



HAL
open science

L'évolution de la pensée missionnaire en Afrique centrale au XXe siècle, au travers de la musique liturgique. Cas des deux Congo

Oriane Marck

► **To cite this version:**

Oriane Marck. L'évolution de la pensée missionnaire en Afrique centrale au XXe siècle, au travers de la musique liturgique. Cas des deux Congo. Histoire. 2012. dumas-00740330

HAL Id: dumas-00740330

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00740330v1>

Submitted on 9 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Oriane MARCK

L'évolution de la pensée missionnaire en Afrique centrale
au XX^e siècle, au travers de la musique liturgique

Cas des deux Congo

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012

Oriane MARCK

L'évolution de la pensée missionnaire en Afrique centrale
au XX^e siècle, au travers de la musique liturgique

Cas des deux Congo

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012

Dédicace

À mon ami Fred Olichet BIYELA, pour les heures de discussion autour de la religion et de la musique ; pour les heures de téléphone autour des traductions de cantiques ; pour un futur ouvrage commun.

Remerciements

Je remercie très chaleureusement mon équipe de relecture : Marie-Pierre BUCHEL, Yves DESPRETS, et Gaëlle MARCK qui a consacré beaucoup de temps à la correction des fautes.

Merci à Fred Olichet BIYELA, qui m'a suivie régulièrement pendant la rédaction de ce travail de recherche, dont il est à l'origine.

Merci enfin à mon directeur de recherche M. Patrick REVOL.

Sommaire

PARTIE 1 - LES TRAVAUX DES PERES MISSIONNAIRES DANS LA PARALITURGIE : LES PREMIERS CANTIQUES TRADUITS EN LANGUE VERNACULAIRE.....	7
CHAPITRE 1 – L’EVANGELISATION EN AFRIQUE CENTRE-AUSTRALE	8
A. Les premiers missionnaires, entre le XV ^e et le XVII ^e siècle	8
B. La reprise de l’évangélisation aux XIX ^e et XX ^e siècles	12
C. La musique liturgique à travers les textes du Vatican avant 1962	16
CHAPITRE 2 – LES PREMIERS TRAVAUX EFFECTUES PAR LES MISSIONNAIRES.....	22
A. La pratique des cantiques religieux en Afrique centrale dans la première moitié du XX ^e siècle	22
B. Les cantiques populaires européens traduits en lari par les Pères Spiritains	28
C. Le chant comme support pour l’apprentissage du catéchisme	38
CHAPITRE 3 – CONTRESENS ET DESUETUDE.....	46
A. Comparaison avec les textes originaux	46
B. Problème de traduction de certains termes.....	52
C. Problèmes de sens.....	56
PARTIE 2 - LES ŒUVRES DE MUSIQUE RELIGIEUSE : TROIS MESSES MELANT TRADITION POPULAIRE ET TECHNIQUES OCCIDENTALES.....	65
CHAPITRE 4 – LA <i>MESSE DES PIROGUIERS</i> : RESULTAT DE L’ETUDE DE DEUX ETHNOMUSICOLOGUES FRANÇAIS EN OUBANGUI-CHARI, ELIANE ET HERBERT PEPPER.	66
A. Les circonstances de la composition.....	66
B. Les sources d’inspiration de la Messe.....	67
C. L’écriture de la partition	69
CHAPITRE 5 – LE TRAVAIL D’UN COMPOSITEUR ISSU DU « CLERGE INDIGENE » : JOSEPH KIWELE ET LA <i>MISSA KATANGA</i>	76
A. L’œuvre dans son contexte	77
B. Les éléments issus de la musique occidentale.....	79
C. Les éléments traditionnels	84
CHAPITRE 6 – LA TRANSCRIPTION PAR UN MISSIONNAIRE DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE LUBA DANS UNE MESSE : LA <i>MISSA LUBA</i>	89
A. Les éléments d’une écriture majoritairement traditionnelle.....	89
B. Une messe directement inspirée par la musique traditionnelle	95
C. Les instruments traditionnels présents dans la Missa Luba.....	113
PARTIE 3 - LA MUSIQUE LITURGIQUE, APRES LE CONCILE VATICAN II.....	117
CHAPITRE 7 – LE TOURNANT DES ANNEES 1960 DANS LA PRATIQUE DE LA RELIGION EN AFRIQUE	118
A. Éléments d’Histoire : la décolonisation en Afrique centrale après la Deuxième Guerre Mondiale	118
B. La position du Vatican sur l’évangélisation après 1950.....	121
C. Les changements observés sur le terrain.....	125
CHAPITRE 8 – LE CHANT CHORAL CONGOLAIS.....	131
A. Les premiers groupes chorals.....	131
B. Les Scholas Populaires pour l’Église catholique	134
C. Les Kilimbo, chorales protestantes	142
CHAPITRE 9 – LES COMPOSITEURS ACTUELS DE MUSIQUE RELIGIEUSE AU CONGO-BRAZZAVILLE	149
A. Des nouveaux cantiques populaires catholiques	149
B. La recherche musicale d’éléments traditionnels	153
C. Les mixités instrumentales chez le Père BIYELA ; entre tradition et modernité.....	158

Introduction

La colonisation occidentale de l'Afrique centrale s'accompagne d'un processus d'évangélisation de ce continent. Le regard des missionnaires européens qui se succèdent au Congo (sur les deux territoires actuels du Congo-Brazzaville et du Congo-Kinshasa) entre le XV^e et le XX^e siècle évolue avec l'Histoire, et influence dans le même temps toute la pensée ecclésiastique. Les apports des missionnaires aux populations locales concernent bien évidemment la religion, mais touchent également d'autres domaines ; la musique en fait partie. Un métissage naît, dès le début du XX^e siècle, entre la musique traditionnelle congolaise et la musique religieuse et liturgique occidentale. La deuxième moitié du siècle ne fait qu'amplifier ce processus, qui est alors repris par les membres du clergé local congolais.

À travers cette ère d'ouverture d'esprit que représente le XX^e siècle, et la progressive reconnaissance des cultures africaines par l'Occident, comment l'Église adapte-t-elle son fonctionnement, particulièrement en ce qui concerne la musique, aux populations congolaises dont les traditions lui sont étrangères ?

Pour tenter de comprendre son positionnement, nous allons nous attacher à l'étude de la musique liturgique et religieuse pratiquée dans les deux territoires actuels du Congo. Nous considérerons tout d'abord les cantiques religieux d'origine populaire européenne, en nous concentrant sur les traductions de ces chants en langue vernaculaire, entreprises par les missionnaires occidentaux. Nous examinerons ensuite trois œuvres musicales qui reflètent un courant d'écriture de messes mêlant musique savante occidentale et musique traditionnelle congolaise. Enfin, nous nous pencherons sur la fin du XX^e siècle et ses compositeurs congolais de musique religieuse, héritiers d'une tradition musicale à laquelle ils joignent parfois des éléments de musiques actuelles.

Partie 1

-

Les travaux des pères missionnaires dans la paraliturgie : les premiers cantiques traduits en langue vernaculaire

Chapitre 1 – L'évangélisation en Afrique centre-australe

L'évangélisation et la colonisation de l'Afrique centre-australe commencent de manière quasi-simultanée à la découverte de l'embouchure du Congo au XV^e siècle. La première période missionnaire¹ s'étend jusqu'au XVII^e siècle et termine sur un échec pour les européens, qui ne réussissent pas à imposer durablement la religion chrétienne en Afrique.

Les XIX^e et XX^e siècles correspondent à une période de recrudescence de l'activité missionnaire, avec la fondation de nombreuses sociétés. Un nouvel idéal apparaît, les coutumes des populations à évangéliser sont volontairement étudiées par les missionnaires, afin de mieux les appréhender et de délivrer de manière plus efficace le message évangélique.

Musicalement, si les textes de l'Église continuent de prôner le Grégorien au XX^e siècle comme au X^e, la conception de la musique s'élargit et le chant populaire commence à se faire une place dans la vie religieuse, à défaut de la liturgie. Pour les missionnaires, le même travail est mené avec la musique d'Afrique qu'avec les autres coutumes de ces populations ; ils cherchent à comprendre pour mieux se servir du mode de fonctionnement des sociétés traditionnelles. Il ne s'agit plus d'évangéliser *en dépit de* mais bien *avec* les populations locales.

A. Les premiers missionnaires, entre le XV^e et le XVII^e siècle

Avec la découverte du Congo par les Portugais, les premiers prêtres missionnaires débarquent en Afrique centre-australe au XV^e siècle, pour commencer l'évangélisation de ses populations. Malgré des débuts prometteurs pour l'Église sur ces territoires, les missionnaires européens éprouvent rapidement de grandes difficultés à implanter durablement leur religion.

¹ Voir le Glossaire de fin pour les termes issus du champ lexical de la religion.

1. La découverte de l'embouchure du Congo et les premières conversions au christianisme par les Portugais

C'est dans les années 1480² que l'explorateur espagnol Diego Cão conduit les premières caravelles portugaises à l'embouchure du fleuve Congo (ou Kongo)³. Les contacts entre Portugais et Kongo s'établissent, et un deuxième voyage portugais a lieu en 1491 avec des missionnaires et des ouvriers (maçons, charpentiers,...). L'expédition débarque à São Antonio. Les colons avancent dans le pays vers la capitale Mbanza Kongo (São Salvador) et y construisent la première église, où leurs missionnaires prêchent l'Évangile pour la première fois dans le royaume Kongo. Les Portugais semblent ressentir un devoir d'évangélisation envers les populations rencontrées, et saisissent cette occasion de bloquer l'avancée de l'Islam en Afrique.

Le roi du Kongo Nzinga Nkuwu, avec plusieurs de ses dignitaires, se fait baptiser à Mbanza Kongo en 1491. Sa conversion au christianisme ne semble pas avoir duré⁴, et l'Histoire retiendra celle de son fils, Nzinga Mbemba, en 1506. Ce dernier devient le premier roi chrétien du Kongo sous le nom d'Afonso I^{er}. Son statut de « dieu vivant » (dans la culture kongo) oblige ses sujets à adopter la même religion. Les premières conversions ont donc lieu en masse, les Bakongo pensant simplement rajouter un dieu supplémentaire à leur mythologie, mais non la remplacer, contrairement à ce qu'avaient espéré les missionnaires portugais.

Le fils d'Afonso I^{er}, Henrique, rentre à son tour dans l'Histoire en devenant le premier haut dignitaire du clergé issu des populations locales. Le jeune garçon est envoyé au Portugal en 1506, à la conversion de son père. Il effectue de brillantes études théologiques à Lisbonne, et est promu en 1518 évêque d'Utique *in patribus infidelium*⁵ et vicaire apostolique du Kongo, où il retourne en 1521. Considéré avec une méfiance suspicieuse de la part du clergé européen, son rôle dans l'évangélisation n'est qu'anecdotique. Doté d'une santé fragile, il meurt en 1530 sans apporter de changement notable au processus de christianisation.

² En 1482 selon le site Wikipédia et les travaux d'un étudiant anonyme de l'université de Liège, 1485 d'après Robert CORNEVIN in *Histoire de l'Afrique tome 2, l'Afrique précoloniale : 1500-1900*, 1966.

³ Voir l'annexe 1, *l'Ouest de l'Afrique centre-australe aux XVI^e et XVII^e siècles*, pour les repères géographiques.

⁴ D'après le site Wikipédia.

⁵ « dans la contrée des infidèles », régions où le christianisme n'est pas ou plus implanté.

Un évêché est créé en 1534 sur l'île de São Tomé contre l'avis d'Afonso I^{er} qui perd ainsi, comme par la mort de son fils, tout espoir de voir se constituer un clergé congolais dans son royaume. Afonso I^{er} meurt en 1543, laissant un territoire transformé : Mbanza Kongo est devenue São Salvador et posséderait six églises⁶, dont Notre-Dame des Victoires où le roi est inhumé. De plus, le travail des missionnaires aurait permis l'établissement d'églises et d'écoles dans toutes les provinces du royaume⁷.

2. La prise en charge de l'évangélisation par les Papes

Si les premiers temps de l'évangélisation dans le royaume Kongo (royaume de São Salvador) se déroulent bien pour les Portugais, il n'en est pas de même dans tous les territoires de l'Afrique centre-australe. Le Royaume portugais rencontre en effet des difficultés à s'implanter en Angola, au Mozambique et en Éthiopie, où les Jésuites s'établissent sans succès entre 1554 et 1634.

Rome profite de l'annexion du Portugal par l'Espagne en 1580, qui entraîne une baisse de son autorité dans les colonies, pour prendre un ascendant sur les missions tenues par les Jésuites. Les Papes Grégoire XIII, puis plus tard Clément VIII, mettent en place des commissions de cardinaux afin de coordonner les actions des missionnaires. Clément VIII constitue en 1596 le diocèse du Congo-Angola et élève l'église de Saint Sauveur, à São Salvador, au rang de cathédrale. Quatre évêques portugais s'y succèdent entre 1599 et 1624. Le siège épiscopal est finalement transféré à Loanda en Angola, où le patronat portugais est plus assuré.

Grégoire XV fonde en 1622 la *Sacrée Congrégation pour la Propagation de la Foi*, (officialisée par la bulle papale *Incrustabili Divinae* du 22 juin 1622), qui jouera un grand rôle dans le futur des missions évangéliques. Son premier secrétaire, M^{gr} Ingoli, établit une réelle « doctrine missionnaire⁸ » à travers ses ouvrages. Il condamne, avec la *Congrégation*, les abus des colons portugais (notamment dans la Traite des esclaves), et insiste sur la nécessité de former un clergé local et de pousser les missionnaires à s'adapter aux coutumes du pays où ils se trouvent. Ses mémoires ouvrent la voie à un plus grand respect des coutumes des peuples à évangéliser, et seront développés par la suite. En 1659,

⁶ D'après CORNEVIN Robert, *Histoire de l'Afrique tome 2, l'Afrique précoloniale : 1500-1900*, p. 4, 1966.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

la *Congrégation* rédige une Instruction s'adressant aux missionnaires de tous les pays et reprenant les termes des écrits de M^{gr} Ingoli. Elle met notamment l'accent sur la formation de clergés locaux et l'importance de la fondation de séminaires dans les missions.

Afin de contrer encore l'hégémonie hispano-portugaise (*padroado*), Rome, en 1640, fait du Congo une préfecture apostolique relevant directement de son autorité. Les missions sont confiées par la *Sacrée Congrégation* aux moines capucins ; les premiers arrivent en 1645 à São Salvador. Le roi Garcia II leur fait bâtir une église pour qu'ils puissent prêcher dès leur arrivée. Il demande à Rome un deuxième groupe de Capucins ; une quinzaine d'entre eux est envoyée au Kongo en 1651.

3. Bilan de plus de deux siècles d'évangélisation en Afrique centre-australe

Comme il est indiqué plus haut⁹, les missionnaires portugais éprouvent des difficultés à s'implanter ailleurs que dans le royaume de São Salvador. Cela s'explique en partie par la taille même du Portugal, pays aux dimensions modestes ne disposant pas des moyens humains suffisants pour porter l'Évangile sur tout ce territoire. Il apparaîtrait également que la majorité des Portugais soit mêlée, de près ou de loin, au trafic d'esclaves¹⁰. Il est par conséquent difficile pour les missionnaires de faire valoir leur autorité auprès des populations locales, aucun Congolais ne désirant se retrouver sous domination portugaise au sein de l'Église.

C'est pourquoi le *manikongo*¹¹ redemande à Rome l'envoi de prêtres italiens, après les premiers arrivés en 1645¹². Mais les missionnaires italiens ne connaissent pas beaucoup plus de succès que leurs homologues portugais. Ils refusent de prêcher dans les campagnes et restent à Loanda, ralentissant ainsi le rythme des conversions. Il était possible d'ordonner prêtre les personnes issues de métissage, mais cela aurait été fait avec une grande réticence de la part des Européens.

À cause des tensions existant entre le royaume Kongo et le Portugal (de par la politique anti-Portugais menée par Garcia II), le nombre de missionnaires évolue peu. En effet, les prêtres envoyés en mission doivent passer par Lisbonne et Loanda, et rester sous

⁹ 2. § 1.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ou roi des Kongo, voir le volume précédent *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

¹² 2. § 4.

la coupe de l'évêque portugais de Loanda. Les missionnaires italiens sont peu nombreux, et régulièrement décimés par les maladies contractées sur place.

Le bilan entre le XV^e et le XVII^e siècle est donc mitigé pour l'Église, qui ne parvient pas à s'implanter durablement en territoire africain. Le XVIII^e siècle est une période de déclin pour les missions. En 1773, le bref *Dominus ac Redemptor*¹³ du pape Clément XIV abolit la Compagnie de Jésus et dissout toutes les missions jésuites à travers le monde (environ 300 missions pour 3 000 missionnaires¹⁴). En France, la Révolution entraîne la dissolution de toutes les congrégations religieuses françaises (décret du 18 août 1792).

B. La reprise de l'évangélisation aux XIX^e et XX^e siècles

Après une disparition de la quasi-totalité des missions dans le monde au XVIII^e siècle, c'est depuis la France que va s'opérer la renaissance de l'activité missionnaire. Le pays est en effet à l'origine de la fondation d'un grand nombre de congrégations et de sociétés de missionnaires qui, soutenus par le Pape, partent en Afrique apporter l'Évangile dans un esprit différent des premiers voyages, effectués depuis le XV^e siècle.

Au XX^e siècle, l'évangélisation s'étend au Congo, avec l'avancée géographique des Européens à l'intérieur des terres. Le pays est divisé en vicariats, qui évoluent selon la fondation de nouvelles missions. Les missionnaires, au contact des populations locales, s'imprègnent de leur culture et tentent de mieux la comprendre. C'est principalement au travers de l'apprentissage des langues africaines que s'opère cette ouverture.

1. Le début du XIX^e siècle et la fondation des sociétés

Le XIX^e siècle est caractérisé par une relance du processus d'évangélisation, dans le monde. La Compagnie de Jésus qui avait été dissoute par Clément XIV en 1773¹⁵ est rétablie par Pie VII avec la bulle *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, en 1814 (à son retour à Rome depuis la France où le retenait Napoléon I^{er}). Les Jésuites retrouvent ainsi dans les missions une partie de leur ancienne influence, et reprennent leurs activités missionnaires.

¹³ CLÉMENT XIV, Bref apostolique *Dominus ac redemptor*, 21 juillet 1773.

¹⁴ CORNEVIN Robert, *Histoire de l'Afrique tome 2, l'Afrique précoloniale : 1500-1900*, 1966.

¹⁵ Voir ci-dessus, A. 3. § 4.

L'Église impose un nouvel idéal missionnaire avec le bref pontifical de Grégoire XVI *In supremo apostolatus fastigio*¹⁶ (1839), où le Pape s'oppose officiellement au commerce des esclaves. A sa suite, le pape Pie IX, soutenu par une opinion publique favorable aux missions et conscient des problèmes présents sur le terrain, encourage le développement de sociétés missionnaires et d'œuvres européennes de soutien.

En 1807 la sœur Anne-Marie Javouhey fonde la Congrégation des Sœurs de Saint-Joseph, qui prend le nom de Saint-Joseph de Cluny en 1812. Ce serait le premier ordre missionnaire féminin. Le Sénégal fait partie des premiers voyages de la Congrégation, Anne-Marie Javouhay (devenue la mère supérieure Javouhey) s'y rend elle-même en 1822 et contribue au lancement d'une communauté catholique en Afrique centrale.

D'autres sociétés missionnaires fleurissent à partir du milieu du XIX^e siècle. Citons, pour la France, la Congrégation du Saint-Esprit (fusionnant en 1848 avec celle du Saint-Cœur de Marie), les Missions africaines de Lyon (1856), la Société du Verbe Divin (1875) et la Société des Missionnaires d'Afrique (ou Pères Blancs) fondée par M^{gr} Lavigerie en 1868, qui jouera un rôle important en Afrique centrale.

En 1878, début du pontificat de Léon XIII, le Pape confie aux Père Blancs et à Lavigerie la responsabilité de mener plusieurs missions en Afrique centrale, sur un immense territoire dans le secteur des « Grand Lacs » (dépassant la République Démocratique du Congo, ou R. D. C., à l'est). Ils participent pleinement à l'important développement de la religion chrétienne en cette partie du continent africain, et mènent à la fin des années 1880 une campagne contre le commerce des esclaves, soutenus par Léon XIII. Cette campagne aboutit en 1889 à la Conférence de Bruxelles relative à la Traite des Esclaves, dont l'acte de 1890 est une série de mesures anti-esclavagistes.

2. Le temps des vicariats apostoliques au Congo-Brazzaville

L'explorateur français Pierre Savorgan de Brazza crée le 3 octobre 1880 une station pour le compte de la France à Mfoa (future Brazzaville), à l'intérieur des terres d'Afrique centrale où commencent désormais à s'aventurer les Européens. Par le décret de la *Sacrée Congrégation pour la Propagation de la Foi* du 9 septembre 1865, l'ancienne préfecture apostolique du Congo laissée en 1836 par les Capucins est placée sous l'autorité de la Congrégation du Saint-Esprit. Les prêtres de la Congrégation saisissent donc cette

¹⁶ GRÉGOIRE XVI, Bref pontifical *In supremo apostolatus fastigio*, 3 décembre 1839.

opportunité de terre nouvelle pour y envoyer des missionnaires, et c'est le Père Prosper Augouard qui se retrouve chargé de la mission et part pour Mfoa en 1881. À son deuxième voyage en 1883, il s'attelle à la fondation de missions à Linzolo et au Kassai.

Le deuxième prêtre ayant joué un grand rôle dans la christianisation de cette partie de l'Afrique est M^{gr} Hippolyte Carrie, qui commence par occuper les fonctions de vice-préfet apostolique de la préfecture du Congo, avant qu'elle ne devienne un vicariat apostolique.

Lors de la conférence de Berlin en 1885, les territoires africains sont partagés entre les différents pays européens colonisateurs. Dans le cas de l'ancien royaume Kongo, le partage a lieu entre le Portugal, la France et la Belgique. La partie française est érigée en vicariat apostolique (« vicariat apostolique du Congo français ») par un décret de la *Sacrée Congrégation* de 1886, et dont le siège est à la mission de Loanda. Mais ce territoire est vaste, et finit par être scindé en deux en 1890 par un bref du pape Léon XIII : M^{gr} Carrie conserve la tête du territoire du côté de Loanda, qui devient « vicariat apostolique du Bas-Congo français ». La deuxième partie, devenue « vicariat apostolique du Haut-Congo français ou Oubangui », est confiée à M^{gr} Augouard, dont il a été question au premier paragraphe. Le vicariat apostolique du Bas-Congo français devient, en 1907, vicariat apostolique de Loango, puis de Pointe-Noire en 1949.

L'activité de missionnaire de M^{gr} Augouard est intense ; il sillonne en bateau pendant une trentaine d'années, par le fleuve Congo et ses affluents, les territoires dont il a la charge. Il crée ses missions le long des cours d'eau : Saint-Paul, Liranga, Bétou, Sainte-Radegonde, Boudji, Leketi, ainsi que Bessou et Bangui (toutes deux datant de 1894), cette dernière devenant le siège d'une préfecture apostolique en 1909.

En 1955, les vicariats deviennent des diocèses, transformant les missions en paroisses.

3. Les efforts des missionnaires pour appréhender la civilisation locale

Si les textes officiels émanant de l'Église depuis le XVII^e siècle insistent sur la nécessité de former un clergé au niveau local dans les missions¹⁷, les résultats semblent se faire attendre sur le terrain. Au début du XX^e siècle, Henrique¹⁸ demeurerait le seul haut

¹⁷ Voir dans le même chapitre A.2. § 3.

¹⁸ A. 1. § 3.

dignitaire de l'Église ayant appartenu à un clergé « congolais » (bien qu'il ait été formé en Europe).

C'est avec M^{gr} Lavigerie et l'action des Pères Blancs que les missionnaires catholiques commencent réellement à vouloir pénétrer la culture des populations qu'ils évangélisent. Lavigerie les encourage à adopter les habits, le logement, la nourriture, et surtout la langue de ces populations. À travers la traduction des textes liturgiques de la Bible, des textes de prières pour le catéchisme et des cantiques venus d'Europe, les missionnaires étendent leur action à un plus grand nombre de fidèles. Malgré les traductions de la Bible dans les langues européennes existant dès le XVI^e siècle, il faut attendre 1835 pour que les textes soient transcrits dans une langue africaine (en l'occurrence, le malgache).

Du côté protestant, la première traduction de la Bible en kikongo (une des quatre langues principales au Congo-Brazzaville) date de 1883, ce qui permet aux catéchistes d'évangéliser dans cette langue. La connaissance des Écritures devait permettre aux locaux, à terme, de pouvoir prendre en charge leur propre Église.

Afin de lancer la formation d'un clergé local en Afrique centrale, M^{gr} Lavigerie compte sur le catéchuménat et la formation à la médecine. Il considère en effet que les Africains ne doivent pas renoncer aux spécificités de leur culture s'ils désirent à leur tour convertir le plus grand nombre de fidèles, la christianisation n'étant pas forcément synonyme d'« européanisation ». Il s'adresse tout d'abord aux laïcs, car il semblerait que le concept de célibat imposé aux prêtres catholiques soit difficilement accepté dans les sociétés traditionnelles. Les prêtres missionnaires recherchent ainsi à former des « médecins-catéchistes¹⁹ » qui les aideraient, par la légitimité qu'ils auraient acquise auprès de la population locale, à la diffusion de leur message. Le deuxième point essentiel de l'action de Lavigerie réside dans l'éducation par la formation au catéchisme. Le catéchumène, qui peut désormais étudier dans sa langue maternelle, suit tout un parcours avant le baptême et l'eucharistie. Cette réelle préparation au statut de chrétien, obtenu par le baptême, se ferait sur une période minimum de quatre ans²⁰.

La relance de l'évangélisation au XIX^e siècle aboutit ainsi à une véritable prise de conscience par les missionnaires de la nécessité de s'adapter à une population dont les

¹⁹ Selon la formule de Lavigerie dans son « Mémoire secret », 1878.

²⁰ D'après le site internet de la Société des Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs) mafrome.org.

coutumes et la culture sont très différentes des leurs, s'ils veulent parvenir à une conversion efficace des peuples dont ils partagent le quotidien. La traduction des textes d'évangile en langue africaine est un des moyens les plus efficaces pour parvenir à cette adaptation.

C. La musique liturgique à travers les textes du Vatican avant 1962

La musique liturgique occidentale prend sa source dans le chant grégorien du Moyen-Âge. Fort attachée à celui-ci, l'Église autorise tout de même, peu à peu, certains instruments à prendre place dans la liturgie. Dans les pays de missions, comme à Rome, les habitudes restent longtemps figées. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle, et surtout le début du XX^e, pour que le chant d'origine populaire soit toléré dans la vie religieuse des fidèles. En Afrique, les chants populaires sont importés d'Europe, puis finalement traduits dans les langues vernaculaires.

1. La base de la musique sacrée : le chant grégorien

Historiquement, c'est le pape Grégoire I^{er} (appelé Grégoire le Grand) qui regroupe dans un même répertoire les différents types d'hymnes et de psaumes religieux usités au VI^e siècle. Ce répertoire de plain-chant ne prendra le nom de « grégorien » que deux siècles plus tard, en hommage à ce même Grégoire le Grand. Le chant grégorien est un chant monodique *a capella*, et représente depuis son apparition le chant liturgique officiel de l'Église catholique romaine.

Le répertoire du Grégorien s'accorde pleinement avec la langue latine employée dans la liturgie jusque 1962, et la « sainteté » de cette liturgie recherchée par l'Église, comme l'exprime Pie XII :

[...] C'est cette sainteté qui caractérise éminemment le chant Grégorien en usage dans l'Église depuis tant de siècles [...]. Ce chant en effet par l'accord intime de ses mélodies avec le texte sacré, non seulement s'adapte de près aux paroles mais il interprète en quelque sorte leur sens et leur valeur²¹ [...].

Par conséquent, le Grégorien est le genre musical de la liturgie par excellence ; il prend ainsi le pas sur tous les autres types de musique, à l'intérieur de la liturgie.

²¹ PIE XII, Lettre encyclique « *Musica Sacrae Disciplina* », *Sur la musique sacrée et la liturgie*, 25 décembre 1955.

16. Le chant grégorien est un chant sacré, le chant propre et principal de l'Église romaine ; c'est pourquoi, dans toutes les actions liturgiques non seulement il peut être employé mais encore, toutes choses égales d'ailleurs, il doit être préféré aux autres genres de la musique sacrée²².

Son répertoire est ainsi appris dans tous les territoires sous autorité catholique, missions comprises. Le chantre doit connaître la majeure partie du répertoire utilisé, mais l'assemblée des fidèles doit également savoir quelques mélodies grégoriennes, au moins pour les plus simples :

[...] D'autre part, il faut veiller à ce que, dans le monde entier, soient apprises par les fidèles les mélodies grégoriennes les plus faciles, qui sont : Kyrie, eleison, Sanctus-Benedictus et Agnus Dei de la messe n°XVI du Graduel romain ; le Gloria in excelsis Deo avec l'Ite, missa est – Deo gratias de la messe XV, et le Credo n°I ou n°III. De cette manière on peut obtenir [...] que les chrétiens dans le monde entier puissent manifester leur foi commune dans la participation active au saint sacrifice de la messe, par un unisson commun et joyeux²³.

La musique africaine est généralement basée sur des échelles modales, rappelant parfois les modes antiques utilisés dans le plain-chant. L'Église se sert de cette particularité pour pousser l'apprentissage de mélodies grégoriennes parmi les populations des territoires à évangéliser :

[L]es mélodies grégoriennes elles-mêmes, comme il est prouvé, peuvent parfois être facilement chantées par les indigènes, car souvent elles présentent une certaine affinité avec leurs mélodies²⁴.

Malgré cette hégémonie du chant grégorien, d'autres genres ont pu se développer à l'intérieur de la musique sacrée, notamment le chant polyphonique et l'hymne religieux sur des textes en langue vernaculaire :

[U]n nouveau genre de chant sacré entre même en usage, à savoir l'hymne religieux, qui employait parfois la langue vulgaire. [...] Au chant choral s'ajouta aussi peu à peu à partir du IXème siècle le chant polyphonique. [...] L'Église a toujours honoré également ce chant polyphonique et l'a volontiers admis jusque dans les Basiliques romaines et les cérémonies pontificales pour rehausser la magnificence des rites sacrés²⁵.

²² *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ PIE XII, Lettre encyclique « *Musicae Sacrae Disciplina* », *Sur la musique sacrée et la liturgie*, 25 décembre 1955.

2. Les instruments prennent place dans la liturgie

L'orgue est, dès le VIII^e siècle, l'instrument principal de la liturgie. L'Église lui réserve une place de choix parmi tous les instruments :

[D]ans presque toutes les régions de l'Europe chrétienne, se répandit dans les églises l'usage de l'orgue²⁶. [...]

Parmi les instruments qui sont autorisés dans les églises, l'orgue occupe à juste titre la première place car il est admirablement adapté aux chants et aux rites sacrés²⁷ [...].

61. L'instrument de musique liturgique principal et solennel de l'Église latine a été et demeure l'orgue classique, ou à tuyaux²⁸.

Le développement du chant polyphonique permet l'introduction dans les églises d'autres instruments, car il peut être accompagné instrumentalement, contrairement au chant grégorien.

[L]es voix des chanteurs furent accompagnées non seulement par l'orgue mais aussi par d'autres instruments de musique²⁹.

Par le biais de l'accompagnement, la tolérance envers les instruments de musique dépasse l'orgue seul. Parmi ces instruments, les cordes sont favorites :

À côté de l'orgue, il y a aussi d'autres instruments qui peuvent aider efficacement à atteindre la fin élevée de la musique sacrée pourvu qu'ils n'aient rien de profane, rien de bruyant et de strident, ce qui ne conviendrait aucunement à l'action sacrée et à la gravité de l'endroit. Parmi eux, viennent en premier lieu les instruments à cordes, parce qu'ils expriment avec une force extraordinaire les sentiments de joie ou de tristesse, soit qu'on les utilise seuls, soit qu'on les associe à d'autres instruments ou à l'orgue³⁰.

68. Dans les actions liturgiques, surtout aux jours les plus solennels, d'autres instruments de musique – et tout d'abord les instruments à cordes et à archet – peuvent aussi être employés avec l'orgue ou sans lui, dans un ensemble musical pour accompagner le chant³¹ [...].

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

²⁹ PIE XII, Lettre encyclique « *Musicae Sacrae Disciplina* », *Sur la musique sacrée et la liturgie*, 25 décembre 1955.

³⁰ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

³¹ *Ibid.*

Si les cordes ont la préférence de l'Église, les percussions en revanche ne semblent guère appréciées. Nous nous permettons de supposer que ces dernières font partie de la catégorie des instruments « bruyants » et « stridents³² ». Or, dans la musique traditionnelle d'Afrique centrale, par exemple celle des Kongo³³, les cordophones sont peu représentés alors que les aérophones, et surtout les idiophones et membranophones, représentent la quasi-totalité de l'organologie³⁴. En conséquence, si le Vatican a consenti au cours de l'Histoire, à l'entrée de certains instruments de musique dans l'église, la majorité des instruments traditionnels d'Afrique centrale ne peut pas se marier à la liturgie.

Il y a en effet des instruments de musique qui [...] sont directement ordonnés à la musique sacrée [...] ; il y a au contraire d'autres instruments qui, au jugement commun, sont estimés tellement propres à la musique profane qu'ils ne peuvent absolument pas convenir à un usage sacré³⁵.

[Qu'] on évite tout éclat de musique profane et que la piété des fidèles soit favorisée³⁶.

3. Les chants populaires religieux

Comme nous l'avons évoqué plus haut³⁷, les XIX^e et XX^e siècles correspondent à des périodes d'ouverture aux cultures locales de la part des missionnaires. Ces derniers traduisent de nombreux textes en langues vernaculaires, dont des textes de cantiques européens. Bien que le Vatican soit fort attaché au latin pour la liturgie, les textes officiels des années 1950 autorisent certains écarts. Le but reste l'évangélisation du plus grand nombre ; pour l'atteindre, les missionnaires désirent changer le moins possible les coutumes des populations à convertir. C'est pourquoi ils tolèrent la reprise de chants populaires à l'intérieur de la liturgie, sous certaines conditions :

Cependant là où une habitude séculaire ou immémoriale permet d'insérer dans la Messe solennelle des cantiques populaires en langue vulgaire après le chant latin des paroles liturgiques, les Ordinaires des lieux pourront le tolérer³⁸.

³² Voir ci-dessus la citation n°5 du 2.

³³ Se référer au volume précédent *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir dans le même chapitre B. 3.

³⁸ PIE XII, Lettre encyclique « *Musicae Sacrae Disciplina* », *Sur la musique sacrée et la liturgie*, 25 décembre 1955.

[S]i les fidèles, outre cette participation liturgique directe [dans la messe chantée], désirent ajouter certaines prières ou certains chants populaires selon la coutume des lieux, cela peut se faire aussi dans la langue maternelle³⁹.

Cependant, l'utilisation de ces chants dans la Messe solennelle requiert l'autorisation de Rome, qui ne la donne pas systématiquement. C'est donc dans la paraliturgie qu'ils sont le plus présents et permettent aux fidèles une pleine participation : le catéchisme, ou les célébrations religieuses en dehors du lieu de la liturgie.

19. Le chant populaire religieux peut être librement employé dans les pieux exercices⁴⁰ [...]

Ce chant populaire religieux a sa place propre dans toutes les solennités soit publiques, soit familiales, de la vie chrétienne, ou encore dans les labeurs prolongés de la vie quotidienne ; il reçoit son rôle le plus noble dans tous les pieux exercices, qu'on doive les accomplir à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église ; parfois enfin il est admis dans les actions liturgiques elles-mêmes⁴¹ [...].

Dans les cérémonies qui ne sont pas strictement religieuses, ces cantiques religieux, pourvu qu'ils possèdent les qualités requises [...], peuvent contribuer de façon très salutaire à attirer le peuple chrétien, à l'instruire, à le pénétrer d'une piété sincère et enfin à le remplir d'une sainte joie ; et cela tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des églises [...]. Ils seront particulièrement utiles lorsqu'il s'agit d'apprendre les vérités catholiques aux enfants, dans les associations de jeunesse et les réunions de confréries pieuses⁴² [...].

Aussi, bien qu'on ne doive pas les utiliser dans les Messes solennelles sans autorisation spéciale du St-Siège, ils peuvent, au cours des Messes non solennelles, aider remarquablement les fidèles à assister au St Sacrifice non comme des spectateurs muets et presque inertes, mais, en suivant de la voix et du cœur l'action sacrée, à unir leurs prières à celles du prêtre⁴³ [...].

L'autre objectif recherché, dans le développement de ces cantiques, est la disparition des chants populaires issus du paganisme. Les missionnaires comptent sur le goût de la population pour le chant afin de remplacer ses anciennes mélodies par les nouvelles, porteuses du message de l'Évangile.

Ainsi peut-on espérer obtenir un autre avantage souhaité de tous, à savoir la suppression des chants profanes dont la mélodie sensuelle ou les paroles voluptueuses et lascives qui les accompagnent, sont un danger fréquent pour les chrétiens, pour les jeunes surtout ; qu'on les

³⁹ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ PIE XII, Lettre encyclique « *Musicae Sacrae Disciplina* », *Sur la musique sacrée et la liturgie*, 25 décembre 1955.

remplace par des chants qui procureront un plaisir chaste et pur et, en même temps, nourriront la foi et accroîtront la piété⁴⁴ [...].

Il est admirable de voir comment beaucoup de peuples confiés aux soins des missionnaires trouvent un plaisir considérable à la musique et relèvent par le chant sacré les cérémonies consacrées au culte des idoles. Il n'est donc pas sage que les messagers du Christ [...] fassent peu de cas ou négligent tout à fait ce secours efficace de l'apostolat. Aussi les prédicateurs de l'Évangile en pays païen doivent dans l'exercice de leur ministère promouvoir avec zèle cet amour du chant religieux que nourrissent les gens confiés à leurs soins de telle sorte que ces peuples remplacent leurs cantiques religieux, qui souvent suscitent l'admiration des nations cultivées, par des chants chrétiens similaires dans lesquels les vérités de la foi, la vie du Christ et de la Vierge, les louanges des Saints soient célébrées dans la langue et avec les mélodies qui leur sont familières⁴⁵.

L'intérêt des missionnaires du XIX^e siècle pour les coutumes locales conduit ainsi à la formation d'un répertoire de cantiques populaires, dont les textes sont inspirés par la Bible, et les mélodies souvent empruntées à des chants populaires européens. Les paroles de certains airs grégoriens sont également traduites en langue vernaculaire par les missionnaires, afin de toucher à travers celle-ci le plus grand nombre possible de fidèles.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Chapitre 2 – Les premiers travaux effectués par les missionnaires

À mesure qu'ils pénètrent les cultures des peuples à évangéliser, les missionnaires apprennent les coutumes et les langues vernaculaires. Ce bagage leur est utile dans leur mission évangélique ; le message chrétien, s'il est plus proche des populations à travers ceux qui le prêchent, est d'une plus grande efficacité. Le chant religieux populaire, autorisé par l'Église dans les textes du Vatican, doit être adapté aux populations africaines.

Leur pratique des langues vernaculaires permet aux missionnaires de traduire les cantiques européens dans ces langues. Cette démarche a été suivie par de nombreuses congrégations dont celle des Pères Spiritains, qui servira à illustrer notre propos par l'exposition de certains cantiques populaires, et d'autres issus du chant grégorien. Nous nous arrêterons également sur la pratique du catéchisme orale dans les missions, et l'utilisation des cantiques comme aide à l'apprentissage.

A. La pratique des cantiques religieux en Afrique centrale dans la première moitié du XX^e siècle

Comme nous l'avons vu⁴⁶, l'Église assouplit ses règles au sujet de la musique religieuse au XX^e siècle afin de toucher le plus de fidèles possible, et autorise la venue de chants d'origine populaire en son sein, sous certaines conditions. Dans les pays de missions, les cantiques d'origine européenne sont ainsi chantés par les fidèles à l'intérieur comme au-dehors de la liturgie.

Il est important de percevoir tout d'abord la raison de la démarche des pères missionnaires, et l'enjeu de la traduction des cantiques d'origine européenne, voire de la composition de nouveaux cantiques, plus adaptés aux populations qu'ils cherchent à évangéliser. Ils usent de différents moyens pour écrire ces cantiques, traduisant, adaptant ou innovant autour des textes religieux. L'un d'entre eux, le Père Paul JANS, a laissé des écrits et une correspondance qui nous fournissent de précieux renseignements sur sa manière de procéder ; nous utiliserons son exemple au Congo Belge pour illustrer le travail des missionnaires autour de la musique religieuse populaire.

⁴⁶ Dans le C. 3. du chapitre précédent.

1. L'intérêt des missionnaires ; une meilleure approche de la religion chrétienne

La musique traditionnelle en Afrique centrale est très éloignée de la conception de la musique en Occident. Lorsqu'elle est porteuse d'un texte en langue vernaculaire, elle s'adapte à ce texte en respectant aussi bien son rythme que sa ligne « mélodique », et le rend ainsi plus sensible aux personnes issues de la même culture. À l'inverse, il semble que les cantiques européens ne parviennent pas à sensibiliser ainsi les populations africaines, leur conception étant trop différente de celle des chants traditionnels. Le message véhiculé par ces cantiques perdrait ainsi de son impact, ne serait-ce que parce que les premiers cantiques importés d'Europe sont appris en langues occidentales par les populations africaines.

Nous avons introduit nos recueils de chant, parfois recueils d'horreurs musicales. Non contents de cela, nous les leurs avons appris dans nos langues à nous. [...] Nous avons obtenu que ce peuple qui, dans ses chants à lui, ne traîne pas, ne perd pas le rythme, dans nos églises traîne lamentablement et défigure absolument tout rythme⁴⁷.

Les missionnaires cherchent alors à exploiter le goût des populations pour la musique et le chant (présents à chaque instant, dans la société traditionnelle⁴⁸) au profit de leur religion chrétienne.

L'Église ne veut plus s'imposer dans le monde comme elle le fait en Occident, mais être partie prenante de la vie de chaque peuple. Il lui est donc nécessaire de s'adapter à ses coutumes. L'évolution des méthodes missionnaires dès les années 1920 (l'encyclique *Maximum Illud*⁴⁹, qui encourage fortement les missionnaires à connaître la langue du pays à évangéliser et prône la formation d'un réel clergé issu des populations locales, date de 1919) les pousse à s'intéresser, parmi les éléments des cultures populaires africaines, à leur musique traditionnelle (bien que cet intérêt soit moindre que celui développé pour les arts plastiques).

Une autre raison à l'utilisation de chants populaires par les missionnaires, se trouve dans l'aide à la mémorisation qu'apporte la musique. Il est en effet beaucoup plus simple de mémoriser un texte lorsque celui-ci est mis en musique. Les missionnaires se servent

⁴⁷ JANS Paul, « Essai de musique religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville », *Æquatoria*, Vol. 19, p. 4, 1956.

⁴⁸ Mémoire I, *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

⁴⁹ BENOIT XV, Lettre encyclique *Maximum Illud* « Sur la propagation de la foi catholique dans le monde entier », 30 novembre 1919.

ainsi des cantiques lors de l'apprentissage du catéchisme aux enfants, ce qui permet de leur faire retenir plus facilement le contenu du message évangéliste. Le Pape Pie XII soutient cette démarche :

[L]a mélodie de ces chants, le plus souvent en langue vulgaire, s'imprime sans effort dans la mémoire et y fixe également les paroles et les phrases que la répétition fréquente fait mieux comprendre. Il en résulte qu'en apprenant ces cantiques dès leur jeune âge les enfants trouvent plus de facilité à connaître les vérités de notre foi, à les goûter, à les retenir, ce qui aide sérieusement l'enseignement du catéchisme⁵⁰.

2. Les différentes méthodes d'écriture des missionnaires

Dans un premier temps, les cantiques européens, traduits en langue africaine, sont strictement respectés du point de vue de leur mélodie et de leur rythme originaux. D'après le Père Paul JANS, cette fidélité est également valable pour le chant grégorien.

Nous devons prendre le grégorien tel qu'il est, sans en changer le texte musical⁵¹.

Ces chants occidentaux abondent dans la paraliturgie africaine, et subsistent encore aujourd'hui. En ce qui concerne la traduction des missionnaires, qui est parfois très habile au niveau strictement littéraire, l'attention est rarement portée sur la cohérence entre les mots (en langue vernaculaire) et la ligne mélodique (occidentale), amenant parfois à des contradictions sur le sens des paroles. Nous étudierons cet aspect plus en détail dans les deux chapitres suivants.

Les missionnaires ne limitent pas systématiquement les cantiques à une simple traduction de chants européens préexistants ; ils cherchent parfois à y ajouter des éléments musicaux issus de la musique traditionnelle.

Leur travail commence par une phase d'observation, où ils étudient la culture et se l'approprient au mieux. Ils parviennent, à force d'écoute et d'attention, à prendre en note certains chants⁵², et relèvent les échelles modales employées, qu'ils analysent comme étant proches des modes grégoriens.

⁵⁰ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

⁵¹ JANS Paul, « Essai de musique religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville », *Æquatoria*, Vol. 19, p. 3, 1956.

⁵² Voir le Père JANS dans 3.

[Il y a] une certaine affinité entre [la musique africaine] et le grégorien, la tonalité et la diatonicité. Ressemblance, pas égalité. La partie mélodique, comme telle, n'offre donc pas de grandes difficultés⁵³.

Ils utilisent alors cette particularité pour mieux appréhender le Grégorien, chant officiel de l'Église se devant d'être connu et interprété par tous les catholiques dans le monde, qui serait aisément abordable par les population dont la modalité fait pleinement partie du langage musical⁵⁴.

[O]n n'oubliera pas que les mélodies grégoriennes elles-mêmes, comme il est prouvé, peuvent parfois être facilement chantées par les indigènes, car souvent elles présentent une certaine affinité avec leurs mélodies⁵⁵.

Les Protestants, de leur côté, utilisent en abondance les *negro spirituals* et *gospels* venus des États-Unis. Ces chants qui puisent leurs racines en Afrique, ont été amenés sur le Nouveau Continent par les populations africaines déportées lors de la Traite des esclaves. Ils conservent généralement des caractéristiques de leur pays d'origine, comme la forme *call and response*⁵⁶, qu'on retrouve fréquemment parmi eux. En s'appuyant sur ces éléments, il est facile pour les missionnaires protestants d'adapter ces chants aux populations d'Afrique qu'ils évangélisent. Ces hymnes, qui sont à l'origine basés sur des rythmes ou mélodies occidentales, sont légèrement modifiés pour mieux correspondre au goût africain, en plus d'être traduits en langue vernaculaire. Un exemple de cette adaptation, pour les éléments mélodiques, est donné par Jacqueline SHAFFER⁵⁷ à partir du *spiritual* « We Three Kings of Orient are⁵⁸ » :

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ ROMAIN Vincent, *Un espace culturel colonial : musiques africaines en Belgique et au Congo*, p. 233.

⁵⁵ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, Sacrée Congrégation des rites, septembre 1958.

⁵⁶ Forme musicale où deux phrases se succèdent, la deuxième étant une réponse ou un commentaire de la première. Cette technique est fréquemment utilisée dans la musique afro-américaine.

⁵⁷ SHAFFER Jacqueline, « Experiments in indigenous church music among the Batetela », *African Music Society Journal*, Vol. 1 n°3, p. 40, 1956.

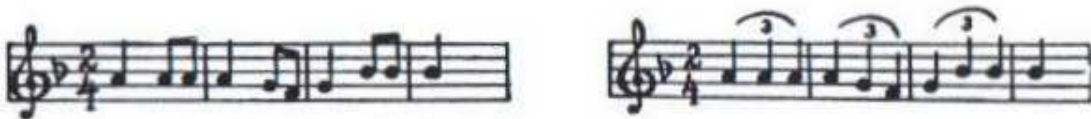
⁵⁸ Voir annexe n°2 pour la partition, *We Three Kings of Orient are – Couplet 1*.



Extrait n°1, comparaison de la version originale de la mélodie « We Three Kings of Orient are » avec l'adaptation africaine.

Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956) page 40.

En ce qui concerne le rythme, les deux adaptations les plus usitées seraient celle qui consiste à utiliser le rythme de triolet à la place d'une noire (bien que le rythme, pour qu'il soit de facture réellement « africain », devrait être remplacé par trois valeurs pointées selon l'analyse de la Missa Luba de Christopher KLEIN⁵⁹) et celle qui décale la phrase rythmique de manière à créer des syncopes.



Extrait n°2, adaptation au rythme africain avec des triolets.

Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956), page 40.



Extrait n°3, adaptation au rythme africain avec une syncope.

Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956), page 40.

3. Exemple du Père JANS au Congo Belge (R. D. C.)

Le témoignage laissé par le Père JANS concernant son propre travail, et celui de quelques autres missionnaires, est une précieuse source d'informations.

La plupart de ces documents écrits datent de son séjour au Zaïre, où il est nommé curé de la cathédrale de Coquilhatville (Mbandaka, en R. D. C.) en 1936. C'est avant cette nomination, à partir de 1932, que malgré une importante charge de travail à la mission de Bamanya, le Père JANS collecte de nombreuses chansons traditionnelles dont il se sert pour la composition de ses cantiques religieux. Il conserve certaines caractéristiques de ces

⁵⁹ KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik in Afrikas*, p. 280, 1990.

musiques, principalement la forme responsoriale présente dans de nombreux chants et les rythmes exacts des mélodies. La composition demeure une activité à laquelle il ne peut consacrer tout son temps ; il laisse néanmoins une vingtaine de motets, hymnes, psaumes en latin et en langue vernaculaire⁶⁰.

Pour JANS, il s'agit d'être un « civilisateur⁶¹ », user de sa compréhension de la musique traditionnelle d'un peuple afin de lui faire plus facilement accepter une civilisation étrangère. Il reprend les directions données par l'Église à ses missionnaires, en ce qui concerne le respect de certains aspects de la culture congolaise, dans son propre travail sur la musique.

Les règles sont claires et formelles :

Ne supprimer que ce qui est contraire au dogme et à la morale et à un ordre moral sain.

Ne supprimer qu'avec la plus grande circonspection, et rien que ce qui doit être absolument supprimé, parce que incorrigible (sic).

N'introduire que le strict nécessaire, évitant d'étouffer ce que la civilisation en cause possède de bon, même s'il ne s'adapte pas entièrement aux normes et conceptions qui chez nous font loi⁶².

L'étude des musiques traditionnelles congolaises amène le Père JANS à considérer les polyrythmies africaines comme des constructions élaborées. En effet, dans celles-ci chaque cellule rythmique est de facture simple, mais la superposition de toutes les cellules, souvent amenée de manière non régulière, conduit à un résultat sonore d'une grande complexité.

La difficulté ne commence que quand chant, danse, instruments accompagnateurs, battements des pieds et des mains, forment un tout dans lequel les différents rythmes ne sont plus parallèles, les remplissages entre les temps forts sont richement variés, le retour régulier des temps forts est interrompu et anticipé par synopes etc., en un mot, quand on se trouve devant une véritable polyrythmie, qui laisse l'Européen inaverti, perplexe et décontenancé⁶³.

À l'inverse de cette admiration pour l'élément rythmique congolais, JANS ne trouve aucun intérêt aux mélodies traditionnelles. Celles-ci n'utiliseraient que les sept notes naturelles des gammes européennes, ne seraient ni majeures ni mineures, ne

⁶⁰ ROMAIN Vincent, *Un espace culturel colonial : musiques africaines en Belgique et au Congo*, p. 236.

⁶¹ JANS Paul, « Essai de musique religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville », *Æquatoria*, Vol. 19, p. 1, 1956.

⁶² *Ibid.* p. 2.

⁶³ *Ibid.* p. 5.

comprendraient pas de cadence terminale (les solistes arrêteraient le chant lorsqu'ils le désireraient) et leurs « fameux » quarts de ton ne seraient que des fausses intonations insérées entre deux notes réelles de l'échelle employée⁶⁴.

Contrairement au rythme bouleversant, la mélodie, le chant en soi, est une profonde désillusion⁶⁵.

Enfin, la polyphonie congolaise que JANS entend et qu'il utilise dans ses compositions est responsoriale, antiphonale (avec un tuilage entre les deux parties), ou strictement parallèle.

Toutes ces observations lui sont utiles pour composer des cantiques plus proches de la musique traditionnelle, sur des textes empruntés à la liturgie et traduits en langues vernaculaires. Il use pour cela de deux procédés, qu'il détaille :

- mélodie indigènes pures, auxquelles, parfois, j'ajoute quelques notes, et toujours une cadence finale.
- motifs indigènes, notés au hasard de mes écoutes, mais travaillés c.à.d. répétés, transposés, renversés avec, très souvent, des intercalations à l'européenne⁶⁶.

Dans ses compositions, on peut remarquer un certain nombre de cantiques en latin et en langue vernaculaire. L'exemple du cantique « Iny'aanga Njakomba – Vous qui craignez Dieu », que nous avons choisi pour illustrer le travail musical du Père JANS, est de forme antiphonée, et développe une polyphonie aux endroits de tuilage entre les deux parties⁶⁷.

B. Les cantiques populaires européens traduits en lari par les Pères Spiritains

La congrégation des Pères Spiritains, très présente en Afrique centrale, possède de vastes archives concernant les travaux d'évangélisation menés par ses missionnaires partout dans le monde. Ces archives, fréquemment consultées par de nombreux chercheurs, recèlent de précieuses informations sur l'histoire des populations converties comme sur celle des pères missionnaires. Les cantiques recueillis lors de la consultation de ce fond

⁶⁴ *Ibid.* p. 6.

⁶⁵ *Ibid.* p. 5.

⁶⁶ *Ibid.* p. 7.

⁶⁷ Voir l'annexe 3, la partition *Iny'aanga Njakomba – Vous qui craignez Dieu*.

documentaire ont été travaillés avec le Père Fred Olichet BIYELA, originaire du Congo Brazzaville.

1. La démarche d'étude effectuée sur ces cantiques : collecte et traductions

La Congrégation Spiritaine du Saint-Esprit, dont il a été question au chapitre précédent⁶⁸, possède un fond d'archives depuis sa création en 1703 par le Père Claude Poullart des Places. La plupart des documents initiaux, rassemblés entre 1703 et 1792, ont été saisis suite à la Révolution et à la décision de l'Assemblée Législative française de supprimer les congrégations religieuses en France (18 août 1792). Ce qui reste de ces archives est aujourd'hui détenu par les Archives Générales ; certains documents ont pu être conservés par les spiritains grâce au travail de plusieurs copistes amis de la Congrégation, quelques temps avant la saisie de ses biens.

Réhabilitée par ordonnance royale (1816), la Congrégation se joint en 1848 à la Congrégation du Sacré Cœur de Marie, fondée par le Père Libermann en 1841. Les deux fonds d'archives sont assemblés, ceux de la Congrégation du Saint-Esprit s'enrichissant de lettres et de carnets de notes provenant des documents du Sacré-Cœur de Marie.

C'est en 1853, avec l'arrivée du Père Ignace Schwindenhammer, que les archives sont réellement organisées. Il s'entoure d'une équipe de secrétaires (premiers archivistes), chargés de suivre les correspondances avec les missionnaires sur le terrain, qui doivent très régulièrement envoyer lettres et rapports à la maison mère. Il instaure également la création d'un journal envoyé à chaque communauté et regroupant les nouvelles les plus importantes. Ces documents constituent aujourd'hui la base des archives générales de la Congrégation. Après plusieurs déménagements, les archives se trouvent aujourd'hui à Chevilly (région parisienne) et contiennent un certain nombre de documents relatifs aux travaux des missionnaires dans le monde, avec une réserve conséquente concernant l'Afrique.

Les cantiques dont nous nous proposons de faire l'étude ici proviennent de ces archives des Pères Spiritains. Nous les avons recopiés à partir des cahiers originaux détenus par les Spiritains, cette méthode n'excluant malheureusement pas la possibilité de faire des erreurs dans la transcription. Ces erreurs ont pu être corrigées par la suite (pour la plupart) par le Père Fred Olichet BIYELA, notre traducteur.

⁶⁸ Voir dans celui-ci le *B. 1.* § 4.

Nous avons réalisé ensemble un double travail, dont il nous semble nécessaire d'en donner ici les détails. Les textes des cantiques ont été tout d'abord lus, puis traduits par le Père BIYELA. L'enregistrement de ces lectures et leur écoute attentive afin d'y déceler les tons a ensuite permis la réécriture des cantiques en y ajoutant des indications d'intonation, comme il sera détaillé plus loin⁶⁹. Le Père BIYELA a également été d'une grande aide pour leur compréhension, car bien que les textes soient similaires, par leur contenu, à leurs homologues occidentaux, leur traduction littérale en français a permis l'étude de la démarche des pères missionnaires et de leurs choix de traduction pour certains termes⁷⁰.

2. Les cantiques d'origine populaire occidentale en lari et leur traduction française

Les cantiques populaires dont nous nous servirons pour notre étude sont deux chants de Noël bien connus en Europe : « Il est né le divin enfant » et « Les anges dans nos campagnes ». Nous indiquons ici le texte tel qu'il pouvait être lu et chanté par les fidèles au Congo, ainsi que la traduction réalisée grâce à Fred Olichet BIYELA.

Recueil *N'kembeleno*⁷¹.

Gloria in excelsis Deo (air : *Les anges dans nos campagnes*)

Ref.: Glo... ria, in excelsis Deo.

1. Nkunga mia mieri wakanaka	<i>On entendait les chants</i>
Mia b'anjelu kuna Bethlehem :	<i>Des anges à Bethlehem :</i>
Seno nsayi be bonso bala !	<i>Réjouissez-vous les enfants !</i>
Tangeno kweno : Noël, Noël.	<i>Chantez : Noël, Noël.</i>
2. Nzo ni ia beri lomba kûna,	<i>Ils demandaient une case là-bas,</i>
Vierge Marie ba na Saint Joseph ;	<i>La Vierge Marie et Saint Joseph</i>

⁶⁹ Voir **Chapitre 3, C. 1.**

⁷⁰ Voir **Chapitre 3, A.**

⁷¹ *Cantiques lari*, 1954.

Bisi-nsi ti :
Kwe beto kani !
Mpaka ia kuna ba
songele.

*Les habitants du village leur ont
dit : pas chez nous !
Ils leur ont désigné une
mangeoire.*

3. Mwana Nzambi wa weyi kwandi
Mu kwizi tambula nsoni zo :
Nge muchristo,
k'u lungul'wandi
Nkari, bileko,
na mbongo zo.

*Le fils de Dieu s'est plié
À une telle humiliation :
Toi chrétien,
n'accorde pas tant d'importance
Au commerce, à tes biens
et à ton argent.*

4. Bwa ba telele ntum'ia
Nzambi,
Banga-bimeme ba N'dingidi ;
Ni ba kundidi Mwana-Nzambi,
Ni buzitu mpe ba N'sididi.

*Comme les a avertis l'ange de
Dieu,
Les bergers l'ont cherché ;
Ils ont adoré le fils de Dieu,
Ils lui ont témoigné leur respect.*

5. Dzunu kiaku ni kia
tu tonda !
Mwana wa nsombe wa zolo ba
Bifu bia tweka yindulaka :
Beto bulemvo tu kârila.

*Nous te remercions pour la paix
que tu nous donnes !
Petit enfant ... ?⁷²
Convertissons-nous:
Le pardon nous sera accordé*

Mwana-Nzambi butukidi (*Il est né le divin enfant*).

Ref. : Mwana-Nzambi butukidi ;

Le fils de Dieu est né ;

⁷² Phrase non traduite pour cause de un problème de vocabulaire.

Yangalaleno mu ntima mieno.

Komdameno he Vukisi

N'kembeleno be bonsoni.

Réjouissez-vous dans votre cœur.

Inclinez-vous devant le sauveur

Louez-le tous.

1. Bingileno kwe Vukisi

Tangeno nkunga, seno nsayi,

Bingileno kwe Vukisi

N'seno nsangu be bonsoni.

Courez vite vers le Sauveur

Chantez un hymne, réjouissez-vous,

Courez vite vers le sauveur

Proclamez tous sa gloire.

2. Vukisi tweri dirila

Kia tu kanini

ba-prophète ;

Vukisi tweri dirila

Lolo yandi tu tonda

ha.

Nous attendions le Sauveur

Que nous avaient promis

les prophètes ;

Nous attendions le Sauveur

Aujourd'hui nous lui rendons grâce

ici.

3. Mu mpaka ka butukidi

Muna mpaka ia ba-bituizi;

Mu mpaka ka butukidi

Mpazi z'eto ka tambudi.

Il est né dans une étable

Dans la mangeoire des animaux ;

Il est né dans une étable

Il a partagé nos souffrances.

4. Hana nianga ka sekele,

Vwidi bima bia bionso ha nsi !

Hana nianga ka sekele,

Wo mystère we wa n'nene.

Il est couché dans la paille,

Celui à qui tout appartient ici !

Il est couché dans la paille,

C'est un grand mystère.

5. Finkeno mu ku M'bitika :	<i>Avancez ... ?⁷³</i>
Yandi Jesu ni Mwana-Nzambi !	<i>C'est lui Jésus le fils de Dieu !</i>
Finkeno mu ku M'bitika :	<i>Avancez ... ?</i>
Fwani kieto ki turidi.	<i>Celui qui nous ressemble est arrivé.</i>
6. Mpila zole ka vukidi :	<i>Il a pris deux conditions :</i>
Yandi Nzambi na	<i>La condition humaine et</i>
muntu kwandi ;	<i>la condition divine ;</i>
Mpila zole ka vukidi :	<i>Il a pris deux conditions :</i>
Ninga, wa tu widikila.	<i>En vérité, nous y croyons.</i>
7. Tondeno Vierge Maria	<i>Rendez grâce à la Vierge Marie</i>
Wa tu butidi Mfumu eto ;	<i>Qui a mis au monde notre Seigneur ;</i>
Tondeno Vierge	<i>Rendez grâce aussi à la Vierge</i>
Maria mpe :	<i>Marie :</i>
Nsangu z'andi ni lolo ze.	<i>Sa gloire rayonne aujourd'hui.</i>
8. Ntima mia tu ku kabidi	<i>Nous t'offrons nos cœurs</i>
Ange Jesu we munkwa kiari ;	<i>Ange Jésus plein de compassion ;</i>
Ntima mia tu ku kabidi	<i>Nous t'offrons nos cœurs</i>
Tweka b'aku ba bonsoni.	<i>Tous nous t'appartenons.</i>

3. Les traductions issues du Grégorien

Les textes lari inspirés par le Grégorien sont présentés avec deux indications différentes : soit l'air sur lequel ils doivent être chantés, issu du répertoire du chant grégorien (comme pour les cantiques populaires européens), soit le mode employé. Nous

⁷³ Difficultés de traduction.

pouvons supposer que les missionnaires avaient une connaissance suffisante du chant grégorien pour guider les fidèles dans l'interprétation de ces chants.

Be bonso seno nsayi ha⁷⁴ (*air : Puer natus in Bethlehem, Grégorien*).

1. Be bonso seno nsayi ha, alleluia, *Réjouissez-vous tous ici, alléluia,*
Ni Jesu wizi butuka, alleluia, *C'est bien Jésus qui est né, alléluia,*
alleluia. *alléluia.*

Ref. : Ta yangalaleno, *Réjouissons-nous,*
T'a kembeleno Mwana wo, *Adorons cet enfant,*
Ni Yandi Mfum'weto. *C'est lui notre Sauveur.*

2. U sekele mu *Celui qui est couché dans cette*
paki ki, *mangeoire,*
Ni Yandi vwididi bionsoni. *C'est celui à qui tout appartient.*

3. Bangâ-bimeme b'izidi *Les bergers sont arrivés*
Ni Vukisi ba kundidi. *Ils ont adoré le Sauveur.*

4. Ba-mfumu mpe *Les Rois Mages aussi*
ba turidi, *sont arrivés,*
Ba dingidi Kivukisi. *Ils ont adoré le Sauveur.*

5. Ba yokele Jerusalem, *Ils ont traversé Jérusalem,*

⁷⁴ N'kembeleno, *Cantiques lari*, 1954.

Ba yéle te ku Bethlehem.

Ils sont allés jusque Bethlehem.

6. Ni Marie wa ba songele

C'est Marie qui leur a montré

Mwan'andi ; wa ba kembele.

Son fils ; ils l'ont adoré.

7. Ni buzitu ba Nsididi :

Ils lui ont témoigné de respect :

Matondo ma ba N'kabidi.

Ils lui ont rendu grâce.

Na ba-anjelu (*air : Antienne, en Grégorien*).

Ref. : Cum angelis et pueris

Cum angelis et pueris

Fidelis inveniamur

Fidelis inveniamur

Triumphatori clamantes :

Triumphatori clamantes

Hosanna in excelsis.

Hosanna in excelsis.

Na ba-anjelu na bala bana mpe,

Avec les anges et ces enfants-là aussi

Ta kwamina mu Nzambi te kinkululu

Attachons-nous à Dieu pour l'éternité

Ta kembeleno Jesu kikuri :

Louons Jésus le sauveur

Hosanna Vukisi ! Nge nsangu z'aku !

... ?

1. Buna bweri dinga tula Jesu ku
Jerusalem*⁷⁵

*Lorsque Jésus s'apprêtait à entrer dans
Jérusalem*

ni ta tambikidi bantu b'andi bole :

Il s'adressa à deux de ses disciples

ti : Yendeno kuna hata dio die ku mantu
ko.

*Il leur dit : allez dans ce village
à côté*

2. Nsia lwa bwana buluku dia mwana,

⁷⁵ Les astérisques * sont utilisés dans la notation ancienne des chants grégoriens pour permettre à l'exécutant de repérer visuellement le milieu du vers.

dia kangama*

Vous trouverez attaché un petit âne,

dia lembo toko zakala kani muntu :

Sur lequel personne n'est jamais

mbo lwa sutula dio, lwa natina dio

monté :

kwauku.

Vous le détacherez, et vous me

l'amènerez.

3. Ba mana ku lu yula*

Si on vous le demande

mbo lwa ba tela :

Vous direz ceci :

ti Mfumu eno dia ka kekolo.

Votre Seigneur en a besoin.

4. Ba sutudi dio, ba neti dio kwe

Ils l'ont détaché, ils l'ont apporté à

Jesu*

Jésus

ba yabikidi dio binkutu bia :

Ils l'ont couvert d'un vêtement :

ba N'zakase ha ntandu.

Ils y ont installé Jésus.

5. Bakaka beri yala nlele miau mu

Certains étendaient leurs linges sur le

nzila*

chemin

bakaka ba bakidi bintala bia nti na

D'autres coupaient des rameaux :

mandala :

Ils accueillaien triomphalement leur

Beri yangirila Vukisi kiau.

sauveur.

6. T'a kembeleno kimfumu kia Tat'éto

Louons le Royaume de notre père David

David*

Rendons grâce à Dieu qui est au ciel :

T'a tondeno Nzambi we ku zulu kwandi:

Prends-nous en pitié ô fils de David.

Tu fwila kiari Mwana-David.

(Ces couplets se chantent sur le 7e mode, comme les psaumes en Grégorien, avec flexe après le premier verset).

De profundis (Psaume 129) (air : 2e mode, avec le premier)

1. Mu mpasi z'ani ni ta yaula kwa nge Nzambi * nge Mfumu widikila njaululu ani.

*Dans ma souffrance je t'implore
ô Dieu ô Seigneur écoute ma
supplication.*

Ref. : Humunu kia kinkululu * wa ba hana kio, nge Nzambi.

*Donne-leur ô Dieu,
l'éternel repos.*

R (/) Na ntsamina mi lembo wà * mia têke kwe bâu.

*Que brille à jamais la lumière dans leurs
yeux.*

2. Makutu m'aku me widikidi * zu dia nsambululu ani.

*Que ton oreille soit attentive à la voix de
ma prière.*

3. Wa mana kwe tari ti ni masumu m'eto kwa * buna na vutu vukâ ?

*Si tu ne regardes que nos fautes, qui sera
sauvé ?*

4. Ka nge kiari kia kingi kie n'aku * mu bungu dia nsamu mpe, mi wa têle nge bene, ni ta kwe ku sidi minu.

*Mais tu es rempli de compassion, c'est
par tes propres paroles que j'ai foi en
toi.*

5. Ntim'ani simbidi nsamu miandi * minu kiani kwe Nzambi kie.

*Mon cœur a retenu ces paroles
ma foi repose en toi ô Dieu.*

6. Pari kia bene tê mu mpimpa * ntangu za zonso bisi-Israël be sidi Nzambi minu.

*De l'aurore au coucher du soleil
les fils d'Israël mettent leur foi
en Dieu.*

7. Bungu Nzambi nguria-kiari kie n'andi ki yokele * zebi toma kula bantu ni Yandi.

*Parce que Dieu est plein
de compassion
c'est lui le Sauveur.*

8. Ni Yandi kûla bisi-Israël * mu nsamu miao mia mbi mia mionso. *C'est lui qui sauvera Israël de toutes ses fautes*

Bu ba sambidila muntu mosi, na bu ba zika mvumbi. Quand on prie pour des personnes dont on procède aux funérailles.

Ref. : Humunu kia kinkululu * wa n'hana kio nge Nzambi. *Donne-lui ô Dieu l'éternel repos.*

Répons (/) Na stamina mi lembo wà * mia têke kwe yandi. *Que la lumière sans déclin brille pour lui/elle.*

Verset (/) K'e humuni mu dzunu ; *Qu'il/qu'elle repose en paix ;*

R (/) Bwa be bo. *Qu'il en soit ainsi.*

V (/) Nzambi widikila nsambu ani ; *Dieu écoute ma prière ;*

R (/) Njaululu ani ia turi kwe nge. *Que ma supplication monte vers toi.*

T'A SAMBILENO : Yinika kutu diaku, nge Mfumu Nzambi, mu tambula nsambu mieto mi tu ta yaudila kiari kiaku mu bungu dia kilunzi kia mwan'aku N... U wa tumini nge bene k'a sisa nsi yi : wa n'tambula ku bata diaku die ni dziya die ni tsamani ; wa tuma ka mona nsayi na basantu b'aki. Mu bungu dia Jesu-christo Mfumu eto. R (/) Bwa be bo.

PRIONS : Prête ton oreille au Seigneur Dieu, écoute notre prière pour l'âme de ton fils N... (nom du défunt) à qui tu as demandé toi-même de laisser cette terre : que tu l'accueilles dans ton Royaume de paix ; qu'il se réjouisse avec les Saints. Par Jésus-Christ notre Seigneur. Ainsi soit-il.

C. Le chant comme support pour l'apprentissage du catéchisme

Les peuples d'Afrique fonctionnent majoritairement de manière orale ; la mémorisation et la transmission directe sont deux valeurs fondamentales. Cette particularité a su être exploitée par les missionnaires dans l'enseignement du catéchisme, qui s'appuie principalement sur la répétition des textes bibliques. Grâce aux cantiques populaires, cette répétition de texte devient plus efficace, et la mémorisation plus facile.

1. Les civilisations d'Afrique centrale : des cultures à transmission orale

Les civilisations d'oralité, comme le sont les sociétés traditionnelles en Afrique centrale, utilisent la transmission orale sous plusieurs aspects.

Le premier est relatif à la vie en communauté dans ces sociétés. Les moments de vie et de travail, où les personnes issues d'un même village se retrouvent, sont nombreux et souvent riches de danse et de musique. Il arrive parfois que tout le village se réunisse pour une « palabre » (de l'espagnol *palabra*, nom donné par les colons hispano-portugais), longue discussion servant à régler un litige. Cette grande réunion a généralement lieu sous un arbre (cette habitude donne l'expression « arbre à palabre »).

Une deuxième manifestation de l'oralité réside dans les nombreux dictons et légendes, transmis au fil des années de mémoire en mémoire. Les proverbes, témoins de la sagesse des sociétés ancestrales, donnent en quelques mots des idées remplies de bon sens :

« Nienge ntubasani we mfwiswa meso⁷⁶ », lit. *Le sable qu'on se jette mutuellement conduit à la cécité*. Cette petite phrase met en garde contre les piques, qui peuvent conduire à des disputes, des palabres, s'elles sont poussées trop loin.

« Watunga na nianga nta wele yumina ku zulu nzo », lit. *Si tu cohabites avec le chaume tu risques un jour de te retrouver sur le toit d'une case*. Ce proverbe incite à un grand discernement dans le choix de ses amis.

En ce qui concerne les légendes, nous pouvons prendre l'exemple de la fondation du royaume Kongo⁷⁷, où le fils du roi du Vungu quitte son royaume natal avec ses compagnons, traverse le fleuve Kongo et fonde la capitale de Mbanza Kongo, après avoir partagé les terres conquises entre ses hommes. Cette histoire met scène un personnage de mythe, à la fois guerrier, conquérant et artisan (il serait l'inventeur de l'art de la forge) ; il est difficile d'y faire la part du réel et de la légende.

Enfin, la culture orale peut s'exprimer de manière indirecte au travers des objets de la vie quotidienne (vêtements, poterie), ou des objets sacrés. Ceux-ci peuvent être utilisés par le féticheur *nganga* lors de cérémonies ou d'actions rituelles privées. Concernant les objets quotidiens, ils peuvent être porteurs de symbole (motifs sur un tissu) ou porteur de sens pour eux-mêmes. Au Musée Royal de l'Afrique Centrale (M. R. A. C.) de Tervuren,

⁷⁶ Proverbes issus de discussions sur le forum *Congo Page, le lien virtuel des Congolais*, congopage.com.

⁷⁷ Voir le volume précédent, *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

se trouve la reconstitution d'un arbre auquel sont suspendus toutes sortes d'objets courants, chacun porteur d'un « message » par la personne qui les a déposés.

2. Le catéchisme lari à travers un apprentissage oral

La civilisation kongo s'inscrit ainsi, comme les autres civilisations d'Afrique centrale, dans un processus de transmission orale. C'est avec l'arrivée des Portugais au royaume Kongo que l'écriture s'est développée par les travaux des premiers missionnaires.

En ce qui concerne l'apprentissage du catéchisme, la maîtrise des langues vernaculaires par les missionnaires leur permet de l'exécuter dans les langues locales. Au XX^e siècle, M^{gr} Barthélémy BATANTU, originaire du Pool (département du Congo-Brazzaville) se penche sur une nouvelle traduction de l'Ordinaire de la Messe en kikongo-lari et écrit une méthode de catéchisme, *Nzambi ni widikila* (publié en 1963). Amateur de musique, il écrit de nombreux cantiques et de petits extraits musicaux dont il se sert avec les jeunes catéchumènes.

Le catéchisme en lari est en effet directement issu de la tradition orale des Bakongo, où la mémoire joue un rôle primordial dans la conservation des textes. Le témoignage de Fred Olichet BIYELA (Brazzaville) à ce propos ne manque pas d'intérêt, bien qu'il appartienne à la génération post-Vatican II.

Enfant, il est inscrit au catéchisme en lari. Il y apprend les bases de la religion chrétienne catholique, mais cet apprentissage se passe uniquement à l'oral, les jeunes élèves ne disposent pas de cahiers pour noter ou relire ce qu'ils ont appris, seul l'enseignant peut se servir d'une méthode écrite⁷⁸. Il s'agit d'un choix méthodologique, et cet enseignement, basé sur la mémoire des enfants, utilise énormément de chants pour leur permettre de mieux retenir le contenu du message biblique, contrairement à la méthode écrite du catéchisme français, enseigné en parallèle. Cette transmission orale devait être efficace, car aujourd'hui encore M. BIYELA est tout à fait capable de chanter ces cantiques appris durant son enfance.

3. Un support à l'apprentissage du catéchisme

Ci-dessous un des nombreux travaux musical et liturgique de M^{gr} BATANTU, dont il a été question au numéro précédent.

⁷⁸ Malgré le fait que la totalité des enfants congolais soient scolarisés à cette époque.

Nsamu mia Zingu kia Jésus.

Mia sisi frère Marie André Nganga na ta Barthélémy Batantu ku Lari.

« Jésus », Yangasa kimfumu kiaku ku nsi éto.

Widikila !

Bibuku bia nkunga bi ta sisi ku mansukina ma chapitres, ni kô kati dia nsamu kô ba lenda bia yimbila, mu sakidika catéchisme.

Ce qu'ont fait le frère Marie André Nganga et le père Barthélémy Batantu en lari.

« Jésus », déploie ta puissance sur notre Terre.

Écoute !

Les extraits de chant que nous avons placés à la fin des chapitres servent à appuyer la pédagogie du catéchisme

MBUTUKULU' A MWANA NZAMBI :

NAISSANCE DU FILS DE DIEU

(Nkunga I)

(Chant I)



Mwa-na Nzam-bi bu mu - mu ka zo-lo-lo ba.

Le fils de Dieu désire être un homme.



Mwa-na Nzam - bi bu-mun - tu ka zo-lo-lo ba.

Le fils de Dieu désire être un homme.

BULEKE BWA JESUS :

ENFANCE DE JÉSUS :

(Nkunga II)

(Chant II)



Je-sus we-ri mpe wa n'le - ke mpi-la - mo-si na be - to.

Jésus était un enfant comme les autres.



Ngu-ri'a - ndi ya ke - ri to - ma zo - lo - .

Il aimait beaucoup sa mère.

MVULA IA NTETE IA NDONGOSOLO'A JESUS :

PREMIÈRE ANNÉE DE L'ENSEIGNEMENT DE JÉSUS :

(Nkunga III)

(Chant III)



Dimbu kia kin - du - ku na Nzam - bi ni ba - ptê - me.

Le baptême est le symbole de notre lien avec Dieu.



(Dimbu kia ki) - ndu-ku na Nzam-bi ni ba - ptê-me.


Le baptême est le symbole de notre lien avec Dieu.

MVULA IA ZOLE IA NDONGOSOLO'A JESUS :

DEUXIÈME ANNÉE DE L'ENSEIGNEMENT DE JÉSUS :

(Nkunga IV)

(Chant IV)



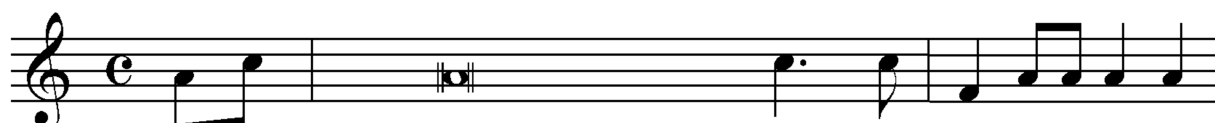
Na le - nda sa mpan du ntsie - ti na Je - sus?
Qui peut faire des miracles comme Jésus ?

MVULA IA TATU IA NDONGOSOLO'A JESUS :

TROISIÈME ANNÉE DE L'ENSEIGNEMENT DE JÉSUS :

(Nkunga V)

(Chant V)



N'ku - yu wa tu bin - da - ma - - - na Ni nsan - gu za Je - sus
Le diable en avait après nous. Il cherchait à ternir



ke - ri kwe din gi mu ka - bi - ki - sa.
la gloire de Jésus.

MPASI ZA JESUS, NA LUFWA LUANDI:

SOUFFRANCES ET MORT DE JÉSUS :

(Nkunga VI)

(Chant VI)



Nsam bu lu lu ia Je - sus Ta - ta Nzam - bi
Dieu le Père prête beaucoup d'attention aux prières de Jésus.



ia ka to - ma wi - di - ki - la.

(Nkunga VII)

(Chant VII)



Je- sus ni mu kia - ri kia ban - tu ka ta ma fwi - la.
Jésus meurt par compassion pour les hommes.

(Nkunga VIII)

(Chant VIII)



Al - le-lu - ia.
Alleluia.

N'ku-yu fwi-di nso-ni
Le diable a été humilié



Je - sus ba-ki-di mpe - mba
Jésus est victorieux

Al - le-lu- ia.
Alleluia.

Chapitre 3 – Contresens et désuétude

Les traductions lari des chants populaires religieux occidentaux ont trois spécificités. Tout d’abord, elles ne respectent qu’approximativement le contenu des textes d’origine, les missionnaires ont visiblement remanié les textes pour mieux les faire correspondre à la culture des populations locales. Ensuite, nous remarquons que certains termes n’ont pas leur équivalent en langue lari ; il s’agit de comprendre les enjeux de la traduction de ces termes précis, et leur évolution au cours du XX^e siècle. Enfin, la correspondance entre les textes en langue vernaculaire et les mélodies européennes est rarement satisfaisante, et entraîne des problèmes de contresens.

A. Comparaison avec les textes originaux

En lisant les textes originaux des cantiques récoltés chez les Pères Spiritains, il apparaît rapidement que les traductions ne sont pas exactes. Plus qu’une adaptation à la langue africaine, c’est une réelle adaptation à la culture et au mode de pensée kongo-lari qui est menée à travers ces traductions, en cherchant à rallier le plus de personnes possible à la religion chrétienne.

Tout d’abord nous lirons deux exemples de textes de cantiques originaux, « Les anges dans nos campagnes » et « Il est né le divin enfant ». Nous nous attacherons à étudier leurs différences avec les textes lari correspondant, pour finalement nous demander quel message les missionnaires cherchent à faire passer, à travers les spécificités de leurs traductions.

1. Les textes originaux des cantiques traduits par M. BIYELA

Les cantiques traduits en lari par les Pères Spiritains sont originaires d’Europe, d’où ils puisent leur mélodie et leur sens premier. Nous voyons ici les textes tels qu’on peut les trouver et les chanter en Europe⁷⁹. Lorsque plusieurs textes étaient disponibles, nous avons choisi la version se rapprochant le plus du texte lari en notre possession.

Gloria in excelsis Deo (Les anges dans nos campagnes)

Ref.: Glo... ria, in excelsis Deo.

⁷⁹ D’après le site Wikisource.org.

1. Les Anges dans nos campagnes,
Ont entonné l'hymne des cieux ;
Et l'écho de nos montagnes
Redit ce chant mélodieux :

2. Bergers, pour qui cette fête ?
Quel est l'objet de tous ces chants ?
Quel vainqueur ? quelle conquête ?
Mérite ces cris triomphants :

3. Ils annoncent la naissance
Du Libérateur d'Israël ;
Et pleins de reconnaissance,
Chantent, en ce jour solennel :

4. Cherchons tous l'heureux village
Qui l'a vu naître sous ses toits ;
Offrons-lui le tendre hommage,
Et de nos cœurs et de nos voix :

5. Dans l'humilité profonde
Où vous paraissez à nos yeux ;
Pour vous louer, roi du monde,
Nous redirons ce chant joyeux :

6. Toujours remplis du mystère
Qu'opère aujourd'hui votre amour,
Notre devoir sur la terre
Sera de chanter, chaque jour :

7. Déjà les bienheureux Anges,
Les Chérubins, les Séraphins ;
Occupés de vos louanges,
Ont appris à dire aux humains :

8. Dociles à leur exemple,
Seigneur, nous viendrons désormais
Au milieu de votre temple,
Chanter avec eux vos bienfaits.

Il est né le divin enfant

Ref. : Il est né le divin enfant,

Jouez hautbois, résonnez musettes !

Il est né le divin enfant,

Chantons tous son avènement !

1. Depuis plus de quatre mille ans,
Nous le promettaient les prophètes
Depuis plus de quatre mille ans,
Nous attendions cet heureux temps.

2. Ah ! Qu'il est beau, qu'il est charmant !

Ah ! que ses grâces sont parfaites !

Ah ! Qu'il est beau, qu'il est charmant !

Qu'il est doux ce divin enfant !

3. Une étable est son logement

Un peu de paille est sa couchette,

Une étable est son logement

Pour un dieu quel abaissement !

4. Partez, grands rois de l'Orient !

Venez vous unir à nos fêtes

Partez, grands rois de l'Orient !

Venez adorer cet enfant !

5. Il veut nos cœurs, il les attend :

Il est là pour faire leur conquête

Il veut nos cœurs, il les attend :

Donnons-les lui donc promptement !

6. O Jésus ! O Roi tout-puissant

Tout petit enfant que vous êtes,

O Jésus ! O Roi tout-puissant,

Régnez sur nous entièrement !

2. Les écarts de traduction constatés

Dans le cantique « Gloria in excelsis Deo (Les anges dans nos campagnes) », la version lari est plus longue que l'originale, de deux couplets. Les couplets directement issus de la version occidentale sont les couplets 1, 3, 4 et 9. Les autres sont rajoutés, probablement par les missionnaires.

Jésus est présenté différemment dans la version européenne et dans la version africaine. Dans les couplets lari⁸⁰, il est le « Sauveur » d'une humanité en perdition. Le mot 'Sauveur' apparaît en effet cinq fois dans les trois premières strophes. Il est également plus proche des hommes que de Dieu : 'Il a partagé nos souffrances' (§4) ; 'Celui qui nous ressemble est arrivé' (§6).

Pour les Européens, Jésus est un seigneur tout-puissant, de condition divine plus qu'humaine. 'Qu'il est beau qu'il est charmant ! Qu'il est doux ce divin enfant !' (§3) ; 'Une étable est son logement, pour un dieu quel abaissement' (§4) ; 'Ô Jésus ! Ô Roi tout-puissant' (§7).

Le cantique « Les anges dans nos campagnes » montre également des points de vue différents. La traduction lari est bien plus courte que l'original (cinq strophes contre huit), et ses strophes ne reprennent pas du tout le contenu des vers d'origine.

Elles sont en effet narratives, et racontent la venue à Bethlehém de Joseph et Marie (§2 à §5). Les premier et dernier paragraphes encadrent l'histoire : débutant dans la joie 'Réjouissez-vous les enfants !' (§1), ils concluent sur la paix et le pardon 'Nous te remercions pour la paix que tu nous donnes' (§7).

La version occidentale originale est empreinte de joie et de musique, avec les deux champs lexicaux correspondant :

'hymne' ; 'écho' ; 'chant' ; 'mélodieux' ; 'chants' ; 'cris' ; 'chantent' ; 'voix' ; 'chant' ; 'chanter' pour la musique.

'fête' ; 'vainqueur' ; 'conquête' ; 'triomphants' ; 'heureux' ; 'joyeux' ; 'bienfaits' pour la joie.

La traduction lari est ici plus didactique que la version française, et met l'accent sur l'histoire telle qu'elle est enseignée par les textes bibliques.

⁸⁰ Voir **Chapitre 2, B. , 2.**

3. Interprétation des divergences de sens

Tout d'abord, il est important de garder à l'esprit que le principal but de la traduction des cantiques populaires en langue africaine est la conversion du plus grand nombre. Cet appel à la conversion est parfois évoqué sans beaucoup de finesse : elle est par exemple montrée comme nécessaire au salut de l'humanité dans le cantique « Les anges dans nos campagnes » par les mots 'Convertissons-nous : le pardon nous sera accordé' (§7).

Nous pouvons également retrouver cette volonté évangéliste de manière sous-jacente, à travers par exemple la vision de Jésus véhiculée par ces textes.

Comme il est écrit plus haut⁸¹, la figure africaine du Christ dans les cantiques est légèrement différente de sa figure européenne. Il est plus proche des hommes ; il appartient davantage à l'univers populaire que divin. Dans les chants de Noël originaux (« Les anges dans nos campagnes »), malgré le fait qu'il soit enfant, il n'en reste pas moins un roi puissant : 'Libérateur d'Israël' (§ 3) ; 'roi du monde' (§ 5) ; 'Seigneur' (§6). Nous supposons que cette image d'un Dieu supérieur aux hommes, et trop éloigné de la condition populaire, aurait été difficile à faire accepter aux populations africaines, par le rapprochement qui aurait pu être fait avec les colonisateurs européens.

Dans la traduction lari du cantique « Il est né le divin enfant », Jésus est désigné selon les nominations suivantes : 'fils de Dieu' (§1 et §6) ; 'Sauveur' (§1, 2 et 3) ; 'Ange Jésus' (§9).

Dans « Les anges dans nos campagnes », Jésus est 'fils de Dieu' (§3 et §4) et 'petit enfant' (§5).

L'image de Jésus qui émerge alors des traductions vernaculaires de ces chants religieux est avant tout celle d'un enfant, désireux de sauver l'humanité par sa compassion. Un sentiment d'empathie envers cet enfant peut être ressenti par les fidèles, les rapprochant ainsi de la figure du Christ, et de la religion chrétienne.

Les textes des cantiques peuvent aussi être prétextes, pour les missionnaires, à un discours moralisateur plus ou moins en adéquation avec les principes bibliques. Nous pouvons prendre en exemple la traduction du chant « Les anges dans nos campagnes », où il est dit 'Toi chrétien, n'accorde pas tant d'importance au commerce, à tes biens et à ton

⁸¹ Dans le 2. , §2

argent' (§3). Cette exhortation à la simplicité matérielle pourrait être vue comme une vertu prônée par la religion ; or elle ne fait pas partie des sept vertus catholiques⁸² (Foi, Espérance, Charité, Prudence, Justice, Tempérance, Force). Pourtant, ce rejet des choses de l'argent reste ancré dans les mentalités au Congo-Brazzaville. Nous citerons ici le témoignage de Fred Olichet BIYELA expliquant qu'il est encore mal vu de posséder une situation matérielle aisée ; ceux qui disposent de quelques revenus restent discrets et en paraissent presque gênés. Nous ne pouvons que faire des hypothèses sur les motivations des pères missionnaires à inciter les populations africaines à ne pas profiter des facilités offertes par l'argent : volonté de conserver le contrôle européen sur les richesses de l'Afrique, espoir de fabriquer une terre sacrée non pervertie par le commerce (contrairement à l'Europe) ...

B. Problème de traduction de certains termes

En lisant attentivement les textes lari des cantiques, nous pouvons remarquer certains mots dont la traduction semble avoir été omise. Nous tenterons de comprendre ce phénomène à travers l'étude du mot 'église' dans les textes liturgiques. Après le recensement des termes non traduits, dans les cantiques des Pères Spiritains, nous essaierons de leur fournir une justification.

1. Exemple du mot 'église'⁸³

La traduction du mot 'église' en kikongo a beaucoup évolué au cours du XX^e siècle. Comme d'autres termes ayant une forte appartenance au champ lexical de la religion ('catholique', 'Jésus', 'baptême'), les premières traductions des missionnaires ont cherché à se rapprocher le plus possible de la phonétique du mot français, donnant ainsi les mots tels que *leglize* ou *luglize*.

Au cours du temps, des mots reflétant la vie dans la société traditionnelle kongo remplacent ces premières traductions. Les transcriptions rendent ainsi le sens des textes plus proche des coutumes des populations locales. Pour 'église', c'est le mot *kanda* qui s'impose peu à peu aux traducteurs.

⁸² Il est en revanche écrit, dans les *Béatitudes*, « Heureux les pauvres de coeur, ils [...] » (Matthieu 5, 3-12).

⁸³ D'après les travaux du Centre de Recherche et d'Échange sur la Diffusion et l'Inculturation du Christianisme (CREDIC) dirigés par Jean COMBY, *Diffusion et acculturation du Christianisme (XIX^e-XX^e s.)*, 2005.

Ce mot est directement issu du fonctionnement de la société matrilineaire traditionnelle kongo. Il pourrait être traduit littéralement par ‘famille’, une famille au sens large. D’après Jean COMBY⁸⁴, trois termes permettent de définir l’organisation de la société kongo. Il y a tout d’abord le ‘clan’ (*luvila*), puis le ‘lignage’ (*kanda*) et pour finir la ‘famille’ au sens presque occidental (*moyo*). Les membres du *luvila* sont issus d’une même ancêtre, tellement ancienne que la généalogie ne peut remonter jusqu’à elle, son existence tient plus de la légende que des faits historiques. Les personnes appartenant au même *kanda* constituent un groupe plus restreint. Elles connaissent leur ancêtre commune, qui est un personnage historique qu’il est possible de nommer. Cet ensemble comprend aussi bien les morts que les vivants ; seuls les esclaves n’appartiennent pas à un *kanda* et ne possèderaient pas de généalogie.

La traduction de la ‘Sainte Église catholique’ en *Kanda dia Kintuâri* est relativement récente et se serait imposée définitivement en 1969⁸⁵. Le ‘*dia Kintuâri*’ renforce l’idée de communauté ; l’Église deviendrait ainsi un concept global « d’Église-famille » de Dieu, tel qu’il peut être compris par les Kongo.

2. Exemples pris dans les cantiques des pères spiritains

Nous retrouvons, dans les cantiques étudiés du **Chapitre 2**, de nombreux termes dont la signification ne fait pas de doute pour un francophone ; ils sont soit légèrement modifiés pour épouser une écriture plus africaine, soit laissés tels quels par les missionnaires. Avec le concours de M. BIYELA, nous avons pu leur faire correspondre des termes plus actuels, qui sont utilisés aujourd’hui dans la liturgie à Brazzaville.

Ainsi, dans le cantique lari d’après « Les anges dans nos campagnes », nous remarquons les termes suivants, que nous faisons suivre de leur orthographe actuelle :

Noël (§1)	<i>Nowele</i>
Vierge Marie (§2)	<i>Ndumba Mari</i>
Saint Joseph (§2)	<i>Santu Yozefe</i>

⁸⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 322.

Concernant le cantique **Mwana-Nzambi butukidi** (« Il est né le divin enfant »), voici ce que nous pouvons relever :

Ba-prophète (§2) *profete* ou *mbikudi* (pl. *bambikudi*)

Mystère (§4) *mpindu* ; l'intégralité de la phrase 'Wo mystère we wa n'nene' (§4) serait transcrite sous la forme *Zo mpindu za zinene*

Vierge Maria (§7) *Ndumba Mari*

Ange Jesu (§8) *ntumi Yezu* ; le terme 'ange' est ici un archaïsme qui ne peut plus être employé aujourd'hui pour qualifier Jésus, qui est au-delà des anges pour l'Église catholique.

Nous poursuivons avec le chant **Be bonso seno nsayi ha** (Puer natus in Bethlehem) issu du Grégorien :

Alleluia (§1) *aleluya*

Marie (§6) *Mari*

Le deuxième cantique issu du Grégorien, **Na ba-anjelu** :

Ba-anjelu (refrain) *bantumi* (sing. *ntumi*)

Jesu (refrain) *Yezu*

Enfin, le dernier cantique grégorien **De Profundis** :

Jesu-Christo (§ terminal) *Yezu Kristo*

Il faut également signaler que la plupart des mots débutant par 'n' apostrophe ne s'écrivent plus ainsi aujourd'hui (et ne se sont certainement jamais prononcé de cette manière, mais relèveraient d'une mauvaise compréhension par les missionnaires du 'm' employé avant une autre consonne). C'est le cas par exemple du titre du recueil d'où sont issus les cantiques étudiés ici : **N'kembeleno**, qui signifie 'Louez-le'. La vraie transcription serait *M'kembeleno*, avec le 'm' comme complément d'objet direct ('le' de 'louez-le').

3. Explication de ces difficultés de traduction

Nous avons commencé par émettre des hypothèses concernant ces écarts de traduction. Dans un premier temps, nous avons supposé que les missionnaires occidentaux ne connaissaient pas les mots en langue vernaculaire correspondant aux termes tels que ‘église’, ‘croix’ ou ‘baptême’. Cette hypothèse était plausible, il faut considérer le fait que ces termes sont strictement dépendants de la religion chrétienne et n’ont pas de raison d’être dans la société traditionnelle kongo. Il nous semblait ainsi logique que les missionnaires aient simplement conservé les mots français.

Cependant, si nous voyons là un début d’explication, il n’apparaît pas suffisant. En effet, comment croire que les missionnaires, si attachés à faire correspondre leur religion aux coutumes et à la culture locale, n’aient pas cherché dans les langues vernaculaires des mots renvoyant à des concepts proches, et ceci afin de marquer plus efficacement les esprits des chrétiens issus de la population locale ?

Si nous considérons les termes actuels, nous nous apercevons qu’ils renvoient, pour la quasi-totalité d’entre eux, à l’organisation de la société traditionnelle kongo, ou encore au fétichisme « païen ». Nous avons expliqué ce phénomène avec le mot *kanda*, pour ‘église’⁸⁶, où *kanda* est directement issu de la société traditionnelle. D’après Jean COMBY⁸⁷, les premiers termes porteurs du message chrétien ne pouvaient qu’être traduits en français, l’emprunt aux termes similaires dans la langue vernaculaire correspondait à une trahison de la foi. Il est vrai que les mots comme *bantumi* ou *bambikudi*, et plus encore *nganga*, relèvent directement de ce que l’Église appelle le « paganisme ».

Le terme *bantumi*, *ntumi* au singulier, représente les anges tels qu’ils sont dans la théogonie kongo. Il s’agit donc d’un mot fortement attaché au culte païen contre lequel le Vatican se bat ; ce terme ne pouvait donc pas être conservé pour la traduction des ‘anges’ du Dieu catholique. De même, les *bambikudi*, (*mbikudi* au singulier) sont les ‘prophètes’ dans la croyance traditionnelle kongo. Plus encore, ce terme peut être remplacé par celui de *nganga* qui signifie le ‘sorcier’, le ‘féticheur’. Il n’était donc pas possible de le faire correspondre aux prophètes de la Bible qui annoncent la venue du Messie.

⁸⁶ Voir le 1.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 319.

Si aujourd'hui ces mots ont évolué, c'est que le Vatican, surtout après le Concile Vatican II⁸⁸, a souhaité véritablement faire correspondre la religion chrétienne au mode de pensée des différents peuples dans le monde. En tolérant des mots porteurs de concepts plus familiers aux populations africaines, même s'ils sont empreints de « paganisme », l'Église réussit à s'implanter bien plus efficacement qu'en imposant un vocabulaire étranger au sein d'une religion qui l'est tout autant.

C. Problèmes de sens

Le lari est une langue tonale dans laquelle les mots se prononcent avec une certaine intonation suivant leur sens. Grâce au Père Fred Olichet BIYELA, nous avons pu transcrire les textes des cantiques avec une notation respectant leurs différentes hauteurs, et leur sens. En les comparant aux mélodies originales de ces cantiques, nous nous apercevons que les intonations diffèrent énormément d'une version à l'autre. De ces divergences résultent des textes chantés par les populations locales qui n'ont pas le même sens que les textes originaux, voire qui n'ont pas de sens du tout.

1. Proposition d'une notation précisant les intonations

Pour transcrire les différentes intonations dont l'exemple nous a été fourni par le Père BIYELA, nous proposons la nomenclature suivante :

é	mouvement mélodique ascendant
è	mouvement mélodique descendant
ê	double mouvement mélodique, droit puis descendant
ě	double mouvement mélodique, droit puis ascendant
<u>e</u>	lettre appuyée, rythmiquement plus longue

Les accents tracent une ligne mélodique au-dessus des mots : tant que l'intonation n'est pas indiquée comme « descendante », elle est maintenue dans le haut de la tessiture ; et inversement. Les caractères au-dessous des mots servent au rythme ; c'est généralement sur les syllabes longues que le mouvement mélodique est double.

⁸⁸ Voir **Partie III, Chapitre 7, B. 1.**

Recueil N'kembeleno

Gloria in excelsis Deo (air : *Les anges dans nos campagnes*)

1. [Nkunga mia mieri wakanaka⁸⁹]

Mia b'ánjèlú kùna Béthlèhem :

Seno nsàýí bè bónsò bâla !

Tangeno kwénò : Nòél, Nòél.

2. Nzó nì ia berí lòmbá kunà,

Vierge Màrie bà na Sáint Jòseph ;

Bisí-nsì tí Kwè béto kanì !

Mpaka ia kúnà ba sóngèle.

3. Mwana Nzǎmbì wa weyi kwǎndì

Mu kwizi tambulá nsòni zõ:

Nge mùchrístò, k'u lúngul'wandi

Nkàrì, bilékò, na móngò zo.

4. Bwa ba telelé ntùm'ia Nzǎmbì,

Banga-bímèmé bà N' díngìdi ;

[Ni ba kundidi Mwana-Nzambi,

Ni buzitu mpe ba N' sididi.]

5. Dzunú kiákù ni kiá tù tonda !

Mwaná wà nsômbé wà zolo bá

⁸⁹ Les phrases entre crochets [] n'ont pu être retranscrites.

Bifu bia tweeká yìndulaká :

Betó bùlémvò tu kàrilă.

Mwana-Nzambi butukidi (*Il est le divin enfant*).

Ref. : Mwana- Nzāmbi butúkìdí ;

Yangalalenó mù ntima miě̀nò.

Komdamenó hè Vukísì

N'kém̀bèlenó bè bónsòní.

1. Bingilenó kwè Vukísì

Tangeno nkúngà, senó nsàyí,

Bingilenó kwè Vukísì

N'sénò nsangú bè bónsòní.

2. Vukísì twèrí dìrilă

Kia tu kanini bá-pròphète ;

Vukísì twèrí dìrilă

Loló yandì tu tóndà hă.

3. Mú mpàkà kà butúkìdí

Muná mpàka ia ba-bitúìzi;

Mú mpàkà kà butúkìdí

Mpází z'ètò ka tám̀bùdi.

4. Hana niānga ka sékèle,

Vwidi bímà bia biónsò hă nsì !

Hana nianga ka sékèle,

Wo mystère we wá n'ène.

5. Finkenó mù ku M'bitikǎ :

Yàndí Jèsú nì Mwána- Nzāmbì!

Finkenó mù ku M'bitikǎ :

Fwani kiétò ki túrìdi.

6. Mpila zolé kà yukídì :

Yàndí Nzāmbì na muntu kwàndi ;

Mpila zolé kà yukídì :

Nĩngà, wǎ tǔ wídíkila.

7. Tondeno Viérgè Maríà

Wa tu butídì Mfúmu èto ;

Tondeno Viérgè Maríà mpe :

Nsangu z'andí nì lólò ze.

8. Ntimá miǎ tǔ ku kabídì

Ange Jèsú wè munkwa kiári ;

Ntimá miǎ tǔ ku kabídì

Tweká b'akù ba bónsòni.

Be bonso seno nsayi ha⁹⁰ (*air : Puer natus in Bethlehem, Grégorien*).

1. Be bónsò senó nsàyi hă, alleluia,
Ni Jesú wìzi butuká, alleluia, alleluia.

Ref. : Ta yangalalèno,

T'a kembelèno Mwánà wó,

Ni Yándi Mfum'wétò.

2. U sekelé mù pakí kǐ,

Ni Yándi vwidí biönsóni.

3. Banga-bímème b'ízidí

Ni Vùkìsì ba kúndidi.

4. Ba-mfumú mpè ba túrídí,

Ba díngidí Kivùkìsì.

5. Ba yòkelé Jèrúsàlem,

Ba yelé te ku Bethlèhém.

6. Ni Maríe wà ba songele

Mwán'andì ; wa ba këmbèlé.

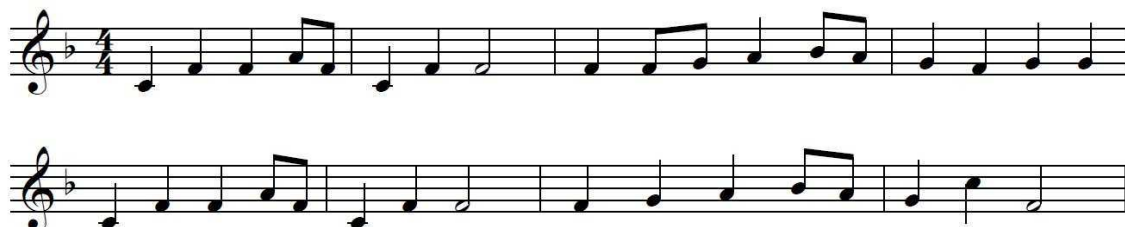
7. Ni buzitú bà Nsídídí :

Matondó ma bà N'kabídi.

⁹⁰ N'kembelèno, *Cantiques lari*, 1954.

2. Comparaison avec les mélodies originales

En cherchant à comparer les textes ainsi réécrits avec leurs intonations, et les lignes mélodiques des cantiques originaux, nous parvenons rapidement à la constatation que les deux ne correspondent pas. La mélodie du refrain du chant « Mwana-Nzambi butukidi » (Il est né le divin enfant) est celle-ci :



Extrait n°1, refrain du chant religieux populaire « Il est né le divin enfant ».
[Notre transcription]

Ce qui nous donne un texte avec les intonations suivantes (à gauche), légèrement simplifiées par rapport à la mélodie originale, que nous opposons au texte avec les intonations correctes (à droite)

Mwana-Nzambí bùtukídí ;

Mwana- Nzāmbì butúkídí ;

Yangalalenó mù ntima miéno.

Yangalalenó mù ntima miě̀nò.

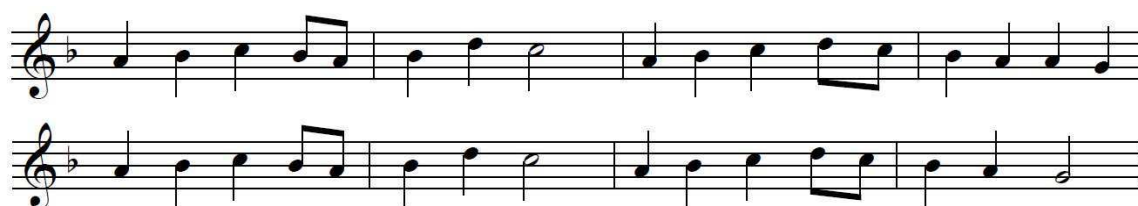
Kòmdamenó hè Vukísi

Komdamenó hè Vukísi

N'kembelenó bò bonsónì.

N'kémbèlenó bè bónsóní.

Le même travail peut être réalisé sur le couplet :



Extrait n°2, couplet du chant religieux populaire « Il est né le divin enfant ».
[Notre transcription]

Avec les paroles (§8) :

Ntima miá tù ku kabídì

Ntimá miằ tù ku kabídì

Ange Jesú we mùnkwa kiari ;

Ange Jèsú wè munkwa kiári ;

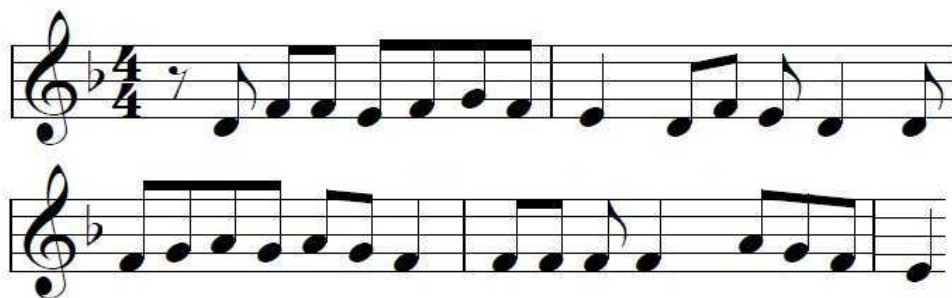
Ntima miá tù ku kabídì

Ntimá miã tù ku kabídì

Tweka b'akú ba bònsoni.

Tweká b'akù ba bónsòni.

Pour ce qui est des cantiques issus du Grégorien, nous utiliserons l'exemple du chant « Be bonso seno nsayi ha » (Puer natus in Bethlehem), dont voici la mélodie du couplet :



Extrait n°3, refrain du chant grégorien « Puer natus in Bethlehem ».
D'après l'arrangement de SAINZ José Ramon pour chant et orgue (2011) free-scores.com

Le texte (§5) porteur des indications correspondantes (à gauche) face à sa version avec les réelles intonations lari (à droite):

Ba yókelè Jerúsàlem, alleluia

Ba yòkelé Jèrúsàlem, alleluia

Ba yele té kù Béthlèhem, alleluia,
alleluia.

Ba yelé te ku Bethlèhém, alleluia,
alleluia.

3. Mise en évidence de certains contresens

Le kikongo-lari est une langue de la famille des langues bantoues ; comme la majorité des langues africaines, c'est une langue tonale, où l'intonation influe sur le sens des mots. Cette caractéristique très spécifique des langues africaines pose un réel problème dans la traduction des cantiques d'origine populaire européenne : en effet, leurs mélodies originales sont respectées de très près par les missionnaires traducteurs, aucune réflexion n'a été menée sur leur adaptation aux textes en langue vernaculaire. Dans leur hâte à lutter contre les mélodies païennes, les missionnaires les remplacent par leurs propres mélodies occidentales, jugées plus conformes à la vie religieuse. Si nous pouvons comprendre le choix des mélodies grégoriennes, de par leur appartenance au genre musical officiel de l'Église, le choix des mélodies de facture populaire peut être questionné. Il semblerait que les mélodies traditionnelles des populations locales soient tellement « païennes » qu'elles

n'ont pu être utilisées dans les chants populaires religieux. Les missionnaires leur ont préféré des airs européens, bien qu'également de tradition populaire.

En ce qui concerne leur traduction, le strict respect des mélodies entraîne un grand nombre de contresens et de non-sens dans les textes en langue vernaculaire. Nous prenons quelques exemples précis parmi les chants analysés plus haut⁹¹.

Dans le refrain du cantique « Mwana-Nzambi butukidi » (Il est né le divin enfant), nous pouvons remarquer le mot *bonsoni*, qui signifie « vous tous » dans le sens général de la phrase *N'kembeleno be bonsoni*, 'Louez-le vous tous'. Ce mot, avec ses intonations, s'écrit alors ainsi : *bónsòní*. Mais la comparaison avec la mélodie européenne du chant donnerait plutôt l'intonation suivante : *bonsóni*⁹². Or ce mot ne semble pas exister dans le vocabulaire lari ; en revanche le terme qui s'en rapprocherait le plus serait *nsóni*, littéralement 'la honte'. Le sens de la phrase entière s'en trouve alors entièrement changé, à l'adjonction 'Louez-le' est accolé le terme de 'honte'. La phrase ainsi construite aurait alors un sens proche de 'Louez-le dans la honte', ce qui ne correspond pas exactement au message biblique.

Nous trouvons un autre exemple de ce type avec le chant issu du grégorien « Be bonso seno nsayi ha » (Puer natus in Bethlehem), dans la cinquième strophe. À la première ligne se trouve le mot *yokele*, qui correspond ici au verbe 'traverser'. Le sens de la phrase est le suivant : 'Ils [les Rois Mages] ont traversé Jérusalem', *Ba yokele Jerusalem*. Le terme *yokele* se transcrit alors ainsi : *yòkelé*. En comparant avec la mélodie grégorienne, nous obtenons plutôt l'intonation *yókelè*, qui une fois encore ne correspond pas à un mot préexistant. Le terme le plus proche serait *yokéle* (intonation haute sur la syllabe du milieu), qui correspond au verbe 'brûler', ce qui donne la phrase 'Ils ont brûlé Jérusalem'. Nous obtenons ici une version toute à fait particulière de l'histoire de Jésus, dans laquelle les Rois Mages, lors de leur visite au Christ nouveau-né, brûlent Jérusalem sur leur passage.

En conclusion de toute cette première partie sur les cantiques religieux d'origine populaire, nous pouvons établir plusieurs points. Tout d'abord, si l'évangélisation débute au XV^e siècle au royaume Kongo, le message chrétien ne réussit réellement à s'implanter

⁹¹ Dans ce même chapitre, C. 1. et 2.

⁹² Voir le 2.

auprès des populations locales qu'à partir du XIX^e siècle. A ce moment les missionnaires ne sont plus dans une logique colonisatrice, mais tentent d'adapter aux cultures et coutumes des missions leur religion et la manière de l'apporter. La musique joue un rôle fondamental, car elle fait partie intégrante de la vie quotidienne dans la société traditionnelle africaine. Mais le Vatican a des règles très strictes la concernant, qui ne sont pas compatibles avec les musiques traditionnelles africaines. Cependant, avec le développement au XX^e siècle des traductions des textes chrétiens en langue vernaculaire, les chants religieux populaires commencent à se développer. Les missionnaires transcrivent ainsi de nombreux cantiques européens en langues africaines, espérant toucher plus facilement les populations locales par l'intermédiaire de leur langue. Malheureusement l'aspect mélodique de ces langues est totalement occulté, et les traductions ne sont pas satisfaisantes car porteuses de graves contresens sur les textes évangéliques. Seules quelques personnalités issues du clergé local parviennent à produire des chants respectant les spécificités des langues tonales bantoues (M^{gr} BATANTU, à travers ses chants issus du recueil pour le catéchisme lari *Nsamu mia Zingu kia Jésus* dont nous avons laissé de côté l'analyse musicale dans ce chapitre, du fait des correspondances satisfaisantes texte/musique).

Désormais la musique liturgique et religieuse utilise de plus en plus d'éléments issus de la culture musicale africaine ; pour preuve le nombre conséquent de messes mêlant musique occidentale et musique traditionnelle qui ont été composées dès la fin des années 1940, que ce soit par des chercheurs européens, par des membres du clergé local ou par des missionnaires.

Partie 2

-

**Les œuvres de musique religieuse : trois messes mêlant
tradition populaire et techniques occidentales**

Chapitre 4 – La *Messe des Piroguiers* : résultat de l'étude de deux ethnomusicologues français en Oubangui-Chari, Eliane et Herbert PEPPER.

La *Messe des Piroguiers* reste une œuvre majeure dans le genre des œuvres religieuses empreintes de musique traditionnelle africaine qui ont été composées dans les années 1940-1950. Cette première des trois messes dont il sera question dans ce travail de recherche est la plus ancienne, c'est aussi la moins aboutie au niveau de la fusion des deux traditions musicales.

C'est la française Éliane BARAT-PEPPER qui écrit cette pièce pour l'inauguration de l'église Sainte-Anne du Congo. Elle utilise pour cela à la fois des éléments issus de la facture de la Messe occidentale, mais également des éléments de musique traditionnelle qu'elle a eu l'occasion de découvrir au cours de son séjour en Afrique. Le résultat, s'il n'est pas entièrement satisfaisant d'un point de vue musical, est néanmoins un des premiers essais de messe traditionnelle africaine.

A. Les circonstances de la composition

Cette messe, une des premières du genre, est écrite par des musiciens européens ayant étudié la musique traditionnelle africaine. Le couple constitué par Éliane et Herbert PEPPER consacre une grande partie de sa vie à l'étude des musiques d'Afrique centrale. La *Messe des Piroguiers* est un essai d'introduction d'éléments traditionnels, comme ils ont pu être compris par ces ethnomusicologues, à l'intérieur de la forme purement occidentale de l'Ordinaire de la Messe.

Elle est écrite pour l'inauguration de l'église de Sainte-Anne du Congo en 1949, église qui deviendra basilique par la suite. C'est la « Chorale des Piroguiers », toujours rattachée à cette basilique à l'heure actuelle, qui crée l'œuvre pour la première fois.

1. Le couple PEPPER en Afrique

Nous disposons de peu de détails sur Éliane BARAT et Herbert PEPPER. Nous savons néanmoins qu'ils se rencontrent et se marient en France, et sortent tous deux diplômés du Conservatoire de Musique de Paris en 1941.

C'est dans les années 1940, après l'obtention de leur diplôme, qu'ils partent pour l'Afrique et s'installent en Oubangui-Chari, au centre de l'Afrique Équatoriale (aujourd'hui République centrafricaine ou R. C. A.). Le couple étudie la musique

traditionnelle des populations locales : la musique banda-linda de Kouango (Oubangui), banziri et sango de Mobaye, vili de Madingo Kayes au Moyen-Congo, fang de Oyem au Gabon, lari de Brazzaville au Congo, d'Éré au Tchad, ...

Herbert PEPPER rencontre en Oubangui-Chari l'homme politique Barthélemy BOGANGA, qui deviendra par la suite le premier président de la République centrafricaine. Celui-ci lui demande de mettre en musique des paroles de sa composition ; ils créent ainsi l'hymne national de la R. C. A. sur une musique d'inspiration traditionnelle.

2. La basilique Sainte-Anne du Congo et la chorale des Piroguiers

Dès 1936, le projet de la construction d'un nouveau lieu de culte à Brazzaville commence à s'imposer, face au faible nombre d'édifices. C'est en 1943 que le gouverneur Félix ÉBOUÉ en choisit l'emplacement, à la jonction des quartiers européen de la Plaine et africain de Poto-Poto. Les travaux débutent la même année, et l'église est inaugurée six ans plus tard, sous le nom de Sainte-Anne du Congo (en référence à Sainte-Anne d'Auray en Bretagne, d'où était originaire l'un des prêtres français de Brazzaville). La basilique de Sainte-Anne du Congo a été terminée récemment, puisque l'inauguration de l'édifice dans son intégralité (avec la flèche de clocher) a été réalisée en 2011.

C'est à l'occasion de sa première inauguration, en 1949, qu'Éliane BARAT-PEPPER, probablement avec la participation de son mari, compose la *Messe des Piroguiers*. Elle est écrite dans l'année 1948 et interprétée un an plus tard par la « Chorale des Piroguiers ».

Cette chorale avait été fondée par le Père Charles LACOMPTE sous le nom de la « Chorale des Petits Chanteurs à la Croix d'Ébène ». Elle prend le nom de « Chorale des Piroguiers » lors de cette inauguration, en hommage à la Messe d'Éliane BARAT-PEPPER.

B. Les sources d'inspiration de la Messe

La *Messe des Piroguiers* prend son inspiration dans deux types de musique : la musique de tradition occidentale et celle de tradition africaine. C'est dans le répertoire du Grégorien, et particulièrement la *Messe des Anges*, que sont empruntées certaines intonations d'origine européenne. Du côté de la musique africaine, les travaux de collecte et de transcription menés par le couple PEPPER en Oubangui-Chari leur fournissent le matériau nécessaire à l'écriture des éléments traditionnels.

1. Le Grégorien : la *Messe des Anges*

Les quatre pièces regroupées sous le nom de « Missa de Angelis » seraient issues d'époques différentes, et rassemblées dans un seul et même recueil entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle⁹³. La Messe ainsi créée, sans réelle unité, comporterait les parties suivantes : « Kyrie », « Gloria », « Sanctus » et « Agnus Dei ». Elle est depuis une des messes les plus populaires et les plus jouées en Occident, généralement pour les grandes fêtes liturgiques (Noël). C'est la messe n°VIII selon la numérotation du Vatican.

Éliane BARAT-PEPPER utilise, dans la *Messe des Piroguiers*, une des mélodies de la *Messe des Anges* (la note « Intonation de la Messe des Anges » figure au début du « Gloria »⁹⁴). Après comparaison, il semble que le « Gloria » de la *Messe des Anges* soit effectivement à l'origine de la ligne mélodique du « Gloria » des *Piroguiers*.

Le « Gloria » de la *Missa de Angelis* daterait du début du XVI^e siècle, mais certains de ses contours mélodiques seraient présents dans des œuvres plus anciennes (comme la messe à deux voix « Lombardi » écrite un siècle plus tôt⁹⁵). Les intonations seraient en partie issues du chant mozarabe, un des répertoires du plain-chant antérieurs à la réunification grégorienne. La mélodie est écrite sur le cinquième mode (mode de sol ou myxolydien), tout comme celle du « Kyrie » ; nous pouvons supposer que c'est une des raisons qui ont conduit à leur regroupement au sein d'un même ensemble⁹⁶.

2. Les chants traditionnels des piroguiers de l'Oubangui-Chari

Comme nous l'avons évoqué dans le A., Éliane BARAT-PEPPER passe, avec son mari, plusieurs années en Oubangui-Chari à étudier les musiques locales. Elle relève les chants traditionnels auprès des populations, et les retranscrit. Nous pouvons nous faire une idée de son travail à travers les recueils de ces chants qu'elle fait publier en France⁹⁷.

Les trois premiers chants du recueil publié en 1950 sont issus de l'Oubangui-Chari ; le tout premier est précisément un chant banda-linda. Ces chants ont probablement été

⁹³ D'après le numéro de décembre 1933 du journal *Cæcila, Magazine of Catholic Church and School Music*, p. 375.

⁹⁴ BARAT-PEPPER Éliane, *Messe des Piroguiers sur des thèmes de l'A. E. F. avec accompagnement de Tam-Tam parlant*, 1949, p. 5.

⁹⁵ D'après le numéro de décembre 1933 du journal *Cæcila, Magazine of Catholic Church and School Music*, p. 375.

⁹⁶ Voir l'annexe 4, *Notation grégorienne du Gloria de la Missa Angelis*.

⁹⁷ BARAT-PEPPER Éliane, *Chœurs de l'Afrique Équatoriale, Chants de Piroguiers Féticheurs et Divers*, 1950.

collectés à peu près à l'époque de la composition de la *Messe des Piroguiers* (1948), voire quelques temps auparavant. Nous pouvons ainsi relever leurs caractéristiques, que nous retrouverons dans la *Messe*, à travers une rapide analyse du premier chant.

Le titre du premier chant, en dialecte banda-linda, est « Benguéla⁹⁸ ». Il s'agit d'un chant responsorial entre un soliste et un chœur. Les réponses du chœur s'organisent en quarts parallèles, sur un rythme invariant : noire, deux croches. En groupant les deux premières croches, porteuses des mêmes notes, nous pouvons également y faire correspondre sa première intervention. L'échelle employée est pentatonique : *si, ré, mi, sol, la*.

C. L'écriture de la partition

Éliane BARAT-PEPPER se sert des doubles influences européenne et africaine dans la composition de la *Messe des Piroguiers*. Les éléments issus de la musique savante occidentale sont limités, cependant nous pouvons remarquer un fort attachement à la tradition de la liturgie chrétienne catholique, par l'emploi de l'orgue et du chant grégorien. Quant aux éléments de tradition africaine, s'ils sont bien présents, nous regrettons leur emploi presque « simpliste », qui ne peut suffire à résumer la musique traditionnelle africaine. Ce dépouillement de moyens est pourtant annoncé dès la courte introduction notée en début de partition :

Les chœurs, dans le médium respectent la tessiture des voix indigènes ; aucun développement, aucune modulation (ou note étrangère au mode), *rien* ne vient trahir la musique africaine qui, dans sa simplicité primitive, est un moyen d'expression où le noir révèle sa personnalité⁹⁹.

1. Les influences occidentales

L'apport occidental le plus évident est dans la forme même de l'œuvre, bâtie sur l'Ordinaire de la messe latine : « Kyrie », « Gloria », « Sanctus », « Agnus Dei ». Comme pour la *Messe des Anges*, la partie du « Credo » est absente. La messe est chantée par un chœur mixte, doublé à l'orgue¹⁰⁰.

⁹⁸ Voir l'annexe 5, *Benguéla, chant Banda-Linda*.

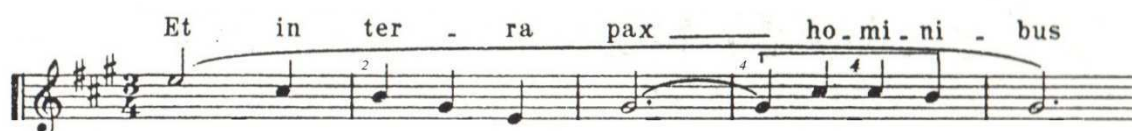
⁹⁹ Eliane BARAT-PEPPER, *Messe des Piroguiers sur des thèmes de l'A. E. F. avec accompagnement de Tam-Tam parlant*, 1949, introduction p. 2.

¹⁰⁰ Voir le 3. pour l'utilisation des instruments.

Le seul passage réellement inspiré de musique occidentale est, comme indiqué plus haut¹⁰¹, le « Gloria » qui reprend celui de la *Missa de Angelis*. La ligne mélodique n'est pas exactement semblable, mais son contour se rapproche de la mélodie de la *Messe des Anges* sur certains passages. Ci-dessous un exemple tiré de la *Messe des Anges* (notation moderne), puis de la *Messe des Piroguiers* :



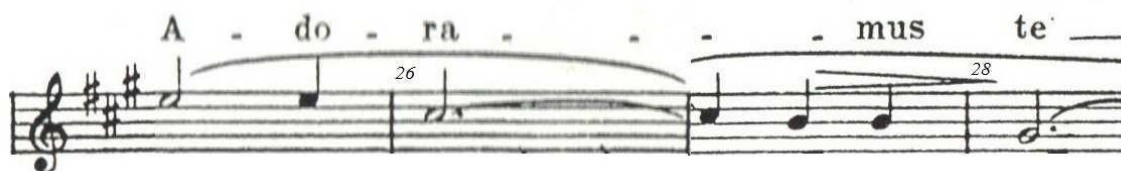
Extrait n°1, phrase « Et in terra pax hominibus » du « Gloria » de la *Messe des Anges*.
Partition du bloc-note de l'association orgue et culture (2006), monsegur33.over-blog.com



Extrait n°2, phrase au soprano « Et in terra pax hominibus » du « Gloria » de la *Messe des Piroguiers*,
 mesures 1 à 5.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.

On retrouve ce même motif mélodique (*la fa mi ré mi fa mi ré*) sur plusieurs phrases de la *Messe des Anges* : « Adoramus te » ; « Propter magnam gloriam tuam » ; « Domine Deus, rex cœlestis » ; « Miserere nobis » ; « Cum Sancto Spiritu¹⁰² ».

La direction mélodique reste globalement la même dans le Gloria de la *Messe des Piroguiers*, avec des constantes variantes ; parfois seule la tête du thème est conservée.



Extrait n°3, phrase au soprano « Adoramus te » du « Gloria » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 25 à 28.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.

¹⁰¹ Voir dans le B. 1.

¹⁰² Voir l'annexe 4, *Notation grégorienne du Gloria de la Missa Angelis*.

2. La musique des Banda Linda

Nous reprenons ici les caractéristiques du chant « Benguéla », dont il a été question dans le B. 2. Tout d'abord, l'alternance soliste-chant, qui était la plus évidente. Nous retrouvons cette opposition tout au long de la *Messe des Piroguiers*, sous la forme non pas d'un soliste face à un chœur, mais d'un pupitre face aux trois autres. Cet aspect est particulièrement frappant au début du « Gloria », où le pupitre de *soprano* porte le texte, et le reste du chœur ponctue ces phrases par de courtes interventions (mesures 13 à 17).

Extrait n°4, « Gloria » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 10 à 17.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.

L'échelle utilisée tout au long de la Messe est, de même que dans le chant traditionnel « Benguéla », la même échelle pentatonique. Elle ne comporte que quatre notes pour les voix, mais la partie d'orgue contient la cinquième (*fa#*).

Extrait n°5, préface de la partition de la *Messe des Piroguiers*, réservoirs de notes.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 2.

La polyphonie employée dans les chœurs est généralement de nature horizontale, avec de nombreuses entrées en imitation, voir des passages en canon, une des formes de polyphonie pouvant être utilisée dans la musique traditionnelle d'Afrique centrale.

Extrait n°6, « Agnus Dei » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 40 à 43.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 15.

Il y a cependant des passages plus verticaux ; l'harmonie se déplace alors en quarts ou quintes parallèles, reproduisant les sonorités des chœurs banda-linda transcrits par Éliane BARAT-PEPPER.

Ho - san - na in ex - cel - sis
- na Ho - san - na

Extrait n°7, « Sanctus » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 30 à 33.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 12.

Enfin, la présence du tambour « parlant » linga est l'une des particularités de cette œuvre, qui a fait entrer le tambour dans un lieu de culte pour une des toutes premières fois.

3. Les instruments employés

Un instrument emblématique de chaque culture est utilisé dans cette messe : l'orgue pour la musique occidentale, et le tambour « parlant » pour la musique africaine.

L'orgue est un des instruments principaux admis dans la liturgie¹⁰³ par Rome ; sa présence dans cette œuvre est donc très représentative des normes de la musique religieuse occidentale. Ses capacités sont cependant peu exploitées, probablement dans le but de laisser la place aux chœurs. L'orgue, en effet, a souvent un rôle de doublure tout au long de l'œuvre, mais aussi de doublure harmonisée.

¹⁰³ Voir la **Partie I, chapitre 1, C. 2.**

Extrait n°8, « Agnus Dei » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 7 à 10.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 13.

Il assure ainsi une base harmonique, constituée des trois accords Mi Majeur, Do# mineur et Si mineur, sous une pédale de *do#*. Son fonctionnement rappelle celui des polyrythmies africaines accompagnant les chants ; il s'organise en cycles de deux ou quatre mesures, sans cesse répétées.

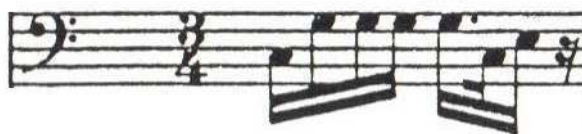
Extrait n°9, « Sanctus » de la *Messe des Piroguiers*, mesures 4 à 7.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 11.

En ce qui concerne les possibilités spécifiques à l'orgue, seuls les deux claviers du Grand Orgue et du Récit sont utilisés, et aucun changement de jeu n'est noté sur la partition.

La particularité du tambour *linga*, tambour « parlant », est de pouvoir exprimer, par le rythme, des phrases issues du langage parlé des Banda-Linda. Les motifs rythmiques sont notés ici avec leur signification française, en italique. Ils sont au nombre de cinq, et ne répètent pas le texte latin mais semblent porter un message indépendant, bien que le contenu de ce message appartienne également à l'action liturgique.

2 LINGAS
Tambour de bois
de l'Oubangui
ou Timbales
en do# mi sol#

Nous supplions Dieu



Extrait n°10, premier motif du tambour *linga* dans le « Kyrie » de la *Messe des Piroguiers*, mesure 1.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 2.

Dieu est pour tous



Extrait n°11, deuxième motif du tambour *linga* dans le « Gloria » de la *Messe des Piroguiers*, mesure 110.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 8.

Dieu est dans nos âmes



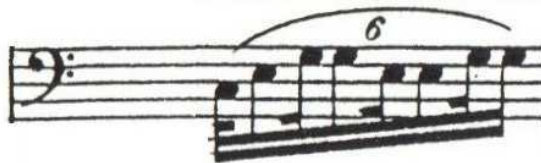
Extrait n°12, troisième motif du tambour *linga* dans le « Gloria » de la *Messe des Piroguiers*, mesure 179.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 10.

Protégez-nous des ennemis



Extrait n°13, quatrième motif du tambour *linga* dans l' « Agnus Dei » de la *Messe des Piroguiers*, mesure 1.
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 12.

Dieu est au dessus de nous



Extrait n°14, cinquième motif du tambour *linga* dans l' « Agnus Dei » de la *Messe des Piroguiers*, mesure 21
Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 13.

Le tambour n'est pas utilisé de manière systématique au long de l'œuvre ; il est absent des première et troisième parties du « Gloria » ainsi que de la totalité du « Sanctus ».

Chapitre 5 – Le travail d'un compositeur issu du « clergé indigène » : Joseph KIWELE et la *Missa Katanga*

L'œuvre dont il est question dans ce chapitre, tout comme celles des deux chapitres suivants, appartient au genre de la musique religieuse. Elle n'a pas sa place dans la liturgie, comme l'indique Pie XII :

20. La musique religieuse doit être absolument écartée de toutes les actions liturgiques [...].

[...]

55. Les lieux appropriés pour organiser des exécutions de musique religieuse sont les auditoriums destinés aux concerts musicaux, ou les salles destinées aux spectacles ou aux rassemblements, mais non les églises, consacrées au culte de Dieu.¹⁰⁴

Ce statut particulier à la musique religieuse explique la présence d'éléments purement traditionnels dans ces œuvres composées avant le Concile Vatican II (instruments ou éléments mélodiques), l'Église étant moins stricte sur le contrôle des œuvres *religieuses* que des œuvres *sacrées*.

Certaines faiblesses harmoniques, du point de vue occidental, pourraient être relevées¹⁰⁵ (KIWELE termine fréquemment ses phrases sur des accords renversés en position de sixte ou de quarte et sixte, voir *B. 3.*). Cependant, ces fautes apparentes n'ont pas empêché le succès de la messe auprès des Européens, et l'œuvre aurait été souvent chantée en Belgique durant la période coloniale¹⁰⁶.

L'intérêt de cette messe ne réside donc pas dans l'étude de son harmonie « à l'occidentale », mais dans la manière dont KIWELE réussit à combiner des éléments issus de la musique traditionnelle du Katanga, qu'il semble posséder de manière intrinsèque, et des éléments de la musique savante occidentale, qu'il a appris à maîtriser lors de sa formation.

¹⁰⁴ *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*. Sacrée Congrégation des Rites, septembre 1958.

¹⁰⁵ Et l'ont été par Kishilo W'ITUNGA, voir « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music*, Vol. 6 n°4.

¹⁰⁶ D'après le père Paul JANS, *Essai de Musique Religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville*, p. 12.

A. L'œuvre dans son contexte

La *Missa Katanga* est écrite à une période où les musiciens issus du clergé, qu'ils soient congolais ou missionnaires européens, recherchent une musique liturgique réellement porteuse d'éléments culturels locaux. Contrairement à la compositrice de la *Messe des Piroguiers* traitée au chapitre précédent, Joseph KIWELE est d'origine congolaise, et recherche à transcrire dans ses œuvres les éléments musicaux de sa culture dans un cadre appartenant à la musique européenne. Le résultat, s'il n'est pas toujours satisfaisant d'un point de vue strictement occidental, est en revanche révélateur de la possession, consciente ou non, des techniques de la musique traditionnelle par KIWELE.

1. Joseph KIWELE (1912-1961)

Joseph KIWELE naît à Mpala, au nord de Baudouinville (d'après Baudouin Ier de Belgique, aujourd'hui Moba) au Congo Belge (actuelle République Démocratique du Congo), dans la province du Katanga.

Il entame des études secondaires au Petit Séminaire, et supérieures au Grand Séminaire de Baudouinville. C'est vraisemblablement à ce moment qu'il reçoit un premier enseignement musical, le Séminaire étant à l'époque le principal lieu de formation musicale (solfège, harmonium et chant liturgique).

Il effectue un remplacement en tant qu'organiste à Elisabethville (Lubumbashi) en 1942, auprès du Père LAMORAL, fondateur de la chorale des « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre ». Ce dernier, convaincu des dons musicaux de son organiste « remplaçant », lui confiera la direction de son chœur, pour qui KIWELE composera sa *Messe Katangaise* en 1949.

Cette composition est l'une des deux messes polyphoniques écrites à la suite de la formation de KIWELE au séminaire, et de ses premiers contacts avec la musique savante occidentale. Mêlant les formes occidentale et katangaise, les deux œuvres rencontrèrent un vif succès auprès des Européens. Voici le témoignage du journaliste belge Gaston-Denis PERIER, qui avait assisté à une représentation de la *Messe Katangaise* à Elisabethville. Malgré son ton parfois paternaliste, l'article met en lumière l'éveil de l'intérêt des Occidentaux pour la culture « indigène » :

Je me souviendrai à jamais de ce soir étoilé du mois d'août (1951). Elisabethville (Lubumbashi) était en fête... Un ami m'avait dit : « Il faut aller entendre les petits chanteurs à la Croix de Cuivre. Ce sera le clou du Jubilé du Comité Spécial du Katanga. »... Bientôt les

marches d'une splendide salle de concert reçoivent mes pas qui se confondent dans ceux d'une multitude d'Européens... Un missionnaire s'avance devant le rideau pour commenter le programme et les chœurs dirigés par Joseph KIWELE. Je suis impatient de voir celui qu'on appelle « le plus grand compositeur africain » d'aujourd'hui..., Joseph KIWELE sort de la masse séparée des petits chanteurs. Il n'est pas plus haut que moi-même, jugé bon pour le service, à un centimètre près de la toise militaire. Il n'a rien du saxophoniste bruyant ; rien d'un plastronnant maître de jazzband. Une bonne tête ronde, imberbe, couronnée d'une courte chevelure crépelée. Pas la moindre pose. Un jeune homme plutôt timide, dont l'âge ne paraît point dépasser de beaucoup celui des écoliers qui l'entourent. Il salue l'auditoire simplement, sans l'affectation d'un maestro attentifs aux hommages. Il n'attaque pas la partition, il épèle doucement, mais sûrement, son doigt éveillant chacune de ces voix enfantines, d'une pureté adorable dans l'homogénéité, jamais rompue, de l'ensemble... On sent l'émotion d'un auditoire surpris. Est-ce mon cœur, dont les battements se précipitent qui me fait croire à cette unanimité impressionnante ? Le silence qui fige les fauteuils répond à la question. J'avais assisté au visage en points d'interrogation des spécialistes, qui découvraient non pas de primitives psalmodies sur le mode d'antiques lucernaires, mais une véritable polyphonie, dont les musicologues ne pouvaient supposer l'existence cadencée au fond des brousses africaines ! Je ne savais rien avant d'avoir écouté et vu, sur le vif, la manécanterie indigène et son chorège Ba-Luba. L'image de ce maître de chapelle, trapu, calme, marquant la mesure sans gestes spectaculaires, me reste sous les paupières...¹⁰⁷

Le goût de KIWELE pour les techniques de composition occidentales le pousse à voyager un an en Europe pour y étudier la musique. Il s'inscrit dans la classe d'orgue du Conservatoire Royal de Liège, en Belgique, dans l'année 1956-1957. Cette courte période d'apprentissage ne lui permet pas d'approfondir réellement sa technique instrumentale (dans le rapport de l'examen de mai 1957, KIWELE est jugé « assez bon élève, consciencieux mais lent¹⁰⁸») mais montre une fois encore l'intérêt profond du compositeur pour la musique occidentale, intérêt qui transparait dans ses œuvres, à commencer par la *Missa Katanga*.

2. La dynamique lancée par la *Messe Katangaise*

Au Zaïre¹⁰⁹, comme dans les autres pays d'Afrique centrale dans la première moitié du XX^e siècle, la musique de l'Ordinaire de la Messe est généralement de caractère populaire, pour permettre à l'assemblée plénière des fidèles de participer à la liturgie. Il arrive également que des chorales formées à la musique savante (issues des *Scholæ Cantorum*) interprètent, lors de fêtes liturgiques plus importantes, des œuvres occidentales du répertoire de musique sacrée¹¹⁰. Un courant musical désire alors trouver sa place entre ces deux extrême, réalisant des œuvres à mi-chemin entre une musique religieuse savante et des chants empreints de caractère populaire.

¹⁰⁷ Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music*, Vol. 6 n°4, p. 108.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Ou Congo Belge, aujourd'hui R.D.C.

¹¹⁰ *Ibid.*

Joseph KIWELE appartient à la génération de compositeurs qui précède immédiatement le concile Vatican II (1962). Dans la décennie 1950-1960, les compositeurs recherchent une musique religieuse qui se détache du Grégorien, alors influence majoritaire en Afrique. Les œuvres se succèdent : la *Messe Dominikale* (de l'abbé KALUMBWA), la *Messe Bantoue* (Père Guido HAAZEN) ou encore la *Messe de Kwango* (Père Van BOEM), toutes écrites aux alentours de 1956.

Le cas particulier de la *Messe Katangaise* est intéressant à plus d'un titre, car il présente une œuvre « savante » d'un compositeur d'origine congolaise, n'ayant pas fait d'études poussées au Conservatoire de musique, et conservant par là même certains réflexes propres à la musique africaine, que nous évoquerons dans les parties suivantes. Son exemple ne sera pas aussi suivi après le Concile, celui-ci encourageant la musique populaire qui prendra le dessus sur la musique savante, bien que ce n'ait pas été l'objectif de Vatican II.

B. Les éléments issus de la musique occidentale

KIWELE connaît, pour l'avoir abordée au séminaire, la musique sacrée occidentale. Il applique alors dans ses compositions certains éléments de l'écriture savante occidentale, dans la forme ou les procédés utilisés. Quelques « erreurs » de réalisation demeurent ; nous ne pouvons que nous demander si elles sont intentionnelles ou non.

1. L'Ordinaire de la Messe, selon la tradition occidentale

KIWELE a choisi les pièces de l'Ordinaire de la Messe latine. Les sections correspondent à n'importe quelle œuvre d'écriture européenne :

Kyrie – Christe – Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus – Benedictus – reprise de l'Hosanna

Agnus Dei

Le texte latin est strictement respecté par KIWELE, qui devait maîtriser cette langue relativement bien suite à ses études au Séminaire.

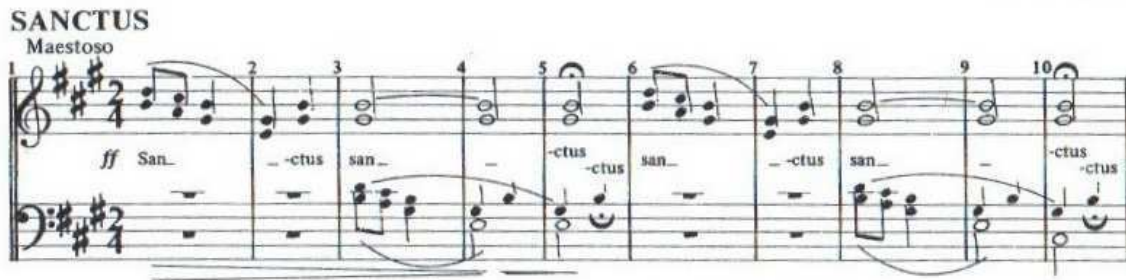
Enfin, l'écriture est celle pour un chœur mixte à quatre voix (le chœur polyphonique étant traditionnellement employé en Europe depuis le XIV^e siècle pour ce genre de pièce). Il est intéressant de souligner le fait que KIWELE a composé cette œuvre pour la chorale d'enfants dont il avait reçu la charge¹¹¹, les « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre ». Aussi, nous pouvons nous interroger sur la réalisation de la partie chœur à quatre voix mixtes. La réponse pourrait se trouver dans la comparaison avec le travail du Père Guido HAAZEN dans la *Missa Luba*, où une quinzaine d'enseignants viennent se joindre à l'ensemble du chœur d'enfants pour les voix de ténors et barytons-basses.

2. Des procédés d'écriture utilisés dans la musique savante européenne

Comme une grande majorité de langues à travers le monde (hors Europe, ce qui explique que le phénomène soit peu connu en Occident), la plupart des langues bantoues sont des langues tonales, c'est-à-dire que l'intonation influe directement sur la sémantique. En conséquent, une des caractéristiques de la musique traditionnelle de ces populations, lorsqu'elle est porteuse de paroles en langue vernaculaire, est le traitement monosyllabique du chant. En effet, une ligne mélodique qui aurait allongé les syllabes par des ornements aurait également altéré le sens de la phrase.

À l'inverse, nous pouvons remarquer un certain nombre de mélismes dans l'écriture de la *Messe Katangaise*, permis par l'emploi du latin à la place de la langue vernaculaire. Ce procédé, issu de la musique occidentale, est évident au début du *Sanctus*, où la syllabe « san » de « sanctus » dure entre trois et quatre temps et demi suivant les endroits (et de quatre à six valeurs mélodiques successives).

¹¹¹ Voir ci-dessus, A. 1. § 3.



Extrait de partition n° 1, premières mesures du « Sanctus » de la *Messe Katangaise*, 1949, Joseph KIWELE. *Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 124.*

L'harmonie utilisée par KIWELE est très proche de l'harmonie occidentale. Le chemin harmonique est globalement tonal, avec une ambiguïté dans le choix de la tonalité Majeure et sa relative mineure¹¹².

Le « Kyrie » ; le « Gloria » ; les deuxième, troisième et quatrième parties du « Credo » ; l'« Agnus Dei », oscillent entre Fa Majeur et Ré mineur. Les première et cinquième parties du « Credo » sont construites autour de Do Majeur et La mineur. Enfin, les « Sanctus » et « Benedictus » sont bâtis sur Mi Majeur et Do# mineur.

Nous le voyons ici avec l'exemple du deuxième « Kyrie » : les voix supérieures débutent avec un motif en Ré mineur (mesures 25 à 28), la réponse du *tutti* est en Fa Majeur (mesures 29 à 31), et motif initial réapparaît pour conclure le tout en Ré mineur (les quatre mesures finales ne sont pas données dans l'exemple ci-dessous).

¹¹² La nature du mode mineur, quasi-systématiquement « naturel », sera étudiée dans la partie C. de ce **Chapitre 4.**

25 *mf* Ky-ri-e e-
 26 e-
 27 -e- -e-
 28 -le-i-son
 29 *f* Ky-ri-e e-
 30 le-i-son
 31

32 *mf* Ky-ri-e e-
 33 e-
 34 -e- -e-
 35 -le-i-son
 36 *f* Ky-ri-e e-
 37 le-i-son
 e-le-i-son

Extrait de partition n° 2, mesures 25 à 37 du « Kyrie » de la *Messe Katangaïse*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaïse de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 118.

Nous signalerons enfin que le rôle de la note sensible dans l'harmonie occidentale est systématiquement respecté dans les passages majeurs de la messe, et parfois dans les parties mineures. La deuxième partie du « Credo » se révèle appartenir au ton de Ré mineur, avec l'emploi du *do#* dans l'accord de V (mesures 47 et 57) :

45 -ne_ et ho-mo et ho-mo^f et ho-mo^{ff} et ho-mo^{pp} fac-tus est *mf* Cruci-fi-
 46
 47
 48
 49 *poco*
 50 *rit.*
 51

54 Sub Ponti-o Pi-la-to *ff* pa-ssus *f* pa-ssus *mf* pa-ssus *p* pa-ssus
 55
 56
 57
 58
 59

Extrait de partition n° 3, mesures 45 à 51 et 54 à 59 du « Credo » de la *Messe Katangaïse*. Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaïse de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 122.

3. Quelques maladroresses dans la réalisation

Nous l'avons déjà évoqué dans le A. 1. , KIWELE est un compositeur d'origine congolaise, avec une forte imprégnation des valeurs de la musique traditionnelle de son pays, ayant amorcé l'étude de la musique occidentale lors de sa formation au séminaire puis plus tard en Europe.

Il est difficile de faire des hypothèses sur ce qui est voulu ou non de la part du compositeur ; néanmoins nous pouvons relever quelques « coquilles » (du strict point de vue de la musique occidentale) dans l'écriture des différentes parties de cette messe.

Tout d'abord, pour reprendre certains éléments de l'analyse de Kishilo W'ITUNGA¹¹³, nous traiterons des terminaisons de phrases, et surtout du renversement des accords employés par KIWELE. Le compositeur utilise en effet de manière fréquente la position de quarte et sixte (deuxième renversement) dans les accords des fins de parties. Nous ne serons pas aussi entiers que Kishilo W'ITUNGA, qui considère qu'il s'agit là d'une « faute grave en harmonie classique qu'il veut imiter¹¹⁴ », nous nous contenterons de signaler qu'un compositeur européen (qui s'inscrirait dans la tradition de la musique tonale entre le XVI^e et le XIX^e siècle) n'aurait pas utilisé ce renversement dans une cadence terminale. L'exemple le plus frappant se trouve dans les dernières mesures de l' « Agnus Dei » (qui correspondent également à la fin de la Messe), où l'accord final de Ré mineur est sous forme de quarte et sixte :

Extrait de partition n° 4, mesures 30 à 39 de l' « Agnus Dei » de la *Messe Katangaise*.
Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 125.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.* p. 116.

Nous terminerons sur une remarque au sujet du traitement des dynamiques par KIWELE. Le fait d'écrire les effets d'interprétation désirés est un procédé propre à la tradition occidentale, une des caractéristiques de la musique africaine étant son oralité. Mais les variations de dynamique notées par KIWELE manquent parfois de subtilité. Il utilise fréquemment la nuance *forte* pour souligner les passages en *tutti*, qu'il alterne avec des séquences par pupitre dont l'effectif et la dynamique sont plus modestes (remarquable dans le « Kyrie »). Le rendu de la juxtaposition de ces blocs est relativement brut, le passage de l'un à l'autre s'effectuant sans transition¹¹⁵.

C. Les éléments traditionnels

Que ce soit d'une manière consciente ou non, KIWELE possède visiblement les techniques de la musique traditionnelle congolaise. Après avoir posé un cadre occidental, il écrit comme pour une assemblée interprétant un chant traditionnel, basant sa polyphonie sur la langue parlée et usant d'échelles modales.

1. Une écriture pour un ensemble vocal traditionnel africain

En considérant la hauteur des notes, nous nous apercevons rapidement que l'ambitus est très restreint. Les voix de basses descendent jusqu'au *la*¹, et les voix supérieures montent au *mi*⁴ ; ces hauteurs semblent bien modestes comparativement aux possibilités des voix « travaillées », en musique savante occidentale. D'après le témoignage du Père Olichet BYELA, le traitement vocal en Afrique centrale serait différent du même traitement à l'européenne ; il s'agit moins de produire des sons parfaitement en harmonie les uns avec les autres que de partager un moment de communion autour du chant. Cet ambitus relativement confortable viendrait donc corroborer l'idée de non-recherche de la performance vocale. Nous retrouverions cet aspect dans les chants de travail, moments musicaux improvisés lors des activités humaines telles qu'un travail agricole ou une longue marche à pied¹¹⁶.

Une des caractéristiques de ces moments de chant dans la société traditionnelle des populations Kongo, par exemple, est l'alternance soliste-chœur. Cette forme spécifique, appelée responsoriale, se retrouve à plusieurs endroits du texte de KIWELE. Dans la

¹¹⁵ Voir l'extrait de partition n° 2.

¹¹⁶ Pour les circonstances entourant la musique traditionnelle des Kongo, se référer au précédent ouvrage *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

troisième partie du « Gloria », c'est le pupitre de ténor qui joue le rôle du soliste, avec trois appels « Quoniam » (mesures 50, 53 et 56), toujours sur la même note (*do3*), auxquels répond le chœur. Les trois réponses sont identiques, si ce n'est que la troisième ne mène pas à une quatrième interjection, mais conclut l'ensemble des deux lignes.

Extrait de partition n° 5, mesures 50 à 61 du « Gloria » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la *Messe Katangaise* de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 120.

Cet appel au ténor est repris, et développé, sur toute la première partie du « Credo ». Le motif *recto tono* autour du *do3* est allongé (mesures 1 et 2), et un deuxième appel mélodique est ajouté (mesures 4 et 5). À chaque début de groupe sémantique, le ténor amorce la phrase et le chœur la termine.

Extrait de partition n° 6, mesures 1 à 6 du « Credo » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la *Messe Katangaise* de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 121.

2. Une conception de la polyphonie basée sur la pratique d'une langue tonale

Nous ne pouvons aborder le thème de la polyphonie en Afrique centrale sans évoquer la particularité de la plupart des langues bantoues, qui sont des langues majoritairement tonales. Comme expliqué précédemment, une langue à ton¹¹⁷ use de la hauteur des syllabes pour changer leur sens. Un mot, avec deux prononciations différentes, deux chemins mélodiques différents, pourra changer de temps grammatical, voire de signification. C'est pour cette raison que la plupart des chants traditionnels, lorsqu'ils comprennent plusieurs voix porteuses du même texte, sont interprétés de manière horizontale, chaque voix dessinant la même ligne mélodique avec un point de départ différent. Chaque voix chante la « mélodie » au sens entendu en Occident, aucune n'a plus d'importance que les autres.

Nous avons relevé à ce sujet une anecdote illustrant ce phénomène à la perfection, dans un article de Jacqueline SHAFFER¹¹⁸. Dans une mission chez les Batetela aux environs de 1939 (nous n'avons malheureusement pas plus de précision, même avec d'autres sources¹¹⁹), un chœur de jeune étudiants, qui allaient devenir instituteurs à la fin de leur parcours, est monté. L'ensemble est très correct, et grâce à la méthode « Sol-Fa » (méthode anglo-saxonne d'apprentissage du solfège), le chœur parvient à monter des pièces du répertoire choral européen, dont le chœur de l'« Hallelujah » du *Messie* de HAENDEL. Lorsque les étudiants obtiennent leur diplôme et enseignent à leur tour, ils désirent réemployer ce qu'ils ont appris et font chanter à leurs élèves la célèbre mélodie de l'« Hallelujah ». Des rapports sont alors envoyés à la mission d'origine, indiquant que les jeunes enseignants ne connaissent visiblement pas la partition originale car ils apprennent à leurs élèves des mélodies différentes de celle de HAENDEL. Il est apparu par la suite que chaque professeur enseignait la ligne vocale qu'il avait lui-même apprise, étant basse, baryton ou ténor. Les anciens étudiants n'avaient pas pu imaginer que les mélodies de chaque pupitre puissent être différentes puisque chacun avait le même texte, mais aucun la mélodie principale.

Pour en revenir à la *Messe Katangaise*, ce phénomène polyphonique typique est visible dans le traitement des voix d'accompagnement, qui sont parfois en unisson ou en

¹¹⁷ Voir **Partie I, Chapitre 3, C.**

¹¹⁸ SHAFFER Jacqueline, « Experiments in indigenous church music among the Batetela », *African Music Society Journal*, Vol. 1 n°3, p. 41, 1956.

¹¹⁹ Henry WEMAN, *African Music and the Church in Africa*, 1960.

quintes parallèles, mais le plus souvent suivent la voix principale en tierces parallèles. Ce procédé est visible tout au long de la pièce ; nous avons choisi cet extrait situé à la fin du « Sanctus », où les voix supérieures sont en tierces parallèles entre elles, de même que les voix inférieures :



Extrait de partition n° 7, mesures 28 à 37 du « Sanctus » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 124.

3. Le traitement de l'harmonie

Le mode mineur utilisé en alternance avec le mode majeur n'est pas un mode mineur harmonique (sauf en de rares passages¹²⁰), il n'est donc pas tonal. Il s'agit du mode de La (ou mode éolien), quasiment utilisé à chaque passage mineur. Nous pouvons remarquer les *do* bécarré en Ré mineur, à la fin de la première partie du « Gloria » :



Extrait de partition n° 8, mesures 22 à 26 du « Gloria » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 119.

Le deuxième mode ne relevant pas directement de l'écriture savante occidentale (d'une certaine époque) est le mode de Sol (ou mode myxolydien), mode majeur sans sensible. Il est uniquement utilisé dans le Sanctus, où il est transposé sur *mi* (mesures 23 à 27) :

¹²⁰ Voir plus haut B. 2. Extrait 3.



Extrait de partition n° 9, mesures 23 à 27 du « Sanctus » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 124.

Le point commun de ces deux modes est leur absence de sensible, qui est une constante chez KIWELE (sauf dans les passages tonals majeurs et mineurs, moins nombreux). La musique africaine, en effet, ne comprend pas la notion d'attraction entre tonique et dominante, si chère à la musique occidentale de facture classique (conséquence de la suprématie du mode de Do). Cette absence d'attraction se retrouve dans les cadences de la *Messe Katangaise*, qui n'enchaînent presque jamais un V^e degré (sans sensible) avec un I^{er}. La fin du « Gloria » est une belle illustration de ces cadences étrangères à la facture classique occidentale : les trois premières mesures (62 à 64) semblent être en Fa Majeur ; le mode passe sans transition en Ré mineur naturel (mesure 65) et l'ensemble conclut sur un accord oscillant entre Fa et Ré, et se stabilisant sur Fa Majeur (mesure 70) :



Extrait de partition n° 10, mesures 62 à 70 du « Gloria » de la *Messe Katangaise*.
 Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in *Journal of International Library of African Music* (1949) Vol. 6 n°4, page 120.

Chapitre 6 – La transcription par un missionnaire de la musique traditionnelle luba dans une messe : la *Missa Luba*

La *Missa Luba* est probablement, sur les trois œuvres dont l'étude est proposée ici, la plus aboutie au niveau de l'utilisation d'éléments de la musique traditionnelle congolaise. Un de ses aspects les plus intéressants réside dans la citation de chants traditionnels des Baluba (population demeurant principalement en R. D. C.), qui servent à nourrir le discours mélodique des chœurs. L'accompagnement est assuré par des instruments traditionnels, et leur utilisation telle qu'elle est faite ici renforce l'impression d'authenticité dégagée par la Messe.

Il s'agit d'une œuvre liturgique issue d'une culture traditionnelle congolaise, et arrangée par un missionnaire occidental (le Père HAAZEN). C'est une des œuvres religieuses les plus connues, mêlant musique savante occidentale et tradition africaine. Elle fut donnée en Europe lors d'une tournée à la fin des années cinquante par ses premiers exécutants, la chorale des « Troubadours du Roi Baudouin ».

A. Les éléments d'une écriture majoritairement traditionnelle

Cette œuvre est donc fortement inscrite dans la tradition musicale des Baluba et toute la musique d'Afrique centrale, qui est avant tout une musique vivante et sans cesse renouvelée par l'improvisation. Nous y relevons toutefois quelques traces d'une écriture occidentale, probablement amenée par le Père HAAZEN. Mais les modes mélodiques et les systèmes rythmiques utilisés sont totalement traditionnels.

1. La notion d'improvisation dans la *Missa Luba*

La conception de la *Missa Luba* découle d'une improvisation collective autour des textes de l'Ordinaire de la Messe. C'est le Père Guido HAAZEN, missionnaire belge spiritain, qui en définit les contours avec sa chorale « Les Troubadours du Roi Baudouin », fondée en 1954 en l'honneur du souverain belge le Roi Baudouin, en visite au Congo Belge en 1955. Le chœur est composé d'une quarantaine de jeunes garçons et d'une quinzaine d'enseignants de l'École Centrale de Kamina (province du Katanga, actuelle R.D.C.).

L'enregistrement exécuté pour Philips¹²¹ n'est qu'une des nombreuses versions de cette œuvre, fixée pour l'occasion. Elle est transcrite en partition par le Père Guido HAAZEN ; celui-ci précise dans l'introduction que tout n'est pas écrit, particulièrement certaines improvisations qui peuvent être poussées plus loin à l'exécution¹²². Il ne s'agit donc pas, pour les chorales qui souhaiteraient utiliser la partition, de reproduire cette œuvre comme elle est écrite, mais de s'autoriser au contraire certaines libertés.

La partie de *ténor solo* illustre exactement ce penchant pour l'improvisation, cher à la musique traditionnelle africaine. Si, dans la transcription réalisée par HAAZEN, cette partie est presque écrite intégralement, on y reconnaît des rythmes et des écarts mélodiques « libres » et n'appelant pas à une exécution exacte, comme nous pouvons d'ailleurs l'entendre dans l'enregistrement fait pour Philips. Nous rencontrons ainsi, dans le « Gloria », des phrases au débit en septolets et sextolets de noires, se rapprochant du débit de la parole (mesures 68 à 70).



Extrait de partition n°1, « Gloria » mesures 68 à 70.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), pages 288 et 289.

En ce qui concerne la mélodie, c'est dans l'« Agnus Dei », avec les écarts de septième au *ténor* dans la dernière partie (sur le texte « Dona nobis »), que nous pouvons supposer la ligne mélodique plus approximative.

¹²¹ *Missa Luba and Congolese Folk Songs*, par « Les Petits Troubadours du Roi Baudoin », arrangement du Père Guido HAAZEN o.f.m. (Ordre des frères mineurs) pour Philips, LP recording, Pays-Bas, 1965.

¹²² « The music of the MISSA LUBA is mainly the product of a collective improvisation. What is offered in the Phillips album is simply and solely a reproduction of the concrete improvisation which took place during the recording. [...] Of course, we have not written down all in this version of the MISSA LUBA. The musical embellishments and improvisations have been wisely concealed, because, in fact, they might be performed quite differently to the initial conception. In any case, this annotation of the MISSA LUBA does not imply the obligation to perform this mass as written! ».

La partition de la MISSA LUBA est principalement le fruit d'une improvisation collective. Ce qui est proposé dans l'album Phillips est purement et simplement la reproduction d'une réelle improvisation qui s'est déroulée lors de l'enregistrement. [...] Bien sûr, nous n'avons pas tout transcrit dans cette version de la MISSA LUBA. Les embellissements musicaux et les improvisations ont été habilement tronqués car ils pourraient en fait être exécutés différemment de leur conception initiale. Dans tous les cas, cette transcription de la MISSA LUBA n'implique pas d'obligation de jouer cette messe comme elle est écrite !

[Notre traduction] Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page d'introduction.

Ténor solo

67 69

CA-TA DO-NA DO-NA DO-NA

Extrait de partition n°2, « Agnus Dei », mesures 66 à 69.
 Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la *Missa Luba* pour Philips Records PCC-206/PCC-606,
 MRC Music, Bruxelles, 1964, page 47.

Des improvisations au sens strict du terme sont également signalées le long de la partition, aux instruments¹²³ ainsi qu'au chant (toujours pour le *ténor solo*). C'est une fois encore dans l'« Agnus Dei » que se manifeste cette liberté vocale : en effet, deux *ténors* solistes ont toute liberté d'exécution à partir de la mesure 18 (« deux solistes improvisent ») jusqu'à la reprise à l'unisson de l'*ostinato*¹²⁴ par tout le chœur (« fin de l'improvisation » mesure 50).

Ténor solo

17 19

PE-CA-TA MU... NDI

(I solistes improvisent)

Ténor solo

50

(EN IMPROVISATION) AGNUS DE-

Ténor

BIS A-GNUS

Soprano

A-GNUS

Alto

A-GNUS

Extrait de partition n°3, « Agnus Dei », mesures 16 à 19 et 49-50.
 Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la *Missa Luba* pour Philips Records PCC-206/PCC-606,
 MRC Music, Bruxelles, 1964, pages 42 et 45.

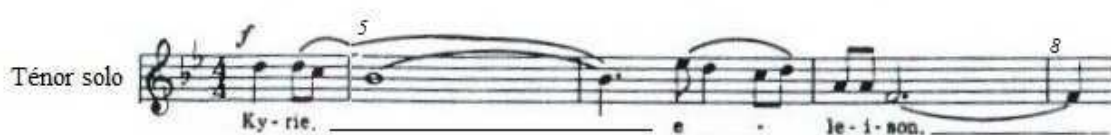
¹²³ Voir dans le même chapitre, pour les improvisations instrumentales, le C. 1. § 5.

¹²⁴ Voir le B. 1. § 5.

2. L'influence occidentale de Guido HAAZEN

D'après l'analyse de Christopher KLEIN¹²⁵, certains procédés d'écriture ne peuvent relever de la tradition musicale africaine, et sont typiquement occidentaux.

La levée ou « anacrouse », pratiquée en Europe au début de certains morceaux de musique, serait évitée dans la musique traditionnelle africaine. Nous remarquons néanmoins, au début du « Kyrie », l'entrée du soliste en anacrouse au milieu de la mesure 4 :



Extrait de partition n°4, « Kyrie », mesures 4 à 8.

Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 275.

Il en est de même pour le rythme en triolets (dans le « Gloria », mesures 4 à 7), qui serait une transcription occidentale de la conception africaine des trois frappements par cellule (trois croches pointées) :



Extrait de partition n°5, « Gloria », mesures 4 à 8.

Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 281.

Un dernier élément de comparaison avec la musique savante occidentale pourrait se voir dans l'*ostinato* de l' « Agnus Dei ». Le motif de quatre mesures sert de base musicale dans cette partie où il est toujours entretenu par un pupitre, pendant que les autres l'harmonisent ou improvisent par-dessus (pour les deux *ténors* solistes). Nous pouvons ainsi y voir une basse de passacaille, bien que la comparaison puisse sembler osée.

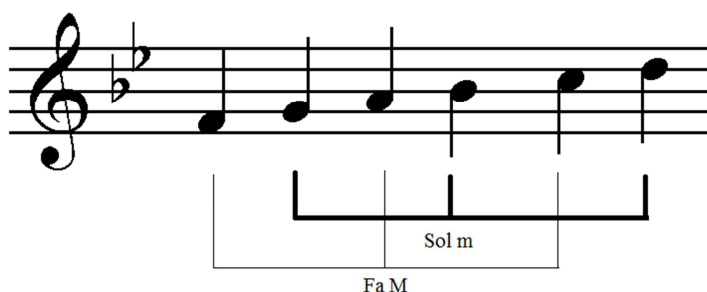
¹²⁵ KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, 1990.



Extrait de partition n°6, « Agnus Dei », mesures 6 à 9.
Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 311.

3. Rythmes et modes employés

Les échelles employées sont pentatonique et heptatonique. L'échelle pentatonique se retrouve dans la mélodie obstinée de l'« Agnus Dei »¹²⁶. La pentatonique utilisée dans le chant traditionnel qui donne sa base au « Kyrie »¹²⁷ est modifiée en système hexatonique dans la Messe par les voix d'accompagnement (mesures 5 à 8).



Extrait n°7, réservoir de notes des voix d'accompagnement du « Kyrie ».
[Notre transcription]

Ce système est encore élargi dans la mélodie principale avec l'adjonction du *mib*, qui en fait une échelle heptatonique, avec un demi-ton entre *ré* et *mib*¹²⁸ (mesure 6).

Le même processus d'élargissement a lieu dans le « Sanctus » (au ténor I), où l'échelle hexatonique de base sur *mi*¹²⁹ comporte un *ré#* à partir de la mesure 6, prenant ainsi des couleurs de Mi Majeur.

¹²⁶ Voir dans ce chapitre l'extrait de partition n°6 B. 2. § 6.

¹²⁷ Voir dans ce chapitre l'extrait de partition n°7 B. 3. § 3.

¹²⁸ Voir ci-dessus l'extrait de partition n°4.

¹²⁹ Voir dans ce chapitre l'extrait de partition n°26 B. 3. § 8.



Extrait de partition n°8, « Sanctus », mesures 6 et 7.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 307.

Au niveau de l'harmonisation, nous voyons dans le « Sanctus » et le « Kyrie » la succession, aux voix d'accompagnement, de deux accords distants d'un ton (Sol mineur mesures 33-34/Fa Majeur mesures 35-36 dans le « Kyrie »). Cette technique d'accords parallèles permet, traditionnellement, de varier l'harmonisation sous un chant.

Extrait de partition n°9, « Kyrie », mesures 33 à 36.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 277.

Les cellules rythmiques utilisées dans la musique traditionnelle, selon Christopher KLEIN¹³⁰, respecteraient la formule suivante :

$$\text{Nombre de coups par cellule} / \text{nombre de répétition de la cellule} = \pm 1/2$$

Il y aurait ainsi une grande complémentarité entre la fréquence de frappe et la fréquence des cellules. Dans le « Kyrie », les cellules rythmiques du *sakasaka* comportent 5 coups et accomplissent des cycles de 8 répétitions.

¹³⁰ *Ibid.*

Nous avons bien notre relation, approximativement : $5/8 = \pm 1/2$; il y aurait également pu y avoir 3 coups par cellule ($3/8 = \pm 1/2$). Le traitement rythmique est ici purement traditionnel.

B. Une messe directement inspirée par la musique traditionnelle

La *Missa Luba* est directement issue de la musique traditionnelle des Baluba. Ce n'est pas moins de douze chants traditionnels qui y sont utilisés, sous diverses formes. La plupart sont des chants en Kiluba (le Kiluba est la langue de la famille des langues bantoues parlée par les Baluba du Katanga). Comme les autres langues de cette même famille (détaillées précédemment¹³¹), le Kiluba est une langue à ton. Les chants traditionnels utilisés dans la *Missa Luba* ont donc été composés avec le souci d'accorder la ligne mélodique à la hauteur des mots constituant les paroles.

Les chants traditionnels originaux sont présents ici de trois manières différentes : par citation directe (mélodique et rythmique), par citation partielle (uniquement mélodique) ou comme réservoir de notes pour une ligne mélodique (généralement soliste, et parfois en improvisation).

1. Les chants d'origine cités quasi-textuellement

Ils sont utilisés ainsi dans toutes les parties de la Messe à l'exception du « Credo ». Dans le « Kyrie » et l' « Agnus Dei », un seul chant traditionnel est utilisé comme matériau mélodico-rythmique ; ces deux sections sont monothématiques.

Le modèle original du « Kyrie » est un chant basé sur une échelle pentatonique comprenant deux phrases alternes, suspensive et conclusive. Elles se caractérisent par leur terminaison : la première sur un *si*, la seconde un *fa*. Le texte de ce chant est le suivant (nous ne disposons malheureusement pas de sa traduction) :

1. E (bu) bwalu kemaayi wa maamu
2. E (bu) bwalu kemaayi wa maamu
3. E (bu) bwalu kemaayi wa kwetu
4. Bwalu bwa kenza Mutombo a kasayi (?)¹³²

¹³¹ Voir au **Chapitre 4, C. 2.**

¹³² Certains caractères sont difficiles à déchiffrer, le point d'interrogation (?) indique les endroits les plus hasardeux de la transcription.

5. Tatu mu kutuma enda'uku kusela
6. Nnye wayi kasela yembe yembe (?)
7. E (bu) bwalu kemaayi...
8. E (bu) bwalu kemaayi wa maamu.

Cette chanson est citée dans le « Kyrie » mélodiquement, avec l'ajout de la note *mib* au début de la deuxième phrase, dans la première partie (mesures 4 à 8). Concernant l'aspect rythmique, les valeurs relatives des notes sont respectées : la croche devient noire, et la double croche devient croche.

Handwritten musical score for a Kyrie, featuring five staves of music with lyrics in Swahili. The tempo is marked as 220. The lyrics include: "E(hu) bwalu ke-maa-yi wa maamu - E(bu) bwalu ke-maa-yi wa maamu - E(bu) bwalu ke-maa-yi wa kwe-tu, - Bwalu bwali ken-za mu-tim-ba ka-sayi. Ta-tu mu kudu-ma enda'uku ku-se-la, - Nnye wa-yi ka-se-la yem-be-la yem-be; - E(bu) bwalu ke-maa-yi... - E(bu) bwalu ke-maa-yi wa maamu."

Original kleine Terz tiefer.

Extrait n°10, modèle du « Kyrie ».

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 276.

Musical score for Tenor solo, showing measures 4 to 8 of a Kyrie. The lyrics are "Ky-rie. e-le-i-son."

Extrait de partition n°11, « Kyrie », mesures 4 à 8.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 275.

La seconde partie de cette phrase de « Kyrie » (mesures 12 à 16) reproduit la fin du motif original, mais la première note est une tierce mineure au-dessus (*fa* au lieu de *ré*). Ce sont les deux seules phrases présentes tout au long de ce « Kyrie » (la partie du « Christe » reprend ce même motif).



Extrait de partition n°12, « Kyrie », mesures 12 à 16.
 Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la *Missa Luba* pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 2.

L' « Agnus Dei » traite son motif original d'une manière tout à fait différente. Il s'agit ici d'un chant exprimant la tristesse, avec les onomatopées « ya-ye ». Il se compose de deux phrases quasi identiques, chacune divisée en deux parties. La première moitié figure intégralement dans la Messe ; seules trois notes de la deuxième moitié servent à la fin de la phrase de l' « Agnus Dei » (*fa#*; *mi* ; *fa#*).



Extrait n°13, modèle de l' « Agnus Dei ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 310.

Dans la Messe, les *mi* sont abaissés d'un demi-ton (*mi* bécarré). L'échelle obtenue correspond alors à une échelle modale, pentatonique anhémitonique (et non à une tonalité de *Fa#* mineur comme suggérée par le modèle) :



Extrait n°14, échelle pentatonique du motif issu du chant traditionnel dans l' « Agnus Dei » de la *Missa Luba*
 [Notre transcription]

Le motif qui en résulte comprend deux phrases de deux mesures chacune. À partir de la mesure 6, il sert d'*ostinato* et circule dans les différents pupitres (soliste, *ténor* puis *soprano*). Il est ininterrompu jusqu'à la fin de l' « Agnus Dei ».



Extrait n°15, motif mélodique obstiné de l' « Agnus Dei », mesures 6 à 9.
Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 311.

Dans le « Gloria » et le « Sanctus », les thèmes cités avec une quasi-exactitude font partie d'un ensemble de plusieurs modèles d'inspiration traditionnelle. Pour le « Gloria », nous allons nous intéresser au thème qui apparaît en second (sur un total de trois). Il s'agit d'un chant en Kiluba provenant de la province du Katanga.

- | | |
|---|--|
| 1. Eyo, eyo, eyo, eyowa loloo, | <i>Oui, oui, oui loloo,</i> |
| 2. Mashola a Kayembe, mbwa wa dyese | <i>Mashola de Kayembe, un veinard.</i> |
| 3. Eyo mbwa wa dyese | <i>Oui, un coquin chanceux.</i> |
| 4. Eyo, eyo, eyo, eyowa loloo, | <i>Oui, oui, oui loloo.</i> |
| 5. Mashola a Kayembe, mbwa wa dyese, mbwa wa dyese. | <i>Mashola de Kayembe, un veinard, un veinard.</i> |
| 6. Kapalanga wa ba Buyanga. | <i>Kapalangade Buyanga.</i> |
| 7. Eyo,eyo, eyowa loloo, | <i>Oui, oui, oui loloo,</i> |
| 8. Mashola a Kayembe, mbwa wa dyese. | <i>Mashola de Kayembe, un veinard.</i> |

Ce chant est fait de trois longues phrases qui débutent à chaque « Eyo, eyo » (lignes 1, 4 et 7). Le motif de base est constitué d'une phrase en deux parties, avec tout d'abord une sorte de refrain (mêmes lignes), puis le texte de la chanson proprement dit. Le message est court, il s'agit d'un homme du nom de Mashola, qui serait chanceux. Le deuxième nom apparaissant à la ligne 6, Kapalanga de Buyanga, représente un chasseur (le terme « Buyanga » signifie « chasseur » dans la société traditionnelle des Baluba). Ce type de chant

traditionnel de forme ouverte permet au chanteur de libres improvisations autour des paroles.

Original kleine Terz tiefer.

Extrait n°16, deuxième modèle du « Gloria ».

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 282.

Dans le « Gloria », c'est le début de chaque partie de phrase qui est repris : la descente en tierces brisées (donnée entièrement à l'alto, mesures 33 à 36) et la descente conjointe qui part du *mi* (toujours à la voix d'alto, mesures 37 à 40). Cette grande phrase est tout d'abord chantée bouche fermée (mesure 33 à 40) de manière exacte, puis sur les paroles « Domine Fili unigenite Jesu Christe » avec quelques libertés mélodiques sur les sept mesures suivantes.

Extrait de partition n°17, « Gloria », mesures 33 à 40.
Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 11.

Le dernier extrait de chant traditionnel fidèlement retranscrit se trouve dans le « Sanctus ». Nous ne disposons pas des paroles mais uniquement de la mélodie. Celle-ci est divisée en deux phrases de deux cellules chacune, avec une petite cellule de « relance » (*si ; si ; la ;* trois croches) au milieu de la deuxième ligne.

Extrait n°18, premier modèle du « Sanctus ».
Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 305.

Cet extrait se retrouve dans son intégralité au soprano dans la première partie du « Sanctus » (avant l' « Hosanna »), et de la même manière dans le « Benedictus ». Le rythme est respecté, à un détail près : les doubles croches de la deuxième phrase de l'original fusionnent dans la Messe pour ne former qu'une seule note en croche (mesures 6 à 9).

Soprano

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

De - us, De - us Sa - ba - oth, San -

Extrait de partition n°19, « Sanctus », mesures 1 à 9.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), pages 307 et 308.

2. Les mélodies issues de chants traditionnels utilisées dans la Messe

Les chants traditionnels dont il ne subsiste que la mélodie interviennent dans les « Gloria » et « Credo ». Pour le « Gloria », il s'agit des premier et troisième extraits rencontrés. Le premier est une mélodie initialement chantée sur les syllabes « ya-yo » (mesures 4 à 7).

Le fait d'introduire des séries de trois notes serait typiquement africain ; mais d'après Christopher KLEIN¹³³, les rythmes ne devraient pas être en triolets de noires mais sous la forme de trois croches pointées.

Le troisième extrait original du « Gloria » constitue sa plus grande partie (près de la moitié). Il s'agit d'un chant en Kiluba, dont les deux sections principales se divisent en deux parties (quatre en tout, que nous nommerons pour la compréhension respectivement a ; b ; c ; d). Ces deux sections forment une grande phrase avec les quatre éléments mélodico-rythmiques précédemment nommés, répétée cinq fois dans le chant.

¹³³ KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, p. 280, 1990.

330

1) Wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la, wá-dyá mwá-na,
 wá-dyá mwá-na ka-di-mb'ekud..., wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la,

2) wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la, - wá-dyá mwá-na,
 wá-dyá mwá-na kad... wá-dyá mwá-na, Ci bi ndi wa kwe-tu-mwa-nda,

3) wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la, wá-dyá mwá-na,
 wá-dyá mwá-na ka-dim.... Ci-bi-ndi wa kwe-tu wa kwe-tu-te Koo-nyá,

4) wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la, wá-dyá mwá-na,
 wá-dyá mwá-na ka-dim... wá-dyá mwá-na, wá-dyá mwá-na,

5) wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la, wá-dyá mwá-na,
 wá-dyá mwá-na ka-di-mb'eku-di-la.

Original kleinerer Teil tiefer.

Extrait n°20, troisième modèle du « Gloria ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 286.

Le texte a pour sujet la mort d'un enfant, et la culpabilité ressentie par le responsable (symbolisée par le verbe « manger »).

1. Wadya mwana
 Kadimb' ekudila,

*Quand il avait mangé l'enfant,
 en criant Kadimbe,*

- | | |
|--|---|
| wadya mwana, | <i>quand il avait mangé l'enfant.</i> |
| 2. Wadya mwana
Kadimb' ekud... | <i>Quand il avait mangé l'enfant,
en pleurant Kadimbe.</i> |
| 3. Wadya mwana Kadimb' ekudila. | [3, 4 et 5 de même] |
| 4. Wadya mwana Kadimb' ekudila,
wadya mwana, | |
| 5. wadya mwana Kad... | |
| 6. Wadya mwana,
Cibinda wa kwetu, mwanda,
wadya mwana Kadimb' ekudila, | <i>Quand il avait mangé l'enfant,
vous, notre Chibinda¹³⁴, que pour
une chose,</i> |
| 7. wadya mwana
Kadimb' ekudila,
wadya mwana, | <i>Quand il avait mangé l'enfant,
en criant Kadimbe,
quand il avait mangé l'enfant,</i> |
| 8. wadya mwana
Kadim... | <i>Quand il avait mangé l'enfant, en
pleurant Kadim...</i> |
| 9. Cibinda wa kwetu wa kwa Tuite-
Koonyi, | <i>Vous, notre Chibinda de Tuite-
Koonyi,</i> |
| 10. wadya mwana Kadimb' ekudila,
wadya mwana, | [10, etc. comme ci-dessus.] |
| 11. wadya mwana Kadim... | |
| 12. Wadya mwana, wadya mwana, | |
| 13. Wadya mwana Kadimb' ekudila,
wadya mwana, | |
| 14. Wadya mwana Kadimb' ekudila. | |

Les quatre cellules du motif mélodique sont présentes dans le « Gloria », sous la forme suivante : les parties a et c sont réservées au chœur, avec les notes exactes dans la partie de *soprano*, qui les enchaîne comme un *ostinato* (mesures 70 à 72 pour le a et 74 à

¹³⁴ Chibinda Ilunga, figure mythologie d'un récit luba né au XVII^e siècle.

76 pour le c). Les parties b et d sont confiées au *ténor* soliste qui improvise autour de leurs éléments mélodiques (mesure 70 à 74 pour le b et mesures 76-77 pour le d).

The image shows a musical score for four voices: Ténor solo, Ténor, Soprano, and Alto. The score is divided into two systems. The first system covers measures 70-74, and the second system covers measures 76-77. The lyrics are in Latin and describe the 'Credo' text.

System 1 (Measures 70-74):

- Ténor solo:** pre - ca - ti - o - nem. de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o -
- Ténor:** Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
- Soprano:** Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
- Alto:** Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

System 2 (Measures 76-77):

- Ténor solo:** nem. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re,
- Ténor:** de pre - ca - ti - o - nem no - stram,
- Soprano:** de pre - ca - ti - o - nem no - stram,
- Alto:** de pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Extrait de partition n°21, « Gloria », mesures 70 à 77.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 289.

Les deux chants dont la mélodie seule est présente dans le « Credo » font partie d'un ensemble de cinq modèles, et correspondent aux deuxième et quatrième. Le deuxième chant d'origine est composé de deux phrases identiques sur le plan mélodique mais non rythmique. Cependant, son utilisation étant ici strictement mélodique, nous pouvons réduire ces deux phrases à une seule. Celle-ci est divisée en deux sections de taille égale, la première finissant sur un *do* et la deuxième sur un *la*.

Original kleine Terz tiefer.

Extrait n°22, deuxième modèle du « Credo ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 293.

Le texte du chant, dont le contenu du message est très simple, fait mention d'un homme du nom de « Nsenda », dont il est encore question dans les chants traditionnels 1 et 3 utilisés dans le « Credo »¹³⁵.

1. Nsendee, Nsenda wee,

[même phrase pour les 2, 3, et 4^{èmes} vers]

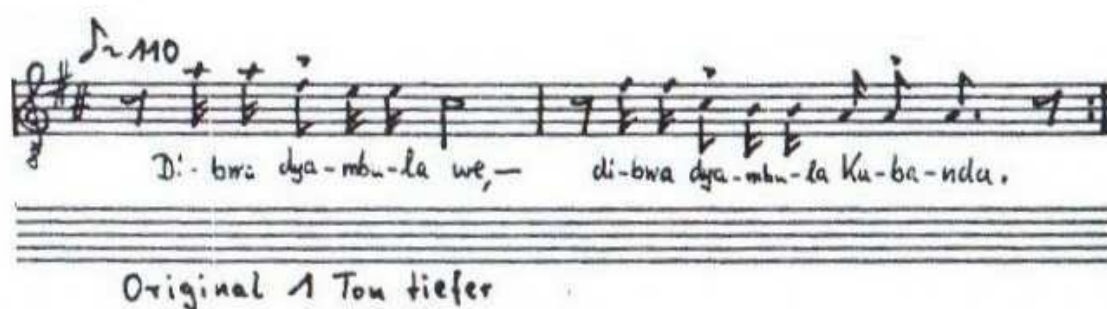
Cette phrase est citée dans le *Credo* au chœur, par le pupitre de *ténor* (mesures 16 à 19).

Extrait de partition n°23, « Credo », mesures 16 à 19.
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 300.

Le second chant traditionnel cité mélodiquement dans le « Credo » correspond au chant n°4 (sur les cinq au total). Ce chant est très court, et ne comporte que deux phrases :

¹³⁵ Voir le 3.

1. Dibwa dyanbula wee -, La pierre, dont il est sorti -
2. dibwa dyambula Kabanda. de la pierre, le Kabanda est sorti.



Extrait n°24, quatrième modèle du « Credo ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 294.

Les deux phrases sont utilisées dans une écriture en imitation entre le soliste et le chœur (*soprano et alto*). Les motifs sont décalés de quatre temps (mesures 46 à 50).

Extrait de partition n°25, « Credo », mesures 46 à 50.
 Partition Père Guido HAAZEN, *arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 24.*

3. Le chant traditionnel comme base d'une ligne mélodique libre

Ces « improvisations » du soliste apparaissent dans le « Credo » et le « Sanctus ». Le premier chant traditionnel cité dans le « Credo » sert de base mélodique à l'improvisation du soliste. Il en utilise le mode (mode de *sol* ou *myxolydien*) ainsi que quelques éléments de mélodie comme la succession de tierces à la fin de la deuxième ligne *do# la fa#*.

♩ ~ 250

Bu-lu-m-ya-na wu ka-tem-bwe, Men-da axim-pi kuu-mu-ne ku-
 -laala a Nya-nda ka ku-ba-lu-mya-na, nnyuu-nyi wan-ya kuu-naa ku-
 -bi-ki-di jii-ha ki-ya-yi Nsen-da.

Original 1 Ton tiefer

Extrait n°26, premier modèle du « Credo ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 293.

On retrouve ainsi ces éléments essentiellement au début du « Credo » (partie de ténor seul, mesures 7 à 15).

Ténor solo

Pa-trem om-ni- po-ten-tem, fac-to-rem coe-li
 et ter- rae, vi-si-bi-li-um om-ni- um et in- vi-
 si-bi-li-um.

Extrait de partition n°27, « Credo », mesures 7 à 15.
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), pages 299 et 300.

Le troisième chant traditionnel présent dans le « Credo » traite des qualités d'un animal, comme le courage ou la force, qui sont appliquées à l'homme. Nous ne disposons que de la traduction des derniers vers.

1. Nsenda wanyi kunaa kubiikidi,

- kelele kekelekele,
2. Nkashaama wa mukila,
 3. Lunkobo nkebe myoma wa boyi, *Et la (belle) fourrure*
 4. (Nsenda ?) wanyi kunaa kubiikidi. *Mon (Nsenda ?), je vous appelle depuis si longtemps.*

♩ ~ 160

Nsen-da wan-yi ku-naa ku-bii-ki-di, ke-le-le ke-ke-le-ke-le, Nka-shua-ma
 wa mu-ki-la, Lunko-be nke-be myo-ma wa bo-yi, (?) wan-yi
 ku-naa ku-bii-ki-di.

Original 1 Ton tiefer.

Extrait n°28, troisième modèle du « Credo ».
Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 294.

Ce chant est peu utilisé dans le « Credo », on le trouve dans la partie du *ténor* soliste mesures 38 à 42, il se fond ensuite dans le motif du premier chant traditionnel.

Ténor solo
 De - un ve-rum de De - o ve-ro, ge-ni-tum non fa-ctum, non-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri
 The on - ly God our Fa-ther, on - ly God our Fa-ther, on - ly God, on - ly God our Fa - ther.

Soprano
 de lu-mi-ne,
 God our Fa-ther.

Alto
 de lu-mi-ne,
 God our Fa-ther.

Ténor
 ou ou ou ou

Extrait de partition n°29, « Credo », mesures 38 à 42.
Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 302.

Le cinquième chant traditionnel à être repris par le soliste dans le « Credo » est un chant de douleur, similaire en cela au modèle du « Kyrie »¹³⁶. Il commence d'ailleurs de la même manière, avec les syllabes « yo-ye ».

- | | |
|---|---|
| 1. Yo-yo-yo-yo-ye-yo. – | [exclamations, expriment le chagrin] |
| 2. Dyalelu ngenzenza mbishi,
balumyana wa Katembwe we ?
yo..., | <i>Qu'est-ce que je dois faire
maintenant, vous les gens de
Katembwe?</i> |
| 3. Nnyuunyi wa kwanyi, Kabwa wa
Lubele,yo ..., | <i>L'oiseau de la maison, Kabua de
Lubele ...</i> |
| 4. Diiba dia leelu we, yo...; | <i>aujourd'hui ...</i> |
| 5. Nnya kalaala mbishi ? Mwe...
mwendelandela, | <i>comment puis-je dormir? Je cours
(avec inquiétude) d'avant en arrière,</i> |
| 6. Meeme mwendelandela, Mukendi
wany, mwanbilambila, yo-yo-yo-
yi-ye. - | <i>j'ai couru d'avant et en arrière, mon
Mukendi, je vais vous le dire tout le
temps.</i> |

¹³⁶ Voir le 1.

♩ = 250

fade in - yo - ye - yo - ye - yo - ye - yo, - dya - le - lu ngen - ten - za (mbi) - shi
 ba - lu - nya - ma - ka - tem - bwe we? - yo - ye - ye - yo, nnyuu - nyi (wa) kwu - nyi,
 ka - bwa wa lu - be - le, ye - ye - ye - yo - yo - ye - yo - ye - yo.
 di - ha - dya la - lu - yo - ye - ye - nya ka - bu - la mbi - shi? mure...,
 mw e - nde - la - nde - la, mee (m) mwe - nde - la - nde - la, ku - ken - di wan - yi,
 mwa - mbi - la - mbi - la, ye - ye - ye - ye - ye - ye - ye - ye.

Original 1 Ton tiefer.

Extrait n°30, cinquième modèle du « Credo ». Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 295.

Certains de ses éléments mélodiques sont utilisés dans la deuxième partie soliste du *ténor*, comme la petite cellule autour des notes *do si la* (deuxième ligne) qu'on remarque dès la mesure 64.

Ténor solo

Ténor

Qui - ci - ti - xus e - ti - ao pro no

ou

ou

64

67

Extrait de partition n°31, « Credo », mesures 63 à 67.
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 298.

La dernière citation de chant traditionnel en tant qu'élément d'inspiration des phrases du soliste a lieu dans le « Sanctus ». C'est la citation la plus libre, et la plus éloignée du modèle. L'original est un chant pour enfants en langue ciluba (parlé par les Baluba du Kasai). L'oiseau dont il est question peut se comparer à un être humain (comme pour le troisième chant cité dans le « Credo »), ce qui explique qu'il « court » (ligne 1) au lieu de voler.

- | | |
|---|--|
| 1. ... mu njila kenda kaya. | ... (Un oiseau) qui court sur la route. |
| 2. Mwana wetu mwimanu mu njila
mwamua, | Mon frère, vous êtes sur la
route, |
| 3. kumonenyi kanyunyu
ka mikolo ? | vous avez vu un oiseau avec des
jambes? |
| 4. Kadi kiimana kenda kenda kaya ? | Avez-vous vu un oiseau marcher? |
| 5. Mwana wetu uyaya mu njila
mwamua, | Mon frère, vous passez dans la
rue, |
| 6. kumnenyi kanyunyu
ka mikolo ? | vous avez vu un oiseau avec des
jambes? |

7. Kadi kiimana mu njila kenda kaya. *Un oiseau, qui va sur la route.*

Le chant est divisé en deux grandes phrases similaires de trois parties chacune, délimitées par les doubles barres. Le début de la première ligne reprend la deuxième partie des phrases, à la manière d'une introduction.

Handwritten musical score for "Kadi kiimana mu njila kenda kaya". The score is written on five staves with lyrics in French and African languages. It includes a tempo marking of 240 and a "fade in" instruction. The lyrics are: "mu nji-la ken-da ka-ya. Hwa-na we-tu mwi-ma-nu mu nji-la mwi-ma-nu, ku-mo-mu-nyu ka-nyu-nyu ka mi-ko-lo. Ka-di kii-ma-na ken-da ken-da ka-ya? Hwa-na we-tu u-ya-ya mu nji-la mwi-ma-nu, ku-mo-mu-nyu ka-nyu-nyu ka mi-ko-lo? Ka-di kii-ma-na mu nji-la ken-da ka-ya." Below the staves, it says "Original A Ton tief".

Extrait n°32, deuxième modèle du « Sanctus ».
 Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 305.

Il est présent dans la partie de l' « Hosanna » au pupitre de *soprano*, sous une forme difficilement identifiable. Sa présentation est un semblant de mouvement contraire appliqué aux notes de la fin du motif précédant la double barre, dans le modèle (*mi fa sol* au lieu de *sol fa mi*, les trois premières notes de la mesure 42).

41 43

Ténor I
 Ho - san - na,
 Ho - san - na,

Ténor II
 Ho - san - na,
 Ho - san - na,

Soprano
 Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na,
 Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na,

Alto
 Ho - san - na,
 Ho - san - na,

Extrait de partition n°33, « Sanctus », mesures 40 à 43.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 309.

C. Les instruments traditionnels présents dans la Missa Luba

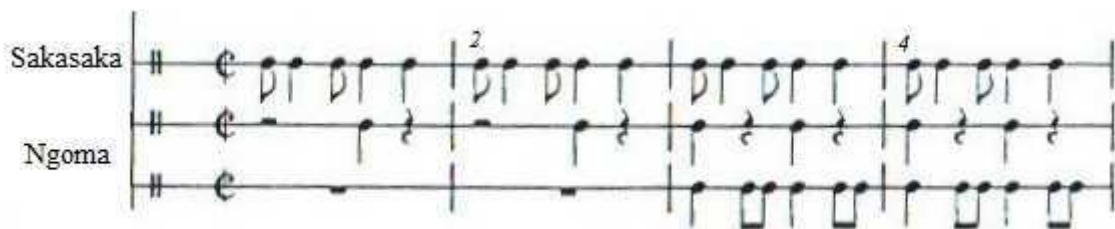
Les instruments qui accompagnent le chant, dans cette messe comme de manière générale dans la musique d’Afrique centrale, sont majoritairement des percussions. Elles sont ici utilisées de manière traditionnelle ; nous avons cependant relevé deux exemples d’emploi plus surprenant, qui ne relève pas forcément de la tradition luba.

1. Les instruments à percussion

Les percussions présentes appartiennent aux membranophones (tambours à peaux), pour les tambours *ngoma*, et aux idiophones (percussions dépourvues d’une membrane ou peau) pour le hochet *sakasaka* et les tambours à fente *kyondo*¹³⁷.

Leurs rythmes sont directement inspirés de la musique traditionnelle, et sont organisés en boucles ininterrompues qui se superposent. Chaque instrument possède un motif propre, et la superposition de ces motifs produit la polyrythmie qui accompagne les chœurs de cette messe, comme ici pour le début du « Kyrie ».

¹³⁷ Pour les instruments traditionnels d’Afrique centrale, consulter le mémoire I, *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.



Extrait de partition n°34, « Kyrie », mesures 1 à 4.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 275.

Les tambours *ngoma* prennent la parole, seuls, à deux endroits : dans le « Gloria » (mesures 56 à 61) et dans le « Credo », après le deuxième *solo* du *ténor* (où ils reproduisent huit fois la mesure 86).

Ces passages ne sont toutefois pas en improvisation, les tambours *ngoma* continuent simplement leur rythme sans que le chœur n'intervienne.

L'intervention du *kyondo*, en revanche, est totalement libre. Elle a lieu dans le « Credo », et précède le deuxième *solo* de *ténor*, qui est ainsi encadré par les deux types de tambours présents dans cette pièce. Il s'agit du seul endroit où apparaît le tambour à fente, et nous pouvons supposer que sa particularité, qui est de reproduire le langage parlé, est exploitée ici¹³⁸.

2. Deux utilisations instrumentales particulières

Au début du « Sanctus », les chœurs commencent seuls sur le motif syllabique 'Sanctus', répété deux fois de cette manière (mesures 1 à 4). Entre chaque intervention des chœurs se place un motif rythmiquement identique aux tambours *ngoma*, constitué de deux noires. Ce motif, qui contient ainsi le même nombre de syllabe que le mot 'Sanctus' qu'on trouve au chant, pourrait avoir été employé comme la répétition, instrumentale, de ce mot. Il y aurait ici, pour les tambours *ngoma*, une utilisation similaire à celle du tambour à fente qui reproduit certaines expressions du langage parlé.

¹³⁸ *Ibid.*

The image shows a musical score for the 'Sanctus' movement, measures 1 to 4. It features five staves: Tenor I, Tenor II, Soprano, Alto, and Ngoma. The lyrics are 'San - ctus, Ho - ly.' repeated four times. The tempo is marked 'Lento, stately'. The Ngoma part is a rhythmic accompaniment in 4/4 time, consisting of a series of eighth notes with accents.

Extrait de partition n°35, « Sanctus », mesures 1 à 4.

Partition KLEIN Christopher, *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas*, (1990), page 307.

La deuxième « instrumentation » particulière peut être relevée dans le traitement des voix lors du deuxième *solo* du *ténor*, dans le « Credo ». À cet endroit le *ténor* est réellement seul, accompagné uniquement par les voix d'*alto* (arrêt des lignes des percussions). Si nous nous intéressons aux voix d'*alto*, nous pouvons remarquer plusieurs choses. Tout d'abord, elles restent sur la monosyllabe « ou », et ne portent donc pas de texte. Ensuite, leur ligne mélodique est peu diversifiée, et se compose de trois notes : *mi*, *fa* et *la*. Ces notes sont organisées en deux cellules distinctes, *mi-fa* et *fa-la* (mesures 63 à 65). Le résultat musical rappelle les sonorités de certaines flûtes congolaises *siku-bampuela*¹³⁹ taillées dans matériau naturel creux (roseau) et comportant peu de trous, jouant donc peu de notes. Nous pouvons ainsi nous demander si le traitement des voix ne serait pas ici de nature purement instrumentale, cherchant à imiter le son de la flûte¹⁴⁰.

Nous avons pu observer, au cours de cette deuxième partie, trois œuvres différentes appartenant à la musique religieuse. Il était intéressant de s'attacher à trois écritures bien

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Voir l'extrait de partition n°31, B. 3.

distinctes. Nous avons avec la *Messe des Piroguiers* la composition d'une messe « africaine » du point de vue de l'Occidental ; avec la *Messe Katangaise*, un travail du point de vue d'un membre du clergé local ; et enfin avec la *Missa Luba*, une transcription d'un missionnaire. Ces trois œuvres représentent ainsi un courant musical qui se développe dans les années 1950, juste avant le concile Vatican II de 1962.

Ces compositions font figures de tremplin pour la musique post-concile, et les compositeurs des générations suivantes. Désormais la musique et les instruments traditionnels sont de plus en plus acceptés dans la liturgie, les actions liturgiques peuvent se dérouler en langue vernaculaire, et de nouvelles chorales chrétiennes apparaissent au sein des paroisses, diffusant des chants réellement inscrits dans la tradition musicale africaine.

Partie 3

-

La musique liturgique, après le Concile Vatican II

Chapitre 7 – Le tournant des années 1960 dans la pratique de la religion en Afrique

Au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, les puissances européennes sont déstabilisées et les peuples africains revendiquent leur liberté et leur indépendance. Pour l'Église, il est urgent de se détacher de son identification au monde occidental et aux empires coloniaux. Une réflexion sur sa cohérence dans un monde nouveau issu des guerres et de la décolonisation est lancée par le Pape Jean XXIII à travers le Concile Vatican II. Ses répercussions sur le terrain sont très concrètes, autant dans le déroulement de la liturgie que dans la pratique de la musique liturgique.

A. Éléments d'Histoire : la décolonisation en Afrique centrale après la Deuxième Guerre Mondiale

Les empires coloniaux européens, affaiblis par la Guerre, éprouvent des difficultés, au lendemain de celle-ci, à maintenir leur autorité dans les territoires outre-mer. Dans le même temps, le processus de décolonisation engagé en Asie incite les intellectuels africains à revendiquer l'indépendance dans leurs pays. La première vague d'accession à l'autonomie en Afrique centrale est de manière générale déclenchée par consentement mutuel. Cependant, la Belgique est bien plus longue que les autres puissances européennes à appréhender cet inévitable processus, et ne commence à l'envisager qu'en 1955. L'indépendance du Congo Belge, impensable au milieu des années 1950, s'accélère brutalement et laisse le pays en grande instabilité politique en 1960.

1. La situation après 1945

C'est en 1944 qu'a lieu à Brazzaville la conférence pour l'Empire colonial français, organisée par le Comité Français de la Libération Nationale (C.F.L.N.). Les représentants français des territoires africains se réunissent autour du général de Gaulle, et cherchent à anticiper le mouvement d'indépendance qui menace de naître, face à la montée des sentiments nationalistes (Afrique du nord). Mais l'issue de la conférence est décevante pour la liberté de l'Afrique ; la décolonisation reste impensable pour de Gaulle, qui demeure fortement attaché à l'Empire colonial français.

Les fins de l'œuvre civilisatrice accomplie par la France dans les colonies écartent toute idée d'autonomie, toute possibilité d'évolution hors du bloc français de l'empire ; la constitution éventuelle, même lointaine, de *self-governments* dans les colonies est à écarter¹⁴¹.

Après la Guerre, les territoires d'Afrique centrale sont principalement répartis entre la France (Afrique Équatoriale Française ou A. E. F. qui regroupe le Gabon, le Tchad, le Moyen-Congo et l'Oubangui-Chari ; mandat sur les territoires du Togo et du Cameroun) et la Belgique (Congo Belge ; mandat sur les territoires du Ruanda-Burundi). Le conflit mondial a cependant considérablement affaibli les états occidentaux et leur légitimité dans les colonies (capitulation belge, défaite française). En 1946, avec l'avènement de la IV^e République, l'Empire colonial prend le nom d'Union française ; les colonies sous son autorité sont désormais territoires et départements d'Outre-Mer.

Sous l'impulsion des élites intellectuelles issues des populations locales, apparaissent de nombreux partis politiques remettant en cause le système colonial (*Convention's People Party* fondé en 1949 en Gold Coast). Dans les colonies françaises, le congrès de Bamako en 1946 fonde le Rassemblement Démocratique Africain (R.D.A.), résultat de l'union de plusieurs de ces mouvements politiques. Les revendications indépendantistes sont peu écoutées par les occidentaux ; la répression parfois musclée des pays européens permet aux meneurs indépendantistes de retourner contre eux les principes de démocratie et de liberté affirmés après la Guerre.

2. La grande vague de décolonisation en Afrique centrale (1957-1960)

C'est la possession britannique de la Gold Coast qui lance le mouvement de prise d'indépendance de l'Afrique centrale, par l'action du *Convention's People Party*, représentant majoritaire de la population à la faveur de plusieurs élections. L'indépendantiste Kwame N'KRUMAH, à sa tête, mène les négociations avec le Royaume-Unis pour l'indépendance de son pays. Il l'obtient en 1957, et devient le premier ministre du Ghana, nouveau nom donné à la Gold Coast.

Suite à cette victoire, Kwama N'KRUMAH ouvre en avril 1958 la conférence panafricaine d'Accra qui accélère la séparation de la Guinée française, et permet l'expansion de l'influence du Mouvement National Congolais, principal interlocuteur des autorités belges lors du processus d'indépendance du Congo.

¹⁴¹ *Recommandations de la conférence de Brazzaville*, 6 février 1944.

En Afrique francophone, la loi-cadre Defferre de 1956 donne au gouvernement français les possibilités d'action directe sur les départements et territoires d'Outre-Mer. Les réformes entreprises autorisent le pouvoir exécutif local à acquérir plus d'indépendance face à la métropole, et ouvrent la voie de l'autonomie pour l'Afrique centrale. La structure de la Communauté française est instituée en 1958 par le général de Gaulle, avec la Constitution de la V^e République. Elle remplace l'Union française, et offre davantage de libertés aux anciennes colonies. La plupart acceptent l'intégration ; celle-ci implique une autonomie interne et l'accès à une aide économique de la part de la France, en échange d'une dépendance vis-à-vis de la métropole dans les domaines de la défense, de la diplomatie et de la monnaie. Seule la Guinée française rejette la proposition et accède à l'indépendance dès 1958.

En 1960, c'est une quinzaine de territoires africains (avec Madagascar et les deux tutelles du Togo et du Cameroun) qui prennent leur indépendance par rapport à la métropole. La Communauté, qui crée dans les départements et territoires d'Outre-Mer une forte centralisation, est affaiblie par la sécession de la Guinée et les revendications des élites politiques locales.

La France signe ainsi, en 1960 et 1961, une série d'accords de coopération avec ses anciens territoires, clôturant en Afrique centrale un processus de décolonisation globalement pacifique par le maintien de liens de collaboration France-Afrique.

3. Le cas particulier du Congo Belge

Contrairement à la majorité des pays d'Afrique centrale, la décolonisation du Congo Belge se déroule dans un climat de tensions géopolitiques. Immédiatement après la Guerre, la Belgique entend rétablir un système fortement autoritaire au Congo. Le gouvernement belge rejette ainsi le plan Van Bilsen de 1955, qui envisage la décolonisation sur une période de trente ans ce qui provoque l'indignation dans les colonies.

Du côté congolais, on assiste à un éveil des mentalités ; l'élite instruite (les « évolués », selon le terme de l'époque) aspire et travaille à l'indépendance du pays. En 1956, un groupe d'intellectuels congolais rédige le manifeste *Conscience Africaine*, dans lequel elle réclame l'émancipation de la population congolaise.

Parmi les « évolués », deux hommes jouent un rôle capital dans le processus d'indépendance du Congo Belge ; il s'agit de Patrice LUMUMBA et de Joseph KASA-

VUBU. Le premier est le fondateur du Mouvement National Congolais (M. N. C.), et le second, de l'Association des Bakongo pour l'unification, la conservation et l'expansion de la langue kikongo (ABAKO), en 1950. Suite à la volonté de l'administration d'empêcher la réunion de ces groupes indépendantistes, des émeutes anticolonialistes éclatent en janvier et octobre 1959. La répression de la Force Publique est violente ; de nombreuses victimes sont recensées lors de ces événements. Les deux meneurs politiques LUMUMBA et KASA-VUBU sont déclarés respectivement responsables des émeutes, et emprisonnés par les autorités.

La Belgique craint que la situation ne dégénère au Congo, et organise la tenue de cercles de discussion pour la paix et l'indépendance congolaise. Les partis politiques locaux désirent négocier une indépendance immédiate et inconditionnelle ; la conférence de la Table Ronde est organisée à Bruxelles en 1960. KASA-VUBU et LUMUMBA, qui a été libéré pour l'occasion, participent à cette réunion qui fait du Congo un état unitaire comprenant un système de décentralisation fédérale.

KASA-VUBU est élu premier président du Congo-Kinshasa, et il est contraint d'accepter LUMUMBA comme premier ministre, devant sa grande popularité. Le gouvernement durera jusqu'au coup d'état du général Mobutu en 1965, qui prend le pouvoir grâce à l'action militaire de l'Armée nationale congolaise, profitant de l'instabilité politique qui résulte de la démission du premier ministre Moïse TSHOMBE, congédié par KASA-VUBU.

B. La position du Vatican sur l'évangélisation après 1950

Dans un contexte historique marqué par le retrait des pays européens des anciennes colonies africaines, le Vatican s'interroge sur la réactualisation de son message. Avec le départ des colons, les missionnaires sont parfois forcés de quitter les pays qui viennent d'accéder à l'indépendance. Pour que la religion chrétienne ait une réelle chance de s'implanter, il apparaît nécessaire de la dissocier totalement des gouvernements occidentaux, et d'encourager le développement de clergés locaux.

Le pape Jean XXIII provoque le deuxième concile du Vatican afin d'apporter un renouveau dans la religion chrétienne. Cet *aggiornamento* secoue le vieux monde catholique, qui tente désormais d'évoluer dans un plus grand respect des différentes cultures et religions. Dans les missions, la direction de l'évangélisation tend de plus en plus à l'inculturation, au cœur des populations locales.

1. Le Concile œcuménique Vatican II (1962-1965)

Dans les années cinquante, l'Église tend de plus en plus à dissocier colonisation et évangélisation ; la religion doit être pour tous les peuples, indépendamment des politiques et des gouvernements. En ce qui concerne les missions, le pape Pie XII insiste, dans les encycliques *Evangelii Praecones* (1951) et *Fidei Donum* (1957), sur l'établissement et le développement, dans la pratique, d'un clergé local.

[En 1926], presque tous les pasteurs, chefs de Missions, étaient étrangers ; en 25 ans, 88 de ces Missions ont été confiées au clergé indigène [...] ¹⁴².

Il est clair [...] que l'Église ne peut s'établir convenablement en de nouvelles régions à moins que les institutions et les œuvres n'y soient organisées comme il faut, à moins surtout qu'un clergé indigène à la hauteur des besoins n'y soit créé et formé ¹⁴³.

Non content d'aspirer à l'implantation du clergé local, Pie XII contribue à favoriser l'accession, pour les prêtres africains, aux charges les plus élevées de la hiérarchie catholique. Il est alors à contre-courant du fonctionnement des gouvernements européens, qui refusent au contraire les postes hauts placés dans l'administration aux populations locales, pour les confier aux occidentaux.

Nous avons eu la joie d'instituer en de nombreux pays la Hiérarchie Ecclésiastique et d'élever de déjà nombreux prêtres africains à la dignité épiscopale [...] ¹⁴⁴.

[I]l ne suffit pas de prêcher l'Évangile : dans la crise sociale et politique que traverse l'Afrique, il faut avant tout former une élite catholique au milieu d'un peuple encore néophyte [...] ¹⁴⁵.

À la fin des années cinquante, il devient urgent qu'une réflexion au sujet de la pertinence de la transmission du message de l'Église, dans une société qui a fortement évolué au cours du XX^e siècle (guerres mondiales, processus de décolonisation en cours), soit menée. Cette prise de conscience débouche sur la tenue du Concile Vatican II en 1962.

L'histoire du Concile est intimement liée à l'histoire du pape Jean XXIII. Lors de son élection en 1958, il est choisi par les cardinaux à cause de son âge avancé (76 ans) et de son caractère bonhomme ; les électeurs espèrent trouver un pape de transition après le long pontificat de Pie XII, et en attendant l'avènement d'un pape plus actif. Mais la

¹⁴² PIE XII, Lettre encyclique *Evangelii Praecones*, 2 juin 1951.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ [Notre traduction] PIE XII, Lettre encyclique *Fidei Donum*, 21 avril 1957.

¹⁴⁵ *Ibid.*

surprise est de taille en 1959, lors de son allocution du 25 janvier dans laquelle trois idées nouvelles vont révolutionner l'Église. Le Pape constate tout d'abord le manque de cohérence entre les églises de Rome et sa population ; il convoque tous les curés romains pour un synode autour de cette thématique. Il étend cette constatation à l'Église dans le monde, et annonce la tenue d'un Concile œcuménique avec les évêques du monde entier. Enfin, il propose la réactualisation du Code du Droit Canonique qui régit l'ensemble de l'Église latine, et dont la première et unique version date alors de 1917.

Malgré les réactions plus que mitigées des cardinaux, une commission se met en place et le travail de préparation du Concile commence, sous la direction du secrétaire général nommé par le Pape. Il s'agit d'organiser une consultation mondiale, où chaque évêque pourra participer, faire remonter les problèmes rencontrés dans son diocèse, et proposer des solutions. En septembre 1962, après un travail colossal, s'ouvre le Concile œcuménique Vatican II. Il dure jusque 1965 ; la mort de Jean XXIII en juin 1963 laisse à son successeur Paul VI le soin de terminer l'entreprise.

2. Les mesures prises par le Concile sur la liturgie

Les réformes apportées par le Concile concernent l'intégralité du fonctionnement de l'Église. Il s'agit avant tout d'un concile d'ouverture, de par son intitulé même de concile « œcuménique ». En effet, Jean XXIII élargit sa portée à l'ensemble des chrétiens, et convie une trentaine d' « observateurs » extérieurs à l'Église catholique : représentants protestants des différentes églises, orthodoxes et laïcs. Il recherche une modernisation de la structure de l'Église, et le Concile concrétise une réflexion sur la décentralisation au profit des autorités ecclésiastiques locales.

Pour les fidèles, c'est dans l'action liturgique que ces réformes sont les plus visibles. Les différentes décisions prises par le Concile sont motivées par la volonté de l'Église de permettre aux fidèles une pleine participation à la liturgie. La célébration latine était peu suivie par l'assemblée, qui la subissait plus qu'elle n'y prenait part. Le prêtre célébrait la messe depuis sa chaire et tournait le dos à l'assemblée ; après 1965, les officiants se rapprochent physiquement des fidèles. Le Concile autorise également l'emploi des langues vulgaires au sein de la liturgie, sans pour autant bannir le latin de tous les rites.

1. L'usage de la langue latine, sauf droit particulier, sera conservé dans les rites latins
2. Toutefois, soit dans la messe, soit dans l'administration des sacrements, soit dans les autres parties de la liturgie, l'emploi de la langue du pays peut être souvent très utile

pour le peuple ; on pourra donc lui accorder une plus large place, surtout dans les lectures et les monitions, dans un certain nombre de prières et de chants [...] ¹⁴⁶.

Dans les pays de mission, les cultures propres des peuples sont reconnues, et la liturgie est appelée à varier en fonction des différentes traditions et caractères populaires. Le Concile rejette le modèle intransigeant de sacrements identiques pour tous les peuples, et prône la notion d' « adaptation ».

37. L'Église [...] ne désire pas, même dans la liturgie, imposer la forme rigide d'un libellé unique : bien au contraire, elle cultive les qualités et les dons des divers peuples et elle les développe ; tout ce qui, dans les mœurs, n'est pas indissolublement lié à des superstitions et à des erreurs, elle l'apprécie avec bienveillance et, si elle peut, elle en assure la parfaite conservation ; qui plus est, elle l'admet parfois dans la liturgie elle-même [...] ¹⁴⁷.

En ce qui concerne la musique, une démarche similaire est effectuée ; la tradition musicale des populations locales est considérée, et certains de ses aspects peuvent à présent prendre place à l'intérieur de la musique liturgique.

119. Puisque, dans certaines régions, surtout en pays de mission, on trouve des peuples possédant une tradition musicale propre qui tient une grande place dans leur vie religieuse et sociale, on accordera à cette musique l'estime qui lui est due et la place convenable, aussi bien en formant leur sens religieux qu'en adaptant le culte à leur génie [...].

C'est pourquoi, dans la formation musicale des missionnaires, on veillera avec soin à ce que, dans la mesure du possible, ils soient capables de promouvoir la musique traditionnelle de ces peuples, tant à l'école que dans les actions sacrées ¹⁴⁸.

3. Nouveaux concepts : *aggiornamento* et inculturation

Jean XXIII, en annonçant le futur concile Vatican II, amorce une grande mise à jour de l'Église catholique. Le terme d'*aggiornamento* est choisi pour désigner le renouvellement des pratiques, qui englobe les différents changements accomplis.

Pour l'*aggiornamento* tel qu'il est vu par le Concile, la notion d' « adaptation » est fondamentale, et permet à l'Église de se moderniser en accord avec les différentes cultures. Cependant un autre terme se substitue bientôt à cette « adaptation », terme qui correspond plus à la réalité de l'activité missionnaire : l' « inculturation ».

¹⁴⁶ PAUL IV, Constitution sur la Sainte Liturgie *Sacrosanctum Concilium*, 4 décembre 1963.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

L'« inculturation » correspond à une nouvelle manière, pour l'Église, de prêcher l'évangile en pays de missions. Ce terme dépasse les concepts d'« acculturation » ou d'« adaptation » ; il ne s'agit plus de la juxtaposition de deux cultures ou de la manière dont l'Évangile peut épouser une culture locale. L'inculturation correspond à une relation de réciprocité entre l'Église et les cultures des populations évangélisées, qui peuvent se saisir du message évangélique et l'interpréter selon leurs coutumes et modes de pensée.

Le mot d'« inculturation » existerait dans le vocabulaire missionnaire depuis les années 1930¹⁴⁹. Le père supérieur jésuite Pedro Arrupe en définit les contours en 1978 dans une Lettre sur l'inculturation qui aura, en Afrique notamment, des répercussions concrètes sur le travail missionnaire.

[L'inculturation est] l'incarnation de la vie et du message chrétiens dans une aire culturelle concrète, en sorte que non seulement cette expérience s'exprime avec les éléments propres à la culture en question (ce ne serait alors qu'une adaptation superficielle), mais encore que cette même expérience se transforme en un principe d'inspiration, à la fois norme et force d'unification, qui transforme et recrée cette culture, étant ainsi à l'origine d'une nouvelle « création »¹⁵⁰.

En ce qui concerne son emploi dans les textes officiels, il faut attendre le Synode des Évêques sur la catéchèse de novembre 1977 pour que le mot fasse son apparition.

Le message chrétien doit s'enraciner dans les cultures humaines et il doit aussi transformer ces cultures, en ce sens nous pouvons dire que la catéchèse est un instrument d'inculturation¹⁵¹.

Quant à son utilisation par un pape, c'est seulement lors de la première exhortation apostolique sur la catéchèse de Jean-Paul II, en 1979, qu'elle apparaît.

[...] « Le terme "acculturation", ou "inculturation", a beau être un néologisme, il exprime fort bien l'une des composantes du grand mystère de l'Incarnation »(94). De la catéchèse comme de l'évangélisation en général, nous pouvons dire qu'elle est appelée à porter la force de l'Évangile au cœur de la culture et des cultures¹⁵².

C. Les changements observés sur le terrain

Les années soixante sont marquées par une importance accrue du rôle du clergé local. Les prêtres peuvent enfin accéder aux charges épiscopales, et les évêques africains

¹⁴⁹ Hervé CARIER, *Guide pour l'inculturation de l'Évangile*, p. 32, 1997.

¹⁵⁰ Pedro ARRUPE, « Lettre sur l'inculturation » (14 mai 1978), dans *Acta Romana*, 1978.

¹⁵¹ Hervé CARIER, *Guide pour l'inculturation de l'Évangile*, p. 32, 1997.

¹⁵² JEAN-PAUL II, Exhortation apostolique *Catechesi Tradendæ*, 16 octobre 1979.

participent pleinement au renouvellement liturgique de leur continent. Musique et instruments traditionnels sont progressivement introduits dans la liturgie qui tend de plus en plus à l'inculturation. Une des manifestations de cette inculturation est symbolisée par le Rite Zaïrois, action liturgique fortement empreinte des traditions du Zaïre.

1. Vers un clergé local indépendant au Congo-Brazzaville

Les premiers prêtres ordonnés dans le Vicariat de Brazzaville ne le sont qu'en 1938 ; M^{gr} Augouard¹⁵³ n'avait ordonné aucun prêtre local. D'après le professeur Côme KINATA¹⁵⁴, le Moyen-Congo compte, en 1955, 222 361 catholiques pour 800 000 habitants, accompagnés par 17 prêtres locaux et 111 européens. L'inquiétude de Pie XII concernant l'avancée du clergé local est bien compréhensible, celui-ci représente en effet à peine plus de 10% de la composition du clergé dans le Vicariat du Moyen-Congo.

Le premier congolais à accéder à la charge d'évêque est M^{gr} Théophile MBEMBA, prêtre depuis 1946. C'est sous l'impulsion de Jean XXIII qu'il est nommé coadjuteur de l'Archevêque de Brazzaville, M^{gr} BERNARD, et reçoit l'ordination épiscopale en février 1962 : il devient ainsi le premier prêtre local de l'ancien territoire de l'A.E.F. à accéder à la dignité épiscopale. À la démission de M^{gr} BERNARD en juin 1964, M^{gr} MBEMBA est nommé Archevêque de Brazzaville par le Pape, et intronisé en 1965.

Pour continuer sur la dynamique de décentralisation amorcée par Jean XXIII, Paul VI oblige l'instauration de Conférences Épiscopales, dans les pays n'en ayant pas encore, à l'issue du Concile Vatican II. Il s'agit de conférences entre les évêques d'un même pays, qui se retrouvent pour décider ensemble d'actions coordonnées directement sur le terrain, sans passer par Rome. Les Conférences du Congo-Brazzaville ont dû statuer sur de nombreux sujets délicats, comme les assassinats du cardinal Émile BIAYENDA et du président de la République du Congo en 1977.

Enfin, dans la pratique de la liturgie à Brazzaville, le Concile permet une conception des cérémonies plus proche des traditions des populations, qui ne se limite pas à l'utilisation de la langue vernaculaire dans la liturgie. Nous citons ici les propos du Père BIYELA, qui a lui-même célébré la messe en lari à Brazzaville (le lari étant une des langues de la liturgie dans le diocèse de Brazzaville). Il nous explique qu'afin de faire plus étroitement correspondre la vie religieuse avec certaines coutumes traditionnelles, il a dû

¹⁵³ Voir dans le **Chapitre 1, B. 2.**

¹⁵⁴ Côme KINATA, *De « L'Église missionnaire au Congo à l'Église locale » 1875-2011*, p. 6, 2011.

étudier les coutumes ancestrales pratiquées au « village » pour pouvoir en introduire certaines dans la liturgie. Il prenait en exemple les proverbes issus de la tradition orale congolaise, qu'il apprenait et distillait au cours de la cérémonie, pouvant ainsi s'adresser à une assemblée de fidèles plus traditionnels, ou plus âgés.

2. Les instruments traditionnels dans la liturgie en Afrique centrale

Suite au Concile, la musique traditionnelle est désormais mieux acceptée dans le culte. Une des avancées les plus spectaculaires en matière d'introduction d'éléments de musique traditionnelle dans la liturgie est la présence, à certaines occasions, de tambours dans les célébrations. Nous nous appuyons ici sur le témoignage de l'abbé Denis NGAMBANOU, membre de la Commission Diocésaine de Musique et Arts Sacrés, interrogé par le Père Fred Olichet BIYELA.

Il raconte que lors d'une grande fête religieuse à Brazzaville en 1964, probablement la canonisation des martyrs de l'Ouganda, le 3 juin 1964, une messe a été présidée dans la cathédrale de la ville par le coadjuteur de l'Archevêque de Brazzaville, M^{gr} Théophile MBEMBA. La cérémonie a lieu en l'ari, et pour la première fois dans une église de la ville retentissent des roulements de tambours, qui accompagnent certains chants. Mgr BATANTU, qui aurait été à l'origine de cette initiative, et sera lui-même Archevêque de Brazzaville en 1979, était présent et aurait joué d'un des tambours de l'ensemble instrumental. Cette prestation, loin de plaire à l'assemblée des fidèles, a causé un grand émoi dans la cathédrale ; les Brazzavillois y ont vu le paganisme côtoyant la religion chrétienne, et dont l'expression était farouchement combattue depuis l'arrivée des missionnaires au Congo. Nous ne disposons malheureusement pas de références précises sur cet événement, il semblerait qu'il n'y ait eu aucun écrit le concernant. Mais son importance nous a semblé suffisante pour en faire mention ici, avec toutes les précautions à prendre autour de la fiabilité de la mémoire d'un seul homme.

Un autre témoignage au sujet de l'introduction d'éléments musicaux traditionnels dans la musique liturgique des années 1960 est fourni par Robert KAUFFMAN¹⁵⁵. Il décrit les différents ensembles instrumentaux rencontrés dans les cérémonies religieuses, au cours de ses voyages en Afrique centrale.

¹⁵⁵ Robert A. KAUFFMAN, « Impressions of african music church » in *African Music Society Journal*, Vol. 3 n°3, p. 110, 1964.

À l'institut Kimpese à côté de Léopoldville [actuelle Kinshasa, NDT], le chef de chœur anglais Burt Cox a composé des musiques africaines terriblement intéressantes sur les textes des Psaumes¹⁵⁶.

Au Cameroun, je fus impressionné par la musique de l'abbé Ngomou, un prêtre catholique romain, qui employait le petit gong [vraisemblablement similaire à la cloche *ngongi*, NDT] comme instrument de base dans la messe. [...] Dans la messe de l'abbé Ngomou, la cloche traditionnelle africaine est pertinemment utilisée en tant qu'instrument rythmique tout au long de la cérémonie¹⁵⁷.

Cependant nous sommes avant 1965, le Concile n'est pas encore terminé, et si musique et instruments traditionnels se mêlent à la liturgie en de rares endroits, il ne faut pas sous-estimer la part importante des messes, cantiques et hymnes encore fortement imprégnés de musique occidentale.

3. Le rite zaïrois, de l'autre côté du fleuve Congo

Avec le Concile Vatican II et l'importance prise par le phénomène d'inculturation, un certain nombre de théologiens sont amenés à réfléchir sur la religion en Afrique. Au début des années soixante, une conférence épiscopale se réunit au Zaïre (actuelle R. D. C.) pour travailler autour de la philosophie et la théologie chrétienne africaine. Avec la participation du département de recherche et de publications de la faculté de théologie catholique de Kinshasa, plusieurs projets pour le renouvellement de l'Église africaine sont proposés. L'un d'entre eux est appelé le « Rite Zaïrois », dont la conception découle naturellement du processus d'inculturation dans l'Église catholique du Zaïre.

La liturgie introduite en terre d'Afrique ne s'est pas adaptée au caractère propre de ces populations et leur est restée étrangère. Le retour aux traditions authentiques de la liturgie ouvre largement le chemin à une adaptation fondamentale au milieu africain. Cette adaptation est d'autant plus nécessaire que la communauté traditionnelle (païenne) est édifée sur une base religieuse, le culte étant l'élément le plus important, celui qui lie toute la communauté. Seul un culte vivant et adapté peut provoquer l'approfondissement nécessaire de la foi que l'instruction seule est incapable de donner... Une étude approfondie et critique des coutumes religieuses et un contact avec le peuple, révéleront les besoins culturels fondamentaux et fourniront les éléments nécessaires pour l'élaboration d'une liturgie africaine vivante répondant aux aspirations des populations¹⁵⁸.

C'est ainsi qu'avant le Concile Vatican II, l'épiscopat zaïrois envoie une requête à Rome concernant l'adaptation de la liturgie aux populations traditionnelles. Après le Concile, la réflexion des évêques du Zaïre est encouragée par la constitution sur la liturgie

¹⁵⁶ [Notre traduction] *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ « Apostolat liturgique-Adaptation du culte », in *Actes de la VI^e assemblée plénière de l'épiscopat du Congo*, p. 362-363, 1961.

Sacrosanctum Concilium autorisant la perméabilité de l'action liturgique aux coutumes des différents pays¹⁵⁹. La solution proposée par l'épiscopat sera de créer une nouvelle forme de liturgie ; des propositions sont envoyées à Rome.

En décembre 1969, les premiers schémas sont soumis à la Congrégation du Culte Divin. Le point principal de ces prototypes de messe est l'identification entre le chef de village, dans la société traditionnelle, et l'officiant religieux. Un travail de redéfinition des textes, ainsi que des expérimentations liturgiques, sont menés entre 1970 et 1985.

Les textes terminaux sont ratifiés en 1986, et reçoivent les approbations officielles du Pape et de la Congrégation du Culte Divin en 1988. Le « Rite Zaïrois » existe désormais sous le nom de « Missel romain pour les diocèses du Zaïre ». Le titre est proposé par Rome, qui espère conserver l'identité romaine du rite. Certains aspects des premiers textes sont omis, comme le culte des Ancêtres africains, qui est remplacé par une identification entre ces Ancêtres et certains personnages de l'Ancien Testament (Abel, Abraham). Mais dans la pratique, l'émergence du rituel du culte des Ancêtres intégré à la liturgie est un des plus grands succès de cette messe.

Le culte des Ancêtres fait partie des changements apportés au modèle du rite romain. Il a lieu en introduction à la messe, lors de l'évocation des Saints auxquels s'enchaîne celle des Ancêtres. Si la structure de base reste identique, les coutumes africaines sont bien présentes à travers les chants, danses et musiques pratiqués. Des instruments et costumes traditionnels auraient même leur place dans la messe zaïroise¹⁶⁰.

Nous avons recueilli les témoignages d'un père spiritain kongo rencontré dans les locaux de la Congrégation du Saint Esprit de Chevilly-Larue, qui a pu diriger une messe zaïroise, et du Père Fred Olichet BIYELA, qui a assisté à ce type de messe. Le père spiritain raconte que la majeure part de la célébration s'effectue en dansant ; lui-même exécute une sorte de danse en traversant l'église pour se rendre à l'autel, autour duquel il tourne, son encensoir à la main. Les instruments traditionnels qu'il décrits comme prenant part à cette cérémonie correspondent à ceux dont nous avons traité dans le premier volume de mémoire¹⁶¹. Le Père BIYELA se rappelle pour sa part d'une célébration réservée pour

¹⁵⁹ Voir B. 2.

¹⁶⁰ Chris Nwaka EGBULEM, « An african interpretation of liturgical inculturation : the *Rite Zaïrois* », in *A Promise of Presence*, p. 244, 1992.

¹⁶¹ *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

certaines occasions, à cause de ses proportions, qui se déroule dans une atmosphère de joie et de musique.

Chapitre 8 – Le chant choral congolais

Traditionnellement, le chant de groupe est déjà présent dans la musique congolaise. Les missionnaires se servent du goût de la population pour la musique vocale pour fonder de nombreuses chorales, dans les années 1950 ; certaines seront connues jusqu'en Europe.

Dans le domaine du chant traditionnel religieux, deux types de chant choral naissent, chez les Catholiques et les Protestants, résultats de l'inculturation de plus en plus populaire en Afrique. Il s'agit des « scholas populaires » et des groupes kilombo.

A. Les premiers groupes chorals

Dans les deux Congo, le chant choral est une facette importante de la vie musicale des systèmes traditionnels. Le répertoire choral congolais à partir du milieu du XX^e siècle est principalement orienté vers la religion, tout en s'efforçant d'y introduire des éléments traditionnels. Ce travail, commencé avec les traductions des pères missionnaires, s'accroît après le Concile Vatican II. Chaque Église possède alors ses propres particularités musicales, développées de différentes manières.

1. Les cantiques comme point de départ

Dans les sociétés traditionnelles africaines, comme par exemple celle des Kongo, les moments de chant commun étaient nombreux ; chaque instant de la vie quotidienne était prétexte à un chant¹⁶². Les missionnaires européens du XX^e siècle ont su utiliser à leur profit cette particularité des congolais et autres peuples africains, ainsi que nous l'avons évoqué dans la **Première Partie**, en traduisant dans les langues vernaculaires des cantiques religieux occidentaux.

Les anciens cantiques n'ont jamais été bannis du chant religieux congolais ; bien au contraire, il est encore possible de les entendre tel qu'ils étaient chantés dans les années 1950, avec toutes leurs ambiguïtés mélodiques et linguistiques. Pour le Père BIYELA, il y aurait un reste de reconnaissance de la part des populations locales envers les pères missionnaires européens qui, au prix d'un apprentissage laborieux des langues africaines, ont fait l'effort d'adapter leur religion pour la rendre plus accessible aux congolais. Le travail effectué dans le cadre de l'évangélisation n'est ainsi pas remis en cause.

¹⁶² Voir le volume précédent *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

Depuis le milieu du siècle, nous assistons dans les deux Congo à une multiplication du nombre de chorales religieuses ; il en existerait actuellement entre trois et quatre par paroisse (les deux pays réunis compteraient environ deux cent paroisses).

2. Les chorales congolaises dont la renommée dépasse le continent africain dans les années 1950-1960

Parmi ces chorales, certaines ont une histoire plus ancienne que d'autres. Au Congo Belge, c'est certainement dans la province du Katanga, célèbre pour ses mines de cuivre, qu'est fondée la première chorale religieuse qui rencontre un certain succès. Dom LAMORAL crée ainsi, dans les années 1940, la chorale des « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », à laquelle nous avons déjà fait allusion¹⁶³.

De son côté, le Père Guido HAAZEN fonde à Kamina la chorale des « Troubadours du Roi Baudouin¹⁶⁴ » en 1954, en l'honneur de la visite du roi belge de 1955. Ils entament en 1958 une tournée européenne de six mois, et auraient chanté à Bruxelles devant la reine Élisabeth de Grande-Bretagne. Après la Belgique, la tournée continue aux Pays-Bas et en Allemagne, où le chœur congolais rencontre les « Petits Chanteurs de Vienne », un des chœurs d'enfants les plus prestigieux en Europe.

À Brazzaville, nous pouvons rappeler que la chorale les « Petits Chanteurs à la Croix d'Ébène » est fondée par le Père LACOMPTE à peu près au même moment. Elle connaîtra une certaine notoriété avec l'inauguration de l'église Sainte-Anne du Congo et prendra le nom de « Chorale des Piroguiers » en hommage à la *Messe des Piroguiers* d'Éliane BARAT-PEPPER chantée à cette occasion¹⁶⁵. Les « Piroguiers » restent une des premières chorales à avoir été créée à Brazzaville, et leurs chants populaires sont connus dans la majeure partie des foyers congolais. En 1959, les « Piroguiers » séjournent une semaine en France pendant la période de Noël, invités par la radio Europe 1 et le journal *Le Pèlerin* pour y chanter la messe de minuit. Les médias français saisissent cette occasion de les montrer à la radio et à la télévision, et le label « Pastorale et Musique », en profite pour enregistrer un album de cette chorale de Sainte-Anne du Congo. La chanson phare de l'album s'intitule « Suzanna », et leur vaut un grand succès auprès des Européens¹⁶⁶.

¹⁶³ **Partie II, Chapitre 5, A. 1. §3.**

¹⁶⁴ **Chapitre 6, A., 1. §1.**

¹⁶⁵ **Chapitre 4, A. 2.**

¹⁶⁶ D'après la jaquette de l'album *CONGO - Chorale Sainte Anne - les Piroguiers du Congo*, enregistré en France par Pastorale et Musique.

Enfin, la chorale de la paroisse Saint Pierre-Claver est aujourd'hui parmi les groupes de chant religieux les plus connus de Brazzaville. Le premier groupe de chanteurs date du début des années 1950, mais c'est en 1959 avec l'arrivée de Bruno BACONGO (enseignant à Saint Pierre-Claver) que la chorale de la paroisse chante à quatre voix mixtes. Le groupe est dynamisé, et des voix de femmes sont recrutées. En 1964, le groupe devient réellement la première chorale catholique mixte de Brazzaville, sous le nom de « Tanga-ni-Tanga ». Au niveau national, « Tanga-ni-Tanga » est sollicitée en de nombreuses occasions officielles, comme lors de la cérémonie funèbre pour le président Marien NGOUABI, assassiné en 1977 à Brazzaville. Le groupe compte actuellement plus de 350 membres.

3. Les différentes églises

À côté de ces quelques chorales qui rencontrent un franc succès international, des centaines d'ensembles vocaux fleurissent au sein des différents courants religieux.

Le répertoire de l'Église catholique comprend des messes latines avec ou sans paroles vernaculaires ainsi que les cantiques populaires que nous avons déjà traité dans la **Première Partie**. Après le Concile Vatican II s'ajoutent à ces œuvres de nombreux cantiques et hymnes nouvellement composés par les membres du clergé local désireux de faire correspondre plus étroitement leur musique traditionnelle avec la foi chrétienne.

En ce qui concerne l'Église protestante, elle joint aux cantiques et hymnes de facture commune à ceux de l'Église catholique les gospels et negro-spirituals issus de la musique afro-américaine. En parallèle naît un nouveau répertoire dont les inspirations musicales sont résolument tournées vers les musiques traditionnelles (populations Mongo, Yombe).

Une troisième Église voit le jour au Congo dans les années 1920 : il s'agit de l'Église kimbanguiste. Le mouvement kimbanguiste est créé par Simon Kimbangu, chrétien protestant baptiste, en 1921. L'homme est rapidement emprisonné par les autorités belges, qui excluent ses sympathisants des Églises officielles, les poussant à créer une Église parallèle pour y pratiquer leur culte. Cette Église est officiellement reconnue en 1959.

B. Les Scholas Populaires pour l'Église catholique

Les « scholas populaires » naissent du travail de M^{gr} BATANTU, ordonné prêtre à Brazzaville dans les années 1950. Il les conçoit dans une optique d'inculturation de la musique religieuse, à travers la pratique de la musique et de la langue traditionnelle congolaise. L'étude plus approfondie d'un des chants exécutés par ces chorales nous permettra de mieux comprendre sa démarche.

1. Une initiative de Barthélémy BATANTU

Dans les années 1950, la ville de Brazzaville se développe à une vitesse impressionnante, stimulée par l'exode rural qui commence à prendre de l'ampleur. Les populations issues des campagnes, face aux changements de leurs conditions de vie, cherchent la poursuite des coutumes pratiquées dans les villages, notamment en termes de religion et de rites qui lui sont associés. Face à ces populations de condition modeste, fortement ancrée dans les traditions, l'Abbé BATANTU recherche le moyen le plus concret de leur transmettre la parole évangélique, en utilisant des éléments issus de la tradition du peuple congolais.

C'est en se basant sur le modèle des *scholæ cantorum* instituées par Rome que l'abbé BATANTU concrétise son projet. Il s'agit ici non pas des institutions enseignant la musique, unifiées par Grégoire le Grand au VI^e siècle, mais des chorales confirmées, rattachées à chaque paroisse, à qui il était confié les pièces les plus ardues du répertoire de musique sacrée que ne pouvait interpréter l'assemblée des fidèles.

Vous veillerez tout d'abord que dans l'église cathédrale elle-même et autant que le permettent les conditions locales, dans les autres grandes églises de votre juridiction, soit recrutée au choix une *Schola Cantorum* qui soit pour les autres un exemple et un encouragement à l'étude et à l'exécution soignée du chant sacré¹⁶⁷.

17. La polyphonie sacrée peut être employée dans toutes les actions liturgiques, à cette condition cependant qu'on ait une schola qui puisse l'exécuter selon les règles de l'art. [...]

99. Il est très souhaitable que les églises cathédrales et au moins les églises importantes, paroissiales ou non, possèdent de manière stable leur propre « chœur » de musique ou « schola cantorum », qui puisse fournir un vrai service ministériel [...]¹⁶⁸.

¹⁶⁷ PIE XII, Encyclique *Musicae Sacrae Disciplina*, 25 décembre 1955.

¹⁶⁸ Sacrée Congrégation des Rites, Instruction sur la Musique Sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII *Musicae Sacrae Disciplina* et *Mediator Dei*, 3 septembre 1958.

BATANTU souhaite ainsi créer pour chaque paroisse du Congo-Brazzaville une chorale, qui serait amenée à accompagner les célébrations liturgiques. S'inscrivant totalement dans le processus de l'inculturation, ces chorales s'ouvrent au plus grand nombre, et s'adressent particulièrement aux exilés ruraux et aux populations traditionnelles à évangéliser à Brazzaville. L'abbé BATANTU, lui-même musicien né au village et issu de parents féticheurs, désire inscrire le répertoire de ces chorales dans le style de la musique traditionnelle congolaise. Le nom de « scholas populaires » leur est donné en référence aux *scholæ cantorum*, l'adjectif « populaire » précisant la portée plus vaste qui leur est destinée.

Des groupes de « schola populaire » naissent dans chaque paroisse de la ville, et animent des événements divers autour de la liturgie : messes, cérémonies de mariage, veillées funèbres. C'est sur ces dernières que se concentre toute l'attention de l'Abbé BATANTU. La thématique de la mort, très importante dans la société traditionnelle congolaise, doit être détournée par le concept de la vie éternelle, ce qui n'est pas facile à appréhender pour les anciennes populations rurales. L'Abbé BATANTU oriente ainsi les thématiques de certaines de ses compositions pour les « scholas populaires » (recueil *Dila, Sambila*, « Prie et pleure »), ainsi que le contenu des enseignements dispensés à ces populations. Les veillées funèbres des « scholas populaires » se rapprochent des veillées traditionnelles ; elles seraient alors plus sereines que leurs homologues de facture catholique pure, l'emploi de percussions¹⁶⁹ dans ces cérémonies, notamment de tambours membranophones, aurait été permis à l'extérieur des églises (la fondation des « scholas populaires » est antérieure à la Constitution sur la Liturgie issue du Concile Vatican II, et à l'instruction *Musicam Sacram* de la Sacrée Congrégation des Rites qui en reprend les termes ; les instruments traditionnels ne peuvent pas encore prendre part à la liturgie).

2. Un fonctionnement musical traditionnel

Afin de s'inscrire le plus possible dans une dynamique d'inculturation, le répertoire chanté par les « scholas populaires » et leur organisation sont fortement inspirés par les traditions ancestrales congolaises.

¹⁶⁹ D'après le Père BIYELA.

Nous y retrouvons la forme responsoriale chère à la musique traditionnelle africaine : un « chantré » possède la voix principale, auquel la « foule » répond sur un refrain qui revient à intervalles réguliers.

Puisque le but principal de l'abbé Barthélémy BATANTU est la participation active de tous les fidèles, l'assemblée est conviée à joindre sa voix à celle de la « schola » pendant la liturgie. Un chantré prend en charge, une dizaine de minutes avant la tenue de la messe, la direction d'un raccord musical avec les fidèles désireux de faire une mise au point sur les chants qu'ils retrouveront dans la cérémonie. La « schola », quant à elle, se réunit chaque semaine pour répéter et préparer sa programmation musicale. Ces répétitions se déroulent exclusivement à l'oral, les chants sont transmis par le chef de chœur et répétés par le groupe.

Les langues utilisées sont les langues locales parlées à Brazzaville, le lari principalement, le kituba qui est une des deux langues officielles avec le lingala ; le lingala est certainement employé aussi, mais nous ne disposons pas d'exemples de chants pour son utilisation.

Certaines parties des chants peuvent être harmonisées, notamment sur les refrains chantés par la « foule ». Ces harmonisations sont de facture occidentale : une deuxième voix avec une mélodie similaire à celle de la voix principale est ajoutée à la tierce supérieure. Les hommes et les femmes chantent la même ligne mélodique, ce qui entraîne des doublures entre les *sopranos* et les *ténors*, distants d'une octave.

En ce qui concerne les instruments de musique utilisés, ils font tous partie de l'organologie de la culture traditionnelle des Kongo¹⁷⁰. Nous y retrouvons les cloches à hauteurs indéterminées *ngongi*, les hochets *tshaku-tshaku*, les trompes traversières à deux tons *mpungi* ; certaines descriptions font également allusion au tambour à friction *nkwiti*¹⁷¹. Les claquements de mains sont enfin utilisés régulièrement, à chaque cycle ou phrase musicale.

¹⁷⁰ Se référer au volume précédent *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, MARCK, 2011.

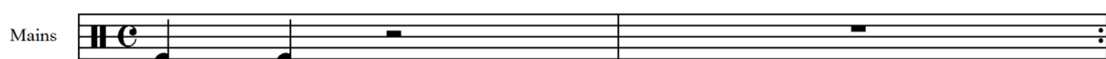
¹⁷¹ D'après le site internet de la paroisse Saint Pierre-Claver à Brazzaville.

3. Analyse d'un chant

Nous utiliserons un chant issu de l'album *Mê ndjele*¹⁷², édité en 2012, pour illustrer notre propos sur les « scholas populaires ». Ce chant est connu sous le titre « Mê ndjele » ; l'auteur est anonyme.

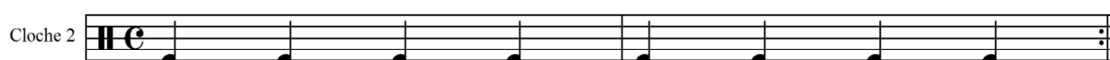
Comme la majorité du répertoire des « scholas populaires », le chant « Mê ndjele » est accompagné d'un ensemble de percussions traditionnelles : hochet *tshaku-tshaku* et cloches *ngongi*, auxquels s'ajoutent des claquements de mains. Chacune de ces percussions joue une boucle rythmique de conception simple, qui se superpose à toutes les autres. Nous avons divisé cet ensemble en quatre parties instrumentales.

La première partie délimite le cycle ; ce sont les claquements de mains, qui interviennent tous les huit temps, ce qui correspond à la longueur totale du cycle joué par les percussions.



Extrait n°1 de « Mê ndjele », claquements de mains.
[Notre transcription]

La cloche *ngongi* ayant le timbre le plus grave marque tous les temps du cycle :



Extrait n°2 de « Mê ndjele », cloche 2.
[Notre transcription]

Les cloches dont les timbres sonnent plus aigu sont au nombre de deux, au minimum : une double et une simple, ou trois simples ; elles jouent en effet un motif comportant trois timbres différents.



Extrait n°3 de « Mê ndjele », cloche 1.
[Notre transcription]

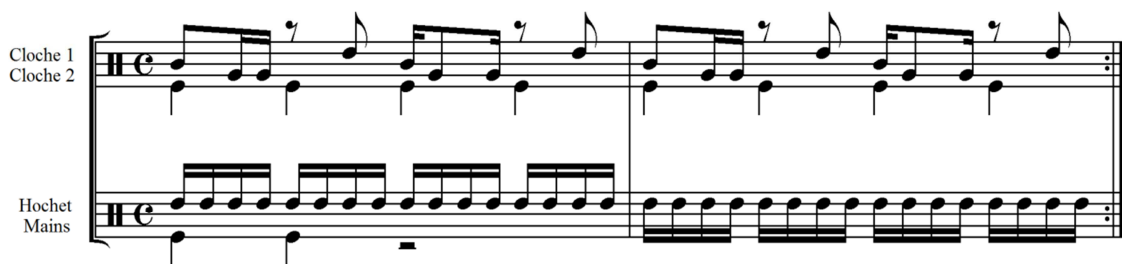
¹⁷² Schola Populaire de Moukondo, *Mê ndjele*, 2012.

Le dernier élément rythmique de ce cycle de huit temps est assuré le hochet *tshaku-tshaku* en doubles croches.



Extrait n°4 de « Mè ndjele », hochet.
[Notre transcription]

La superposition de tous ces éléments donne une polyrythmie cyclique à huit temps, qui peut servir de repère pour la structure globale de la pièce.



Extrait n°5 de « Mè ndjele », polyrythmie complète.
[Notre transcription]

L'ensemble de la pièce est globalement structuré par l'alternance entre deux grandes parties, A et B. La seule différence notable entre ces parties est la présence de la trompe traversière *mpungi* dans la partie B. Elle est utilisée comme un instrument indépendant du reste et dessine une sorte de contrechant à deux hauteurs, celles-ci restant indéterminées. Les rythmes utilisés par la trompe peuvent être ramenés aux deux motifs suivants :



Extrait n°6 de « Mè ndjele », premier motif de la trompe.
[Notre transcription]



Extrait n°7 de « Mè ndjele », deuxième motif de la trompe.
[Notre transcription]

En ce qui concerne le chant, le mode utilisé est un mode de Do avec *ré* comme note de référence (tonalité de Ré Majeur). Un motif est tout d'abord énoncé par le chantre, puis le refrain est repris par la « foule » sur la même ligne mélodique. Une deuxième voix, à la tierce supérieure, est présente sur les refrains.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Chantre' and 'Foule voix 2'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments, primarily using eighth and quarter notes.

Extrait n°8 de « Mè ndjele », phrase du chant.
[Notre transcription]

Cette grande phrase mélodique (l'amorce du chantre puis la réponse du chœur) correspond à deux cycles rythmiques. La partie A est uniquement basée sur ces éléments. Elle revient trois fois, la première avec quatre grandes phrases, la deuxième fois seulement trois phrases, et la dernière de nouveau quatre.

Foule voix 2
Chantre et foule voix 1

Cloche 1
Cloche 2

Hochet
Mains

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, with the first measure being a whole rest and the second measure containing a half note G4 and a quarter note A4. The middle staff is a percussion line in common time, featuring two staves labeled 'Cloche 1' and 'Cloche 2'. It contains two measures of music, with the first measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, and the second measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bottom staff is a percussion line in common time, featuring two staves labeled 'Hochet' and 'Mains'. It contains two measures of music, with the first measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, and the second measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest.

The second system of the musical score continues the three staves from the first system. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music, with the first measure being a whole note G4 and the second measure being a half note A4 and a quarter note B4. The middle staff is a percussion line in common time, featuring two staves labeled 'Cloche 1' and 'Cloche 2'. It contains two measures of music, with the first measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, and the second measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bottom staff is a percussion line in common time, featuring two staves labeled 'Hochet' and 'Mains'. It contains two measures of music, with the first measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest, and the second measure having a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and two piano accompaniment staves in bass clef. The piano accompaniment features a complex polyrhythmic texture with multiple layers of eighth and sixteenth notes. The vocal line consists of a series of chords and single notes, primarily using triads and dyads. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a continuation of the same musical material.

Extrait n°9 de « Mé ndjele », ensemble musical sur deux cycles rythmiques.
 [Notre transcription]

La partie B est plus courte et correspond à une période de sept cycles (et deux phrases chantées) où la trompe *mpungi* joue comme soliste.

Ce chant est ainsi, par certains de ses aspects, fortement ancré dans la musique traditionnelle congolaise. Nous y retrouvons l'alternance soliste-chœur ; la construction polyrythmique africaine ; et les instruments traditionnels kongo. En revanche, il est important de noter que l'échelle mélodique utilisée est plus occidentale qu'africaine, tout comme l'harmonisation qui, loin de chercher à reproduire les sonorités « dures » des polyphonies africaines avec leurs quintes et quarts parallèles, est basée sur des tierces. L'Église était encore réticente, au temps des premières « scholas populaires », à l'introduction de certains éléments traditionnels. Ainsi, les rythmes et les instruments trouvaient plus facilement leur place dans l'Église catholique que les modes et lignes mélodiques traditionnels ; phénomène déjà observé à travers les cantiques populaires.

Cette remarque peut toutefois être nuancée par l'écoute de ce chant ; nous y remarquons immédiatement le traitement approximatif des hauteurs, et les passages harmoniques plus « tendus ». Deux explications peuvent être apportées à cette observation.

Tout d'abord, et contrairement à l'esthétique chorale européenne, la notion de « belle voix » est très relative en Afrique. Les hauteurs ne sont jamais absolues (pas de diapason commun entre les instruments traditionnels d'un endroit à un autre), et la conception occidentale du « chanter faux » n'a pas son sens dans la musique traditionnelle. Les notes hors du ton pourraient ainsi être les conséquences de la liberté prise par rapport à une échelle de base. Dans la même idée, nous pouvons également supposer qu'avec l'apprentissage oral des chants, certaines harmonisations se construisent de manière instinctive par les choristes, qui pourraient alors reproduire inconsciemment les intonations traditionnelles, qui ne sont pas forcément tempérées.

C. Les Kilimbo, chorales protestantes

Comme les missionnaires catholiques, les Protestants fondent des missions au Congo au XIX^e siècle dans un but d'évangélisation. Mais il est leur difficile de s'imposer face à l'hostilité des autorités coloniales et catholiques. Ils réussissent pourtant à s'implanter en Afrique centrale par le biais d'écoles et de séminaires, où étudient des chrétiens issus des populations locales. Ces Protestants congolais sont à l'origine d'un type de chant traditionnel chrétien désormais fortement attaché à l'image de l'Église protestante au Congo-Brazzaville : le Kilombo

1. Les missionnaires protestants

L'évangélisation des deux Congo par les Protestants, plus brève que celle des Catholiques, est également plus difficile.

Les premiers missionnaires protestants à se rendre au Congo sont des britanniques issus de la *Baptist Missionary Society* (B. M. S.) et de la *Livingstone Inland Mission* (L. I. M.), en 1878. Ils débutent leur activité évangéliste à Palabala, située à quelques kilomètres de Matadi, dans la province du Bas-Congo (appartenant à l'actuelle R. D. C.).

La stratégie d'évangélisation protestante se cristallise autour de l'enseignement et de l'accès à la santé, à travers les écoles et les dispensaires. Les missionnaires possèdent un avantage sur les catholiques : la Bible et les cérémonies ne sont pas en latin, mais traduites dans les langues vulgaires. Les premières écoles ouvrent leurs portes dans les années 1890,

et enseignent avant tout la pratique de la religion. Le but de cet enseignement est la création et l'établissement durable d'un clergé local, indépendant des puissances coloniales.

Mais les écoles missionnaires protestantes, combattues par l'Église catholique comme par l'administration coloniale, connaissent de grandes difficultés à s'implanter sur les territoires congolais. La religion protestante en Afrique, mis à part les cas allemands du Togo et du Cameroun, est en effet considérée comme une religion étrangère par les gouvernements européens. Ainsi, la Belgique, comme la France, traite de deux manières différentes les missions protestantes et catholiques. Les Catholiques reçoivent davantage de terres pour y implanter leurs postes, et leurs écoles touchent une aide financière des états ; les Protestants au contraire manquent cruellement de moyens.

Face à ces difficultés et au manque d'unité de l'Église protestante, qui ne possède pas d'autorité centrale comme les Catholiques, la première Conférence des Missions Protestantes naît en 1902 à Léopoldville. En 1924 est créé le Conseil Protestant du Congo (C. P. C.), dont la Constitution est adoptée en 1929. Ce texte vise à unifier l'action évangéliste protestante et à renforcer la communauté de ses chrétiens. Le C. P. C. prend le nom d' « Église du Christ au Congo » (E. C. C.) en 1934 ; en 1942, toutes les missions protestantes deviennent des sections de l'E. C. C., qui rassemble alors une soixantaine de missions.

2. Le chant Kilombo

En janvier 1947, au séminaire protestant de Ngouédi (région de Bouenza, dans l'actuel Congo-Brazzaville), la prière passionnée d'un étudiant africain à la suite du sermon du pasteur entraîne les confessions et repentis publics de ses camarades, qui s'engagent à abandonner toute pratique fétichiste. Cet évènement est à l'origine de ce qui est communément appelé le « réveil spirituel » de l'Église protestante au Congo, et qui tend par la suite à valoriser les langues, instruments et chants traditionnels à travers la naissance du Kilombo¹⁷³.

Similaires au phénomène des « scholas populaires », les chorales kilombo naissent dans les paroisses protestantes dès le début des années 1950. Ces groupes de chant majoritairement féminins véhiculent des textes issus des Évangiles grâce à une musique

¹⁷³ D'après le site de l'Église Évangélique du Congo (E.E.C.) eecongo.org.

d'inspiration traditionnelle. Les chants du répertoire Kilombo sont transmis oralement par leur auteur ou récepteur qui les apprend au reste du groupe. Les personnes à l'origine des mélodies prétendent les recevoir du Seigneur ; elles les transcrivent et les diffusent par la suite¹⁷⁴.

Les instruments traditionnels utilisés par les Kilombo sont similaires à ceux retrouvés chez les « scholas populaires » et appartiennent également à l'organologie traditionnelle Kongo. Il semblerait que seuls les instruments à percussion soient employés par les Kilombo : la cloche double *ngongi*, le hochet en boule *tshaku-tshaku*, le tambour à friction *nkwiti*, un tambour membranophone de forme similaire mais utilisé par frappe, et une percussion idiophone constituée d'un morceau de bois rectangulaire frappé d'une baguette de bois. Tous ces instruments permettent de créer la polyrythmie qui accompagne, de manière ininterrompue, les chants kilombo.

Ceux-ci peuvent être de forme responsoriale, mais ce n'est pas systématique, parfois le groupe entier porte le texte du début à la fin du chant. Les harmonisations sont effectuées de manière instinctive par les choristes.

Le Kilombo demande un réel investissement physique ; une gestuelle chorégraphiée accompagne la plupart des chants. Les chanteurs se déplacent en rythme, marquent sur place la pulsation, ou exécutent des gestes de bras en cadence, pour appuyer le dynamisme de la musique et le sens des paroles bibliques.

3. Comparaison avec les « scholas populaires »

Nous nous attarderons ici sur un chant kilombo en langue beembe interprété par les Kilombo de Kolo, au Congo-Brazzaville, « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko » (*Un homme allait de Jérusalem à Jéricho*).

La structure de ce chant est organisée par l'alternance de quatre couplets et d'un refrain¹⁷⁵.

1. Mubakal' mosi bu ka yusukir' ku	<i>Un homme allait de Jérusalem à</i>
Yeluselemi mu kweend' ku Yeliko	<i>Jéricho</i>
Ha kakati dia nzila wa bwaanikin' na	<i>Au beau milieu du chemin, il rencontra</i>

¹⁷⁴ D'après le cybercarnet du pasteur Ruth-Annie COYAULT, *KILOMBO chants et théologie*.

¹⁷⁵ La transcription du texte et sa traduction sont l'œuvre du pasteur Ruth-Annie MAMPEMBÉ-COYAULT.

bataatu

Ba mu lata, ba mu siis' ku nsa

lufwa

Mvutu :

Mmm ye ksalu kia kwe fuula

Bu wur' mu bumwoyo, mbaasi ye ngo
na ?

Mmm ye ksalu kia kwe labuka

Bu wur' mu bumwoyo, mbaasi ye ngo
na ?

Mmm ye ksalu kia kwe fuula

Bu wur' mu bumwoyo, mbaasi ye ngo
na ?

Mmm ye ksalu kia kwe labuka

Bu wur' mu bumwoyo, mbaasi ye ngo
na ?

2. Mupeel' mosi wur' mu kaand' dia ba
Yudayo

Bu ka yis' ku tubuka ha kibeend' kikio

Wa yook' mu teteke, ndeenaa wur' mu
kweende

3. Mutar' dibundu mosi, nde wa ba
mukuutu, munyokolo ya bikabu

Bu ka yis' ku tubuka ha kibeend' kikio

Wa talil' ku mambisa, wa talil' ku

des brigands

*Ils le frappèrent et le laissèrent pour
mort*

Refrain :

Toi qui ne fais que demander,

*Tandis que tu es vivant, qui est ton
prochain ?*

Toi qui ne fais que passer outre,

*Tandis que tu es vivant, qui est ton
prochain ?*

Toi qui ne fais que demander,

*Tandis que tu es vivant, qui est ton
prochain ?*

Toi qui ne fais que passer outre,

*Tandis que tu es vivant, qui est ton
prochain ?*

*Un religieux appartenant à la famille
des juifs¹⁷⁶*

Etant arrivé à cet endroit

*Il passa juste à côté, le voilà qui s'en
va !*

*Un évêque¹⁷⁷, qui était chef, préposé
aux sacrifices/offrandes¹⁷⁸*

Etant arrivé à cet endroit

Regarda derrière et devant, s'écarta

¹⁷⁶ Un lévite.

¹⁷⁷ Un surveillant, responsable de la communauté chrétienne au cours des premiers siècles de la chrétienté.

¹⁷⁸ Un sacrificateur.

mankula, wa keeng' mu teteke	<i>pour l'éviter</i>
Wa baandik' mu ku dzumuna, ndeenaa wur' mu kweende	<i>Il se mit à courir, le voilà qui s'en va !</i>
4. Mwiis' Samaliya bu ka ba kwe yungana	<i>Un Samaritain qui était en voyage</i>
Bu ka yis' ku tubuka ha kibeend' kikio	<i>Etant arrivé à cet endroit</i>
Wa mu mwiin' ngebe, wa mu kaang' na ma mputa	<i>Eut pitié de lui, banda ses plaies</i>
Wa mu nanguna, wa mu suusa ha yulu mpundi, boonaa bar' mu kweende.	<i>Il le souleva et le mit sur un âne, les voilà qui s'en vont !</i>

Nous trouvons ici un chant d'enseignement à partir des Évangiles (Luc 10, 25-29), critique vis-à-vis des membres de l'Église. En effet, le personnage de l'évêque fuyant qui apparaît à la troisième strophe peut être mis en parallèle avec la fonction du diacre, figure importante dans la hiérarchie protestante, qui seconde le pasteur au sein de l'Église Évangélique du Congo (E.E.C.). Le chant porte ainsi un double message, le premier purement chrétien et intemporel (la charité), le second plus critique vis-à-vis l'actuelle E.E.C.

Les instruments traditionnels qui accompagnent ce chant sont peu nombreux ; tambour membranophone, bloc de bois et hochet en boule *tshaku-tshaku*. La pulsation est marquée par le tambour, tandis que les deux autres percussions jouent une boucle rythmique sur quatre temps. La polyrythmie qui en résulte est de conception simple.



Extrait n°1 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », motif instrumental.
[Notre transcription]

L'échelle mélodique utilisée est une échelle pentatonique anhémitonique sur *fa#*.



Extrait n°2 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », échelle des voix.
[Notre transcription]

Le chœur chante tout le texte ; il n’y a pas de soliste ici. Une harmonisation à la quarte est effectuée dans les refrains et sur certaines phrases des couplets.

Extrait n°3 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », refrain.
[Notre transcription]

Extrait n°4 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », stéréotype de couplet.
[Notre transcription]

Ce chant kilombo se démarque du chant de la « schola populaire » sur le choix mélodique et harmonique. Si les « scholas populaires » conservent un certain occidentalisme à l’intérieur de leurs mélodies, et refusent généralement les modes traditionnels, ce n’est visiblement pas le cas des groupes kilombo.

Nous pouvons avancer un début d'explication concernant ces différences : les Protestants sont plus indépendants que les Catholiques vis-à-vis de la tradition liturgique européenne, de par leur absence d'autorité centrale et d'Église unique. Cette liberté se traduirait musicalement par un plus grand détachement de la musique liturgique occidentale, et par la pratique d'une musique traditionnelle plus « authentique ».

Chapitre 9 – Les compositeurs actuels de musique religieuse au Congo-Brazzaville

Les membres du clergé local, au Congo-Brazzaville, sont particulièrement dynamiques en ce qui concerne la composition de musiques et chant liturgiques. Les nouveaux cantiques populaires, véritablement inspirés de la musique traditionnelle, commencent à se répandre après le Concile Vatican II sous l'impulsion de la génération de M^{gr} BATANTU. Chez les générations suivantes, la distance qui existe parfois avec la tradition congolaise du fait de l'exode rural tend à être réduite par la réappropriation, encore plus poussée que pour leurs aînés, d'éléments traditionnels congolais. Parmi eux, le Père Olichet BIYELA effectue des rapprochements entre la musique de tradition kongo et la musique actuelle, *jazz* ou « world music ».

A. *Des nouveaux cantiques populaires catholiques*

Le cantique reste le genre populaire par excellence de la musique liturgique congolaise. Mais ce ne sont plus les œuvres de pères missionnaires européens, à présent ce sont les membres du clergé local et les laïcs congolais qui écrivent ou harmonisent ces chants religieux. Le premier est M^{gr} BATANTU, instigateur d'une réelle dynamique pour la musique liturgique post-Vatican II au Congo-Brazzaville. Certains de ses contemporains, comme l'Abbé Émile OKOUMOU, ou Godefroy MPWATI, premier évêque congolais de Pointe-Noire, le suivent dans sa démarche ; nous étudierons plus précisément une œuvre du compositeur Moïse BANIAKINA.

1. M^{gr} Barthélémy BATANTU

Barthélémy BATANTU naît à Mayala au Congo-Brazzaville en 1925. Il passe toute son enfance dans un village du Congo-Brazzaville au fonctionnement traditionnel. Ses parents sont tous deux « féticheurs » (guérisseurs) et musiciens, et lui-même joue de la « guitare » kongo *nsambi*, cordophone à cordes pincées. Il entre au Petit Séminaire en 1945, puis au Grand Séminaire de Brazzaville en 1951. Ordonné prêtre en 1959, il part immédiatement poursuivre ses études théologiques et musicales en France. Il est rappelé à Brazzaville en 1960, où il est affecté à la paroisse de Notre-Dame de Rosaire du Bacongo ; il y restera dix-huit ans. Très actif dans le domaine de la promotion de la langue lari dans la liturgie, il compose le catéchisme biblique *Nzambi ni widikila* et la grammaire kikongo-lari

Mpangui na yaya. Il traduit également de nombreux textes bibliques, et participe à l'entreprise de traduction de l'Ordinaire de la messe en lari, après le Concile Vatican II.

Durant toute sa formation théologique, le Père BATANTU n'a cessé d'enrichir ses acquis musicaux et de développer toutes sortes d'initiatives d'ordre musical. Après leur fondation dans les années 1950¹⁷⁹, il assure l'aumônerie des « scholas populaires » parallèlement à ses activités dans la paroisse de Notre-Dame de Rosaire. Il compose de nombreux cantiques en lari et fait de réelles innovations en ce qui concerne l'adaptation musicale du rythme du texte. Cette recherche est particulièrement frappante dans le très connu « Nkembelena nzambi » (cantique de louange à Dieu), traduit et adapté rythmiquement du Grégorien. Mais l'Abbé BATANTU reste prudent ; s'il renouvelle le genre du cantique par les paroles et le rythme, l'aspect mélodique est peu traité. Son œuvre, comme celle de tous les compositeurs de musique liturgique, est en effet soumise au regard de l'évêque de Brazzaville, et à la censure de la Commission de l'Église du Congo, qui se méfient alors des apports de la musique traditionnelle à la liturgie. Le Père BATANTU a également réalisé des harmonisations de cantiques préexistants, bien qu'il se refusait à les effectuer de manière systématique, et a fortement encouragé ses contemporains dans la composition et l'arrangement musical.

Il est ordonné évêque de Brazzaville en 1979, où il exercera cette fonction pendant près de vingt-deux ans. Il renonce en 2000 à la charge épiscopale, en raison de son âge, et s'éteint quatre ans plus tard. Il laisse un riche répertoire musical, constitué principalement de cantiques mais aussi de quelques chants profanes, et l'œuvre des « scholas populaires », qui rencontrent encore de nos jours un franc succès.

2. Les compositeurs de la même génération

Un certain nombre de compositeurs côtoient M^{gr} BATANTU et travaillent sur les cantiques religieux, nouveaux et anciens. Le Père François WAMBAT naît en 1947 ; il est ordonné prêtre en 1974. Il enseigne au séminaire de Makoua, au Congo-Brazzaville, et officie à l'église Sainte-Anne du Congo.

Il écrit de nombreux chants liturgiques en lingala, dont les populaires « Yezu yaka na motema » et « Nkembo na nzambe ». Ses harmonisations, plus précisément ses

¹⁷⁹Voir le B. du **Chapitre 8**.

deuxièmes voix, seraient caractéristiques, possédant « une touche personnelle à lui¹⁸⁰ ». L'Abbé WAMBAT ne se serait pas restreint à la musique liturgique ; fervent patriotique, il compose des chants populaires pour le parti communiste et participe à la chorale du parti.

Si le travail de collecte des cantiques de ses contemporains et leur harmonisation par Denis NGAMBANOU est essentiel pour la musique liturgique congolaise, nous disposons en revanche de peu d'informations à son sujet. Nous savons néanmoins qu'il s'attache à retranscrire les œuvres liturgiques d'autres compositeurs, qu'il les harmonise ou non. Il réalise également un lourd travail de recherche et d'attribution des pièces à leurs auteurs respectifs. En effet, beaucoup d'œuvres ne sont pas signées et demeurent sans auteur, datant d'une période où, pour véritablement entrer dans l'esprit du chant traditionnel congolais, certains membres de l'Église au Congo-Brazzaville, dont le Père BATANTU, incitaient les compositeurs à réaliser des œuvres communes, et à ne pas les signer. Cette époque révolue est fortement regrettée par le Bureau Congolais des Droits d'Auteur, qui ne sait à qui attribuer les chants composés.

Nous concluons cette présentation de compositeurs congolais post-Vatican II par un occidental, le Père Pierre LEBORGNE, prêtre *fidei donum*. La lettre encyclique de Pie XII du même nom¹⁸¹, parue en 1957, incitait les « vieilles » églises européennes à envoyer, pour une période limitée, quelques-uns de leurs prêtres aux « jeunes » églises des missions ; c'est dans ce cadre que le Père LEBORGNE arrive au Congo au début des années 1960. À l'issue du Concile, il travaille sur l'harmonisation à quatre voix mixtes des chants en lari, en collaboration avec son diocèse d'origine, en Normandie. C'est ainsi qu'il harmonise le cantique « Nkembelena Nzambi », de Mgr BATANTU, et apporte une aide précieuse au développement du mouvement choral congolais. Son entreprise d'harmonisation, interrompue par sa mort en 2011, est reprise par Denis NGAMBANOU.

3. Yerusalem Toma Yangalala, célèbre chant kongo

Le compositeur Moïse BANIAKINA s'inscrit dans la lignée de M^{gr} BATANTU, qui l'encourage dans la voie de la composition de musiques liturgiques. Sa première œuvre connue est « Alleluia seno nsayi », fréquemment jouée lors des célébrations liturgiques. Étudiant séminariste dans la paroisse de Saint Pierre-Claver à Brazzaville, Moïse

¹⁸⁰ D'après le témoignage de Moïse BANIAKINA pour son adieu à l'Abbé François WAMBAT, sur le site internet congopage.com.

¹⁸¹ Voir dans le **Chapitre 7** le **B. 1.**

BANIAKINA s'inspire des textes des psaumes qu'il met en musique. Il intègre la chorale « Tanga-ni-Tanga », où il fait jouer ses compositions ; elles font toujours partie du répertoire de l'ensemble vocal, bien que BANIAKINA réside en France depuis 1984. Moïse BANIAKINA, de par ses connaissances sur la musique traditionnelle des Kongo, collabore avec Adolphe TSIKAKA pour l'écriture de l'ouvrage *Fêter les jumeaux* où il prend en charge les transcriptions musicales des chants traditionnels.

Son œuvre musicale la plus connue au Congo-Brazzaville est sans conteste le chant lari « Yerusalem Toma Yangalala » (*Jérusalem réjouis-toi car le Seigneur est avec toi*). Ce chant religieux possède des caractéristiques traditionnelles kongo, et surtout occidentales. En ce qui concerne la mélodie du chant, l'échelle employée correspond à la tonalité de Fa Majeur ; nous pouvons également repérer dans l'harmonisation du refrain les degrés I et V (Fa et Do Majeur), accords pivots de l'harmonie occidentale. Toutefois, le traitement horizontal de l'harmonie, entre les deux voix, est plus africain qu'européen : BANIAKINA multiplie en effet les quarts et quintes, et les parallélismes.

Extrait n°1, « Yerusalem Toma Yangalala », refrain.
[Notre transcription]

Enfin, la conception du rythme en cycles de huit temps, délimités par deux claquements de mains à la fin de chaque cycle (sur les septième et huitième temps), rappelle les chants des « scholas populaires¹⁸² ».

¹⁸² Chapitre 8, B.

Une version de ce chant est disponible sur internet¹⁸³, interprétée par une chorale occidentale. Les références qui en sont données étaient inexactes, et Moïse BANIAKINA a eu la surprise d'apprendre que son œuvre était en réalité un « chant traditionnel de la R. D. C. ¹⁸⁴ » et non une de ses compositions. Il est intéressant d'observer la manière occidentale de considérer la musique africaine ; ce chant « traditionnel » congolais est ainsi accompagné par un piano et un tambour membranophone *djembe*, originaire du peuple mandingue (présent au Mali, en Guinée ou au Sénégal) et étranger à la musique traditionnelle congolaise. Le traitement des voix est également, dans cette version, typiquement occidental ; l'ensemble est extrêmement lissé et « policé ».

B. La recherche musicale d'éléments traditionnels

Les compositeurs de la génération suivante, qui n'ont pas forcément reçu l'héritage traditionnel congolais des campagnes, recherchent leurs origines à travers la musique. Parmi eux, le Père BIYELA est une des célébrités de la musique religieuse à Brazzaville. Il incorpore des éléments issus de la tradition des Kongo à ses compositions personnelles : langues vernaculaires, échelles et harmonies, rythmes.

1. Un travail sur l'oralité : langues et apprentissage

Le Père Olichet BIYELA, originaire de Brazzaville, effectue dans sa musique des recherches sur sa propre culture, la culture kongo, dont il n'a pas reçu tous les enseignements musicaux traditionnels, ayant toujours résidé dans une grande ville (et non dans un village comme M^{gr} BATANTU). Il fait partie de la génération de compositeurs de musique religieuse et liturgique qui désirent revenir vers leurs origines, mais pour qui ce retour nécessite un nouvel apprentissage.

Une des recherches entamées par le Père BIYELA touche à la notion d'oralité dans la musique : la transmission orale ainsi que le respect des langues vernaculaires dans les mélodies de cantiques.

Nous prendrons l'exemple du cantique du Père BIYELA « Ntangu me fuana », écrit en France en 2010. Les caractères que nous avons utilisés pour en indiquer les rythmes et hauteurs du texte sont les mêmes que dans le 1. C. du **Chapitre 3**.

Ntangu me fuana

¹⁸³ Site internet de vidéos youtube.com.

¹⁸⁴ Propos rapportés par Fred Olichet BIYELA.

Intro. : Ntàngù mé fuanà ya ku tóndà Nzâmbi,

Ntàngù mé fuanà *e* ya ku kembíla Nzâmbi.

Yĩ ni ntàngu ya kunda Nzâmbi,

Yĩ ni ntàngue ya luona Nzâmbi

1. Wa yiriká bionsò ni Nzâmbi

Vuiri zúlù ná nsì ni Nzâmbi

E wu tu vuirí nì Nzâmbi

E wa tu salá mpè ni Nzâmbi

2. Lungi kiétò ni Nzâmbi

Kuri kiétò ni Nzâmbi

M'tsamin'étò ni Nzâmbi

Mvukuluétò ni Nzâmbi

3. *E* m'nkua bútsièlékà ni Nzâmbi

E Siku diétò ni Nzâmbi

E Kani diétò ni Nzâmbi

E Nsayi'étò ni Nzâmbi

4. *E* m'nkua lúzòlo ni Nzâmbi

E kue tu kélè ni Nzâmbi

E Nkengezi'étò ni Nzâmbi

E Ngolo zetó nì Nzâmbi

5. *E* nkémbò na Nzâmbi

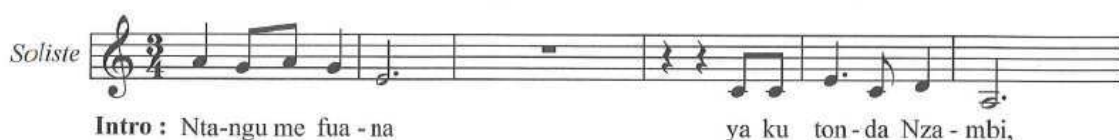
E matóndò na Nzâmbi

E kilengie kiésè !

Ce texte est écrit en deux langues différentes : l'introduction et la dernière strophe sont en kituba, une des deux langues officielles au Congo-Brazzaville ; le reste est en lari, une des langues liturgiques du diocèse de Brazzaville. Les syllabes *e* en italique ont été

ajoutées par le Père BIYELA dans un souci mélodique ; elles n'ont pas d'intérêt linguistique. Ce procédé, qui consiste à ajouter une syllabe pour les finales des mots allongées par la mélodie, serait typique des chants traditionnels kongo : ainsi le sens de la phrase n'est pas altéré, ce qui aurait été le cas si le mélisme avait porté sur la vraie syllabe.

L'intérêt de ce cantique réside également dans son traitement judicieux du rapport entre le texte et la mélodie, cette dernière respecte toujours, à de rares exceptions près, l'intonation exacte portée par les mots. Ce soin se vérifie pour les deux langues : voyons l'exemple de la première phrase en kituba « Ntángù mé fuanà ya ku tóndà Nzâmbi » et sa transcription mélodique.



Extrait n°2, « Ntangu me fuana », première phrase en kituba.
Partition BIYELA Fred Olichet, « Ntangu me fuana », chant de louanges et d'action de grâce (2010), page 1.

De même pour la phrase lari « Wa yiriká bionsò ni Nzâmbi » :



Extrait n°3, « « Ntangu me fuana », première phrase en lari.
Partition BIYELA Fred Olichet, « Ntangu me fuana », chant de louanges et d'action de grâce (2010), page 2.

En comparant la ligne mélodique de la musique et celle des mots, il est facile d'apprécier la correspondance entre les deux. Si nous regardons attentivement toutes les phrases chantées sur la même mélodie (les phrases des couplets, sauf pour le quatrième, sont globalement sur la même ligne mélodique), nous pouvons remarquer que les intonations sont similaires d'une ligne à l'autre. Le sens du texte a ainsi été choisi en fonction de la mélodie, pour que chaque phrase puisse se chanter sur un même air.

La deuxième démarche du Père BIYELA, dans ses compositions musicales, a été de recréer une situation de transmission orale. C'est ainsi que le chant « Tata Bonga », issu de l'album *Mungu Wangu*,¹⁸⁵ n'a jamais été transcrit par son auteur, qui en a simplement

¹⁸⁵ Fred Olichet BIYELA, *Mungu Wangu (Mon Dieu)*, 2011.

consigné des traces pour servir de support de mémoire, et l'a appris intégralement à ses musiciens et à la chorale qui devait l'interpréter.

2. Le dépassement du travail de M^{gr} BATANTU sur la dimension de la hauteur

La génération de M^{gr} BATANTU, qui se situe pendant le Concile ou immédiatement après, ouvre la voie au chant traditionnel congolais dans la liturgie à travers les langues, les rythmes et les instruments. Mais, nous l'avons déjà évoqué dans le A, ces compositions restent prudentes sur le plan mélodique ; la mélodie est alors le seul élément musical issu de la musique traditionnelle vis-à-vis duquel le diocèse de Brazzaville se montre extrêmement prudent, et qu'il n'hésite pas à censurer.

Cependant, la direction donnée par M^{gr} BATANTU va permettre à la génération de compositeurs suivante de continuer les initiatives d'inculturation dans la musique liturgique, et de dépasser les limites atteintes par leurs aînés.

Dans le chant « Tata Bonga » issu de l'album *Mungu Wangu*, dont nous nous sommes servi au sous-titre précédent pour illustrer la démarche de transmission orale, le Père Olichet BIYELA utilise un mode tétratonique sur *sol*, peu courant, même dans la musique traditionnelle kongo.



Extrait n°4, « Tata Bonga », mode tétratonique.
[Notre transcription]

Les harmonies qui en résultent présentent les successions « dures » de quartes et quintes caractéristiques de la polyphonie traditionnelle congolaise ; elles sont utilisées dans le refrain.

Ta - Ta - ta Bon - ga

Extrait n°5, « Tata Bonga », refrain à deux voix.
[Notre transcription]

Un peu plus tôt que le Père BIYELA, le musicien Romain MAPANGA innove dans le domaine de la musique gospel. Cofondateur du premier groupe de gospel congolais « God Spirit » en 1987, Romain MAPANGA est un des premiers trompettistes de l'Église catholique au Congo-Brazzaville. Son album *Seko na Seko*¹⁸⁶ illustre un travail de recherche de nouvelles sonorités, travail également mené en collaboration avec le Père BIYELA sur l'album *Mungu Wangu*. Sur des thèmes chers à l'Église catholique (« seko na seko » est une traduction du titre du verset 145 des psaumes de David dont la signification serait « toujours et à jamais »), Romain MAPANGA réalise un travail autour de la polyphonie, dans les titres « Seko na seko » ou « Nawo tekele » issus de cet album. Son histoire musicale lui fournit les inspirations traditionnelles nécessaires ; issu du Kilombo, Romain MAPANGA se convertit au catholicisme mais conserve le goût des intonations particulières à ce genre de musique liturgique traditionnelle.

3. Redécouverte d'un patrimoine musical : le rythme ekang

Après un voyage dans le Cameroun voisin, le Père Fred Olichet BIYELA utilise dans certaines de ses compositions un rythme camerounais, qui teinte « d'exotisme » les chants dans lesquels il est incorporé. En poursuivant ses recherches sur la musique traditionnelle kongo, le Père BIYELA découvre que ce rythme qu'il pensait avoir importé du Cameroun est en réalité un rythme traditionnel ancien, qui était déjà présent dans la musique de son peuple sous le nom de *fumu dia mbombo*.

Ce rythme, appelé *ekang* au Cameroun, est un rythme irrégulier en 5/8. Le Père BIYELA l'utilise dans deux de ses œuvres. Tout d'abord dans son premier album, *Nse Mobimba*, le rythme *ekang* est incorporé dans le chant « Tosakwa na Kristo ». Les chorales de Brazzaville reprennent régulièrement cette pièce, car elles y apprécient ce rythme si particulier.

La deuxième pièce où ce rythme apparaît fait partie du second album du Père BIYELA, *Mungu Wangu* ; il donne son nom à la pièce, qui s'intitule « Sanctus ekang ».

Le rythme *ekang* est tout d'abord énoncé dans l'introduction de guitare :

¹⁸⁶ Romain MAPANGA, *Seko na Seko*, 2010.



Extrait n°6, « Sanctus ekang », introduction guitare.
[Notre transcription]

Il est ensuite repris aux tambours membranophones, qui marquent toutes les subdivisions des temps jusqu'à la fin du morceau.



Extrait n°7, « Sanctus ekang », rythme des tambours.
[Notre transcription]

Le chant vient se superposer à ce rythme; comme c'est souvent le cas dans la musique traditionnelle congolaise, lorsque l'accompagnement instrumental est fourni, la ligne mélodique s'exprime en valeurs plus longues.



Extrait n°8, « Sanctus ekang », première phrase du ténor.
[Notre transcription]

C. Les mixités instrumentales chez le Père BIYELA ; entre tradition et modernité

Le Père BIYELA, dans ses compositions, mélange les différents types d'instruments, et utilise aussi bien des instruments traditionnels africains que des instruments de musique actuelle, employés dans la « world music ». Ces mélanges sont particulièrement poussés dans l'album *Mungu Wangu*.

1. Les sonorités des instruments traditionnels

Après des recherches dans le domaine de la mélodie et du rythme, le Père BIYELA intègre des instruments de tradition africaine dans sa musique. Ces ajouts sont encore limités, les chants écrits par Fred Olichet BIYELA s'inscrivent davantage dans ce qui est communément appelé la « world music » que dans la musique traditionnelle congolaise. Néanmoins, ces introductions existent et témoignent du retour à la tradition musicale congolaise chez la jeune génération de compositeurs de musique liturgique.

L'album *Mungu Wangu* est réalisé en collaboration avec le groupe musical *Art-Mel et Biya Lunkoyi*, sous la direction d'Armel Malonga et Gladys Samba. Les percussions employées sont nombreuses : *yuki*, *tembo*, castagnettes, *maza*, *tiams*, *kuakassa*, tambourins¹⁸⁷. Nous reprendrons l'exemple traité dans le B. 3. de la pièce « Sanctus ekang », pour signaler que le rythme *ekang* d'origine traditionnelle kongo est mis en valeur par des tambours membranophones typiquement congolais.

On retrouve dans le même album l'emploi de deux instruments mélodiques traditionnels : le *marimba* et la *sanza*. Le premier est présent dans la pièce « Kyrie eleison », et la seconde évolue sur le mode tétratonique de « Tata Bonga ».

L'intérêt du Père BIYELA ne se limite pas à la musique traditionnelle de son pays ; il inclut également dans ses œuvres des éléments musicaux d'autres cultures d'Afrique. La percussion idiophonique *udu*, ou *potée*, ou encore *ido* du nom du groupe de population dont elle provient, est d'origine nigérienne. Il s'agit d'une poterie en forme de calebasse, posée à même le sol. Elle est pourvue d'un col et d'un orifice circulaire sur un de ses flancs ; le musicien frappe à ces deux endroits pour obtenir des sons rappelant ceux des *tablas* de la musique indienne, ou des tambours à eau (composés de deux demi-calebasses l'une dans l'autre, le récipient inférieur étant rempli d'eau).

2. Les instruments de musique actuelle occidentale

L'instrumentation des différents morceaux présents sur *Mungu Wangu* est éclectique, et comporte aussi bien des instruments traditionnels congolais que des instruments de musique actuelle. Fred Olichet joue lui-même de l'orgue ; il fait appel à des claviers de synthétiseurs, un piano, une section cuivres et cornet, des saxophones *alto* et *ténor*, une guitare basse et une guitare acoustique.

¹⁸⁷ D'après la pochette de l'album *Mungu Wangu*.

L'Abbé Fred Olichet BIYELA a su s'entourer de musiciens reconnus dans le milieu de la « world music » et du *jazz* congolais. Le saxophoniste de *Mungu Wangu* n'est autre que le musicien de *jazz* Bruno Houla (dit « vieux Bill »), un des principaux *jazzmen* africain. Malheureusement son décès en décembre 2009 ne lui a pas permis d'assister à la sortie de l'album (2010).

Mungu Wangu est ainsi fortement ancré dans le *jazz* et la « world music », sources d'inspiration complémentaires à la musique traditionnelle congolaise.

Les instruments de musique actuelle, comme la guitare ou la guitare basse, sont parfois inclus dans la liturgie ; Fred Olichet BIYELA lui-même a pu créer des petits ensembles de jeunes musiciens, en France, avec qui il prépare les messes et travaille le répertoire musical qui y sera joué. De la même manière, les pistes du disque compact *Mungu Wangu* peuvent être interprétées par les chorales congolaises de Brazzaville, dans la liturgie, comme le sont avant elles les pièces issues du premier album *Nse Mobimba*. Cependant, preuve que tout n'est pas encore permis en matière de musique dans les églises, elles devront être simplifiées ; leurs rythmes imprégnés de *jazz* ne pourraient être exécutés tels quels dans un lieu de culte.

3. Exemple d'instrumentation dans l'album *Mungu Wangu*

Le métissage entre instruments traditionnels congolais et instruments actuels est évident dans l'instrumentation de la pièce « Kyrie eleison » de l'album *Mungu Wangu*.

Du côté des instruments traditionnels, nous pouvons noter la présence du *ido* ou *potée*, percussion idiophonique du Niger ; les tambours membranophones typiques de la musique congolaise ; le *marimba* ; et l'emploi des flûtes sur un mode pentatonique.

Pour la musique actuelle occidentale, nous pouvons recenser la trompette ; les guitares basse et acoustique ; et l'orgue (joué par Fred Olichet BIYELA lui-même). Les effets de traitement du son sont également typiques de la musique actuelle, notamment la forte réverbération sur les timbres des flûtes et des voix. Des bruits d'eau sont insérés dans la piste sonore, créant un parallèle entre le *ido* et les effets sonores électroacoustiques, entre musique traditionnelle et musique actuelle.

À travers l'exemple de l'instrumentation de cette pièce, nous assistons à un rapprochement entre musique occidentale et musique africaine, mais c'est désormais dans une optique de complémentarité musicale, et beaucoup moins idéologique que ne l'étaient

ces même rapprochements au début du siècle, que Fred Olichet BIYELA cherche à réunir à travers sa musique la société traditionnelle kongo et le monde moderne.

La deuxième moitié du XX^e siècle correspond ainsi à une période d'ouverture pour l'Église et de libération pour la musique liturgique. Les changements de société entraînés par le mouvement de décolonisation des années 1960 bousculent les mentalités ; l'Église n'est pas en reste, le Pape provoque le Concile œcuménique Vatican II en 1962 afin de réfléchir réellement à l'adaptation de la religion au sein du monde moderne naissant. Ce concile est de première importance pour l'Afrique, où les missionnaires européens laissent peu à peu la place à un clergé local solidement implanté dans les territoires africains.

Les compositeurs de musique liturgique issus de ce clergé poursuivent l'œuvre d'adaptation et d'inculturation de la liturgie entamée par Vatican II à travers leurs compositions musicales ; les cantiques deviennent de plus en plus porteurs d'éléments issus de la musique traditionnelle africaine.

Pour exécuter ces cantiques, les différentes Églises créent des chorales de tradition populaire, reproduisant des techniques ancestrales de musique traditionnelle sur des textes traduits des psaumes ou inspirés d'évènements bibliques. M^{gr} BATANTU, chez les Catholiques, fonde les « scholas populaires », alors que les Kilombo portent les textes des chants protestants.

Enfin, la génération actuelle de compositeurs congolais partage sa musique religieuse entre une recherche de ses origines traditionnelles et une forte influence de la musique actuelle, non plus « occidentale » mais désormais « world music ».

Conclusion

Le rapprochement entre la musique religieuse occidentale et la musique traditionnelle congolaise s'amorce donc au début du XX^e siècle avec les traductions des cantiques religieux populaires européens par les missionnaires occidentaux. Mais la méfiance envers les mélodies traditionnelles teintées de « paganisme » pousse les prêtres européens à retranscrire le plus fidèlement possible les airs occidentaux, au mépris de l'intonation des textes en langue vernaculaire qui leur sont associés. Le peu d'attention accordé aux spécificités du langage tonal pratiqué au Congo provoque des erreurs de traduction des textes bibliques, des contresens et des non-sens. Ces problèmes sémantiques se répercutent sur la compréhension des fidèles, et portent atteinte à la crédibilité du message de l'Église. L'efficacité des cantiques populaires européens est ainsi décevante pour l'évangélisation des populations locales et montre rapidement ses limites en termes de sensibilisation des chrétiens Congolais.

D'autres essais de musique religieuse congolaise sont menés à travers la forme de la messe musicale par des musiciens européens, des membres du clergé local et des missionnaires occidentaux. Les travaux les plus intéressants sont issus d'une collaboration entre Européens et Congolais, où les stéréotypes de la musique africaine comme de la musique occidentale sont évités. Cependant, ces pièces appartiennent au genre de la musique religieuse, réservée aux occasions extérieures à la liturgie, où elles n'ont pas de rôle à jouer. Si leur développement permet aux éléments de la musique traditionnelle congolaise de s'implanter dans le domaine religieux, ces mêmes éléments sont strictement tenus à l'écart des lieux de culte et des célébrations.

Après le Concile Vatican II a lieu un changement majeur dans l'Église du Congo ; l'établissement d'un clergé local fort, désiré depuis plusieurs siècles par les papes successifs, s'accomplit enfin au Congo-Brazzaville, où les prêtres issus des populations locales prennent peu à peu la place des missionnaires européens, et occupent enfin des hautes fonctions au sein de la hiérarchie ecclésiale. Le Concile rend également possible l'ouverture aux instruments et éléments de musique traditionnelle du cadre rigide de la liturgie. La deuxième génération de compositeurs post-Vatican II effectue un retour encore plus poussé vers le passé de la musique congolaise, qu'elle cherche à recréer dans ses œuvres musicales. Les compositeurs ajoutent à l'influence de la musique traditionnelle

congolaise celle des musiques actuelles qui se propagent partout dans le monde ; la musique liturgique et religieuse congolaise se teinte désormais de « world music ».

Nous assistons donc à un processus d'ouverture aux musiques traditionnelles tout au long du XX^e siècle, en parallèle au processus d'évangélisation. Ces deux phénomènes interagissent ; si l'évangélisation dictait les conditions d'acceptation des éléments musicaux traditionnels dans la liturgie au début du siècle, c'est avec la pratique de la musique liturgique et religieuse au Congo et dans les autres pays d'Afrique centrale que le regard évangéliste de l'Église finit par évoluer vers une vision plus large et respectueuse des peuples africains. Les premiers travaux musicaux des pères occidentaux visaient à une meilleure compréhension des sociétés traditionnelles et de leurs coutumes, afin de procéder à une christianisation plus efficace des populations. Avec la période après-guerre de décolonisation et de prise d'indépendances des pays africains, le Vatican est amené à remettre en question son fonctionnement et son adéquation à la société moderne ; pour ce qui est de la musique liturgique dans les deux Congo, ce sont désormais les prêtres congolais qui cherchent la meilleure manière de porter la parole chrétienne, en utilisant leurs propres traditions musicales, et autres éléments extérieurs à la musique liturgique telle qu'elle était conçue par l'Église depuis des siècles.

Malheureusement, le faible développement de l'Internet au Congo-Brazzaville (contrairement au Cameroun voisin) entraîne un manque de diffusion de la musique religieuse congolaise et de ses artistes. Nous nous apercevons que la plupart des compositeurs sont inconnus sur un plan international, et que leurs œuvres sont difficiles d'accès. Après le départ des missionnaires européens, peu de traces écrites ont été conservées ; la période qui suit le Concile Vatican II est ainsi très peu documentée. Des travaux d'étude pour la conservation et la diffusion de ce patrimoine musical gagneraient à être menés. En ce qui concerne les traductions des premiers cantiques missionnaires, dont certains sont encore chantés dans la vie religieuse, une mise à jour des textes ou une adaptation des mélodies pourrait être entamée. De la même manière, les cantiques composés immédiatement après le Concile nécessitent une entreprise de recensement, de recherche et d'attribution d'auteurs, et de rassemblement en recueils et supports audiovisuels, travail que Denis NGAMBANOU ne peut être le seul à accomplir. Enfin, il serait

intéressant de se pencher davantage sur l'étude des musiques des autres Églises que l'Église catholique au Congo : protestante ou kimbanguiste.

Un ouvrage qui résulterait d'un travail commun avec le Père Fred Olichet BIYELA serait novateur dans le domaine de la musique religieuse congolaise ; en effet, l'association entre l'Europe et l'Afrique, la religion et la laïcité, ne peut que provoquer les bonnes questions et, par conséquent, entraîner les bonnes réponses.

Bibliographie

1) Livres :

ANONYME. *N'kembeleno*, Les Presses Missionnaires, Issy-les-Moulineaux, 1954, 108 p.

ANONYME. « Apostolat liturgique-Adaptation du culte », *Actes de la VI^e assemblée plénière de l'épiscopat du Congo*, 1961.

ARRUPE, Pedro. *Lettre sur l'inculturation*, Acta Romana Societatis Jesu num. 197, 1978, 27 p.

BARAT, Eliane. *Chœurs de l'Afrique équatoriale*, Henry Lemoine, Paris, 1949, 30 p.

BARAT-PEPPER Éliane. *Messe des Piroguiers sur des thèmes de l'A. E. F. avec accompagnement de Tam-Tam parlant, Adaptation pure de chœurs Bandas (Oubanghi) dans le mode original*, Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la procure générale de musique, Suisse, 1949, 15 p.

CARIER, Hervé. *Guide pour l'inculturation de l'Évangile*, Editrice Pontifica Università Gregoriana Romana, 1997, 382 p.

COMBY, Jean. *Diffusion et acculturation du christianisme : (XIX^e-XX^e siècle) : vingt-cinq ans de recherches missiologiques par le CREDIC*, Karthala Editions, 2005, 690 p.

CORNEVIN, Robert. *Histoire de l'Afrique tome 2, l'Afrique précoloniale : 1500-1900*, Paris, Payot, 1966, 629 p.

EGBULEM, Chris Nwaka. « An african interpretation of liturgical inculturation : the Rite Zaïrois », *A Promise of Presence*, The Pastoral Press, Washington, 1992.

GASTOUE, A. « The 'Missa de Angelis' », *The Cæcilia*, Mclaughlin & Reilly Edition, décembre 1933, 38 p.

JANS, Paul. « Essai de musique religieuse pour Indigènes dans le Vicariat Apostolique de Coquilhatville », *Æquatoria*, Vol. 19, 1956, 165 p.

JEAN-PAUL II. *Catechesi Tradendæ*, Exhortation apostolique, 1979, non paginé.

HAAZEN, Guido, Père. *Arrangement de la Missa Luba* pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, 48 p.

KAUFFMAN, Robert A. « Impressions of african music church » *African Music Society Journal*, Vol. 3 n°3, 1964.

KINATA, Come. *De «L'Église missionnaire au Congo à l'Église locale» 1875-2011*, Ecole Nationale Supérieure de Brazzaville, 2010, 17 p.

KLEIN, Christopher. *Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik in Afrikas*, Edition Re, 1990, 537 p.

MARCK, Oriane. *La musique dans la société traditionnelle au Royaume Kongo (XV^e-XIX^e siècles)*, mémoire de Master, 2011, 172 p.

MARSEILLE, Jacques. *Histoire, terminale S : Nouveau Programme - Nouvelles Épreuves du bac*, Fernand Nathan, 2004, 272 p.

PAUL IV. *Sacrosanctum Concilium*, Constitution sur la Sainte Liturgie, 1963, non paginé.

PIE XII. *Evangelii Præcones*, Lettre encyclique, 1951, non paginé.

PIE XII. *Fidei Donum*, Lettre encyclique, 1957, non paginé.

PIE XII. « *Musicae sacrae disciplina* » *Sur la musique sacrée et la liturgie*, Lettre Encyclique, 1955, non paginé.

PIROGUIERS. *CONGO - Chorale Sainte Anne - les Piroguiers du Congo*, jaquette d'album, Pastorale et Musique, France, 1959.

ROMAIN, Vincent. *Un espace culturel colonial : Musiques Africaines en Belgique et au Congo*, L'Harmattan, Paris, FRANCE (1993) (Revue) 295 p.

SACREE CONGREGATION DES RITES. *Instruction sur la musique sacrée et la Sainte Liturgie selon l'esprit des Encycliques de Pie XII « Musicae Sacrae Disciplina » et « Mediator Dei »*, 1958, non paginé.

SHAFFER, Jacqueline. « Experiments in indigenous church music among the Batetela », *African Music Society Journal*, Vol. 1 n°3, 1956.

WEMAN, Henry. *African Music and the Church in Africa*, Université d'Uppsala, 1960, 295 p.

W'ITUNGA, Kishilo. « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », *Journal of International Library of African Music*, Vol. 6 n°4, 1968.

2) **Documents dans Internet :**

CONGOPAGE. (Page consultée le 8 juin 2012). *Plate-forme de discussion « Lari-Autres proverbes »*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.congopage.com/forums/viewtopic.php?f=43&t=6746&p=52530>

CONGOPAGE. (Page consultée le 5 mai 2012). *L'adieu des Congolais de France à l'Abbé François Wambat*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.congopage.com/L-adieu-des-Congolais-de-France-a>

BLOGSPOT. (Page consultée le 5 mai 2012). *KILOMBO Chant et Théologie*, [En ligne]. Adresse URL : <http://kilombo-chants-et-theologie.blogspot.fr/>

DEEZER. (Page consultée le 8 décembre 2011). *Les Troubadours du Roi Baudouin*. [En ligne]. Adresse URL : <http://www.deezer.com/fr/music/les-troubadours-du-roi-baudouin>

DEEZER. (Page consultée le 9 juillet 2012). *Mungu Wangu*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.deezer.com/fr/music/fred-olichet/mungu-wangu-1258269>

ECC, EGLISE DU CHRIST AU CONGO (Page consultée le 8 juin 2012). *Historique*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.eccsn.org/elements.php?titre=Historique&acro=Historique&prec=Presentation>

SITE INTERNATIONAL DES MISSIONNAIRES D'AFRIQUE - PERES BLANCS. (Page consultée le 5 juin 2012). *Le Cardinal Charles-Martial Lavigerie*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.mafrone.org/lavigerie.htm>

SOUTH AFRICA MUSIC ARCHIVE PROJECT. (Page consultée le 16 juillet 2012). *Search – Joseph Kiwele*, [En ligne]. Adresse URL : <http://disa.nu.ac.za/samap/search/node/joseph%20kiwele>

TV5MONDE. (Page consultée le 14 août 2012). *Congo-Brazzaville : Denis Sassou Nguesso, président à vie ?* [En ligne]. Adresse URL : <http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/Les-dossiers-de-la-redaction/congo-brazzaville-presidentielle-juillet-2009/p-3814-Congo-Brazzaville-Denis-Sassou-Nguesso-president-a-vie-.htm>

WIKIPEDIA. (Page consultée le 6 février 2012). *Royaume de Kongo*, [En ligne]. Adresse URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Royaume_Kongo

WIKISOURCE. (Page consultée le 4 mars 2012). *Il est né le divin enfant*, [En ligne]. Adresse URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Il_est_n%C3%A9_le_divin_enfant

WIKISOURCE. (Page consultée le 4 mars 2012). *Les anges dans nos campagnes*, [En ligne]. Adresse URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Anges_dans_nos_campagnes

3) **Disques audio** :

BIYELA, Fred Olichet. *Mungu Wangu* (« Mon Dieu »), Paris, Édition Première Partie Music, 2011.

HAAZEN, Guido, Père. *Missa Luba and Congolese Folk Songs*, par « Les Petits Troubadours du Roi Baudouin », arrangement pour Philips, LP recording, Pays-Bas, 1965.

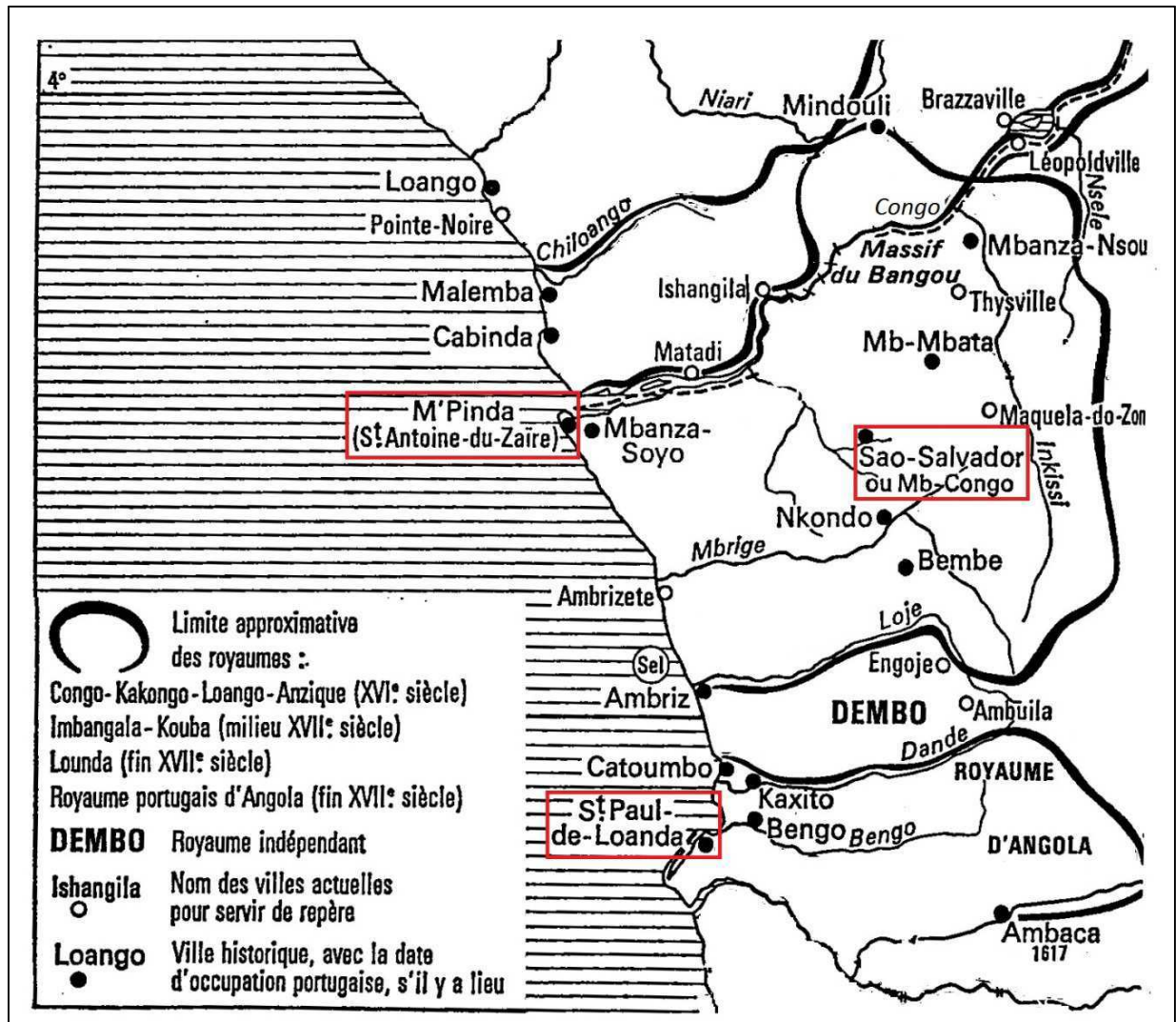
SCHOLA POPULAIRE DE MOUKONDO. *Mê ndjele*, Brazzaville, Studio Prefi-Sound Video Production, 2012.

Table des annexes

Annexe 1 L'Ouest de l'Afrique centre-australe aux XVI ^e et XVII ^e siècles	169
Annexe 2 We Three Kings of Orient are – Couplet 1	170
Annexe 3 “Iny’aanga Njakomba – Vous qui craignez Dieu”	171
Annexe 4 Notation grégorienne du <i>Gloria</i> de la Missa de Angelis	172
Annexe 5 Benguéla, chant Banda-Linda.....	173
Annexe 6 Carte du Congo-Brazzaville actuel	174

Annexe 1

L'Ouest de l'Afrique centre-australe aux XVI^e et XVII^e siècles



D'après Robert CORNEVIN, 1966.

Annexe 2
We Three Kings of Orient are – Couplet 1

mf

1. We three kings of O - rient are;

mf

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of two staves of piano accompaniment. The lyrics '1. We three kings of O - rient are;' are written below the top staff. The first measure of the top staff has a dynamic marking of *mf*. The second measure of the bottom staff has a dynamic marking of *mf*. The music ends with a fermata over the final note of the top staff.

⁵

Bear - ing gifts we tra - verse a - far Field and

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The top staff continues from the previous system. The lyrics 'Bear - ing gifts we tra - verse a - far Field and' are written below the top staff. The music ends with a fermata over the final note of the top staff.

¹⁰

foun - tain, moor and moun - tain, Fol - low - ing yon - der star.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The top staff continues from the previous system. The lyrics 'foun - tain, moor and moun - tain, Fol - low - ing yon - der star.' are written below the top staff. The music ends with a double bar line.

John Henry HOPKINS Jr., 1857 (?)

Annexe 3
 “Iny’aanga Njakomba – Vous qui craignez Dieu”

Iny'aanga Njakomba

P. Jans m.s.c.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are as follows:

System 1: *Iny'a* - *anga Nja*-komba, lo - *si*-ma Ye - su nda bo - *lo*-tsi la bo ya *Iny'a*-

System 2: *anga Nja*-komba, lo - *si*-ma Ye - su nda bo - *lo*-tsi la - *Nda* we - se - so an - jambak'e - bo - ya

System 3: *mi*, nda bo - *lo*-tsi la *ow'*o - be i fo - nkel' e - mi na ? *Nji'* o - te - ma nda bo - ya

System 4: *Nkol'* e - ka - *mi* *Lo*-si - ma - ke *Nja* - ko - mba

Paul JANS, 1956.

Annexe 4

Notation grégorienne du *Gloria* de la Missa de Angelis

v

G Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax ho-
 mí-ni-bus bonae vo-luntá- tis. Laudá- mus te. Be-ne-dí-
 cimus te. Ado-rá- mus te. Glo-ri- fi-cá-mus te. Grá-
 ti- as á-gimus tí- bi propter magnam gló-ri- am tu- am.
 Dómi- ne De- us, Rex caelé- stis, De- us Pa- ter omní- pot- ens.
 Dómi- ne Fi- li u- ni- gé- ni- te Ie- su Chri- ste. Dómi- ne
 De- us, Agnus De- i, Fí- li- us Pa- tris. Qui tol- lis peccá-
 ta mun- di, mí- se- ré- re no- bis. Qui tol- lis peccá- ta mun-
 di, sú- sci- pe depre- ca- ti- ó- nem no- stram. Qui se- des ad
 dexte- ram Pa- tris, mí- se- ré- re no- bis. Quó- ni- am tu so- lus
 sanctus. Tu so- lus Dó- mi- nus. Tu so- lus Al- tí- ssimus,
 Ie- su Chri- ste. Cum Sancto Spí- ri- tu, in gló- ri- a De- i
 Pa- tris. A- men.

Annexe 5 Benguéla, chant Banda-Linda

1. BENGUÉLA dialecte BANDA-LINDA, recueilli à KOUANGO OUBANGUI

Benguéla, chef de Canton dans la OUAKA, voyage en pirogue: ses pagayeurs chantent...

Modéré
REFRAIN

ff

YO — É YO —

BEN.GUÉ.LA — YA

BEN.GUÉ.LA — YA

KO GUIN.DJA — YA

Trop d'ar.gent il a

Sur l'eau il s'en va

Le so.leil est bas

Quand la nuit vien.dra

YA — YO —

YA — YO —

BEN.GUÉ.LA — YA

YA KA.RA... YA

Il nous don.ne.ra.

Il ne pei'ne pas.

Et nos bras sont las.

Cha.cun dor.mi.ra.

au Refrain

YA — YO —

YA — YO —

Copyright 1950 by Henry Lemoine & C^{ie}
HENRY LEMOINE & C^{ie}, Editeurs, 17 rue Pigalle, Paris

2347 jil

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

Éliane BARAT-PEPPER, 1950.

Annexe 6
Carte du Congo-Brazzaville actuel



Site internet TV5MONDE (tv5.org), 2009.

Table des illustrations (dans le texte)

Extrait n°1, comparaison de la version originale de la mélodie « We Three Kings of Orient are » avec l'adaptation africaine. <i>Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956) page 40.....</i>	26
Extrait n°2, adaptation au rythme africain avec des triolets. <i>Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956), page 40.....</i>	26
Extrait n°3, adaptation au rythme africain avec une syncope. <i>Partition Jacqueline SHAFFER, in « Experiment in indigenous Church music among the Batetela », African Music Society Journal, Vol. 1 n°3(1956), page 40.....</i>	26
Extrait n°1, refrain du chant religieux populaire « Il est né le divin enfant ». <i>[Notre transcription]</i>	61
Extrait n°2, couplet du chant religieux populaire « Il est né le divin enfant ». <i>[Notre transcription]</i>	61
Extrait n°3, refrain du chant grégorien « Puer natus in Bethlehem ». <i>D'après l'arrangement de SAINZ José Ramon pour chant et orgue (2011) free-scores.com.</i>	62
Extrait n°1, phrase « Et in terra pax hominibus » du « Gloria » de la <i>Messe des Anges</i> . <i>Partition du bloc-note de l'association orgue et culture (2006), monsegur33.over-blog.com</i>	70
Extrait n°2, phrase au soprano « Et in terra pax hominibus » du « Gloria » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 1 à 5. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.....</i>	70
Extrait n°3, phrase au soprano « Adoramus te » du « Gloria » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 25 à 28. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.....</i>	70
Extrait n°4, « Gloria » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 10 à 17. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 5.....</i>	71
Extrait n°5, préface de la partition de la <i>Messe des Piroguiers</i> , réservoirs de notes. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 2.....</i>	71
Extrait n°6, « Agnus Dei » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 40 à 43. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 15.....</i>	71
Extrait n°7, « Sanctus » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 30 à 33. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 12.....</i>	72
Extrait n°8, « Agnus Dei » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 7 à 10. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 13.....</i>	73
Extrait n°9, « Sanctus » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesures 4 à 7. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 11.....</i>	73
Extrait n°10, premier motif du tambour <i>linga</i> dans le « Kyrie » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesure 1. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 2.....</i>	74
Extrait n°11, deuxième motif du tambour <i>linga</i> dans le « Gloria » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesure 110. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 8.</i>	74
Extrait n°12, troisième motif du tambour <i>linga</i> dans le « Gloria » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesure 179. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 10.</i>	74
Extrait n°13, quatrième motif du tambour <i>linga</i> dans l' « Agnus Dei » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesure 1. <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 12.</i>	74
Extrait n°14, cinquième motif du tambour <i>linga</i> dans l' « Agnus Dei » de la <i>Messe des Piroguiers</i> , mesure 21 <i>Partition Éliane BARAT-PEPPER, Messe des Piroguiers (1949) page 13.</i>	75
Extrait de partition n° 1, premières mesures du « Sanctus » de la <i>Messe Katangaise</i> , 1949, Joseph KIWELE. <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE », in Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 124.</i>	81

Extrait de partition n° 2, mesures 25 à 37 du « Kyrie » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 118.</i>	82
Extrait de partition n° 3, mesures 45 à 51 et 54 à 59 du « Credo » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition</i> <i>Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal</i> <i>of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 122.</i>	82
Extrait de partition n° 4, mesures 30 à 39 de l' « Agnus Dei » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 125.</i>	83
Extrait de partition n° 5, mesures 50 à 61 du « Gloria » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 120.</i>	85
Extrait de partition n° 6, mesures 1 à 6 du « Credo » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 121.</i>	85
Extrait de partition n° 7, mesures 28 à 37 du « Sanctus » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 124.</i>	87
Extrait de partition n° 8, mesures 22 à 26 du « Gloria » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 119.</i>	87
Extrait de partition n° 9, mesures 23 à 27 du « Sanctus » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 124.</i>	88
Extrait de partition n° 10, mesures 62 à 70 du « Gloria » de la <i>Messe Katangaise</i> . <i>Partition Kishilo W'ITUNGA, « Une analyse de la Messe Katangaise de Joseph KIWELE »,</i> in <i>Journal of International Library of African Music (1949) Vol. 6 n°4, page 120.</i>	88
Extrait de partition n°1, « Gloria » mesures 68 à 70. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), pages 288 et 289.</i>	90
Extrait de partition n°2, « Agnus Dei », mesures 66 à 69. <i>Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-</i> <i>206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 47.</i>	91
Extrait de partition n°3, « Agnus Dei », mesures 16 à 19 et 49-50. <i>Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-</i> <i>206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, pages 42 et 45.</i>	91
Extrait de partition n°4, « Kyrie », mesures 4 à 8. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 275.</i>	92
Extrait de partition n°5, « Gloria », mesures 4 à 8. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 281.</i>	92
Extrait de partition n°6, « Agnus Dei », mesures 6 à 9. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 311.</i>	93
Extrait n°7, réservoir de notes des voix d'accompagnement du « Kyrie ». [Notre transcription]	93
	94
Extrait de partition n°8, « Sanctus », mesures 6 et 7. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 307.</i>	94
Extrait de partition n°9, « Kyrie », mesures 33 à 36. <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und</i> <i>Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 277.</i>	94

Extrait n°10, modèle du « Kyrie ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 276.....</i>	96
Extrait de partition n°11, « Kyrie », mesures 4 à 8.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 275.....</i>	96
Extrait de partition n°12, « Kyrie », mesures 12 à 16.	
<i>Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 2.</i>	97
Extrait n°13, modèle de l' « Agnus Dei ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 310.....</i>	97
Extrait n°14, échelle pentatonique du motif issu du chant traditionnel dans l' « Agnus Dei » de la <i>Missa Luba [Notre transcription]</i>	97
Extrait n°15, motif mélodique obstiné de l' « Agnus Dei », mesures 6 à 9.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 311.....</i>	98
Extrait n°16, deuxième modèle du « Gloria ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 282.....</i>	99
Extrait de partition n°17, « Gloria », mesures 33 à 40.	
<i>Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 11.</i>	100
Extrait n°18, premier modèle du « Sanctus ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 305.....</i>	100
Extrait de partition n°19, « Sanctus », mesures 1 à 9.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), pages 307 et 308.</i>	101
Extrait n°20, troisième modèle du « Gloria ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 286.....</i>	102
Extrait de partition n°21, « Gloria », mesures 70 à 77.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 289.....</i>	104
Extrait n°22, deuxième modèle du « Credo ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 293.....</i>	105
Extrait de partition n°23, « Credo », mesures 16 à 19.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 300.....</i>	105
Extrait n°24, quatrième modèle du « Credo ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 294.....</i>	106
Extrait de partition n°25, « Credo », mesures 46 à 50.	
<i>Partition Père Guido HAAZEN, arrangement de la Missa Luba pour Philips Records PCC-206/PCC-606, MRC Music, Bruxelles, 1964, page 24.</i>	106
Extrait n°26, premier modèle du « Credo ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 293.....</i>	107
107	
Extrait de partition n°27, « Credo », mesures 7 à 15.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), pages 299 et 300.</i>	107

Extrait n°28, troisième modèle du « Credo ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 294.....</i>	108
Extrait de partition n°29, « Credo », mesures 38 à 42.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 302.....</i>	108
Extrait n°30, cinquième modèle du « Credo ». <i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 295.....</i>	110
111	
Extrait de partition n°31, « Credo », mesures 63 à 67.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 298.....</i>	111
Extrait n°32, deuxième modèle du « Sanctus ».	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 305.....</i>	112
113	
Extrait de partition n°33, « Sanctus », mesures 40 à 43.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 309.....</i>	113
Extrait de partition n°34, « Kyrie », mesures 1 à 4.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 275.....</i>	114
Extrait de partition n°35, « Sanctus », mesures 1 à 4.	
<i>Partition KLEIN Christopher, Messkompositionen in Afrika : ein Beitrag zur Geschichte und Typologie der katholischen Kirchenmusik Afrikas, (1990), page 307.....</i>	115
Extrait n°1 de « Mê ndjele », claquements de mains.	
<i>[Notre transcription]</i>	137
Extrait n°2 de « Mê ndjele », cloche 2.	
<i>[Notre transcription]</i>	137
Extrait n°3 de « Mê ndjele », cloche 1.	
<i>[Notre transcription]</i>	137
Extrait n°4 de « Mê ndjele », hochet.	
<i>[Notre transcription]</i>	138
Extrait n°5 de « Mê ndjele », polyrythmie complète.	
<i>[Notre transcription]</i>	138
Extrait n°6 de « Mê ndjele », premier motif de la trompe.	
<i>[Notre transcription]</i>	138
Extrait n°7 de « Mê ndjele », deuxième motif de la trompe.	
<i>[Notre transcription]</i>	138
Extrait n°8 de « Mê ndjele », phrase du chant.	
<i>[Notre transcription]</i>	139
Extrait n°9 de « Mê ndjele », ensemble musical sur deux cycles rythmiques.	
<i>[Notre transcription]</i>	141
Extrait n°1 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », motif instrumental. <i>[Notre transcription]</i>	146
Extrait n°2 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », échelle des voix. <i>[Notre transcription].....</i>	147
Extrait n°3 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », refrain. <i>[Notre transcription]</i>	147
Extrait n°4 de « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko », stéréotype de couplet. <i>[Notre transcription]</i>	147
Extrait n°1, « Yerusalem Toma Yangalala », refrain. <i>[Notre transcription]</i>	152

Extrait n°2, « Ntangu me fuana », première phrase en kituba. <i>Partition BIYELA Fred Olichet, « Ntangu me fuana », chant de louanges et d'action de grâce (2010), page 1.....</i>	155
Extrait n°3, « « Ntangu me fuana », première phrase en lari. <i>Partition BIYELA Fred Olichet, « Ntangu me fuana », chant de louanges et d'action de grâce (2010), page 2.....</i>	155
Extrait n°4, « Tata Bonga », mode tétratonique. <i>[Notre transcription]</i>	156
Extrait n°5, « Tata Bonga », refrain à deux voix. <i>[Notre transcription]</i>	156
Extrait n°6, « Sanctus ekang », introduction guitare. <i>[Notre transcription]</i>	158
Extrait n°7, « Sanctus ekang », rythme des tambours. <i>[Notre transcription]</i>	158
Extrait n°8, « Sanctus ekang », première phrase du ténor. <i>[Notre transcription]</i>	158

Pistes sur le disque compact

1. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Kyrie eleison », « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
2. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Christe eleison », « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
3. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Gloria » (1^{ère} partie), « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
4. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Gloria » (2^e partie), « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
5. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Credo » (1^{ère} partie), « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
6. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Credo » (2^e partie), « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
7. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Sanctus », « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
8. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Benedictus », « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
9. KIWELE Joseph, *Missa Katanga*, « Agnus Dei », « Petits Chanteurs à la Croix de Cuivre », 1949.
10. Schola Populaire de Moukondo, *Mê ndjele*, « Mê ndjele », 2012.
11. Kilombo de Kolo, « Mubakala mosi bu ka yusukiri ku Yeluselemi mu kweende ku Yeliko ».
12. BANIAKINA Moïse, « Yerusalem Toma Yangalala », Chœur d'enfants « Amazing Grace », 2009.

Sigles et abréviations utilisés

Idib. :	du latin <i>ibidem</i> , au même endroit (d'un texte)
ABAKO :	Association des Bakongo pour l'unification, la conservation et l'expansion de la langue kikongo
A. E. F. :	Afrique Équatoriale Française
B. M. S. :	Baptist Missionary Society
C. F. L. N. :	Comité Français de la Libération Nationale
C. M. P. :	Conseil Protestant du Congo
E. C. C. :	Église du Christ au Congo
E. E. C. :	Église Évangélique du Congo
L. I. M. :	Livingstone Inland Mission
M. N. C. :	Mouvement National Congolais
M. R. A. C. :	Musée Royal de l'Afrique Centrale
R. C. A. :	République centrafricaine
R. D. A. :	Rassemblement Démocratique Africain
R. D. C. :	République Démocratique du Congo

Glossaire¹⁸⁸

Apostolat :	activité qui se déploie pour la diffusion de l'Évangile.
Apostolique :	ce qui concerne les Apôtres et relève de leur mission. Peut être appliqué au ministère des évêques, successeurs des apôtres.
Archevêque :	évêque placé à la tête d'une province ecclésiastique et qui a plusieurs évêques pour suffragants.
Cantique :	chant religieux populaire qui peut avoir sa place, en langue courante, dans toute action liturgique.
Capucin :	membre de l'ordre des Frères mineurs capucins.
Cardinal :	premier collaborateur du pape, les cardinaux sont aujourd'hui majoritairement choisis hors de Rome.
Catéchèse :	enseignement des principes de la foi.
Catéchisme :	pratique de la catéchèse pour les personnes déjà baptisés (généralement les enfants).
Catéchuménat :	situation des jeunes et des adultes qui se préparent au baptême. Temps et organisation de cette préparation.
Catéchumène :	adulte demandant le baptême.
Cathédrale :	église principale d'un diocèse où se trouve le siège de l'évêque du lieu.
Chantre :	personne qui chante aux offices religieux.
Clergé :	ensemble du corps social et religieux constitué par les ministres ordonnés et institués.
Coadjuteur :	adjoint à un prélat de l'Église catholique romaine, pour l'aider à remplir ses fonctions, et qui est ordinairement destiné à lui succéder après sa mort.
Concile :	réunion de l'ensemble des évêques unis à Rome et régulièrement convoqués.
Curé :	prêtre catholique placé à la tête d'une paroisse.
Diacre :	chrétien ayant reçu par l'imposition des mains de l'évêque, l'ordination sacramentelle du diaconat.
Diocèse :	peuple chrétien confié à un évêque. Par extension, le territoire correspondant. Le diocèse porte le nom de la ville où réside l'évêque et où se trouve la cathédrale.
Église :	édifice consacré au culte et aux rassemblements des chrétiens.
Église (1) :	rassemblement de tous les baptisés affirmant leur foi en Jésus ressuscité.
Épiscopal :	qui relève de l'épiscopat.

¹⁸⁸ Toutes les définitions sont issues du site internet eglise.catholique.fr, sauf « Capucin », « Chantre », « Coadjuteur », « Fidèle », « Mission », « Missionnaire » (wiktionnaire.org).

Épiscopat :	dignité, charge confiée à l'évêque, successeur des apôtres. C'est le temps pendant lequel un évêque est responsable d'un diocèse. C'est aussi l'ensemble des évêques.
Évêché :	bâtiment abritant la résidence de l'évêque et ses services.
Évêque :	successeurs des apôtres. Chef d'une église chrétienne qui a la responsabilité d'un diocèse..
Fidèle :	qui professe ce qui est considéré comme la vraie religion.
Jésuite :	religieux de l'ordre de la « Compagnie de Jésus » fondé par Ignace de Loyola en 1540.
Liturgie :	culte public rendu à Dieu par l'assemblée des fidèles unie au Christ mystérieusement présent en son sein.
Mission :	compagnie de prêtres envoyés dans des pays lointains pour la conversion des infidèles.
Missionnaire :	membre, religieux ou laïc, d'une mission, propagateur de la foi.
Oécuménique :	qui a trait à l'oecuménisme c'est-à-dire à l'universalité de l'Eglise, caractérise l'ensemble des démarches et des recherches en vue de l'unité des chrétiens.
Paraliturgie :	exercice communautaire de piété qui ne relève pas strictement de la liturgie.
Paroisse :	communauté précise de fidèles constituée d'une manière stable dans l'Eglise diocésaine et dont la charge pastorale est confiée à un curé, comme pasteur propre, sous l'autorité de l'évêque diocésain.
Pasteur :	ministres chargés de la prédication de l'Évangile et de la célébration du culte et des sacrements (Église Réformée).
Séminaire :	établissement dans lequel les jeunes qui se préparent à devenir prêtre reçoivent une formation en conséquence.
Synode :	rassemblement d'évêques qui réfléchissent ensemble sur une question précise.
Vicaire apostolique :	représentant du Saint Siège, avec les pouvoirs d'un évêque, sans en avoir le titre parce que le territoire qu'il administre (vicariat apostolique) n'est pas encore érigé en diocèse.

Table des matières

Dédicace :	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
PARTIE 1 - LES TRAVAUX DES PERES MISSIONNAIRES DANS LA PARALITURGIE : LES PREMIERS CANTIQUES TRADUITS EN LANGUE VERNACULAIRE.....	7
CHAPITRE 1 – L’EVANGELISATION EN AFRIQUE CENTRE-AUSTRALE	8
A. Les premiers missionnaires, entre le XV ^e et le XVII ^e siècle	8
1. La découverte de l’embouchure du Congo et les premières conversions au christianisme par les Portugais	9
2. La prise en charge de l’évangélisation par les Papes	10
3. Bilan de plus de deux siècles d’évangélisation en Afrique centre-australe.....	11
B. La reprise de l’évangélisation aux XIX ^e et XX ^e siècles	12
1. Le début du XIX ^e siècle et la fondation des sociétés	12
2. Le temps des vicariats apostoliques au Congo-Brazzaville	13
3. Les efforts des missionnaires pour appréhender la civilisation locale	14
C. La musique liturgique à travers les textes du Vatican avant 1962	16
1. La base de la musique sacrée : le chant grégorien	16
2. Les instruments prennent place dans la liturgie.....	18
3. Les chants populaires religieux	19
CHAPITRE 2 – LES PREMIERS TRAVAUX EFFECTUES PAR LES MISSIONNAIRES	22
A. La pratique des cantiques religieux en Afrique centrale dans la première moitié du XX ^e siècle	22
1. L’intérêt des missionnaires ; une meilleure approche de la religion chrétienne.....	23
2. Les différentes méthodes d’écriture des missionnaires.....	24
3. Exemple du Père JANS au Congo Belge (R. D. C.)	26
B. Les cantiques populaires européens traduits en lari par les Pères Spiritains	28
1. La démarche d’étude effectuée sur ces cantiques : collecte et traductions	29
2. Les cantiques d’origine populaire occidentale en lari et leur traduction française.....	30
3. Les traductions issues du Grégorien	33
C. Le chant comme support pour l’apprentissage du catéchisme	38
1. Les civilisations d’Afrique centrale : des cultures à transmission orale	39
2. Le catéchisme lari à travers un apprentissage oral.....	40
3. Un support à l’apprentissage du catéchisme	40
CHAPITRE 3 – CONTRESENS ET DESUETUDE.....	46
A. Comparaison avec les textes originaux	46
1. Les textes originaux des cantiques traduits par M. BIYELA.....	46
2. Les écarts de traduction constatés.....	50
3. Interprétation des divergences de sens.....	51
B. Problème de traduction de certains termes.....	52
1. Exemple du mot ‘église’	52
2. Exemples pris dans les cantiques des pères spiritains.....	53
3. Explication de ces difficultés de traduction	55
C. Problèmes de sens.....	56
1. Proposition d’une notation précisant les intonations	56
2. Comparaison avec les mélodies originales	61
3. Mise en évidence de certains contresens	62
PARTIE 2 - LES ŒUVRES DE MUSIQUE RELIGIEUSE : TROIS MESSES MELANT TRADITION POPULAIRE ET TECHNIQUES OCCIDENTALES.....	65
CHAPITRE 4 – LA MESSE DES PIROGUIERS : RESULTAT DE L’ETUDE DE DEUX ETHNOMUSICOLOGUES FRANÇAIS EN OUBANGUI-CHARI, ELIANE ET HERBERT PEPPER.	66
A. Les circonstances de la composition	66
1. Le couple PEPPER en Afrique	66
2. La basilique Sainte-Anne du Congo et la chorale des Piroguiers	67

B.	Les sources d'inspiration de la Messe.....	67
1.	Le Grégorien : la <i>Messe des Anges</i>	68
2.	Les chants traditionnels des piroguiers de l'Oubangui-Chari.....	68
C.	L'écriture de la partition.....	69
1.	Les influences occidentales.....	69
2.	La musique des Banda Linda.....	71
3.	Les instruments employés.....	72
CHAPITRE 5 – LE TRAVAIL D'UN COMPOSITEUR ISSU DU « CLERGE INDIGENE » : JOSEPH KIWELE ET LA		
MISSA KATANGA.....		76
A.	L'œuvre dans son contexte.....	77
1.	Joseph KIWELE (1912-1961).....	77
2.	La dynamique lancée par la <i>Messe Katangaise</i>	78
B.	Les éléments issus de la musique occidentale.....	79
1.	L'Ordinaire de la Messe, selon la tradition occidentale.....	79
2.	Des procédés d'écriture utilisés dans la musique savante européenne.....	80
3.	Quelques maladresses dans la réalisation.....	83
C.	Les éléments traditionnels.....	84
1.	Une écriture pour un ensemble vocal traditionnel africain.....	84
2.	Une conception de la polyphonie basée sur la pratique d'une langue tonale.....	86
3.	Le traitement de l'harmonie.....	87
CHAPITRE 6 – LA TRANSCRIPTION PAR UN MISSIONNAIRE DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE LUBA DANS		
UNE MESSE : LA <i>MISSA LUBA</i>.....		89
A.	Les éléments d'une écriture majoritairement traditionnelle.....	89
1.	La notion d'improvisation dans la <i>Missa Luba</i>	89
2.	L'influence occidentale de Guido HAAZEN.....	92
3.	Rythmes et modes employés.....	93
B.	Une messe directement inspirée par la musique traditionnelle.....	95
1.	Les chants d'origine cités quasi-textuellement.....	95
2.	Les mélodies issues de chants traditionnels utilisées dans la Messe.....	101
3.	Le chant traditionnel comme base d'une ligne mélodique libre.....	106
C.	Les instruments traditionnels présents dans la <i>Missa Luba</i>	113
1.	Les instruments à percussion.....	113
2.	Deux utilisations instrumentales particulières.....	114
PARTIE 3 - LA MUSIQUE LITURGIQUE, APRES LE CONCILE VATICAN II.....		117
CHAPITRE 7 – LE TOURNANT DES ANNEES 1960 DANS LA PRATIQUE DE LA RELIGION EN AFRIQUE.....		118
A.	Éléments d'Histoire : la décolonisation en Afrique centrale après la Deuxième Guerre Mondiale.....	118
1.	La situation après 1945.....	118
2.	La grande vague de décolonisation en Afrique centrale (1957-1960).....	119
3.	Le cas particulier du Congo Belge.....	120
B.	La position du Vatican sur l'évangélisation après 1950.....	121
1.	Le Concile œcuménique Vatican II (1962-1965).....	122
2.	Les mesures prises par le Concile sur la liturgie.....	123
3.	Nouveaux concepts : <i>aggiornamento</i> et inculturation.....	124
C.	Les changements observés sur le terrain.....	125
1.	Vers un clergé local indépendant au Congo-Brazzaville.....	126
2.	Les instruments traditionnels dans la liturgie en Afrique centrale.....	127
3.	Le rite zaïrois, de l'autre côté du fleuve Congo.....	128
CHAPITRE 8 – LE CHANT CHORAL CONGOLAIS.....		131
A.	Les premiers groupes chorals.....	131
1.	Les cantiques comme point de départ.....	131
2.	Les chorales congolaises dont la renommée dépasse le continent africain dans les années 1950-1960	132
3.	Les différentes églises.....	133
B.	Les Scholas Populaires pour l'Église catholique.....	134
1.	Une initiative de Barthélémy BATANTU.....	134
2.	Un fonctionnement musical traditionnel.....	135
3.	Analyse d'un chant.....	137

C.	Les Kilimbo, chorales protestantes	142
1.	Les missionnaires protestants	142
2.	Le chant Kilombo	143
3.	Comparaison avec les « scholas populaires »	144
CHAPITRE 9 – LES COMPOSITEURS ACTUELS DE MUSIQUE RELIGIEUSE AU CONGO-BRAZZAVILLE		149
A.	Des nouveaux cantiques populaires catholiques	149
1.	M ^{gr} Barthélémy BATANTU	149
2.	Les compositeurs de la même génération	150
3.	Yerusalem Toma Yangalala, célèbre chant kongo	151
B.	La recherche musicale d'éléments traditionnels	153
1.	Un travail sur l'oralité : langues et apprentissage	153
2.	Le dépassement du travail de M ^{gr} BATANTU sur la dimension de la hauteur	156
3.	Redécouverte d'un patrimoine musical : le rythme ekang	157
C.	Les mixités instrumentales chez le Père BIYELA ; entre tradition et modernité	158
1.	Les sonorités des instruments traditionnels	159
2.	Les instruments de musique actuelle occidentale	159
3.	Exemple d'instrumentation dans l'album <i>Mungu Wangu</i>	160
Conclusion		162
Bibliographie		165
Table des annexes		168
Table des illustrations (dans le texte)		175
Pistes sur le disque compact		180
Sigles et abréviations utilisés		181
Glossaire		182
Table des matières		184

RÉSUMÉ

Le XX^e siècle est un tournant pour l'évangélisation des populations des deux Congo. Les missionnaires cessent de rejeter tout élément des cultures africaines et tentent de mieux appréhender les langues et coutumes de ces pays. La musique liturgique occidentale se teinte progressivement d'éléments issus de la musique traditionnelle congolaise ; il s'agit avant tout pour les prêtres européens d'améliorer leur stratégie de conversion. Les compositeurs, qu'ils soient issus du clergé local, musiciens ou prêtres européens, contribuent à l'africanisation de la musique religieuse par la composition de messes mêlant les cultures occidentale et africaine. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, après le Concile Vatican II, les membres du clergé local congolais renouvellent le genre du cantique initié par les missionnaires du début du siècle ; la musique traditionnelle congolaise entre désormais dans la liturgie. La génération suivante, parmi les laïcs ou les religieux, continue de composer de la musique liturgique fortement imprégné de musique traditionnelle, à laquelle se mêlent les influences actuelles de la « world music ».

MOTS CLÉS : musique liturgique, musique savante occidentale, musique traditionnelle congolaise, Congo, évangélisation, missionnaires, clergé local.

SUMMARY

The twentieth century was a turning point for the evangelization of the peoples in the two Congo. Missionaries stop to reject every element of African cultures and try to understand the languages and customs of these countries. Western liturgical music gradually includes elements from traditional Congolese music, primarily to improve the priest conversion strategy. Composers, belonging to local clergy, European musicians or priests, contribute to the Africanization of religious music by the composition of masses mixing Western and African cultures. In the second half of the twentieth century, after Vatican II, the Congolese local clergy renews the genre of the song initiated by the missionaries of the early twentieth century. The traditional Congolese music now enters the liturgy. The next generation, being laity or religious, continues to compose liturgical music based on traditional music, which mixes also the influences of the current "world music".

KEYWORDS : liturgical music, Western art music, traditional Congolese music, Congo, evangelization, missionaries, local clergy.