

## Article

# La réadaptation de la chanson « Matakiyo » par Yiira Mirembe : une approche didactique et pragmatique

Kakule Mupita Roland<sup>1,\*</sup>, Kavira Savali Laetitia<sup>2</sup>, et Kyakimwa Mawazo Marie-Therese<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Domaine des Sciences de Lettres, Langues et Arts, Institut Supérieur Pédagogique de Muhangi à Butembo, ISP/MUHANGI, B.P. 380, Butembo, République Démocratique du Congo

<sup>2</sup>Domaine des Sciences de l'Homme et de la Société, Université Officielle de Semuliki, B.P. 48 Beni, République Démocratique du Congo

<sup>3</sup>Domaine des Sciences de l'Homme et de la Société, ISP/Oicha, République Démocratique du Congo

\* Correspondant : [mupitaroland@gmail.com](mailto:mupitaroland@gmail.com)

**Citation :** Mupita, K. R., Savali, K. L., & Kyakimwa, M.M-T. La réadaptation de la chanson « Matakiyo » par Yiira Mirembe : une approche didactique et pragmatique. Etincelle. 2026, Vol. 26, no. 2. <https://doi.org/10.61532/rime262168>

Reçu : 22 juin 2026  
Accepté : 12 juillet 2026  
Publié : 13 septembre 2026

**Note de l'éditeur :** Ishango-uac reste neutre en ce qui concerne les revendications juridictionnelles dans les cartes géographiques publiées et les affiliations institutionnelles des auteurs.



**Copyright :** © 2026 par les auteurs. Soumis pour une publication en libre accès selon les termes et conditions de la licence Creative Commons Attribution (CC BY) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

**Abstract :** Cette étude examine la réadaptation de la chanson traditionnelle nande « Matakiyo » par le groupe Yiira Mirembe comme un processus de transmission et de reconfiguration du patrimoine oral. Elle vise à analyser, dans une perspective didactique et pragmatique, la manière dont les transformations textuelles, mélodiques et performatives rendent ce répertoire intelligible et transmissible dans des contextes contemporains. La démarche repose sur une analyse comparative de trois pièces réadaptées (« Tulimwasa », « Uмба etalha » et « Kimbiliwayo »), articulée à la didactique des langues et au principe de coopération de Grice. Les résultats mettent en évidence trois tendances : la recontextualisation des contenus et des valeurs, la modernisation des formes d'exécution et l'exploitation de l'implicite, de la métaphore et de l'improvisation pour préserver l'efficacité communicative des chants. Sur le plan pédagogique, ces supports peuvent favoriser la transcription, la traduction, l'analyse textuelle et la réflexion interculturelle. L'étude montre ainsi que la réadaptation de « Matakiyo » ne relève pas d'une simple conservation du passé, mais d'une médiation culturelle dynamique. Elle invite toutefois à poursuivre l'évaluation empirique de ces usages auprès des apprenants et des publics contemporains.

**Mots-clés :** didactique des langues, Matakiyo, culture yiira (nande), patrimoine oral, pragmatique, transmission socioculturelle, tradition et modernité, éducation aux valeurs.

## 1. Introduction

### 1.1. Contexte

Dans les sociétés à tradition orale, la chanson se situe à l'intersection du langage, de la musique, de la mémoire et de la performance sociale. Les travaux récents sur la transmission chantée et la performance orale montrent qu'une chanson n'est pas seulement un texte à conserver : elle est un acte culturel dont le sens se reconfigure avec l'interprète, le public, le contexte et les modalités d'exécution (Kolawole, 2023; Stadler

Elmer, 2021). Dans le contexte yiira, « Matakiyo » constitue un exemple particulièrement fécond de cette articulation : initialement liée aux réjouissances collectives, notamment aux cérémonies matrimoniales, elle est aujourd'hui réinterprétée par le groupe Yiira Mirembe au moyen d'arrangements et de dispositifs de diffusion contemporains.

Le pouvoir d'engagement de la chanson tient notamment à l'articulation du rythme, de la répétition, de la mélodie, de la parole et du geste. La recherche actuelle sur l'éducation musicale et la multimodalité souligne que le sens se construit par la combinaison de modes verbaux, sonores, corporels et contextuels plutôt que par le seul texte (Barton & Riddle, 2022; Lim et al., 2022). Dans cette perspective, « Matakiyo » peut être étudiée comme une performance multimodale qui met en circulation des valeurs, des normes et des représentations collectives.

Dans les productions contemporaines de Yiira Mirembe, « Matakiyo » est enregistrée en studio et soutenue par des arrangements numériques qui associent ou reproduisent différents timbres instrumentaux. Le recours au synthétiseur et au mixage facilite la recomposition de la texture sonore et l'adaptation de la mélodie à des contextes de diffusion modernes, sans supprimer la référence aux formes traditionnelles.

Diffusées sur des supports numériques et lors de cérémonies sociales — mariages, anniversaires, ordinations et autres réjouissances —, les réadaptations de « Matakiyo » circulent au-delà de leur cadre d'exécution traditionnel. Cette nouvelle médiatisation contribue à inscrire le répertoire dans des pratiques musicales contemporaines et pose la question de ce qui est conservé, modifié ou resignifié lorsque la tradition change de support et de public.

## 1.2. Objectif, problématique et hypothèses

L'étude poursuit un double objectif : décrire les mécanismes de réadaptation de « Matakiyo » par Yiira Mirembe et analyser leur portée didactique et pragmatique. L'enjeu est de comprendre comment un matériau oral, initialement lié à des contextes communautaires précis, peut être recontextualisé sans perdre sa fonction de transmission culturelle.

Sur le plan didactique, la chanson présente l'intérêt d'articuler texte, rythme, mélodie et performance. En tant que ressource authentique et multimodale, elle peut soutenir l'écoute, la transcription, la traduction, l'analyse du lexique et la réflexion interculturelle. Les synthèses récentes invitent toutefois à distinguer le potentiel didactique d'une chanson de l'efficacité effectivement démontrée par des dispositifs expérimentaux : les effets observés dépendent fortement de la conception pédagogique et de la qualité méthodologique des études (Hamilton et al., 2024; Lim et al., 2022).

La problématique centrale est donc la suivante : comment la réadaptation contemporaine de « Matakiyo » transforme-t-elle les contenus, les formes d'exécution et les effets de sens de la chanson, et dans quelle mesure ces transformations peuvent-elles constituer une ressource pour l'enseignement du français et la transmission du patrimoine yiira ? Cette question conduit à considérer la tradition orale non comme un corpus immobile, mais comme une pratique soumise à l'actualisation et à la variation.

Trois hypothèses orientent l'analyse. Premièrement, les rengaines et les proverbes insérés dans « Matakiyo » ne constituent pas de simples ornements formels : ils structurent des représentations morales et identitaires partagées. Deuxièmement, l'adaptation manifeste le caractère dynamique de la performance orale, dans laquelle le texte peut être actualisé en fonction du contexte, du public et de l'interprète (Kolawole, 2023; Stadler Elmer, 2021).

Troisièmement, la reconfiguration de la chanson modifie la relation entre le dit, le sous-entendu et le contexte d'énonciation; l'approche pragmatique permet donc d'analyser la manière dont l'auditeur reconstruit le sens à partir d'indices linguistiques, de

connaissances partagées et d'attentes sociales (Grice, 1975; Stotts, 2024; Terkourafi, 2021).

Enfin, l'utilisation pédagogique d'une chanson adaptée est envisagée comme une ressource potentielle pour un enseignement culturellement situé et multimodal. Des travaux récents montrent que les pratiques musicales peuvent soutenir la construction de sens, l'identité et l'engagement lorsqu'elles sont articulées au contexte socioculturel des apprenants, tout en rappelant que l'efficacité linguistique doit être évaluée empiriquement (Barton & Riddle, 2022; Hamilton et al., 2024). La présente étude ne mesure pas directement les effets d'un dispositif expérimental en classe; elle identifie plutôt, à partir de l'analyse du corpus, des possibilités d'exploitation à valider ultérieurement auprès d'apprenants.

## 2. Élucidation conceptuelle

### 2.1. La chanson « Matakio »

« Matakio » désigne une chanson-danse folklorique nande associée aux réjouissances collectives, particulièrement au mariage. Le terme est rapproché du swahili *kutaka* (« souhaiter »), en référence aux vœux adressés aux nouveaux mariés. La performance associe chant, danse circulaire et saynètes à visée éducative. Dans les matériaux patrimoniaux mobilisés par les auteurs, trois marqueurs figuratifs et verbaux sont distingués :

1. « Akarasaba » : vêtement de drill noir porté par les filles et retenu aux hanches par une bande de tissu blanc.
2. « Esiyobwenze » : bâtonnets de bois frappés en cadence par les danseuses, auxquels est attribuée une valeur symbolique d'égalité.
3. « Ekiikindo » : variante de la danse « Matakio » exécutée à mi-parcours, durant laquelle les danseuses trépigent en chantant.

Dans sa forme traditionnelle, « Matakio » est porteuse de valeurs sociales et éducatives. Elle met en scène des conduites valorisées — hospitalité, courage, honneur, solidarité — et des comportements réprouvés. Sa fonction ne se limite donc pas au divertissement : la chanson contribue à la transmission d'expériences, de normes et de repères collectifs.

La démarche de Yiira Mirembe consiste à maintenir ce répertoire vivant plutôt qu'à le figer. Les interprètes réorganisent certains couplets, modifient l'accompagnement et adaptent les messages aux circonstances contemporaines. Cette conception rejoint les travaux actuels sur la transmission culturelle par le chant et sur l'apprentissage des musiques de tradition orale, qui insistent sur la participation, l'appropriation et la transformation plutôt que sur la seule reproduction à l'identique (Casas-Mas et al., 2022; Isabirye, 2021; Stadler Elmer, 2021).

À l'instar d'une langue vivante, ce patrimoine musical est soumis à la variation. « Matakio » demeure reconnaissable par ses motifs et ses fonctions, mais les interprètes l'actualisent en fonction de leurs compétences, du public et des circonstances de performance. La créativité apparaît ainsi comme l'une des conditions mêmes de la continuité de la tradition.

### 2.2. Le groupe Yiira Mirembe

« Yiira Mirembe » associe le nom « Yiira », utilisé pour désigner les Nande, au terme *mirembe*, qui renvoie à la paix. Cette dénomination peut être comprise comme l'expression d'une aspiration à la concorde, particulièrement signifiante dans un contexte régional marqué depuis plusieurs décennies par des conflits armés, des insécurités récurrentes et des déplacements de populations dans l'Est de la République démocratique du Congo.

Le groupe est créé en 2005 au scolasticat de philosophie des Missionnaires Assomptionnistes de Butembo, au Nord-Kivu. Sa naissance s'inscrit dans une période durablement affectée par les conséquences régionales des conflits des années 1990 et 2000 et par la présence de plusieurs groupes armés. Dans ce contexte, la musique et la valorisation du patrimoine culturel sont mobilisées comme des moyens d'encadrement, de cohésion et d'éducation à la paix.

Des religieux assomptionnistes orientent alors une partie de leur apostolat vers l'accompagnement de la jeunesse en s'appuyant sur la culture locale et, notamment, sur la réadaptation de « Matakiyo ». Au fil des années, Yiira Mirembe produit plusieurs albums et intervient dans des cérémonies variées — mariages, anniversaires, naissances, intronisations ou veillées — où les couplets sont adaptés aux circonstances. Cette plasticité de la performance confirme que, pour le groupe, la chanson fonctionne à la fois comme langage artistique, support de mémoire et espace social d'expression.

### 3. Méthodologie

#### 3.1. Cadre analytique : didactique et pragmatique

Cette étude adopte une démarche qualitative d'analyse de contenu et d'interprétation pragmatique. Le corpus principal comprend trois pièces réadaptées par Yiira Mirembe — « Tulimwasa », « Uмба etalha » et « Kimbiliwayo » — mises en regard de leurs formes traditionnelles telles qu'elles sont documentées dans les matériaux mobilisés par les auteurs. L'analyse porte sur les variations lexicales et thématiques, les transformations de l'instrumentation et de la mélodie, ainsi que sur les fonctions éducatives attribuées aux rengaines et aux proverbes. Sur le plan didactique, l'examen s'intéresse aux possibilités de transcription, de traduction et d'exploitation en classe; sur le plan pragmatique, il mobilise le principe de coopération et les maximes de quantité, de qualité, de relation et de manière, tout en tenant compte de leurs lectures contemporaines comme normes sensibles au contexte d'interaction (Grice, 1975; Stotts, 2024; Terkourafi, 2021).

1. Maxime de qualité : le locuteur est supposé fournir une contribution qu'il tient pour vraie ou suffisamment fondée. Dans la chanson, cette maxime est souvent exploitée de manière figurée, notamment par la métaphore et le proverbe.

2. Maxime de quantité : la contribution fournit l'information nécessaire à l'échange, sans surcharge inutile. Le couplet concentre ainsi le message dans un espace verbal bref et mémorisable.

3. Maxime de relation : l'énoncé doit être pertinent au regard de la situation. Dans « Matakiyo », la circonstance cérémonielle oriente l'interprétation des conseils, avertissements et sous-entendus.

4. Maxime de manière : le message doit être organisé de façon intelligible. Même lorsque le langage est métaphorique, le partage d'un arrière-plan culturel permet au public visé d'en reconstruire le sens.

L'analyse tient ainsi compte du contexte d'énonciation, car l'interprétation d'un énoncé ne peut se réduire à sa seule information linguistique. Le contenu explicite, l'implicite, les connaissances partagées et les attentes socioculturelles participent conjointement à la construction du sens; la pragmatique contemporaine insiste précisément sur cette pluralité de sources interprétatives (Terkourafi, 2021).

Une comparaison entre versions traditionnelles et contemporaines complète l'analyse. Le manuscrit mentionne également des entretiens exploratoires auprès de femmes âgées ayant connu des formes plus anciennes de « Matakiyo ». Comme le nombre des participantes, leur mode de sélection et les dates de collecte ne sont pas documentés, ces témoignages sont utilisés comme matériau d'éclairage contextuel et non comme base d'inférence généralisable.

#### 4. Résultats

##### 4.1. Échantillons de chansons « Matakiyo »

###### 4.1.1. « Tulimwasa »

**Tableau 1 :** Comparaison des versions traditionnelle et réadaptée de « Tulimwasa »

| Texte original adapté                                                                                                                                                 | Texte moderne réadapté                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ref. Ahungé tulimwasaeeee X2 no vutsemeeee                                                                                                                            | Idem                                                                                                                     |
| 1. Avobaba valimuseka ambut-wamalet'omwalyana wavo no vutsemeeee                                                                                                      | 1. Ahungé omonzira tulimwàsa n'ovughuma vanemwasa vatyaloyo n'ovutseme ban'etu ahungé vakasata                           |
| 2. Avomama valimuseka ambut-wamalet'omwalyana wavo no vutsemeeee                                                                                                      | 2.                                                                                                                       |
| 3. Avosokulu valimuseka ambut-wamalet'omwalyana wavo no vutsemeeee                                                                                                    | 3. Ahungétwamavihika okowetu mulimukula musuve okomivere                                                                 |
| 4. Na vomukaka valimuseka ambu twamaleta mwalyana wavo n'ovutsemeeee tulimwasaeeee                                                                                    | 4. Inywevasavasa imwaloghana kwéninakii<br>5. Inywevasavasa imwatsurana mwasyakwa olo<br>6. Ahungé twamavihik' okowetu l |
| <b>Les rengaines prononcées :</b><br>1. Omulume syalitsanga omokinywa, akatsanga omokati.<br>2. Eritendisuyira omuvi ni mutendererya<br>3. Havula mukulu havula ihano |                                                                                                                          |

###### 4.1.2. « Umba etalha »

**Tableau 2 :** Comparaison des versions traditionnelle et réadaptée de « Umba etalha »

| Texte original adapté                                            | Texte moderne réadapté                                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ref: Umb' étala ngarond' omwirawaghe X2                          | Ref: Umb' étalangerond' omwirawaghe X2                                                                                                           |
| Nya Rosa (ou bien Sofé) ingyenavw'indi si ughuly' etala yawe X 2 | 1. Teka malémbo ngalemb'omwirawaghe, esyongereghese ngangereghesa n'oghomwaghe. Tekamalembo ngalemba omwira waghe yekakule oyükanzemesaya        |
| 1. Ha ha kakalya watsanda                                        | 2. Hirahokadingengadingan'oghomwaghe, oghomwagheoyukandémberandeke Hiraho kadinge ngadinga noghomwaghe yeKakule yonàmulembera waghe              |
| 2. Ha ha Ni kisendebelhe                                         | 3. Teka malembo ngalemb' omwira waghee esyongereghese ngangereghesa n'oghomwaghe. Teka malembo ngalemb'omwira waghe yeKakule oyukandémbera ndeke |
| 3. Evwevwevwe ikit' ekitunga                                     | 4. Wat'omongoma ngasata n'oghomwaghe, oghomwaghé tusate n'oghomwaghe, owomwaghe oyukanisuugha                                                    |

|                                    |                                                                          |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
|                                    | ndeke. Wat'omongoma tusate n'oghomwaghe, yeKakule<br>oyukanisuugha ndeke |
| <b>Rengaines prononcées :</b>      | <b>Rengaines prononcées et non chantées :</b>                            |
| 1.Omuherukii iniahanwa n'iisengali | 1. Kikavya kitsatsara inikyaghu                                          |
| 2. Omwana wavene alandwako         | 2. Syalimo mukekulu ane waghu                                            |
|                                    | 3. Valingene n'esyonzoka syomonda                                        |

#### 4.1.3. « Kimbiliwayo »

**Tableau 3:** Comparaison des versions traditionnelle et réadaptée de « Kimbiliwayo »

| Texte original adapté                                                                                                                                  | Texte moderne réadapté                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| <b>Réf :</b> (Le chanteur) Kimbiwayoo,<br>(Lechœur) AeAekimbiliwayo X2                                                                                 | <b>Réf :</b> Ae (X2) kimbiliwayo              |
| 1. Idem Refrain                                                                                                                                        | 1.Omusimbi akandilogha kundi akayihukira.     |
| 2.Amatsikimano mulimu womo la pipe                                                                                                                     | 2.Omusimbi akandilogha kundi akayitsumbira.   |
| 3.Amatsikimano omukulu womo zegebe                                                                                                                     | 3.Omusimbi aliko embiro kundi akayokeraya.    |
| Pour renfonrcer et pour bien rengainer ou animer, le batteur du tamtam redouble le rythme et le chœur, tout en dansant répète « uu, uuomuntuna woyo ». |                                               |
|                                                                                                                                                        | <b>Rengaines :</b> Uhande omutima ng'omuko... |

## 4.2. Analyse et discussion des résultats

### 4.2.1. Principales logiques de réadaptation de la chanson « Matakiyo »

#### 4.2.1.1. Réadaptation au service de l'éducation aux valeurs

Dans « Kimbiliwayo », la version traditionnelle met notamment l'accent sur la patience et l'endurance à travers des formulations proverbiales. La réadaptation de Yiira Mirembe déplace le message vers une exhortation adressée au célibataire : « Omusimbi akandilogha kundi akayihuukira », formule qui, dans le contexte de la cérémonie matrimoniale, invite à contenir la jalousie et à envisager son propre projet de vie. Le mécanisme n'est donc pas une simple substitution lexicale; il s'agit d'une recontextualisation du conseil moral.

Le texte traditionnel valorise la patience, la persévérance et la responsabilité au sein du foyer. La version réadaptée conserve cet horizon axiologique tout en modifiant son destinataire et son mode d'énonciation. La scène matrimoniale devient un espace d'exhortation collective : la valeur ancienne est reformulée pour répondre à une situation présente et pour susciter une réflexion sur l'engagement, l'effort et la responsabilité personnelle.

La formule « kakalya watsanda » condense cette logique dans une expression proverbiale : l'accès à un bien désiré suppose un engagement et un effort. Dans la performance, l'énoncé fonctionne moins comme une maxime abstraite que comme un rappel adressé au public, dont la force tient à sa brièveté, à sa mémorisation facile et à son insertion dans un événement social concret.

L'invitation faite au célibataire peut également être lue comme une mise en scène de l'émulation. Au lieu de transformer l'admiration en jalousie, le chant invite l'auditeur à convertir l'exemple d'autrui en motivation pour sa propre progression. Il s'agit ici d'une interprétation analytique du corpus, et non de l'affirmation d'un mécanisme psychologique causal démontré.

- 1) Volontaire, car basée sur la conscience du bien à faire et du mal à éviter, sur l'amour du succès légitime et non facile ; une émulation dirigée par la raison, soutenue par le désir du progrès moral, le sentiment de l'homme, le besoin d'acquiescer l'estime de ses semblables ;
- 2) Courageuse dans ses efforts pour arriver au bien, or, tout effort réclame le renoncement, le sacrifice, une lutte contre notre tendance naturelle à l'égoïsme, à la paresse, à l'indifférence ;
- 3) Sincère : ne pas s'attrister des succès du prochain tout en nous excitant à les dépasser. Elle permet ainsi d'éviter l'envie et la jalousie, les deux vices proches de l'émulation.

#### 4.2.1.2. Instrumentation et réadaptation mélodique

La performance traditionnelle de « Matakiyo » mobilisait notamment la guitare locale (ekidalhii), le xylophone (endara), différentes flûtes, le tambour (engoma), les grelots et le lamellophone (erikembe). Leur combinaison variait selon les circonstances et les ressources disponibles. La version réadaptée introduit des arrangements électroniques et un travail de studio qui modifient la densité sonore, la régularité rythmique et la reproductibilité de la performance. La transformation est donc à la fois technologique et esthétique.

Dans ces conditions, le chanteur de la chanson « Matakiyo » traditionnelle était un parolier qui mettait l'accent sur le contenu de son propos sans trop se laisser distraire par le tintamarre des instruments. La chanson se révèle comme une tribune d'exaltation de la parole et de son prix, apanage exclusif de l'homme. A l'occasion de multiples circonstances, le chansonnier prend la parole parce qu' :

1. Il veut contribuer à l'agrément de la fête ou de la cérémonie, cfr « *Ni kisendebehe* » (c'est la fête),
2. Il veut gagner les hommes à ses idées et/ ou à ses projets, cfr « *Omulume akatsanga omokati, syalitsanga omokinywa* (L'homme joue avec une brindille, plutôt qu'avec la parole),
3. Il veut plus de vérité, en combattant les vices et les erreurs ; cas de « *eritendisuyira omuvi nimutendererya* » (ne pas punir le méchant c'est l'entêter)
4. Il voit ses sujets attaqués dans leur honneur, dans leur amour propre ou dans leurs biens. Cfr « *Ahungé twamavihiika okowetu, okowavayiira* » (en effet, nous venons d'arriver chez nous, chez les Yiira),
5. Il cherche à confondre le mensonge et la calomnie, comme dans « *evwevwevwe ikita ekitunga* » (le commérage, la calomnie ou le mensonge tue le clan).

Dans ces différents usages, la parole chantée acquiert une fonction performative : elle ne se contente pas de décrire une réalité, mais cherche à agir sur les attitudes, à rappeler une norme, à susciter une émotion ou à réorienter un comportement. La chanson apparaît ainsi comme une forme codifiée d'extériorisation de valeurs, de jugements et d'expériences collectives.

#### 4.2.1.3. Réadaptation par reconfiguration du texte chanté

La réadaptation peut être comprise comme une recontextualisation du passé : un matériau antérieur est repris, interprété et rendu pertinent dans un nouvel environnement social. Les recherches contemporaines sur la transmission musicale montrent que la continuité d'une tradition peut précisément dépendre de sa capacité à être réappropriée, transformée et réinscrite dans des pratiques actuelles (Isabirye, 2021; Stadler Elmer, 2021).

Le chant « Ahungé tulimwasa » illustre ce processus. Le refrain demeure reconnaissable, tandis que les couplets sont profondément remaniés. La continuité formelle du refrain assure l'identification du morceau; les nouveaux couplets, eux, déplacent l'accent vers des préoccupations contemporaines et donnent à la performance une fonction critique renouvelée.

**Tableau 4 :** *Reconfiguration textuelle de « Ahungé tulimwasa » : version traditionnelle et version moderne*

| Texte original                                                            | Texte moderne                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| « ovobaba, ovomama, ovosokulu, ovomukaka tulimwasae »                     | « Tuné omonzira. Inywévasavàsa imwaloghana. Kwénina-kii inywévasavasa, imwaturana... mwasyakwa olo... »<br>(Nous sommes en route. Vous-mêmes, et entre-vous, vous |
| (Les papas, les mamans, les grands parents, nous sommes en train de venir | vous ensorcelez. Pourquoi ? Vous êtes jaloux les uns des autres, entre vous ! vous mourez ainsi)                                                                  |

Le texte original n'énumère que les membres de la famille élargie et les annonce comme pour venir rehausser de leur présence, la cérémonie du jour. Le texte met l'accent sur la solidarité africaine, une valeur sociale fondamentale de la communauté dans laquelle se chantent les paroles en question. La classe évoquée ici est celle des adultes géniteurs : les papas, les mamans et les grands parents. La portée symbolique est à lire dans leur rôle socio-didactique envers le nouveau couple. Ils arrivent à la cérémonie en vue de donner des conseils, surtout ceux invitant les nouveaux mariés à un bon choix de leurs amis et la sagesse de la vieillesse est mise à leur portée comme modèle. La chanson vient encourager les jeunes à écouter les enseignements des personnes âgées, marquées et assagies par les expériences de la vie.

Cet ordre d'énumération n'est pas aléatoire. Le chansonnier commence par les hommes « *ovobaba* » (les papas), « *ovosokulu* » (les grands-pères) et à chaque fois, il les couple respectivement avec les femmes, « *ovomama* » (les mamans), « *ovomukaka* » (les grand-mères).

Dans le corpus analysé, le proverbe « *Havula mukulu havula ihano* » associe explicitement la présence de l'aîné à la transmission des repères éducatifs. Les parents, grands-parents et autres figures reconnues y apparaissent comme des médiateurs intergénérationnels. Cette fonction rejoint, à un niveau comparatif, les observations contemporaines sur l'apprentissage musical autochtone, où l'acquisition passe par la participation, l'imitation guidée et la relation avec des porteurs de tradition (Isabirye, 2021).

En effet, les géniteurs ne sont pas détenteurs du dernier mot sur l'enfant. Lorsqu'une mère s'exclame : « *Omwana wavene* » (l'enfant d'autrui), c'est que celui-ci est exposé à un danger. Les parents doivent d'ailleurs une amende à l'oncle de l'enfant ou à la personnalité morale du clan, si l'enfant a été victime d'un coup ou s'il a échappé à la protection des parents. L'enfant est donc un patrimoine de la communauté et tous les membres s'occupent de son éducation. Le garçon est lié à son oncle et à son grand-père comme la fille à sa tante et à sa grand-mère. Des couplets comme « *siasinga nyinyalume ateho* » (Le prince n'est jamais intronisé à l'absence de son oncle), « *N'omuheruki iniahanwa n'iisengalii* » (la jeune mariée est instruite par sa tante).

Dans les matériaux contextuels mobilisés par l'étude, certains savoirs spécialisés sont attribués à des figures reconnues de la communauté et sont interprétés dans un univers symbolique où interviennent des médiations sociales et spirituelles. L'enjeu analytique n'est pas de statuer sur la validité de ces croyances, mais d'identifier leur fonction dans l'organisation des rôles éducatifs et dans la transmission intergénérationnelle des savoirs.

Le texte moderne déplace l'attention vers des tensions sociales contemporaines — jalousie, conflits interpersonnels, empoisonnement allégué ou rupture de solidarité —

et les transforme en matière de critique. Le chant ne fournit pas une causalité historique exhaustive; il met en scène un diagnostic moral porté par le chansonnier sur des comportements perçus comme destructeurs du lien communautaire.

L'anathème apparent se transforme ainsi en appel au changement. La force du dispositif tient à l'usage d'une formule brève et frappante qui dramatise les conséquences des conduites dénoncées, tout en ouvrant implicitement la possibilité d'une autre manière d'agir.

La capacité d'improvisation joue ici un rôle central. Dans le corpus yiira étudié, le refrain conserve l'identité de la chanson, tandis que les couplets s'ajustent à la circonstance. Ce fonctionnement est cohérent avec les analyses contemporaines de la performance orale, où texte, artiste, public, musique et contexte interagissent dans la production du sens (Kolawole, 2023). La digression peut ainsi fonctionner comme un métadiscours reliant le cadre rituel à l'actualité sociale.

#### 4.2.1.4. Réinterprétation critique de certains héritages discursifs

La réadaptation ne consiste pas à reproduire intégralement le passé. Yiira Mirembe sélectionne, reformule et parfois écarte des éléments jugés moins compatibles avec les sensibilités contemporaines. Ce travail rejoint les recherches sur les musiques autochtones et la transmission chantée, qui montrent que la préservation culturelle s'accompagne souvent de négociations, de transformations et de nouvelles formes d'appropriation (Isabirye, 2021; Stadler Elmer, 2021).

Certains couplets anciens comportent des expressions aujourd'hui perçues comme vulgaires, dévalorisantes ou fortement stéréotypées, notamment à propos des rapports entre hommes et femmes. Yiira Mirembe en omet plusieurs et privilégie des formulations à visée éducative. Cette sélection modifie le registre axiologique du répertoire : la continuité de la forme s'accompagne d'une révision critique de certains contenus.

Les paroles agressives ou injurieuses peuvent être interprétées comme des traces de conflits de proximité mis en scène dans le répertoire : tensions familiales, rivalités affectives, différends liés aux ressources ou atteintes à l'honneur. L'intérêt de l'analyse n'est pas de généraliser ces tensions à l'ensemble de la société yiira, mais d'observer comment la réadaptation sélectionne et transforme ce matériau discursif pour le rendre compatible avec de nouvelles attentes sociales.

La proximité sociale constitue en effet un cadre privilégié des tensions interpersonnelles : conflits familiaux, différends liés aux ressources, rivalités affectives ou atteintes à l'honneur peuvent alimenter des couplets improvisés. Les images dépréciatives relevées dans certaines versions anciennes témoignent de ces rapports conflictuels. Leur retrait dans les versions contemporaines indique un déplacement des normes de dicibilité et des attentes du public.

#### 4.2.2. Discussion de la réadaptation de « Matakiyo » par Yiira Mirembe

La réadaptation de la chanson folklorique nande « Matakiyo » par Yiira Mirembe dépasse la restitution d'un répertoire ancien. Elle relève d'un travail de réécriture et de resémantisation qui articule continuité patrimoniale, adaptation aux circonstances et reformulation des valeurs. Trois enjeux se dégagent : la révision de certains contenus, la recomposition poétique par l'improvisation et le potentiel didactique du matériau réadapté.

En premier lieu, Yiira Mirembe opère une reformulation éthique et esthétique de certains passages anciens. Des expressions perçues comme vulgaires, misogynes ou inutilement agressives sont atténuées ou supprimées. Il ne s'agit pas d'effacer l'histoire

du répertoire, mais de rendre sa performance compatible avec de nouvelles sensibilités et avec la fonction éducative revendiquée par le groupe. La réadaptation agit ainsi comme un filtre axiologique.

En deuxième lieu, le groupe exploite l'improvisation et la digression narrative. Dans le corpus étudié, l'interprète contextualise les couplets d'un refrain connu et introduit des commentaires sur la situation présente. Cette logique est cohérente avec la littérature récente sur la performance orale, qui souligne le rôle conjoint du texte, de l'artiste, du public, de la musique et de la situation d'énonciation (Kolawole, 2023).

Enfin, la réadaptation de « Matakio » présente un potentiel didactique important. Comme document authentique et multimodal, la chanson peut servir à des activités de transcription, de traduction, d'analyse stylistique, d'écoute et de comparaison interculturelle. Ce potentiel doit toutefois être distingué d'une efficacité pédagogique déjà démontrée : la présente étude n'évalue pas expérimentalement les apprentissages, et les revues récentes recommandent de rester prudents quant aux effets causaux attribués aux chansons en classe de langue (Barton & Riddle, 2022; Hamilton et al., 2024; Lim et al., 2022).

Son exploitation didactique permet ainsi d'initier une approche interlinguistique et interculturelle qui met en œuvre :

- 1) La transcription et la correction : La fixation par écrit du texte par les élèves valorise la langue maternelle tout en travaillant la norme orthographique.
- 2) La traduction et l'analyse textuelle : Le passage du kinande au français offre une matière riche pour la parodie, le pastiche ou la stylistique.
- 3) 3) La réflexion interculturelle : la chanson devient un espace culturel historicisé où se croisent langue, mémoire, identité et création. Cette articulation entre apprentissage, identité et contexte socioculturel est mise en évidence par les travaux récents sur les pédagogies musicales culturellement situées et sur l'intégration des apprentissages musicaux autochtones dans des contextes éducatifs contemporains (Barton & Riddle, 2022; Isabirye, 2021).

L'analyse pragmatique, éclairée par le principe de coopération de Grice (1975), permet d'examiner la manière dont la chanson traditionnelle et sa réadaptation génèrent du sens au-delà du contenu littéral. L'interaction verbale repose sur un arrière-plan culturel partagé : une partie du message est reconstruite à partir de la situation, des proverbes, des métaphores et des attentes liées à la cérémonie. Les lectures contemporaines soulignent en outre que les maximes conversationnelles peuvent être comprises comme des normes socialement et culturellement situées (Stotts, 2024; Terkourafi, 2021).

**1. La maxime de quantité :** *L'information doit être aussi informative que nécessaire, sans surabondance inutilisable.*

Dans la version originale (« ovobaba, ovomama, ovosokulu... »), l'énumération des figures parentales et tutélaires semble à première vue redondante. Dans le corpus, cette apparente surcharge installe le cadre d'une responsabilité éducative collective. Dans la version moderne, le chansonnier condense le propos pour cibler certaines déviances sociales (« imwatsurana »). De même, le proverbe « Omusimbi akandilogha... » fonctionne par implicature : il invite le célibataire à réfléchir à son propre projet de vie sans formuler directement une injonction.

**2. La maxime de qualité :** *L'énoncé doit viser la vérité et s'appuyer sur des preuves solides.*

L'usage des proverbes et des figures métaphoriques exploite la maxime de qualité au niveau non littéral : l'énoncé n'est pas évalué comme une description factuelle, mais

comme un véhicule d'inférence. Comparer la patience à « la spatule plongée dans l'eau bouillante » ne vise pas à décrire physiquement une situation; la formulation invite plutôt l'auditeur à reconstruire une signification morale à partir du contexte et des connaissances partagées. Ce mécanisme illustre le rôle central du contexte social dans la construction pragmatique du sens (Stotts, 2024; Terkourafi, 2021).

**3. La maxime de relation (Pertinence) :** *Le propos doit être adapté au contexte et à la situation d'énonciation.*

Le passage du chant traditionnel à sa réadaptation moderne illustre une recherche permanente de pertinence. Certains éléments qui répondaient au contexte ancien sont réorientés vers des préoccupations contemporaines, notamment la jalousie, la solidarité ou les tensions communautaires. Ce glissement maintient la fonction de transmission tout en adaptant les indices interprétatifs au public actuel (Stadler Elmer, 2021).

**4. La maxime de manière :** *Le discours doit éviter l'obscurité et l'ambiguïté, et se structurer clairement.*

Bien que le détour proverbial (« L'homme joue avec une brindille, plutôt qu'avec la parole ») puisse paraître énigmatique pour un non-initié, il devient intelligible pour un public partageant les codes culturels de la performance. L'organisation discursive peut ainsi être lue comme une structuration culturellement située du message, dans laquelle mémoire collective, attentes du public et contexte d'énonciation contribuent à l'interprétation (Barton & Riddle, 2022; Kolawole, 2023).

## 5. Conclusion

Cette étude a analysé la réadaptation de la chanson traditionnelle nande « Matakiyo » par Yiira Mirembe comme un processus de transmission culturelle fondé sur la transformation plutôt que sur la reproduction à l'identique. L'articulation entre didactique et pragmatique montre que les modifications textuelles, mélodiques et performatives participent à la recontextualisation du patrimoine oral.

L'analyse des trois pièces — « Tulimwasa », « Umba etalha » et « Kimbiliwayo » — met en évidence plusieurs mécanismes complémentaires : actualisation des messages, modernisation de l'accompagnement, maintien de refrains identitaires, improvisation de couplets et sélection critique de certains contenus anciens. La continuité du répertoire réside ainsi moins dans l'immobilité des formes que dans la conservation de fonctions sociales et symboliques à travers des transformations maîtrisées.

Sur le plan didactique, « Matakiyo » offre un matériau pertinent pour travailler l'écoute, la transcription, la traduction, l'analyse textuelle et la conscience interculturelle. Cette conclusion doit néanmoins être formulée en termes de potentiel : aucune expérimentation en classe n'a été conduite dans le cadre de cette étude pour mesurer les effets sur les apprentissages.

Sur le plan pragmatique, l'examen des maximes conversationnelles met en évidence le rôle de l'implicite, du proverbe, de la métaphore et du contexte partagé. La réadaptation conserve l'efficacité communicative du chant en reformulant les indices à partir desquels le public interprète le message.

En définitive, la réadaptation de « Matakiyo » apparaît comme une médiation culturelle vivante, à la croisée de l'identité, de la création et de l'éducation. Les conclusions restent toutefois circonscrites à un corpus de trois pièces et à une démarche principalement qualitative; la documentation des entretiens exploratoires demeure également limitée. Des recherches futures gagneraient à élargir le corpus, à analyser la réception

auprès de différentes générations et à tester, par des dispositifs pédagogiques comparatifs, l'efficacité réelle de ces supports dans l'enseignement formel.

**Contributions** : Conceptualisation, K.M.R.; méthodologie, K.M.R.; validation, K.M.R. et K.S.L. ; investigation, K.M.R., K.S.L. et K.M.M-T.; ressources, K.M.R. et K.S.L. ; traitement des données, K.M.R. et K.S.L. ; rédaction du manuscrit, K.M.R. et K.S.L. ; visualisation, K.M.R.; supervision, K.M.R. et K.S.L. ; correction du manuscrit, K.M.R., K.S.L., et K.M.M-T.

Les auteurs ont lu et approuvé la version finale du manuscrit.

**Sponsor financier** : Cette recherche n'a reçu aucun soutien financier.

**Disponibilité des données** : Les données ne sont pas disponibles.

**Remerciement** : Non applicable.

**Conflits d'intérêt** : Les auteurs déclarent n'avoir aucun conflit d'intérêt.

## Références

1. Barton, G., & Riddle, S. (2022). Culturally responsive and meaningful music education: Multimodality, meaning-making, and communication in diverse learning contexts. *Research Studies in Music Education*, 44(2), 345–362. <https://doi.org/10.1177/1321103X211009323>
2. Casas-Mas, A., Pozo, J. I., & Montero, I. (2022). Oral tradition as context for learning music from 4E cognition compared with literacy cultures: Case studies of flamenco guitar apprenticeship. *Frontiers in Psychology*, 13, 733615. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.733615>
3. Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics: Vol. 3. Speech acts* (pp. 41–58). Academic Press.
4. Hamilton, C., Schulz, J., Chalmers, H., & Murphy, V. A. (2024). Investigating the substantive linguistic effects of using songs for teaching second or foreign languages to preschool, primary and secondary school learners: A systematic review of intervention research. *System*, 124, 103350. <https://doi.org/10.1016/j.system.2024.103350>
5. Isabirye, J. (2021). Can indigenous music learning processes inform contemporary schooling? *International Journal of Music Education*, 39(2), 151–166. <https://doi.org/10.1177/0255761421996373>
6. Kolawole, G. (2023). Variations in the application of the components of the oral performance to Yoruba chants. *Tydskrif vir Letterkunde*, 60(3), 75–89. <https://doi.org/10.17159/tl.v60i3.14628>
7. Lim, F. V., Toh, W., & Nguyen, T. T. H. (2022). Multimodality in the English language classroom: A systematic review of literature. *Linguistics and Education*, 69, 101048. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2022.101048>
8. Stadler Elmer, S. (2021). Song transmission as a formal cultural practice. *Frontiers in Psychology*, 12, 654282. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.654282>
9. Stotts, M. H. (2024). Conversational maxims as social norms. *Inquiry*, 67(9), 3087–3109. <https://doi.org/10.1080/0020174X.2021.2020158>
10. Terkourafi, M. (2021). Pragmatics as an interdisciplinary field. *Journal of Pragmatics*, 179, 77–84. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.04.015>