

LA CHANSON DANS LE RITE *ONKELA* : SENS ET ENJEUX

Aimée Noëlle GOMAS

Université Marien Ngouabi (Rép. du Congo)

gomasaim@gmail.com

Résumé : Cet article vise à déterminer l'importance de la chanson dans le rite de guérison *onkela*. Pour atteindre cet objectif fixé, nous optons pour l'approche structurale de Julien Greimas (1966) et l'ethnolinguistique de Calame-Griaule (1970). De nature qualitative, cette recherche traite de la place de la chanson dans l'*onkela*. A cet effet, considérée comme étant un élément indispensable intervenant dans le rite d'*Onkela*, la chanson s'avère être un canal de communication créant un lien direct avec le monde des esprits. Ainsi, il ressort des résultats obtenus que la chanson joue un rôle de grande envergure dans l'activité rituelle de l'*onkela*. En ce sens qu'elle participe à la guérison totale du patient grâce à son pouvoir à effet psychophysiologique. Aussi, elle est d'un grand apport dans la paramédecine africaine de l'ordre ancestral. Le patient/chanteur communique avec les ancêtres par l'entremise des chants incantatoires afin de bénéficier de leur secours surnaturel à des fins de guérison. En retour, les ancêtres communiquent avec le patient en le plongeant dans un état de transe qui, s'accompagne de la danse et de la parole chantée.

Mots-clés : chanson, rites, *onkela*, sens, enjeux

SONG IN THE ONKELA RITE: MEANING AND ISSUES

Abstract: This article aims to determine the importance of song in the *onkela* healing rite. To achieve this set objective, we choose for the structural approach of Julien Greimas (1966) and the ethnolinguistics of Calame-Griaule (1970). Qualitative in nature, this research deals with the place of song in *onkela*. Considered as an indispensable element intervening in the rite of *Onkela*, the song proves to be a channel of communication creating a direct link with the world of the spirits. Thus, it appears from the results obtained that the song plays a large-scale role in the ritual activity of the *onkela*. In the sense that it participates in the total healing of the patient from its power to psychophysiological effect. Also, it is of great contribution in the African paramedicine of the ancestral order. The patient/singer communicates with the ancestors through incantatory songs in order to benefit from their supernatural help for healing purposes. In return, the ancestors communicate with the patient by plunging him into a state of trance which is accompanied by dancing and singing.

Keywords: songs, rites, *onkela*, meaning, stakes

Introduction

Dans la société traditionnelle tegué, sous-groupe linguistique téké de la République du Congo, la chanson fait corps avec bon nombre d'institutions et pratiques traditionnelles (endogènes) telles que l'*onkela*, un rite de guérison et une maladie se manifestant par des troubles psychiques liés aux attaques des esprits maléfiques. De ce fait, l'attention portée à la chanson dans les rites de guérison est dûment attesté dans les sociétés traditionnelles. C'est dans cette optique qu'il nous est crucial d'ausculter la littérature existante axée sur

cette question afin de définir une ligne de démarcation. Ntolekazadi (1990) procède par la démonstration du rôle déterminant du chant dans le phénomène de possession. Partant de l'affirmation des possédés eux-mêmes selon laquelle il n'y a pas de possession sans chants, elle considère et analyse ceux-ci comme une parole bien dite, dont l'efficacité facilite l'action des esprits et la mise en condition des initiés. Pour ce qui est d'Anne-Marie Peatrik (1991) dans son article dénommé : « Le chant des hyènes tristes. Essai sur les rites funéraires des Meru du Kenya et des peuples apparentés », elle met l'accent sur les rites funéraires des populations des régions centrales du Kenya. Dans la même lancée, Peatrik met en évidence le cadavre de la brousse, cadavre du tas de rebuts ; la fertilité de la terre, fécondité des hommes et des troupeaux ; les êtres accomplis, êtres inachevés ; les Maasai et Kikuyu. Alors que Tiago de Oliveira Pinto (1992) aborde la musique dans le rite et la musique comme rite dans le culte afro-brésilien dénommé « candomblé ». L'auteur démontre par la suite, l'efficacité de représentation du sacré dans la transmission de contenus religieux et atteste qu'elles sont indispensables à l'établissement de liens entre le monde profane et la sphère spirituelle des orixas (ou santos).

En ce qui concerne, Weinstein-Tagrina Zoïa (2007), il décrit et analyse le déroulement des rites et des chants des rituels tchouktches. A contrario, Carine Plancke (2009) explore les données relatives aux rites, chants et danses de jumeaux chez les Punu du Congo Brazzaville. Il atteste que les chants et les danses sont les composantes essentielles desdits rites, en ce sens qu'ils réalisent, de par leurs modalités rythmiques, la participation au monde des génies. Dans le cadre de cette étude, l'objet de réflexion oscille autour de l'importance de la chanson dans le rite de guérison *onkela*. Partant de cet objectif, il importe donc de traiter la question statuant sur la place de la chanson dans la pratique de ce rite de guérison. Aussi, cerner dans quelle mesure elle pourrait être un canal de communication créant un lien direct avec le monde des esprits. Objectivement, nous faisons le choix de deux approches théoriques. Il s'agit en premier lieu de l'approche structurale de Julien Greimas (1966). A cet effet, le schéma actantiel est l'outil théorique qui permettra de comprendre ce qui structure les chants utilisés dans l'*onkela*. D'emblée, dans toute situation de communication telle qu'il en résulte dans les chants usités dans le rite de guérison, il y a toujours un sujet (S) qui tend vers un objet (O). La raison qui pousse le sujet vers l'objet est le destinataire (D1) et le bénéficiaire de l'action du sujet sur l'objet est le destinataire (D2). L'adjuvant est celui qui favorise l'action du sujet. L'opposant contrarie l'action du sujet. En deuxième essor, l'approche ethnolinguistique de Calame-Griaule (1970). C'est à partir de l'outil symbolique que nous analyserons les « éléments symboliques susceptibles d'engendrer des significations ponctuelles » (TSALA-TSALA, 2001 :3). Ces significations ponctuelles sont le fait des symboles qui « sont une représentation en permanence perceptibles aux sens » (ENO BELINGA, 1978 : 44). Ainsi, notre travail se subdivise en deux sections: dans un premier temps, nous traiterons de la symbolique des chants utilisés dans l'*onkela* en y dégagant le sens ; Pour ce faire, nous avons constitué à titre illustratif, un corpus de deux (2) chants incantatoires tegué. Dans un second temps, nous présenterons les enjeux de la chanson dans le rite de guérison en montrant son importance et la place qu'elle occupe.

1. La chanson dans l'*Onkela*: profondeur de sens

Le rite de guérison *Onkela* fait corps avec la chanson dans une perspective d'interdépendance ; en ce sens que les deux éléments ne peuvent être dissociés parce qu'ils développent des rapports très étroits. Ce lien peut s'expliquer par le fait que la chanson soit perçue comme la clé de voûte de l'acte rituel. Autrement dit, c'est la chanson qui est à l'ouverture de l'évidence sacrosainte c'est-à-dire qu'elle facilite la manifestation du surnaturel lors des cérémonies rituelles. A cet effet, la chanson est donc chargée de symboles qu'il importe de rechercher le sens à un niveau plus profond que ce qui est dit explicitement dans l'action du chanté. Indubitablement, c'est pour ne pas se contenter d'une information fragmentaire que le système symbolique mérite d'être mis en lumière en interrogeant les chants (du corpus) entonnés lors de la pratique dudit rite. Considéré dans une certaine mesure comme étant une maladie qui affecte le langage oral, l'*Onkéla*, dans sa dimension magico-religieuse, est un rite de guérison qui contribue à améliorer certaines facultés du patient. Nous avons observé que pendant l'exécution des chants, le patient est animé d'un esprit qui forge sa compétence langagière voire linguistique. Force est de constater que ce dernier pourrait chanter durant des heures entières, sans que sa voix ne dessèche. Il adopte parfois des voix de tête en y associant des mélodies s'apparentant aux gazouillis d'oiseaux. Dans ce sens, il nous est indispensable de procéder à l'analyse du corpus afin d'en déterminer le sens profond de l'utilité de la chanson dans cet acte rituel de l'*Onkela*.

1.1 Analyse structurale et symbolique des chants

1.1.1. Analyse structurale

▪ Champ séquentiel

Chant incantatoire 1 : la matrice de la gémellité

Situation de départ : le patient implore l'esprit de sa défunte mère

Élément modificateur : évocation de la mort

Première séquence : dénonciation et plainte

Deuxième séquence : le patient demande un secours surnaturel

Chant incantatoire 2 : la chambre

Situation initiale : Le patient réalise qu'il est malade

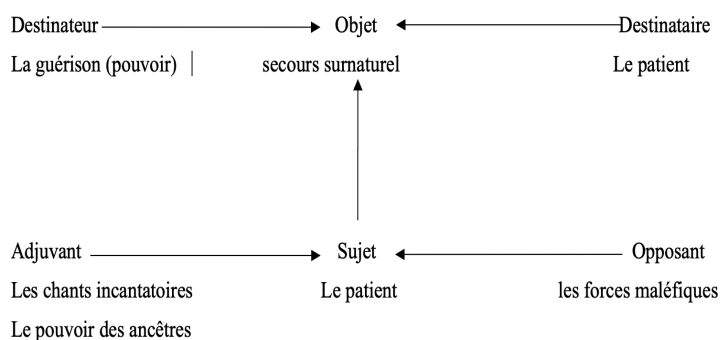
Élément modificateur : évocation de la mort

Première séquence : Le patient procède par la supplication et la dénonciation des esprits maléfiques

Deuxième séquence : le patient demande un secours surnaturel

▪ Champ actantiel

Les chants qu'exécute le patient s'inscrivent dans une perspective de libération et de quête de délivrance ou de guérison. Le schéma actantiel de J. Greimas (1966) en donnera parfaite illustration pour la compréhension de ce qui structure les chants mis en lumière.



Sujet opérateur : Les ancêtres
 Sujet état : Le patient
 Objet : La guérison

En somme, il en résulte de ce schéma que le patient recourt à la tradition notamment à un groupe thérapeutique pour la tenue de son rite de guérison. Dans la pratique du rituel, le patient use des chants incantatoires pour invoquer les ancêtres. Pour ce faire, celui-ci emploie des formules imagées qui traduisent la douleur, la pitié et la mélancolie. L'invocation des ancêtres est utile pour le secourir de la maladie et le préserver de toutes forces maléfiques qui s'opposent à sa guérison. De ce fait, la chanson devient un canal d'expression du ressenti et un moyen pour susciter la pitié des ancêtres.

1.1.2. Analyse symbolique des chants

▪ Chant incantatoire 1: Transcription et traductions

Titre : Ke nguk'oyara

Mama mama mama ngô oya b'oya eh

Maman /maman /maman /pitié /ça /venir

Mè onkula obayi ngô mè nza m'oya

Je/enfanter /trouver /non/ pitié /moi/ être /servile

Okambi oya eh oya kali wè moni ma ?

Malheureux /être/non/ toi/ voir /quoi ?

Wè boli Mbu, wè buli Mpéa wè mvuri eli ba émvua

Toi/ enfanter /Mbou /toi/ enfanter/ Mpéa /toi unir /visages/ensemble

Oyi oyi oya boya

Etre venir/ être venir /ça/ vie

Mè okulaobayi ngô mè ndza maoya

Moi/ enfanter /trouver /non /pitié /moi /être /servile

Abomi antuma, abomi alayi ébolu ewoli emvi m'akulu

Eux tués /messagers /eux tués /parleurs /parents /prendre /tombe /dans /désert

M'amvura mvulu ndé mikaba mipumâ

Sauver /personne /lui être /faillir/perdre

Oyi oyi oya boya

Etre venir/ être venir /ça/ vie

Obula bâna mvuèlè ya ngwu ayara

Enfanter/ enfants/ deux /devenir /mère /jumeaux

Wè boli Mbu, wè buli Mpéa wè mvuri eli ba émvua

Toi/ enfanter /Mbou /toi/ enfanter/ Mpéa /toi unir /visages/ensemble

Angwu wa ayara leyâ mè yo mè kuni nyiya

Mères /jumeaux /vous venir /moi /ça /moi /ici /tristesse

Ma ngô oya kali wè moni ma ?

Mère /être /plus /toi voir /quoi ?

Bo oyili oyili oya bo oya

Être /passé /passé /ça /venir.

- **Traduction littéraire** : chant incantatoire des jumeaux

Chant n°1 : la matrice de la gémellité

Oh ! Toi ma mère, aie pitié ! Ce moment arrive
 Je perds mes enfants après l'accouchement et me voici démunie
 Le malheureux n'est plus, l'as-tu vu ?
 Quand un enfant naît, un autre lui ressemble
 Ce moment vient, ce moment est là
 Quand je les enfante, je les perds, oh pitié ! Ma mère, je suis désemparée
 On a tué le messager, on a tué l'informateur ; nos parents se sont enfuis au loin
 Sauve la personne ayant failli
 Ce moment vient, ce moment est là
 Si tu enfantes, tu deviens mère des jumeaux
 Quand un enfant naît, un autre lui ressemble
 Secourez-moi ! Mère des jumeaux, je suis triste
 Oh mère ! Mon enfant n'est plus, que lui est-il arrivé ?
 C'est passé, et cela arrive.

- *La portée symbolique du chant*

Le chant incantatoire susmentionné est constitué de paroles magiques ayant une portée très symbolique ; il fait appel à la spiritualité. Car en fait, ce chant se traduit par un élan de tristesse et de souffrance manifesté par un « ressenti », formule psychanalytique de la conscience émotionnelle. Il en est de ce ressenti, la perte d'un être gémellaire. C'est partant de ce ressenti que le patient se trouve dans l'obligation de rentrer en contact avec l'au-delà. Dans ce processus rituel, le patient ou la mère gémellaire invoque les ancêtres pour trouver une issue salvatrice à la situation d'accouchement et de perte de jumeaux. D'entrée de jeu, ce chant oscille autour de trois moments instantanés à savoir : le passé, le présent et le futur. De ce fait, cette funeste réalité se conjugue sur ce triptyque temporel qui n'est que la résultante d'une situation répétitive. Ici, le patient a déjà été victime du mal qui le menace davantage. Le « moment vient », « ce moment est là » signifie que le patient est à terme. En d'autres termes, la femme en état de gestation est sur le point d'accoucher. Ainsi, elle sollicite l'aide de ses ancêtres afin qu'ils viennent à sa rescousse. De toute évidence, c'est pour éviter qu'elle soit encore victime de fausse couche ou d'accouchement manqué. Cette peur de perdre à nouveau ses enfants, accentue la fréquence vibratoire de l'émotion dans le chant. D'autant plus que l'enfant constitue une valeur ajoutée dans la société, une « femme sans enfant est une vie manquée » (Miabeto, 2019 : 37). Nous pouvons de ce fait, comprendre la douleur éprouvée par le patient lorsqu'il entonne le chant. Le vers 2 « *Je perds mes enfants après l'accouchement et me voici démunie* » l'illustre bien. Le terme *Oya*, démunie, témoigne de la condition sociale de la femme qui, pourrait s'avérer dégradante à cause de son incapacité à porter ou à donner vie. Cette incapacité à porter ou à conserver la vie, contribue à empirer la condition sociale de celle-ci. Toutefois, la famille, la communauté et la société toute entière font subir à ce type de femme, une forte pression. Dans les vers de la chanson, l'on peut ressentir de la mélancolie à partir du verbe « perdre » qui, signifie la mort de l'être cher. Cette idée est représentée par l'euphémisme. C'est également avec le substantif « pitié » que ce sentiment mélancolique est exprimé. Le mot *okabien*, le pauvre reflète toujours cette réalité de tristesse et de regret. En réalité, lorsque le patient chante en pleurant, c'est pour susciter non pas seulement de la pitié mais un regard favorable de la part du transcendant. C'est pourquoi elle réclame leur aide : « *M'amvura mvulu ndé mikaba mipumâ* (Sauve la

personne qui a failli à sa mission, celle qui est perdue) ». La mission de la femme étant de donner naissance, le fait de perdre les enfants pourrait signifier qu'elle a échoué. Par ailleurs, le dernier vers de ce chant *Bo oyili oyili oya bo oya* (c'est passé et cela arrive) marque la tombée de la nuit donc l'obscurité. Soulignons que la nuit peut être assimilée au deuil mais aussi à la solitude tant il est vrai que le symbolisme de la nuit est à priori négatif. La nuit est ici, la signature attestée d'une longue période de solitude (de la femme) du fait du manque d'enfant. C'est à la tombée de la nuit que la tristesse est croissante parce que le patient se trouve le plus souvent esseulé. En dépit de cette perte d'être cher, le patient avait du moins réussi à concevoir les jumeaux ; telle est l'information présente dans le chant. Toutefois, les patients qui participent au rite d'*onkela* finissent souvent par enfanter des jumeaux suite aux grâces de leurs ancêtres qui exaucent leurs souhaits et/ou prières. Cette réalité d'être gémellaire venu à la vie, est exprimée au vers 11 « *Quand un enfant naît, un autre lui ressemble* ». L'enfantement de jumeaux est le symbole d'une récompense manifestée par les ancêtres et/ou divinité. Dans l'univers Téké, les jumeaux sont compris comme étant des *nkéla*, des enfants particuliers. Lors de ce rituel d'*onkela*, ce sont les mères gémellaires passées par ce rite, qui assistent le nouveau patient.

▪ *Chant incantatoire 2: Transcription et traductions*

Titre : *Ngulu ya ndzo*

Ngula ya ndzo ayayi wèmè
 Derrière/de/maison/connaisseur/toi-même
Ngula ya ndzo ayayi wèmè
 Derrière /de /maison /connaisseur/toi-même
Ngayi oyahi oluwi mama
 Maladie /connaisseur /malade/ maman
Lékfu oyâ ma andzéla mama !
 Mort /venir /par /chemins/ maman
Mè okua wè a buna mè olila ontsa osiya
 Moi/ mourir /toi /pouvoir /moi /pleurer /dans /danse
Nâ ngu wa biri o ma ya mè ndzi ebi ngô
 Maman /mère /de /nous /elle /venir /moi/manger /mal /pitié
Ndzala ngu yeya omoni hi
 Besoin /mère /venir /voir /non
Ya lesiya ongâ ba nda
 Venir /danser /pouvoir-là /pardon
Ya lewôbô onga ba ngo
 Venir /invoquer /pouvoir-là /pitié
Ayéni ontuma ya ma éyèlè
 Partir /mission /devenir /pour /pièges
Ngulu ya ndzo ayayi wèmè
 Derrière /maison /connaisseur /toi-même
Onkéla oyi oyi oyi
 Onkéla /venir /venir /venir
Onkéla olihi mè ntolo mvuru otsi

Onkéla /lui refuser /moi /sommeil /jour /levé
Bo nti obéla Nzami mè ntsa buni ?
 Lui que /appel /Dieu /moi /faire /quoi ?
Okéyi mwangi, ya maélili
 Plaindre /douleur /devenir /des /pleures

a. Traduction littéraire : la chambre

Il n'y a que toi qui connais ta chambre !
 Il n'y a que toi qui connais ta chambre !
 Il n'y a que le malade qui connaît la douleur d'une maladie
 La mort a toujours une cause, mère !
 Le jour de ma mort, pleure et danse en ma mémoire
 Mère, mère, viens s'il te plaît, je suis mal nourris
 Mère, j'ai besoin de toi mais je ne te vois pas
 Viens ! Que l'on danse en mon honneur
 Viens ! Qu'on invoque mon pouvoir
 Ceux qui ont été envoyés complotent à présent
 Il n'y a que toi qui connais ta chambre
L'Onkéla est venu, il est venu, il est venu
 Le jour s'est levé, *l'Onkéla* m'a privé de mon sommeil
 Que faire encore ? C'est l'appel de Dieu
 Il gémit de douleur et se met à pleurer

▪ *La portée symbolique*

Dans sa dimension psychanalytique ou symbolique, cette chanson est métaphorique dans la mesure de ses images magico-poétiques. Il va de soi que le terme *ngulu ya ndzo* s'inscrit dans cette perspective imagée. Littérairement, *ngulu ya ndzo*, la chambre symbolise la « maladie » étant donné qu'elle s'identifie à *l'Onkéla* (compris comme une maladie). Il existe une spécificité avec la maladie de *l'Onkéla*, seuls ceux qui en ont souffert en connaissent les symptômes et les rituels appropriés pour en guérir. C'est au travers l'exécution du rituel que le patient découvre les auteurs de sa persécution ou encore les sorciers qui en veulent à sa mort. Il en est de cela, une lecture de la causalité impliquant donc la relation de cause à effet. Cette réalité est décrite dans le vers 4 du chant « *Lekfu oya ma andzéla* (la mort est toujours le fait d'une cause). Dans ce sens, la mort prématurée est inacceptable dans la société traditionnelle téké (tegué). En tout état de cause, ce n'est que la mort qui peut faire admettre un patient dans *l'Onkéla*. Nous pouvons observer que le mot « oya » du verbe *leya* (venir) illustre quelque peu l'appel à cette admission. Normalement, il est dit : *lekfu leya ma andzéla* parce que lorsqu'on parle de oya, cela se traduit automatiquement par la négation « ne » « vient que ». Quant au terme *andzéla*, il marque le pluriel de *ndzéla* (chemins) qui veut dire : causes diverses et variées. Il nous est crucial de préciser que la maladie plonge le patient non seulement dans un état de délire mental qui le fait paraître tel un petit enfant mais le pousse à manger énormément. C'est la raison pour laquelle, il est dit : *Nâ ngu wa biri o ma ya mè ndzié bingô* (Mère, mère, viens s'il te plaît, je suis mal nourris). Le patient sait que sa mère est dans la lignée des ancêtres, c'est pourquoi il l'invoque. A cet effet, le vocable *lesama* nous apparaît incantatoire d'autant plus que dans ce chant, l'ancêtre invoqué était de facto, une mère pourvoyeuse. Par conséquent, lorsque le patient invoque l'esprit de sa mère défunte, c'est pour qu'il subvienne à un besoin surnaturel et non naturel. En aucun cas, il est

question de nourriture naturelle mais spirituelle qui pourrait se traduire au besoin de sécurité (la protection) et de guérison. Cette nourriture surnaturelle devient un remède. De toute évidence, lors d'un cas de maladie, la présence d'une mère auprès de son enfant est vivement souhaitée. La mère nous apparaît tel un être d'importance capitale ; c'est dans cette optique que le patient se borne à l'invoquer pour assouvir ses peines.

2. Enjeux de la chanson dans le rite *Onkela*

Tout comme toute maladie, l'*Onkéla* dispose préalablement d'un mode thérapeutique bien défini selon les règles de l'art paramédical (traditionnel). Dans ce sens, la chanson procède à cet effet, d'une étape fondamentale au processus de guérison. Car en fait, la chanson notamment le chant incantatoire s'avère être un élément indispensable intervenant dans le rite d'*Onkela* comme un canal de communication créant un lien direct avec le monde des esprits. Le malade est guéri par le pouvoir mystique des chants incantatoires ; c'est par le truchement de la transe que l'improvisation musicale a lieu mais également par le canal des rêves. Les paroles de la chanson lui viennent à l'esprit de façon ponctuelle. De ses chansons entonnées, nous pouvons lire ses angoisses, son anxiété et sa mélancolie. Ces chants sont proches des thrènes ou des lamentations d'obsèques (*elili*). C'est lorsque le patient sent la présence d'un esprit maléfique ou d'énergie négative que la transe se manifeste et ainsi, il se met à chanter. Pendant le déroulement du rite, le chant donne une force surnaturelle au patient ; ce qui lui permet de creuser le sol à main nue sans pour autant se plaindre ou s'arrêter parce qu'il éprouve un mal quelconque. Il est sied de noter que, lorsque le prêtre-thérapeute amorce la phase préparatoire du rituel de guérison, le chant préfigure l'essentiel du rite. A titre d'exemple, pour libérer le patient des troubles psychiques et mystiques dont il souffre, le prêtre-thérapeute ou le guérisseur pratique *lefula l'adza*, la technique du « frapper, cracher ou souffler de l'eau ». Pendant ce temps, ce dernier chante consciemment en usant un style incantatoire afin de supplier les ancêtres d'agir (de le guérir). Néanmoins, le patient ne peut que quitter le lieu de réclusion par le concours d'un autre patient ayant été guéri de ce mal. D'une part, c'est parce que l'ancien patient (guéri) porte le pouvoir d'orienter ou de guider la personne malade du fait de son expérience, que le patient en cours de traitement pourrait être guidé. D'autre part, le départ de ce lieu est également fonction de la décision des spécialistes associés au groupe vocal et au joueur d'instrument initiatique (*ngaa ngvuoni*). De toute évidence, le chant incantatoire est l'un des outils utilisés pour participer à sa guérison ou à sa délivrance. Le patient bénéficie d'une attention particulière à tel point qu'il lui est formellement interdit d'être esseulé de peur qu'il ne soit sujet à une quelconque crise ou attaque. Dans ces moments, la chanson joue un rôle très crucial pour apaiser l'esprit de celui-ci. Si sensible devient-il, l'on évite tout acte brusque qui risquerait de le mettre en transe. Aussi, les rapports sexuels lui sont prohibés parce qu'ils sont une porte d'entrée d'esprits impurs. A ce propos, Marie-Claude Dupré (1974) note : « Certains spectacles lui sont insupportables et la jettent en transe : de l'eau dans unealebasse, une femme en règles, une femme qui vient d'avoir des relations sexuelles avec son mari, une femme ou un homme adultère, un sorcier mangeur d'âmes » (M-C. Dupré, 1974 :57). Cet aspect témoigne d'emblée de la sacralité du rite qui n'admet pas l'impureté. Le rite d'*onkela* est émaillé d'interdits ; la violation d'un seul fait pourrait aggraver l'état de santé du patient. Lorsqu'il est animé par les esprits, le prêtre-thérapeute l'oingt d'argile blanche, du kaolin rouge avec une plume de perroquet et un morceau de tissus rouge sur la tête. Durant cette

phase, le chant est toujours mis en pratique par l'assistance d'initiées qui participent activement au processus rituel de guérison. De facto, ce sont les femmes initiées qui ont pour mission de préparer la demeure du patient ainsi que les objets nécessaires destinés à l'aider à surmonter ses crises. Ces objets à savoir : le kaolin rouge, l'argile blanche, les peaux de certains félins, les écorces de quelques arbres, le raphia, les pirogues, une canne, la queue et la corne du bœuf constituent en ce sens, son matériel pour les prochaines pratiques divinatoires après sa sortie. La chanson intervient à nouveau pendant la cérémonie finale du rite d'*onkela*. Lorsque le patient est déclaré guéri, il est présenté devant le public, et ce jour est un moment festif : cette fête organisée est à la lumière de celle de la sortie des jumeaux dans l'univers tegué. Lors de sa sortie, le patient « guéri » est considéré comme étant un *Nkéla*, un génie de la nature (des eaux). Sa sortie officielle est suivie d'une animation musicale par le *ngaa wa nguomi* (joueur de *ngvuomi*). En revanche, ce n'est que par la maîtrise de ses facultés psychiques et/ou spirituelle qui dit qu'il est déclaré guéri. Nous ne pouvons clore cette section sans préciser que toutes les séances rituelles du rite d'*onkela* sont ponctuées de danses.

Conclusion

Riche de sens et de profondeur, le rite d'*onkela* est inséparable de l'emploi de la chanson dans sa pratique rituelle et festive. D'une part, les deux éléments (le rite d'*onkela* et la chanson) ne peuvent être dissociés parce qu'ils développent des rapports très étroits. Dans ce sens, la chanson notamment le chant incantatoire est à l'ouverture de l'évidence sacrosainte et, elle a cette particularité d'être chargée de symboles nécessaires à la représentation socioculturelle. D'autre part, la chanson procède à cet effet, d'une étape fondamentale au processus de guérison par effet psychophysiologique. C'est par l'entremise du pouvoir mystique des chants incantatoires que le patient est guéri ; ces chants sont composés lors des moments de transe mais également par le canal des rêves. La chanson est d'un grand apport dans la paramédecine africaine de l'ordre ancestral. Le patient/chanteur communique avec les ancêtres par l'entremise des chants incantatoires afin de bénéficier de leur secours surnaturel à des fins de guérison. Quant-aux ancêtres, ils communiquent avec le patient en le plongeant dans un état de transe qui, s'accompagne de la danse et de la parole chantée. *In fine*, la chanson intervient à nouveau pendant la cérémonie finale du rite d'*onkela*. Lorsque le patient est déclaré guéri, le jour de présentation devant le public est un moment festif. Cette fête organisée est à la lumière de celle de la sortie des jumeaux dans l'univers tegué ; sa sortie officielle est suivie d'une animation musicale par le *ngaa wa nguomi* (joueur de *ngvuomi*). Nonobstant, l'avènement des religions importées (dites révélées), ledit rite est toujours d'actualité et sa pratique ne s'est jamais départie de la chanson comme élément indispensable lié au sacré.

Références bibliographiques

- Calame-Griaule G. (1970). Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines, *Langages*, L'ethnolinguistique », B. Poittier éd., 18 : 22-47
- Dupre, M-C. (1974). Les femmes mukisi des Téké Tsaayi : rituel de possession et culte anti-sorcier (République Populaire du Congo), *Journal des Africanistes*, 44 : 1-57
- Eno Belinga, S.M. (1978). *La littérature orale africaine*, Paris, Edition Saint-Paul
- Kazadi, N. (1990). Chant de cultes du Zaïre : chants et possession dans les cultes du Butembo et des Mikendi (chez les ahemba et les Baluba) : essai d'étude ethnolinguistique, Leuven : Peeters Publishers

- Miabeto, A. (2019). L'enfant dans la tradition orale koôngo : Imaginaire et quête de transcendance, Thèse de doctorat en Littérature orale, Faculté des Lettres, des Arts et des Sciences Humaines (FLASH), Université Marien Ngouabi, Brazzaville
- Peatrik, A-M. (1991). Le chant des hyènes tristes. Essai sur les rites funéraires des Meru du Kenya et des peuples apparentés, *Système de pensées en Afrique noire*, 11, 103-130
- Plancke, C. (2009). Rites, chants et danses de jumeaux chez les Punu du Congo-Brazzaville, *Journal des africanistes*, 79-1, 177-208
- Tsala-Tsala, J. Ph. (2001), La loi des pères absents, Étude psycholinguistique du discours didactique Béti à partir de cinq contes didactiques, Thèse de doctorat de IIIe cycle de Psychologie
- Weinstein-Tagrin, A. Z. (2007). A propos du chant rituel tchoukche, *Etudes Inuit Studies*, (31)1-2 :257-272

Corpus de chanson

Titre : *Ke ngu k'oyara*

Mama mama mama ngô oya b'oya eh
Mè onkula obayi ngô mè nza m'oya
Okambi oya eh oya kali wè moni ma ?
Wè boli Mbu, wè buli Mpéa wè mvuri eli ba émvua
Oyi oyi oya boya
Mè okulaobayi ngô mè ndza maoya
Abomi antuma, abomi alayi ébolu ewoli emvi m'akulu
M'amvura mvulu ndé mikaba mipumâ
Oyi oyi oya boya
Obula bâna mvuèlè ya ngwu ayara
Wè boli Mbu, wè buli Mpéa wè mvuri eli ba émvua
Angwu wa ayara leyâ mè yo mè kuni nyiya
Ma ngô oya kali wè moni ma ?
Bo oyili oyili oya bo oya

Titre : *Ngulu ya ndzo*

Ngula ya ndzo ayayi wèmè
Ngula ya ndzo ayayi wèmè
Ngayi oyahi oluwi mama
Lékfu oyâ ma andzéla mama !
Mè okua wè a buna mè olila ontsa osiya
Nâ ngu wa biri o ma ya mè ndzi ebi ngô
Ndzala ngu yeya omoni hi
Ya lesiya ongâ ba nda
Ya lewôbô onga ba ngo
Ayéni ontuma ya ma éyèlè
Ngulu ya ndzo ayayi wèmè
Onkéla oyi oyi oyi
Onkéla olihi mè ntolo mvuru otsi
Bo nti obéla Nzami mè ntsa buni ?
Okéyi mwangi, ya maélili