et d'un « hypertexte »¹⁰.

Du point de vue de la structure, le texte de cette chanson est constitué d'un refrain chanté après chaque strophe, et de sept strophes qui sont, de manière alternée, chantées en lingala¹¹ et récitées en français. L'auteur compositeur résume l'essentiel de son message par le refrain. Le message résumé dans le refrain est explicité par les différentes strophes de la chanson.

Décomposition de la chanson

« Attention au sida » est une interpellation, mieux encore un avertissement. Le titre lui-même est d'abord très évocateur. Un conducteur qui voit l'équerre triangulaire est appelé à réduire sa vitesse, parce qu'averti d'un danger à quelques mètres du tronçon de circulation. Quand on dit attention à quelqu'un qui marche, ce dernier a tendance soit à s'arrêter, soit à changer de direction avant de vérifier ce qui se passe. Le titre de la chan-

7 Nous présentons tout le texte de la chanson à la fin de l'analyse.

8 Maalu-Bungi (2006: 202) montre que les chansons modernes africaines, chantées en langues africaines ou quelquefois en français, anglais, portugais ou en espagnol par les musiciens des orchestres dits modernes, qu'elles soient composées oralement ou par écrit, sont une symbiose d'éléments traditionnels et modernes, notamment le rythme afro-cubain et latino-américain. Toutefois, elles se démarquent des chansons traditionnelles par leur rythme propre qui varie d'un pays à l'autre, d'une région à l'autre.

9 C'est nous qui soulignons. En effet, nous sommes d'accord avec N'Goran sur ce point de vue concernant la littérature africaine. Seulement, nous faisons observer contrairement à N'Goran que la littérature africaine ne commence pas à exister avec les problèmes de la colonisation. Donc les critères qu'il établit de cette littérature africaine qui est une superposition des textes (cf. *Infra*) correspond effectivement à ce que nous appelons la *littérature africaine moderne*. L'hypotexte est précisément ce qui qualifie la littérature africaine traditionnelle.

10 N'Goran précise que « ramenés à la production textuelle africaine, les deux concepts « hypotexte » et « hypertexte » désignent, d'une part, les paramètres culturels fondant la « socialité » du texte, c'est-à-dire la forme isolable du texte en correspondance avec les canons esthétiques en vigueur dans l'univers culturel traditionnel considéré comme une matrice et, d'autre part l'aspect esthétique dominé par le poids de l'écriture selon le modèle occidental et colonial. En somme, ces deux concepts équivaldraient à deux discours : l'un de la « culture » orale, traditionnelle et donc africaine et l'autre de l'écriture occidentale ».

11 Le lingala est l'une des quatre langues véhiculaires de la République démocratique du Congo. Elle est aussi parlée en République du Congo. Elle est aujourd'hui la langue la plus parlée du pays. Elle est l'unique et la seule langue qui est actuellement parlée et comprise sur toute l'étendue de la RDC. Elle dépasse aujourd'hui les frontières nationales et a atteint plusieurs villes d'Afrique Centrale (Brazzaville, Luanda, Bangui, etc.). Elle est, par excellence, la langue de la musique congolaise moderne.

son annonce un danger.

Du point de vue des personnages, le texte s'organise autour de deux personnages principaux. D'une part, nous avons la société représentée par quelques couches cibles telles que citées à travers les différentes strophes (bureaucrates, jeunes, bébés, médecins...). De l'autre côté, nous avons l'auteur compositeur qui est à la fois observateur et personnage concerné par le message. En tant qu'observateur, l'auteur-compositeur se tient à l'écart de la société ou même en face de cette dernière et l'interpelle avec comme interlocutrice, la « maman ». Il faut noter que le terme « maman » qui revient constamment dans la chanson a double valeur. D'abord il a une valeur euphonique. Dans la musique congolaise, le terme *maman* a une valeur stylistique et mélodique. Mais dans le texte ci-présent, il a aussi une valeur métonymique. *Mama*, en tant que génitrice de la société renvoie à cette même société qu'elle représente. Nous ne devons pas perdre de vue, la tendance actuelle de la responsabilisation de la femme face aux événements qui dérangent l'humanité. Dans ce monde où le rôle de la femme devient de plus en plus admirable et admirée, c'est plus que normal que l'auteur-compositeur trouve en la femme l'interlocutrice directe et valable. Cette dernière, par ses capacités et ses atouts de mère est censée écouter le message et le transmettre à son tour à la société qu'elle représente.

En tant que membre de la société concernée, l'auteur-compositeur prend la peau d'un *sidéen* et établit le rapport social entre ce dernier et la société dans laquelle il vit. Ce comportement de l'auteur, qui se comporte à la fois comme observateur et comme personnage concerné par le message, nous permet de comprendre la valeur éthique de la *mimésis* poétique telle qu'abordée par Aron et Viala (2006: 8). Ils déclarent :

La mimésis poétique peut élaborer des récits vraisemblables, donc susceptibles d'atteindre à l'universel. De sorte que l'éloquence bien employée peut dire le juste, et que la poésie peut, notamment par la catharsis de la tragédie, remplir une fonction de régulation individuelle et sociale. Les deux ont une valeur éthique.

A travers le refrain de la chanson, l'auteur évoque un problème qui dérange certaines consciences, celui de l'origine et/ou de la domiciliation du SIDA. Ainsi il attire l'attention de tout le monde sur ces genres de considération qui peuvent nuire à l'humanité. Il prévient en cela son peuple de ne pas se laisser bernier par certains propos invraisemblables. Pour persuader son public, il procède par une description iconographique de l'objet.

Le refrain est ainsi chanté :

- 1) Benda nzoto ngai na bendi nzoto mama¹² !
Retire ton corps [car] moi j'ai retiré mon corps *maman* !
- 2) Benda yayo ngai na bendi ya ngai !
Retire le tien, moi j'ai retiré le mien !
- 3) Sida eponi ekolo te mama !
Le sida ne choisit pas de pays, *maman* !

12 Dans ce vers, l'auteur-compositeur a usé de l'ellipse du syntagme pronominal *na ngayi* (... *nga nabendi nzoto na ngayi mama*).

- 4) Sida eponi lopoſo te mama !
Le sida ne choisit pas de race, maman !
- 5) Sida eponi âge te mama eh !
Le sida ne choisit pas d'âge, maman, eh !
- 6) Bamama eh bokeba !
Femmes, faites attention !
- 7) Batata eh tokeba eh !
Hommes, faites attention !

L'auteur-compositeur à travers ce refrain se comporte comme le dit Locha en « héraut qui énonce l'oracle et la sagesse ». Quand il dit dans le premier et le deuxième vers du refrain *Retire-ton corps* (car moi j'ai retiré le mien, l'auteur se pose en personne avisée et avertie par rapport à sa société. En effet, dans ces deux premiers vers il est sous-entendu la question « pourquoi ? ». Cela participe bien de la valeur suggestive de toute littérature, dans ce sens que dans chaque œuvre littéraire, l'auteur prévoit, même sans le dire les réactions possibles des lecteurs ou des auditeurs. C'est dans ce sens que l'on parle de la co-construction de l'œuvre où la complicité du lecteur ou de l'auditeur est sollicitée déjà dans la conception de l'œuvre. C'est qui donne aux lecteurs, aux auditeurs les possibilités de compréhension en complétant ou en suggérant certains vides consciemment laissés par l'auteur en vue de la participation des lecteurs ou auditeurs. C'est ce que dit Eco (1985: 61) qui considère que :

Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. (...) Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet et cela pour deux raisons. La première ne concerne pas seulement ces objets linguistiques que nous avons décidé de définir comme texte mais n'importe quel message, y compris des phrases et des termes isolés. Une expression reste pur flatus vocis tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné: en ce sens, le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur (pas nécessairement empirique) capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase...

Et comme le disent aussi bien Aron & Viala (2006: 68) :

Un texte littéraire fonde sa capacité à capter et retenir l'attention de ses lecteurs sur les effets qu'il propose, sur les plaisirs qu'il offre. Il s'agit donc, en bonne logique, de considérer, aussitôt après l'identification et la compréhension de tout texte (ses éléments de sens, donc), les modes de réaction qu'il propose à ses récepteurs (donc ses significations).

Et la réponse à cette question, l'auteur la donne à travers les différentes strophes à des degrés différents. La stratégie constructive et discursive de l'auteur peut être vue comme

une « argumentation graduelle¹³ ». Il met en évidence dans la 2ème strophe, la ou les réponse(s) à la question sous-entendue au refrain évoqué ci -haut :

- 1) Nalobanimama eh ! (2x)
Que puis-je dire maman eh !
- 2) Sida ekabolibikolomama !
Le sida a divisé le monde maman !
- 3) Sida ebome linga libala mama !
Le sida a détruit mon mariage maman !
- 4) Sida epanzelinga famille mama !
Le sida a disloqué ma famille maman !
- 5) Baliaka na ngai
Ceux qui mangeaient avec moi
- 6) Bamelaka na ngai
Ceux qui buvaient avec moi
- 7) Bakomi ndeko kima ngai mama.
Ils commencent à m'éviter
- 8) Balobi po ngai na zui maladie ya sida.
Ils disent parce que j'ai attrapé le sida
- 9) Banninga nyonso bakimi ngai mama.
Tous les amis m'ont fui maman
- 10) Nalela epayi ya nani mama, hum !
Je vais me plaindre auprès de qui maman, hum !

Dans cette strophe, l'auteur souligne, de manière contextuelle, les conséquences sociales du SIDA. C'est à cause de ces conséquences sociales que l'auteur a retiré son corps. Et en se mettant dans la peau d'un sidéen, l'auteur souligne les conséquences sociales et environnementales qui isolent la personne atteinte de cette maladie. Il avertit ainsi sa communauté, du reste, fondée sur la solidarité, de veiller à ne pas ébranler ce socle qui la caractérise. Car le sida a une force destructrice évidente. Le premier vers de cette strophe traduit le sens de projection de la part de l'auteur-compositeur. C'est comme si l'auteur a le pressentiment que malgré les conséquences décrites dans cette strophe, la société ne serait toujours pas convaincue. C'est ainsi d'ailleurs qu'il s'exprime sous la forme d'inquiétude : « que puis-je dire ou comment puis-je parler ? » sous-entendu (pour qu'on me comprenne).

Les troisième, quatrième et cinquième vers du refrain viennent répondre à cette inquiétude en renforçant l'idée du retrait du corps par l'auteur :

- 3) Sida eponi ekolo te mama !
Le sida ne choisit pas de pays, maman !

13 J'appelle l'argumentation graduelle, cette argumentation par palier dans laquelle l'auteur (écrivain, poète, dramaturge, artiste etc.) projette après chaque argumentaire de son discours, une réaction éventuelle de son interlocuteur (lecteur, auditeur, etc.) et oppose à cette réaction un autre niveau d'argument de manière à persuader son interlocuteur, jusqu'à épuiser ses éventuelles réactions.

- 4) Sida eponi lopoſo te mama!
Le sida ne choisit pas de race, maman!
- 5) Sida eponi âge te mama eh!
Le sida ne choisit pas d'âge, maman!

Ces trois vers constituent un argument supplétif qui vient compléter le premier argument de l'auteur-compositeur et réduire son inquiétude car il pressent une résistance de la part de ses auditeurs.

Malgré les deux arguments évoqués ci-haut, l'auteur-compositeur ne se sent pas convaincu. Pour beaucoup plus de conviction, il évoque un argument supplétif par rapport au deuxième argument. Il l'évoque dans la première strophe où il montre l'impuissance de la médecine face à cette maladie qu'il appelle fléau; c'est-à-dire nuisible, celui qui l'attrape, n'a aucun espoir de vivre.

Strophe 1

- 1) Le sida, une terrible maladie!
- 2) Le sida, un mal qui ne pardonne pas!
- 3) Le sida, un mal qui n'épargne personne!
- 4) Oh ce fléau le sida!
- 5) Qui laisse impuissante la médecine.

Dans sa stratégie discursive, –compositeur avance par des questions et sous questions. Ainsi par rapport à son troisième argument, il sous-entend la question [et si l'on considèrerait que la guérison était à l'extérieur du pays?]. Face à cette réaction, l'auteur oppose l'argument supplétif suivant à la strophe 2:

- 1) Le sida ravage tous les peuples
- 2) Il y a peu
- 3) l'Europe et l'Amérique accusaient
- 4) L'Afrique d'être le berceau du sida
- 5) A une période récente,
- 6) L'Asie se disait écartée par le mal du sida.
- 7) Aujourd'hui, tous ces continents se retrouvent attaqués
- 8) Le sida n'y arrête pas sa sinistre course.
- 9) Toutes les couches de la société sont victimes du sida
- 10) Bébè! Enfant! Jeunes! Adultes! vieillards!
- 11) Ouvriers, bureaucrates, cadres, hommes, femmes!
- 12) Et même les médecins, eux aussi!
- 13) Le sida peut frapper n'importe qui
- 14) Le sida peut tuer
- 15) Il tue tout le monde qui ne cherche pas à se protéger
- 16) Vous frères et sœurs!
- 17) Qui êtes déjà atteints du sida

- 18) Ne cherchez pas méchamment à contaminer les autres, hum !
 19) Oh! Mawa¹⁴!

Les huit premiers vers de la 2ème strophe expriment le caractère international du sida. D'ailleurs le choix de deux langues est judicieux à ce niveau. Le français étant une langue de large diffusion [par rapport au lingala]; mais aussi du point de vue spatial, la langue française circonscrit le vaste espace vital de cette maladie. La précision apportée à travers ces huit vers a une valeur correctrice et informative. Ils visent à corriger l'opinion selon laquelle le SIDA était une maladie africaine seulement; ce qui laisse prétendre que si l'on sort avec un non africain, on est à l'abri. C'est pourquoi dans les vers 15, 16, 17 et 18 de la quatrième strophe, il met en garde les étudiantes qui parfois mènent une vie de légèreté. Aussi leur prévient-il de faire attention aux inconnus. Ici l'auteur-compositeur fait allusion aux expatriés qui passent pour la meilleure clientèle.

- 15) Etudiantes! Attention !
 16) Ne vous laissez pas embarquer par un inconnu !
 17) Prenez garde de l'argent que vous recherchez !
 18) Il peut vous conduire au danger.

Face aux arguments annoncés précédemment, l'auteur-compositeur n'arrête pas de se faire des projections. Au-delà des forces persuasives de son argumentation, il doute toujours d'être compris. Ainsi, il sous-entend une autre sous-question [et si l'on considérait que c'étaient des racontars?] Ainsi, dans la quatrième strophe, il prend à témoin la population elle-même qui pour toute maladie ne pense plus qu'au SIDA. C'est un argument d'autorité pour l'auteur-compositeur qui montre que le problème n'est pas posé par lui-seul. Il montre que les conversations quotidiennes sont dominées par ce sujet. Le pronom indéfini employé (*moto abela balobi sida* : que quelqu'un soit malade, *on* parle de SIDA...) exprime cet aspect de tout le monde.

- 1) Maladi nyonso tobosani, mama!
 Nous avons oublié toutes les maladies, maman !
 2) Moto azwa maladi balobi sida !
 Que quelqu'un tombe malade, on parle de sida !
 3) Moto azwa fièvre balobi sida !
 Que quelqu'un ait de la fièvre, on parle de sida !
 4) Moto atonda balobi sida !
 Que quelqu'un prenne du ventre, on parle de sida !
 5) Moto akufa balobi akufi na sida !
 Que quelqu'un meure, on dit qu'il est mort du sida !
 6) Kansi bamaladi yakala pona nini bosani mama !
 Mais pourquoi avons-nous oublié toutes les to anciennes maladies !
 7) Nzambe Nzambe Nzambe, kakayo !
 Dieu, Dieu, seul toi !

- 8) Maladi oyo ewuti wapi mama, mamaye!
D'où vient cette maladie maman, maman!
- 9) Ba maladi nionso tobosani mama, eh! Hoooo!
Nous avons oublié toutes les anciennes maladies eh. Oh!

Cet argument est complété par les propos développés à la sixième strophe où l'auteur vient compléter les connaissances de son interlocutrice. L'auteur-compositeur suppose peut-être que les gens parlent de cette maladie sans savoir ce qu'elle représente. C'est pourquoi il en fait une peinture minutieuse à la 6ème strophe suivante pour essayer de persuader davantage son public cible du danger qui le guette s'il s'entête et sur le comportement à observer.

- 1) Maladi oyo maladi oyo sida eh. (2x)
Cette maladie, cette maladie, le sida.
- 2) Ekolongola moto suki na moto, ah!
Elle enlève à l'homme les cheveux de la tête, ah!
- 3) Ekobimisa moto bapota na nzoto mama!
Elle fait apparaître à l'homme des plaies sur le corps maman!
- 4) Ekolekisa moto libumu tango yinso mama!
Elle fait couler le ventre à tout moment maman!
- 5) Ekokondisa moto akoma moke!
Elle fait maigrir sensiblement l'homme!
- 6) Maladi oyo maladi oyo sida eh (2x)
Cette maladie, cette maladie, le sida!
- 7) Totika bilokota lokota!
Arrêtons de ramasser n'importe qui!
- 8) Kanisa liboso ya kolinga!
Réfléchis avant d'aimer!
- 9) Ata aluli yo kanisa moke. Ah!
Même s'il (elle) te désire, réfléchis un peu, ah!

Après avoir projeté des images psychosomatiques de son objet, le SIDA, l'auteur-compositeur projette ce que j'appelle « la communication de proximité ». Cela passe comme un avertissement mutuel et efficace. Car, dans ces conditions, chacun est responsable de l'autre et vice versa. Il annonce donc dans les dixième et onzième vers de la septième strophe : « Répandez le message de la lutte contre le sida, celui qui en sait plus renseigne son prochain, ne vous gênez pas ».

- 1) Vous Messieurs!
- 2) Et vous citoyens!
- 3) Attention aux prostituées!
- 4) Evitez les partenaires multiples!
- 5) Et vous Madame!
- 6) Et vous la citoyenne!

- 7) Exigez du citoyen le port d'un préservatif!
- 8) Mettez vous-même un produit qui vous protège!
- 9) Ouvriers, bureaucrates cadres, à l'atelier, à l'usine au bureau dans vos causeries;
- 10) Répandez le message de la lutte contre le sida!
- 11) *Celui qui en sait plus renseigne son prochain, ne vous gênez pas!*
- 12) Le temps passe vite et avec lui meurent chaque jour les victimes du sida.
- 13) Le bon remède, c'est l'information!
- 14) Le meilleur remède, c'est de bien se préserver!
- 15) *Maladi oyo maladi oyo sida ye!* Cette maladie, cette maladie le sida!
- 16) *Nzambe apesi biso etumbu mama!* Dieu nous a infligé un châtement!

L'auteur-compositeur est toujours dubitatif. Il sait que l'information ne suffit pas pour dissuader son public sur ses habitudes sexuelles. C'est pourquoi il propose de parler en plus de la protection qu'il présente comme le meilleur remède, parce que peut-être moins enclin à des réactions de la part des auditeurs. Il fait passer la protection comme le meilleur remède qui puisse réduire la course effrénée du SIDA. La 7ème strophe le met en exergue dans les vers 13 et 14:

- 13) *Le bon remède, c'est l'information*
- 14) *Le meilleur remède, c'est de bien se préserver*

Cette façon de poser le problème correspond donc au rôle que Sartre (1969) reconnaît à l'écrivain: «Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence». Ainsi donc, pensons-nous, la chanson moderne congolaise, un des genres de la littérature congolaise moderne, projette l'homme dans sa situation sociale en vue de lui permettre de se voir et de se mirer. En effet, globalement, tout texte propose à ses lecteurs une attitude intellectuelle et affective en face des contenus dont il traite. C'est pourquoi, il sied de noter dans le sens d'Aron et Viala (2006: 26) que «L'histoire est le lieu central de réalisation de l'homme en tant qu'être social. Dans cette vision globalisante, le littéraire, sous toutes ses formes, est un élément de l'idéologie. Comme les religions, les philosophies ou les mythes, il permet aux hommes de se représenter leur relation au monde réel».

En effet, ce texte montre bien que le SIDA, malgré ses conséquences, fait partie de l'histoire de l'humanité. Il ne peut pas suspendre la plume des écrivains ni étouffer la voix des musiciens qui à travers ce fléau, trouvent une inspiration pour la société. Dans l'une de ses captivantes lettres à Théo son frère, Vincent Van Gogh (1853-1890) écrit: «chercher à comprendre le dernier mot de ce que disent dans leurs chefs-d'œuvre les plus grands artistes, il y aura Dieu là-dedans». ¹⁵Ainsi par le plaisir que peut susciter leur art, se glisse la vision qu'ils [les artistes, les écrivains, les musiciens] transmettent au sujet ce qui constitue une préoccupation permanente pour l'humanité toute entière. Adam et Harford (1999: 127) dans 'La radio et la lutte contre le sida' rencontrent la clair-

15 Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1937:33.

voyance de Luambo Makiadi lorsqu'ils déclarent que « La chanson reste un outil puissant pour affronter les défis sociaux; les textes chantés sont susceptibles d'améliorer les changements et les comportements sociaux ».

Conclusion

L'histoire sociale de ce texte nous a permis de nous imprégner de quelques points de vue qui ont dominé l'humanité à un certain moment de l'histoire. La chanson « Attention au sida », traduit par son style et son contenu que l'auteur a marqué son temps, par sa manière d'aborder un problème contemporain. Il s'avère donc que cette œuvre constitue une réponse discursive aux problèmes qui se sont posées aux idéologies d'alors. Aujourd'hui il est admis que le SIDA n'est pas qu'africain, il est mondial. A ce titre, pour quoi ne pas donner raison à Sartre (1969) « l'écrivain est en situation dans son époque » ou Nietzsche (1938: 177) qui pense que « L'effort des philosophes tend à comprendre ce que les contemporains se contentent de vivre » ou Maillot (1989) qui parlant du cinéma comme art montre que tous les arts ne cherchent pas à décrire le réel, mais à comprendre l'homme dans le monde. Car, « L'intention de l'auteur consiste à mobiliser l'esprit critique de ses lecteurs, à leur faire voir en quoi l'éclatement des normes sociales déstabilise la conduite des individus, voire leur personnalité toute entière » (Poulain 1996: 154). Luambo Makiadi a su le faire à travers ce texte. Il est donc un « quotient-trans-individuel ».

Références bibliographiques

- Adam, G. & Harford, N. (1999). *Radio et lutte contre le Sida : le moyen de faire une différence*. Genève: Médias action internationale.
- Aron, P. & Viala, A. (2006). *Sociologie de la littérature*. Paris: Puf.
- Bessière, J. (2011). *Dire le littéraire. Points de vue rhétorique*. Liège–Bruxelles: Pierre Margala.
- Blanchot, M. (1984). *L'espace Littéraire*. Paris: Gallimard.
- Bol, V.P & Allary, J. (1964). *Littérateurs et poètes noirs*. Bibliothèque de l'étoile, Léopoldville.
- Chalamov, V. (1993). *Tout ou Rien*. Collection « Slovo », Ed. Verdier.
- Château, D.(2007). *Sémiotique et esthétique de l'image. Théorie de l'iconicité*. Paris: L'Harmattan.
- Delcroix, M & Hallyn, F. (sous la direction de) (1987). *Introduction aux études littéraires*. Paris–Louvain-la-Neuve: Duculot.
- Derive, J. (1975). *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain. Les contes ngbaka-ma'bo de RCA*. Paris: SLAF.
- Eco, U. (1985). *Le rôle du lecteur (Lector in fabula)*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Hallit-Balabane, A. (1999). *L'écriture du trauma dans les récits de la Kolyma de Varlam Chalamov*. Paris: L'Harmattan.
- Hervieu, E. (2006). *Encyclopédisme et poétique. Ouverture philosophique*. Paris: L'Harmattan.
- Iser, W. (1981). Les problèmes de la théorie contemporaine de la littérature. *Critique*, n°413, octobre.
- Lanson, G. (1965). *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. Paris: Henri Peyre.
- Lenz, S. (1971). *Potokollzurperson. Autorenübersichundhrwerk*, éd. Par E. Rudolph. Munisc: List.
- Lenz, S. (1976). *Der wettlaut der ungleichenoder : überchancenundaufgaben der literaturimwissenschaftlinchenzeitalter. Schreiben in dieserzeit. Für Manès Sperber*, éd. Par W. Kraus, Vienne, Europa Verlag.

- Lenz, S. (1982). Wdr 3, émission du 02. 01.
- Locha M. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala.
- Maalu-Bungi, C. (2006). *Littérature orale africaine. Nature, genres, caractéristiques et fonctions*. Bruxelles: P.I.E Peter Lang.
- Maillot, P. (1989). *L'écriture cinématographique*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Masson, C. (2001). *L'angoisse et la création. Essai sur la matière*. Paris: L'Harmattan.
- Mbwangi Mbwangi, J. (2017). La société africaine vue à travers la littérature orale. Analyse dramaturgique d'un conte kongo. *Voix Muntu*, Volume 3, n°1, pp 37 – 48.
- Mbwangi Mbwangi, J. (2015). Qu'est –ce que le théâtre africain? *Afrika Focus*, Volume 28, n°2, pp. 132-145.
- Mbwangi Mbwangi, J. (2014). *Le théâtre africain et ses caractéristiques. Analyse de quelques critères définitoires à travers le théâtre urbain kikongophone*. Thèse soutenue en cotutelle pour l'obtention de grade de Docteur en Langues Lettres et Traductologie (ULB) et de Docteur en Langues et Cultures Africaines, UGent, inédit.
- Méchoulan, E. (2004). *Pour une histoire esthétique de la littérature*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Meyer, M. (1992). *Langage et Littérature, essais sur le sens*. P.U.F: Paris.
- Ngandu Nkashama, P. (2000). *Enseigner les littératures africaines*. Paris: L'Harmattan.
- N'goran, D.K. (2009). *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.
- Nietzsche, F. (1938). *La naissance de la philosophie à l'époque de la tradition grecque*. Paris: Gallimard.
- Onaotsho Kaswende, J. (2016). C'est peut-être l'autre qui avait raison. *Revue Philosophique de Kimwenza*, n° 12 – 13 – 14 Fév 2015 – Fév 2016, pp. 57 – 75.
- Paz, O. (1965). *Avertissement. L'Arc et la lyre*, Paris: Gallimard.
- Philippart, G. (1937). *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*. Paris: Ed. Bernard Grasset.
- Poulain, E. (1996). *La recherche de l'identité sociale dans l'œuvre de Siegfried Lenz. Analyse de pragmatique romanesque*. Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris: Peter Lang.
- Robert, L. (1997). *La langue du théâtre, lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle. Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme* (sous la direction de Chantal Hébert & IrènePerelli-Contos), Québec: Nuit Blanche, pp. 93-116.
- Sartre, J-P. (1969). *Qu'est-ce-que la littérature?* Paris: coll. Idées.
- Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Paris: Edition du Seuil.
- Zima, P-V. (1978). *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Texte

1.

- 1) Le SIDA, une terrible maladie!
- 2) Le SIDA, un mal qui ne pardonne pas!
- 3) Le SIDA, un mal qui n'épargne personne!
- 4) Oh ce fléau le SIDA!
- 5) Qui laisse impuissante la médecine.

2.

- 1) Naloba nini mama eh ! (2x)
Que puis-je dire maman eh !
- 2) SIDA ekaboli bikolo mama!
Le SIDA a divisé le monde maman !
- 3) SIDA ebomeli ngai libala mama!
Le SIDA a détruit mon mariage maman !
- 4) SIDA epanzeli ngai famille mama!
Le SIDA a disloqué ma famille maman !
- 5) Baliaka na ngai
Ceux qui mangeaient avec moi
- 6) Bamelaka na ngai
Ceux qui buvaient avec moi
- 7) Bakomi nde kokima ngai mama
Ils commencent à m'éviter
- 8) Balobi po ngai nazui maladie ya SIDA.
Ils disent parce que j'ai attrapé le SIDA.
- 9) Banninga nyonso bakimi ngai mama
Tous les amis m'ont fui maman
- 10) Nalela epayi ya nani mama, hum!
Je vais pleurer auprès de qui, maman, hum !

3.

- 1) Le SIDA ravage tout le peuple
- 2) Il y a peu
- 3) L'Europe et l'Amérique accusaient l'Afrique
- 4) D'être le berceau du SIDA.
- 5) A une période récente,
- 6) L'Asie se disait écartée par le mal du SIDA.
- 7) Aujourd'hui, tous ces continents se retrouvent attaqués
- 8) Le SIDA n'y arrête pas sa sinistre course.
- 9) Toutes les couches de la société sont victimes du SIDA
- 10) Bébé! Enfant! Jeunes! Adultes! vieillards!

- 11) Ouvriers, bureaucrates, cadres, hommes, femme!
- 12) Et même les médecins, eux aussi!
- 13) Le sida peut frapper n'importe qui.
- 14) Le SIDA peut tuer
- 15) Il tue tout le monde qui ne cherche pas à se protéger.
- 16) Vous frères et sœurs!
- 17) Qui êtes déjà atteints du SIDA
- 18) Ne cherchez pas méchamment à contaminer les autres, hum!
- 19) Oh! Mawa!

4.

- 1) Maladi nyonso tobosani, mama!
Nous avons oublié toutes les maladies, maman!
- 2) Moto azwa maladi balobi SIDA!
Que quelqu'un tombe malade, on parle de SIDA!
- 3) Moto azwa fièvre balobi SIDA!
Que quelqu'un ait de la fièvre, on parle de SIDA!
- 4) Moto atonda balobi SIDA!
Que quelqu'un prenne du ventre, on parle de SIDA!
- 5) Moto akufa balobi akufi na SIDA!
Que quelqu'un meure, on dit qu'il est mort du SIDA!
- 6) Kansi bamaladi ya kala pona nini tobosani mama!
Mais pourquoi avons-nous oublié toutes les anciennes maladies!
- 7) Nzambe Nzambe Nzambe, kakayo!
Dieu, Dieu, seul toi!
- 8) Maladi oyo ewuti wapi mama, mamaye!
D'où vient cette maladie maman, maman!
- 9) Ba maladi nionso tobosani mama, eh! Hoooo!
Nous avons oublié toutes les anciennes maladies eh. Oh!

5.

- 1) A vous les femmes enceintes!
- 2) A vous qui portez le virus!
- 3) Vous pouvez le transmettre à vos bébés;
- 4) Il y' en a qui ont le microbe mais ne le savent pas.
- 5) Mesdames, évitez d'attraper la grossesse lorsque vous savez que vous avez le virus!
- 6) Si vous vous entêtez, c'est mauvais!
- 7) Votre bébé risque d'en mourir sous peu.
- 8) Jeunes! Attention!
- 9) Le sida peut vous attaquer.
- 10) Surtout vous!
- 11) force vive de la société.

- 12) Si vous vous laissez tuer,
- 13) A qui l'avenir de peuple?
- 14) Evitez les pratiques sexuelles dangereuses!
- 15) Etudiantes! Attention!
- 16) Ne vous laissez pas embarquer par un inconnu!
- 17) Prenez garde de l'argent que vous recherchez il peut vous conduire au danger;
- 18) Méfiez-vous des partenaires multiples et occasionnels!
- 19) Jeunes, encore vous!
- 20) Attention à la drogue!
- 21) La pratique de la drogue peut entraîner le sida avec ces aiguilles que vous utilisez en vous droguant;
- 22) Ne vous droguez pas, c'est très mauvais pour la santé!

6.

- 1) Maladi oyomaladioyo SIDA eh (2x)
Cette maladie, cette maladie, le SIDA!
- 2) Ekolongola moto suki na moto. Ah!
Enlève à l'homme les cheveux de la tête
- 3) Ekobimisa moto bapota na nzoto mama
Fait paraître à l'homme des plaies
- 4) Ekolekisa moto libumu tango yinso mama
Fait purger le ventre à tout moment
- 5) Ekokondisa moto akoma moke
Fait maigrir l'homme qui devient maigre
- 6) Maladi oyo maladi oyo SIDA eh (2x)
Cette maladie, cette maladie, le SIDA!
- 7) Totika bilokota lokota
Cessons de ramasser n'importe qui
- 8) Kanisa liboso ya kolinga
Réfléchis avant d'aimer
- 9) Ata aluli yo kanisa moke. Ah!
Même s'il (elle) te désire, réfléchis un peu, ah!

7.

- 1) Et vous Madame!
- 2) Et vous la citoyenne!
- 3) Exigez du citoyen le port d'un préservatif!
- 4) Mettez vous-même un produit qui vous protège!
- 5) Ouvriers, bureaucrates cadres, à l'atelier, à l'usine au bureau dans vos causeries;
- 6) Rependez le message de la lutte contre le sida!
- 7) Celui qui en sait plus renseigne son prochain, ne vous gênez pas!
- 8) Le temps passe vite et avec lui meurent chaque jour les victimes du sida.

- 9) Le bon remède, c'est l'information !
- 10) Le meilleur remède, c'est de bien se préserver !
- 11) Celui qui en sait plus renseigne son prochain, ne vous gênez pas
- 12) Le temps passe vite et avec lui meurent chaque jour les victimes du sida.
- 13) Le bon remède, c'est l'information
- 14) Le meilleur remède, c'est de bien se préserver
- 15) *Maladi oyo maladi oyo sida ye!*
Cette maladie, cette maladie le sida!
- 16) *Nzambe apesi biso etumbu mama*
Dieu nous a donné un châtiment.

Réfrain

- 1) *Benda nzoto ngai na bendi nzoto mama!*
Retire ton corps [car] moi j'ai retiré mon corps maman!
- 2) *Benda yayo ngai na bendi ya ngai!*
Retire le tien, moi j'ai retiré le mien!
- 3) *SIDA eponi ekolo te mama!*
Le SIDA ne choisit pas de pays, maman!
- 4) *SIDA eponi lopo te mama!*
Le SIDA ne choisit pas de race, maman!
- 5) *SIDA eponi âge te mama eh!*
Le SIDA ne choisit pas d'âge, maman, eh!
- 6) *Bamama eh bokeba!*
Femmes, faites attention!
- 7) *Batata eh tokeba eh!*
Hommes, faites attention!