

Jean-Sébastien Laurent

Cantiques et tambours à Kinshasa

Un siècle de musique liturgique

Histoire des
mondes chrétiens



KARTHALA

Histoire des mondes chrétiens

Au XIX^e siècle, un important élan d'évangélisation a marqué le début de la christianisation du Congo. Le chant liturgique de cette Église missionnaire, fait de chant grégorien en latin et de cantiques traduits dans les langues locales, s'est peu à peu rapproché des formes musicales traditionnelles d'Afrique Centrale. Quand, comment et pourquoi a-t-on voulu « africaniser » le chant liturgique ?

On invoque habituellement toutes sortes de raisons historiques pour l'expliquer, toutes valables, mais l'ethnomusicologie ouvre également une piste très intéressante. En Afrique Centrale, la musique est intimement liée au rite coutumier : elle est un fait social, communautaire, et cela se voit à même les structures d'organisation rythmique et vocale. Le chant des missionnaires européens n'était tout simplement pas compatible avec l'idée congolaise du religieux.

Ce livre montre comment ont évolué les mentalités et pratiques liturgiques dans le bassin du Congo, au cours d'un siècle particulièrement mouvementé de son histoire. Il offre un bel exemple de dialogue et d'intrication progressive de deux traditions musicales. En outre, à l'heure où le centre de l'Église catholique se déplace vers le Sud, la question de l'inculturation apparaît comme le vrai défi du XXI^e siècle.

Jean-Sébastien Laurent est diplômé du Conservatoire Régional de Paris (CRR) et de la faculté de musicologie de l'Université d'Évry-Val-d'Essonne. Il est également religieux et membre de la Communauté du Chemin Neuf.



En recourant à l'histoire croisée avec les autres sciences sociales (anthropologie, sociologie...), la collection *Histoire des mondes chrétiens* s'intéresse à tout le parcours historique qui a vu le christianisme réaliser peu à peu la première mondialisation, du Moyen Orient originel à l'Occident européen, aux nouvelles terres des Amériques puis à l'Orient extrême et à l'Océanie.

Elle entend traiter de toutes les communautés chrétiennes – catholiques, protestantes, orthodoxes –, où qu'elles soient, dans une perspective mondiale. Si elle privilégie celles du sud, c'est parce que ces dernières se penchent aujourd'hui sur leurs origines et veulent en connaître les sources. Elle met en lumière les rapports (conflits et/ou dialogue) que ces communautés ont entretenus avec les autres religions et les diverses cultures.

Cette collection est dirigée : – *par Paul Coulon*, directeur honoraire de l'Institut de science et de théologie des religions à l'Institut Catholique de Paris, rédacteur en chef (2007-2012) de la revue *HMC* éditée par les éditions Karthala, membre titulaire de l'Académie des sciences d'outre-mer ; – *et par Philippe Delisle*, professeur d'histoire contemporaine à l'Université Jean Moulin de Lyon, auteur de plusieurs ouvrages historiques traitant de la vie religieuse dans les sociétés esclavagistes antillaises et directeur chez Karthala de la collection « Esprit BD » consacrée à l'analyse de la propagande coloniale et missionnaire à travers la bande dessinée.

KARTHALA sur Internet : <http://www.karthala.com>
Paiement sécurisé

Couverture illustrée par Dominika Ercsey, inspirée de l'ouvrage *Nzembo na Mindule*, Kinshasa, 1979

© ÉDITIONS KARTHALA, 2020
(première édition papier 2020)
ISBN : 978-2-8111-2720-6

Jean-Sébastien Laurent

Cantiques et tambours à Kinshasa

Un siècle de musique liturgique

**Éditions KARTHALA
22-24, boulevard Arago
75013 Paris**

La publication de cet ouvrage a bénéficié du soutien
de l'Université Évry-Val-d'Essone
et de la School Humanités Paris-Saclay.

Les lecteurs trouveront tous les extraits audio commentés dans cet ouvrage à l'adresse ci-dessous, consultable gratuitement.



[https://soundcloud.com/jean-sebastien-laurent/sets/
cantiques-et-tambours-kinshasa](https://soundcloud.com/jean-sebastien-laurent/sets/cantiques-et-tambours-kinshasa)

Sommaire

Abréviations utilisées	5
INTRODUCTION	7
1. LES MOTS POUR DIRE LA MUSIQUE	17
2. RELIGIONS ET MUSIQUES TRADITIONNELLES DU CONGO	31
3. COLONISATION ET MISSION : LA RENCONTRE DES CULTURES	61
4. LA MUSIQUE LITURGIQUE ET LE PROBLÈME DE L'« ADAPTATION »	75
5. À L'HEURE DE L'ÉMANCIPATION	107
6. LES ANNÉES PRÉCONCILIAIRES	131
7. L'ÉGLISE À L'AUBE DE L'INDÉPENDANCE	145
8. L'« AFRICANISATION » DU RÉPERTOIRE LITURGIQUE À KINSHASA	163
9. L'ÉLABORATION D'UN SAVOIR-FAIRE	183
CONCLUSION	193
Bibliographie	199
Table des Documents Sonores	217
Table des Figures	219
Index	221
Table des matières	227

Abréviations utilisées

La notation # renvoie à la numérotation de l'extrait audio disponible en ligne sur le site : <https://soundcloud.com/jean-sebastien-laurent/sets/cantiques-et-tambours-kinshasa>. Les références sont indiquées dans la « Table des Documents sonores ».

AFER	Africanæ Fraternæ Ephemerides Romanae
AMSJ	African Music Society Journal
BBOM	Bibliothèque Belge d'Outre-Mer
BM	Bulletin des Missions
BTA	Bulletin de Théologie Africaine
CMT	Cahiers de musiques traditionnelles
CRA	Cahier des Religions Africaines
DEKKMA	Catalogue sonore en ligne DEKKMA, http://music.africamuseum.be/ , Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren
Enc.	<i>Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle</i> (dir. Jean-Jacques NATTIEZ)
OC	<i>Œuvres Complètes du Cardinal Malula</i> (dir. Léon DE SAINT MOULIN)
OP	Orientations Pastorales
PPAC	<i>Polyphonie et Polyrythmie instrumentales d'Afrique Centrale, structure et méthodologie</i> (Simha AROM)
RCA	Revue du Clergé Africain
RM	Rythmes du monde
SC	Sacrosanctum Concilium
Sem. miss.	Semaine de missiologie de Louvain
ZMR	Zeitschrift für Missionwissenschaft und Religionwissenschaft

Introduction

Si l'on en croit une plaisanterie jésuite, deux sujets de discussion doivent être évités pour garder une communauté religieuse en paix : la politique, et la liturgie. Pour le deuxième, un rapide coup d'œil sur l'histoire du XX^e siècle suffit à s'en convaincre, tant le sujet déchaîne les passions. Adoptée en 1963, la réforme liturgique du Concile Vatican II bouleversa la vie religieuse des fidèles catholiques. Dans les pays de « vieille chrétienté », on l'associe volontiers à l'abandon du latin et à l'ouverture au monde moderne, ainsi qu'au lot de polémiques que la mise en œuvre du Concile suscita par la suite. Au Congo l'affaire fut tout autre, de même que dans tous les lieux où le christianisme n'avait pas encore cent ans. À l'aube de leur indépendance, ces pays quittaient à peine leur statut de « terre de mission », « l'inculturation » du christianisme n'en était qu'à ses premiers balbutiements et la musique liturgique en était le meilleur reflet. Et pourtant l'Église congolaise n'avait pas attendu Vatican II pour « africaniser » les chants de son culte et de sa pastorale. Ce livre tente de rendre compte de l'aventure singulière de cette musique, intimement liée à l'histoire tourmentée du XX^e siècle dans le bassin du Congo – ce territoire immense aussi vaste que la moitié de l'Union Européenne ; intimement liée aussi aux nombreux bouleversements que connut l'Église catholique dans ce pays.

On trouve un certain nombre d'articles plus ou moins récents qui traitent de thèmes voisins, selon des points de vue et des formats variés. Il y a d'abord quelques articles généraux sur les échanges interculturels entre musique africaine et musique occidentale. Dans la récente *Encyclopédie* de Jean-Jacques Nattiez, Kofi Agawu consacre deux pages à l'influence du christianisme dans son article « Impact du colonialisme sur la musique africaine¹ ». Il n'y évoque que le contexte anglophone. En août 2003, un colloque fut organisé à Kinshasa sur le thème « Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique » pendant lequel plusieurs conférenciers abordèrent la question de l'influence du christianisme sur les

1. K. AGAWU, « L'impact du colonialisme sur la musique africaine », in J.-J. NATTIEZ, *Enc.* vol. 5, 2007, p. 37-67.

musiques traditionnelles, mais ces études restent souvent lacunaires². Il y a ensuite, quelques exposés offrant un panorama de l'histoire de la musique liturgique du Congo, à l'instar de l'article *Le ndombolo du Seigneur* de Martin Kalulambi Pongo (2004), ou du résumé de Kishilo W'itunga à partir de l'historique de P.C. Kazadi (1973)³. O.E. Axelsson a réalisé une enquête un peu plus détaillée dans un texte de 1974, mais les articles les plus complets sont ceux d'Antonio Bispo de 1980 et celui de Jann Pasler en 2017⁴. Toutefois, aucun de ces panoramas historiques ne fournit d'information technique musicologique. Il faut encore signaler l'article de Félicité Tonadio Mvumu publié en 2008 qui souffre malheureusement de quelques raccourcis et maladresses⁵, et l'article récent et de bonne qualité de Fred Olichet Biyela⁶. Enfin, plusieurs travaux de recherche sont consacrés à des thèmes connexes : les thèses de doctorat de David Nadeau-Bernatchez (2012), Jean-Marie Bodo (1992) et Marie-Jeanne Muende Mampuya (2011)⁷. Ces travaux ont beaucoup de qualités mais n'entrent pas dans le détail de l'analyse musicologique⁸. Les deux travaux les plus proches

2. A. N. MALONGA, M. KADIMA-NZUJI, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004. Voir en particulier les articles de M. KALULAMBI PONGO (p. 115-140) et de M. F. MUKENDJI MBANDAKULU (p. 141-160).

3. M. KALULAMBI PONGO, «Le ndombolo du Seigneur. Itinéraires et logiques des musiques religieuses en Afrique centrale», in *Rupture-Solidarité* 5, Paris, Karthala, 2004, p. 47-67; K. W'ITUNGA, «Une analyse de la «Messe katangaise» de Joseph Kiwele», in *Journal of International Library of African Music* 6/4, 1987, p. 108-125; P.C. KAZADI, «Trends of nineteenth and twentieth century music in Congo-Zaïre», in *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Ed. Gustav Bosse Verlag, p. 267-283.

4. O.E. AXELSSON, «Historical Notes on Neo-African Church Music», in *Zambezia* 3/2, 1974, p. 89-102; A. A. BISPO, «Zur Kirchenmusik in Zaïre nach den Darstellungen in des missions- und musikwissenschaftlichen Literatur», in J. OVERATH, *Musices aptatio. Liber Annuarius* 1980, Rome, CIMS, 1980, p. 364-382; J. PASLER, «Les précurseurs africains des réformes musicales du concile Vatican II», in *Présence Africaine* 2017/1-2 (n°195-196), p. 173-200.

5. F. TONADIO MVUMU, «L'inculturation de la musique sacrée dans l'Église catholique de la République démocratique du Congo (1928-1988)», in *Revue africaine des sciences de la mission* 13/24-25, juin 2008, p. 241-264.

6. F. O. BIYELA, «Musique et perspective missionnaire au Congo-Brazzaville», in *Perspectives missionnaires* 74, Paris, 2017, p. 72-83. Honoré Vinck a aussi écrit un bon article en 2016 mais qui n'est malheureusement pas encore publié.

7. D. NADEAU-BERNATCHEZ, *La musique comme rapports aux temps. Chroniques et diachroniques des musiques urbaines congolaises*, Thèse de doctorat en histoire et en anthropologie, soutenue le 4 octobre 2012 à l'Université Laval, Montréal; M.-J. MUENDE MAMPUYA, *Contexte historique du christianisme et inculturation de la liturgie catholique : de la liturgie Orientale aux rites Africains*, Kinshasa, Éditions Universitaires Africaines, 2011; J.-M. BODO, *La musique, instrument privilégié de la liturgie pour la seconde évangélisation du Cameroun*, Thèse de doctorat en liturgie, soutenue le 25 janvier 1992 à l'Institut Pontifical de Liturgie St Anselme, Rome.

8. Quatre monographies plus anciennes ont abordé la question de l'inculturation de la musique liturgique en Afrique d'un point de vue ethnomusicologique : FR.BASILE, *Aux rythmes des tambours : la musique chez les noirs d'Afrique*, Montréal, Ed. Frères du Sacré Cœur, 1949;

de mon questionnement sont les mémoires de recherche d'Oriane Marck (2012) sur « l'évolution de la pensée missionnaire en Afrique Centrale au XX^e siècle, au travers de la musique liturgique » ainsi que celui de Pascal Tshombokongo (2014) sur l'histoire de la musique liturgique dans le diocèse de Tshumbe⁹. La première illustre ses arguments avec de nombreuses analyses ethnomusicologiques, mais elle s'intéresse plus à la musique de concert qu'à la question du chant liturgique en contexte paroissial. Le second offre une enquête historique très détaillée de son diocèse, mais il aborde la liturgie d'un point de vue théologique et ne présente aucune analyse proprement musicologique. Il faut donc bien reconnaître que jusqu'à présent, l'inculturation de la musique liturgique au Congo n'a pas été étudiée d'une manière détaillée et satisfaisante. Cet ouvrage se propose de contribuer à ce sujet qui est loin d'être épuisé.

Pourquoi a-t-on voulu « africaniser » le chant liturgique ? Les évêques du Congo utilisèrent ce terme dans les années soixante pour signifier l'urgence d'un « christianisme africain ». Mais en musique, que signifie concrètement cette « africanisation » ? Était-ce un besoin de l'époque, une mode, une manifestation folklorique ? Ou alors une expression identitaire pour se démarquer de l'Occident à l'heure de l'indépendance ? Était-ce pour les besoins de l'évangélisation, une « stratégie missionnaire » comme certains l'ont écrit ? Il est vrai que dans les années trente, beaucoup pensaient que le chant importé d'Europe par les missionnaires ne pouvait satisfaire les besoins spirituels des chrétiens congolais. Et malgré cela aujourd'hui à Kinshasa ont lieu chaque dimanche, en plus des célébrations en « rite zaïrois », des messes en latin avec chant grégorien et des messes avec des chants du répertoire européen, et l'assistance ne désemplit pas. Un hiatus ? Pour la VI^e Assemblée Plénière de l'Épiscopat du Congo de 1961, alors que le christianisme était pourtant en pleine expansion, l'inculturation liturgique fut considérée comme une nécessité vitale pour l'Église. Comment comprendre cette contradiction ?

W. TEGETHOFF, *Vokalmusik der Nkundo-Mongo im Blickfeld kirchenmusikalischer Anpassung*, Inauguraal Dissertationf zur Erlangung dee Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1953 ; H. WEMAN, *African Music and the Church in Africa*, Uppsala, Appelbergs Boktryckeri AB, 1960 ; S. MBUNGA, *Church Law and Bantu Music*, Suisse, Schöneck-Beckenried, 1963.

9. O. 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, Histoire, 2012, en ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00740330>, consulté en novembre 2016 ; P. TSHOMBOKONGO, *L'art musical chrétien en contexte africain de l'inculturation de la liturgie : chemin parcouru par le Diocèse de Tshumbe en République Démocratique du Congo*, Thèse de doctorat, Université d'Innsbruck, 2014. La thèse a été publiée dans l'ouvrage *Le tambour à la louange de Dieu. Chant liturgique et inculturation en Afrique*, Ed. Croix du Salut, 2016.

De surcroît, notre enquête doit affronter la difficulté d'un terrain historique particulièrement épineux. En effet, ce siècle de développement liturgique traverse une période unique de l'histoire du Congo où abondent les entremêlements : la colonisation, les missions, les deux guerres mondiales, l'indépendance, le Mouvement liturgique préconciliaire puis le Concile Vatican II, le régime Mobutu, la formation du rite zaïrois... Vu la complexité du terrain (voire sa dimension polémique), l'élucidation des choix liturgiques ne peut pas se faire simplement au niveau technique, elle doit intégrer la part contingente des échanges humains. Cet exposé devra donc prendre en charge trois questions : comment est née l'idée d'introduire la musique congolaise dans la liturgie catholique ? Quels choix ont été faits qui explicitent ce que désigne l'« africanisation » ? Quels sont les échanges entre travail de terrain, instances institutionnelles et débats scientifiques qui éclairaient ces choix ?

L'ethnomusicologie nous est ici d'un grand secours car elle pointe un principe fondamental des musiques traditionnelles d'Afrique Centrale qui regarde particulièrement notre sujet : dans ces traditions, l'intrication entre musique et culte y est si forte qu'on ne peut pas vraiment les différencier. Dans les cérémonies socioreligieuses congolaises, le jeu musical est fait par et pour la communauté, il est éminemment collectif. On en vient naturellement à l'idée que s'il y a eu un rapprochement du chant liturgique avec les procédés musicaux traditionnels, c'est d'abord et avant tout pour des raisons religieuses : l'évolution du rapport au sacré et l'emploi de certains procédés musicaux avancent main dans la main. Le vocabulaire utilisé aujourd'hui à Kinshasa pour parler la musique porte les traces de cette relation étroite, c'est ce que nous verrons dans le premier chapitre. Faire l'histoire de la musique liturgique au Congo, c'est faire l'histoire de ce binôme musique-religion, c'est comprendre comment l'Église l'a peu à peu découvert et adapté pour en tirer pleinement profit dans sa liturgie.

L'utilisation des musiques traditionnelles congolaises dans la liturgie catholique n'avait en effet rien d'évident, elle supposait trois conditions : la reconnaissance de la valeur culturelle de ces musiques, de leur dignité pour le culte catholique, et surtout un modèle concret de ce qu'on appelle alors « l'adaptation » musicale (le terme « inculturation » n'apparaît qu'en 1974). Comme nous le verrons, les deux premières conditions furent réunies assez tôt au XX^e siècle, mais la troisième a nécessité un temps de maturation. Il s'agissait de trouver un moyen terme entre « européanisme » (imposer en Afrique les modèles culturels occidentaux) et « indigénisme »¹⁰ (adopter la culture locale précoloniale sans la questionner). Du point de vue catholique,

10. L'acception du terme « indigénisme » changea à partir des années cinquante, on l'utilisa alors comme un équivalent de ce qu'on appelle aujourd'hui l'inculturation.

les deux positions sont insuffisantes : l'européanisme nie la valeur bonne d'un peuple et de sa culture (ordre de la Création), l'indigénisme nie la conversion nécessaire dans la rencontre de toute culture avec la nouveauté chrétienne (ordre du Salut). Cette question aussi ancienne que l'histoire du christianisme se posait à la jeune Église du Congo, d'abord aux missionnaires puis au clergé congolais lui-même.

Au fil des chapitres, nous saisissons *in concreto* l'évolution du répertoire liturgique congolais à travers une sélection de compositions entre les années 1930 et 1980¹¹, et en particulier dans le répertoire liturgique du diocèse de Kinshasa qui fut rassemblé en 1978 dans le livret de chant *Toyembani*, auquel correspond le recueil de partition *Nzembo na mindule*. Pour contextualiser historiquement cette analyse nous utiliserons des sources de trois types, à commencer par des articles de revues dont certaines méritent une attention particulière. Le *Bulletin des Missions* (BM) est publié dès 1922 par l'Abbaye Bénédictine de Saint-André-lez-Bruges et connaît un grand écho en Europe où les questions missionnaires passionnent. C'est une revue engagée, revendiquant la fidélité au Saint Siège qui avait récemment repris en main l'activité missionnaire et affirmé son indépendance à l'égard des États coloniaux. À partir de l'année 1952 elle fusionne avec la revue française *Rythmes du monde* dont elle partage la ligne éditoriale. La revue *Africa* est le journal de L'Institut International des Langues et des Cultures Africaines. Elle paraît dès 1928 et se donne le but d'être une plateforme d'échange scientifique, en particulier dans le champ linguistique et culturel. Le bulletin *Africa* existe encore, il est publié par l'*International African Institute* à Cambridge. La revue francophone *Africanæ Fraternalæ Ephemerides Romanae* (AFER) est publiée par la Conférence Romaine des Missions Catholiques d'Afrique à partir de juin 1932¹². Elle est un bulletin de liaison pour le clergé et n'a pas vocation à publier des articles scientifiques – tout en informant ses lecteurs des travaux de recherche des revues *Anthropos* ou *Africa*. La *Revue du Clergé Africain* (RCA) paraît en 1946 suite à la volonté de la Troisième Conférence Plénière des Ordinaires du Congo Belge de 1945. C'est un bulletin de liaison francophone contenant

11. Ces documents ont été collectés à partir de plusieurs fonds. À Kinshasa : les archives des Pères de Scheuts, le studio des SVD Bana Ngayime du P. Müller, les Éditions Pauliniennes, les archives personnelles du P. Filip de Wilde au Monastère des Prémontrés ND de l'Assomption, la Bibliothèque de l'Université Catholique du Congo, les archives de la Conférence Épiscopale du Congo. À Rome : la Bibliothèque de l'Université Pontificale Grégorienne, les archives des Pères Blancs.

12. La Conférence Romaine des Missions Catholiques d'Afrique est née en 1927 suite à la demande de représentation de l'Église catholique dans les rencontres de l'Institut International des Langues et des Cultures Africaines. Puisque le Saint Siège ne pouvait pas politiquement accepter une représentation officielle, il encouragea les grands ordres missionnaires à se constituer en association pour assurer une représentation catholique auprès de l'Institut.

des rapports d'expérience et des débats d'opinion au sein du clergé. Le large panel d'opinions exprimées dans ces revues sera ensuite complété par des comptes rendus de colloques et de sessions sur la musique liturgique ou la missiologie. Lieux de débat entre missionnaires du monde entier, ces rencontres montrent à quel point les réflexions et les pratiques pastorales ne sont pas un tout monolithique et statique. Les Semaines de missiologie de Louvain tenues à partir de 1923 auront une importance particulière. En troisième lieu, il est évidemment nécessaire d'avoir un regard sur les sources institutionnelles catholiques : Conférence Épiscopale du Congo, Congrégations pour la liturgie et pour la mission à Rome, documents du magistère. À la lecture, il faudra bien tenir compte de la problématique de leur autorité. D'une part tous les documents romains n'ont pas la même valeur, d'autre part le principe de subsidiarité s'exerce de bas en haut de l'échelle de gouvernement.

Mais quelle période doit-on circonscrire, et comment doit-on la découper ? Il faudra commencer par le premier contact, à la fin du XIX^e siècle, entre les missionnaires européens et les pratiques religieuses et musicales précoloniales, pour comprendre ce qu'ils ont trouvé à leur arrivée au Congo et ce qu'ils en ont fait. Les pratiques missionnaires ont-elles fait obstacle à l'émergence d'une africanisation de la liturgie ? La question n'est pas simple. D'un côté, l'adaptation du christianisme aux cultures locales est un principe ancien de la tradition missionnaire. En effet, dès la fondation de la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* par le Pape Grégoire XV en 1622¹³, la constitution d'un clergé « indigène » et l'adaptation à la culture locale sont la norme théorique. D'un autre côté, toute une série de facteurs compliquent la situation au Congo de cette époque : le fossé culturel et l'incompréhension de la cohérence interne des musiques traditionnelles, les dispositions liturgiques plutôt rigides alors en vigueur, l'ambiguïté de la relation avec l'administration coloniale, et tout simplement l'inexistence d'un clergé congolais capable de prendre en main la liturgie de son Église. Il y aura une première rupture avec la Lettre Apostolique *Maximum Illud* signée par le Pape Benoît XV en novembre 1919. Au sortir de la Première guerre mondiale, ce document marque un tournant dans la politique missionnaire de l'Église. Au même moment, on commence à prendre conscience de la valeur culturelle de la tradition africaine et à se poser la question d'introduire cette musique dans le culte catholique. Durant toute cette deuxième période, les missionnaires cherchent avec difficulté un modèle pour cette adaptation. Signée par Pie XII en novembre 1947, l'Encyclique *Mediator*

13. La S.C. de la Propagande est l'organe du Vatican qui organise la mission de l'Église catholique. Elle fut fondée à l'occasion d'un important mouvement missionnaire. On l'appelle aujourd'hui « Congrégation pour l'évangélisation des peuples ».

Dei sur la liturgie confirme la pertinence de l'idée d'une musique liturgique inculturée et ouvre ainsi une troisième période. À cette époque, l'inculturation est en débat pour au moins deux raisons : d'une part, une dialectique interne au christianisme lui-même où s'opposent incarnation et résurrection, bonté de la création et rédemption, « semence du Verbe » et « conversion de la culture ». D'autre part un certain cadre historique : l'Église d'alors attachait son identité à sa dimension sacrée comprise comme séparée du profane, ce qu'elle manifestait en grande partie dans sa liturgie. De manière frappante, c'est lorsque certains missionnaires découvrent l'ethnomusicologie de l'école de Berlin que naît l'idée d'une possible adaptation de la musique liturgique en Afrique.

L'adaptation était acquise en théorie mais pas encore en pratique, et l'affaire n'était pas facile : à cause de la relation musique-culte des religions traditionnelles, ce processus d'inculturation n'était pas qu'un simple mélange de procédés musicaux, mais était lié à l'élargissement de la conception même du culte catholique au Congo et de la place que devait y occuper le chant. Dès la fin des années trente plusieurs tentatives de compositeurs congolais avaient été remarquées, mais il faut attendre la fin des années cinquante pour une véritable « africanisation » de la liturgie. Cette troisième période est aussi celle de la formation d'une élite intellectuelle congolaise, de l'indépendance et du transfert progressif du gouvernement de l'Église au clergé autochtone. À la surprise générale, le Pape Jean XXIII annonce la convocation d'un Concile en janvier 1959. En 1963, la Constitution *Sacrosanctum Concilium* légitime définitivement l'usage de la tradition musicale congolaise dans la liturgie. Ce document ouvre une quatrième période d'institutionnalisation et d'organisation de la production musicale. Le clergé congolais poursuit l'effort commencé avant le Concile pour la mise en place d'une liturgie spécifiquement congolaise, le « rite zaïrois », qui sera finalement reconnu en 1988. Pendant ce temps, les compositeurs se réapproprient leur tradition musicale, et l'on assiste enfin à une véritable « africanisation » du répertoire musical : non seulement dans ses procédés, mais aussi dans la dimension religieuse qui la sous-tend.

Avant de poursuivre cet exposé, j'aimerais ici exprimer ma gratitude à Mme Violaine Anger, à Mme Susanne Fürniss et au P. Ntima Nkanza pour leur relecture attentive et leurs précieux conseils. Merci encore à toutes les personnes qui ont accompagné ce travail de recherche, en premier lieu au laboratoire SLAM et à l'Université d'Évry Val d'Essonne qui ont financé mes recherches et cette publication ; au personnel et aux enseignants du département de musicologie d'Évry et à la School Humanités de Paris-Saclay ; aux nombreux traducteurs et correcteurs : Francine Mackaya, Doudou Nduelo, Toussaint Dumbi, Stan Kambashi et Catherine Laurent ; à la CENCO, aux archives des Pères Scheutistes et des Pères Blancs, à la communauté du

Chemin Neuf à Kinshasa. Un remerciement particulier s'adresse enfin aux abbés Laurent Mpongo, Barthélémy Binia, Alphonse Müller, Filip André de Wilde, Jean-Pierre Makamba et Cola Lubamba, tous témoins immédiats de l'aventure racontée dans cet ouvrage.

1

Les mots pour dire la musique

Quel est le vocabulaire utilisé à Kinshasa aujourd'hui, dans l'Église catholique, pour parler de la musique ? Comment désigne-t-on une mélodie, un rythme ? Comment distingue-t-on les différentes voix d'une polyphonie ? La question n'est pas anodine : nos mots ne sont pas qu'un simple outil pratique du langage courant ou du discours technique, ils suggèrent une conception de la vie, une perception particulière du monde qui nous entoure. Les mots qui servent à décrire des phénomènes sonores sont la face visible d'une certaine appréhension de la musique. Si notre hypothèse de départ est juste, si la relation musique-culte des religions traditionnelles du Congo s'est réellement reportée dans la liturgie de l'Église catholique, alors cela doit laisser des traces dans le langage d'aujourd'hui et il vaut la peine de s'y attarder.

Plusieurs difficultés se présentent devant une telle analyse linguistique. Tout d'abord, le lingala est une langue hybride, ou plutôt « véhiculaire » : c'est la langue maternelle des natifs de Kinshasa, qui est une ville très cosmopolite de dix millions d'habitants venus de l'ensemble du pays. Le lingala « original » vient de la région de l'Équateur, au nord-ouest du Congo, mais nous n'avons pas ici les moyens d'interroger cette langue source. On cherchera donc à décrire son usage à Kinshasa sans se prononcer sur ses racines linguistiques. Autre conséquence de ce caractère véhiculaire du lingala de Kinshasa : son usage varie et les mots n'ont pas toujours un sens univoque. En particulier pour dire la musique, beaucoup de mots tombent sous le coup d'interprétations différentes et d'usages différents de la langue. Il faudra donc faire dialoguer ces différentes interprétations pour viser au plus original possible. Par ailleurs, on trouve beaucoup d'emprunts au français dans le vocabulaire de la musique, mais aussi des emprunts à la conception occidentale du fait musical. Il faudra donc chercher la terminologie la plus traditionnelle possible, en gardant à l'esprit qu'une absence de vocabulaire est souvent révélatrice d'une idée différente de ce qu'est la musique. Enfin, il est utile de préciser que le lingala, de même que la quasi-totalité des dialectes d'Afrique, est une langue dite « à ton » : la hauteur du son d'un phonème (ou sa courbe mélodique) détermine le sens du mot. On parle de la « tonétique » d'un phonème ou d'une langue pour désigner

l'aspect physique du phénomène sonore, et de la « tonologie » pour désigner sa fonction linguistique.

Pour cette étude, nos sources sont issues de trois catégories. Nous avons en premier lieu les précieux témoignages des abbés Barthélémy Binia, Jean-Pierre Makamba et Cola Lubamba¹, tous les trois très impliqués dans la liturgie à Kinshasa et à des époques différentes – c'est-à-dire à des « moments linguistiques » différents. Alors que Makamba et Lubamba sont originaires de Kinshasa, Binia est originaire du diocèse d'Idiofa où la langue véhiculaire est le kikongo. Sa connaissance du lingala et des usages linguistiques à Kinshasa est néanmoins un témoignage sérieux et irremplaçable. Nous disposons ensuite d'une traduction de l'introduction du recueil de chant *Toyembani* de 1978. Ce document est particulièrement intéressant car il utilise un lingala proche de l'original parlé en Équateur². Enfin, nous disposons de cinq manuels : un dictionnaire français-lingala de 1985, encore très répandu, rédigé par le missionnaire scheutiste René Van Everbroeck³. Un dictionnaire français-lingala-sango de 2013 publié par l'Organisation Internationale de la Francophonie sous la direction de Musanji Ngalasso-Mwatha⁴, inspiré en partie du premier et qui fournit une très grande quantité d'exemples. Un dictionnaire et une grammaire publiés dans les années quatre-vingt-dix par le linguiste congolais Adolphe Dzokanga⁵. Un dictionnaire en ligne⁶ mis en place par Peter van Hertum qui traduit du lingala vers le français, l'anglais et le néerlandais, et dont l'intérêt principal est l'analyse grammaticale des mots recherchés.

Cet exposé commencera par rendre compte du vocabulaire désignant le chant et la voix, puis celui du rythme et du temps, et enfin les mots pour dire la musique en général. Alors que certains faits musicaux ont une terminologie équivalente à celle du français, d'autres sont nettement plus difficiles à cerner. En fin de compte, nous comprendrons mieux à partir de ce vocabulaire la perception générale du fait musical et ce qu'on peut en conclure par rapport au chant liturgique. Par exemple, l'étude de la terminologie relative à la voix permettra de mettre en évidence la forme intrinsèquement dialogale du chant, ainsi qu'une meilleure appréhension du rapport rythme-parole dans le cas particulier de la cantillation.

1. Propos recueillis respectivement le 9 décembre 2016, le 14 mars et le 7 octobre 2017.

2. L'orthographe utilisée dans le livret de chant *Toyembani* n'utilise pas le système conventionnel (avec les caractères *ɔ* et *ɛ* ouverts) et omet les accents tonaux.

3. R. VAN EVERBROECK, *Dictionnaire Français-Lingala*, Kinshasa, Éditions l'Épiphanie, 1985.

4. M. NGALASSO-MWATHA (dir.), *Dico plus. Dictionnaire français-lingala-sango*, Paris, Organisation Internationale de la Francophonie, ELAN, Présence Africaine, 2013.

5. A. DZOKANGA, *Nouveau dictionnaire illustré*, Bonneuil s/m, Ed. Bisomoko, 2001; *Grammaire pratique du lingala*, Bonneuil s/m, Ed. Dzokanga, 2003.

6. Disponible à l'adresse <https://dic.lingala.be/fr/>, consulté en octobre et novembre 2017.

Les «œuvres de la voix»

Le mot *nzémbo* est un pluriel équivalent au mot «chant», mais il se traduit aussi par cantique, chanson, musique vocale, air ou berceuse. On l'utilise aussi dans l'expression *Nzémbo ya Davídi* pour désigner les Psaumes de la Bible. Il provient de la racine verbale *-émba* ou *-yémba* qui signifie «chanter» (l'infinitif est *koyémba*), et qui forme aussi les substantifs *loyémbo* (singulier de *nzémbo*) et *moyémbi* («chanteur», *baémbi* au pluriel). Le titre du carnet de chant du Diocèse de Kinshasa «*Toyembani*» signifie par exemple «Chantons!». Un groupe de chanteurs se dit *lingómbá ya baémbi*, mais on utilise plus couramment l'emprunt *korale* pour désigner une chorale liturgique. *Koyémbisa* désigne le fait de faire chanter, de diriger une chorale. Les chefs de chœur sont appelés *bayémbisi*. Il n'y a pas de terme pour désigner la polyphonie (au sens général d'un chant à plusieurs voix). Le chant traditionnel est généralement à deux voix : l'une est appelée «le chant», et l'autre est ajoutée spontanément et aucun mot ne la désigne. Il n'y a pas non plus de terme pour parler du contrechant (au sens d'une entrée en polyphonie avec la voix principale), même si le phénomène est courant. Dans le cadre d'une chorale liturgique, on utilisera soit la terminologie occidentale (soprane, alto, ténor, basse), soit une expression forgée pour l'occasion, par exemple «première voix», «deuxième voix».

Le mot *mongóngó* est l'équivalent du mot «voix» mais signifie aussi «gorge». L'expression *loyémbo na mingóngó misáto* signifie «chant à trois voix». D'après Adolphe Dzokanga, le terme peut aussi désigner l'«air d'un chant», par une extension sémantique où l'on désigne la mélodie par l'appareil de production (un peu comme lorsqu'on parle d'une «voix principale»). Dans l'introduction du livret *Toyembani*, on trouve ainsi cette expression figurée pour désigner le chant : *bikelá na mongóngó* (§5), c'est-à-dire «les œuvres de la voix» (ou *bikelá* est le pluriel de *ekelá* : «geste, action, création»). Le terme *monǎkǎ* signifie «bouche» mais aussi «parole, dialecte, langage, message». Le terme *liloba* signifie «parole» (ou «mot»), et son pluriel *maloba* signifie «discours» ou «proposition»⁷. En liturgie, on utilise ainsi l'expression *Liloba lya Nzámbe* pour «Parole de Dieu». *Liloba* est construit sur la racine *-loba* qui signifie «parler» et dont dérivent différents modes du discours, par exemple *lobaloba* (bavarder, parler faussement ou légèrement), *lobana* (se concerter), *lobela* (transmettre un ordre), *lobisa* (donner la parole). On trouve aussi la racine verbale *-solola* qui signifie «causer», «dialoguer», «raconter».

7. En kikongo, on utilise *ndinga* pour dire la voix mais aussi la parole. À ma connaissance, rien ne permet vraiment de rapprocher en lingala le mot «voix» de la parole plutôt que du chant.

Quant à la forme du chant, on trouve le terme *mondimó* pour désigner le refrain. Ce mot provient du verbe *-ndima* qui signifie « acquiescer », « approuver » (de la même racine dérive le terme *mondimi*, « croyant »). On trouve par exemple dans le §3 de l'introduction de *Toyembani* l'expression *kondima mondimó mwa nzémbo* (« répondre/agréer le refrain du chant ») pour désigner la partie du chant propre à l'assemblée. Au §4, on trouve le terme *milóngó* qu'on peut traduire par « couplet ». C'est en réalité le pluriel de *molóngó* qui signifie « ordre », « série » ou « alignement » (*molóngó moa nóti* désigne ainsi la gamme de musique, par l'emprunt au français du mot « note »). On pourrait donc traduire *milóngó* par « lignes » ou « groupe de mots ». Il n'existe en fait aucun terme pour parler de la forme responsoriale du chant en tant que telle, forme pourtant la plus courante dans les pratiques traditionnelles d'Afrique Centrale et dans le chant liturgique à Kinshasa, où l'assemblée reprend un court refrain tandis qu'un soliste ou un chœur chante ou improvise des couplets. Le couple *mondimó-milóngó* montre que la forme responsoriale du chant n'est pas pensée selon une opposition formelle couplet-refrain, mais selon une structure question-réponse, énoncé-acquiescement.

Il reste une incertitude concernant le vocabulaire de l'aigu et du grave. D'après Cola Lubamba, l'usage le plus répandu aujourd'hui est de dire *koyémba likoló* (chanter en haut, « vers le ciel ») ou *koyémba na nsé* (chanter en bas, « vers la terre »). Cependant Barthélémy Binia affirme que dans les années soixante-dix on disait à Kinshasa *koyémba na moké* (« chanter petit ») et *na monéne* (« chanter gros »). La figure petit/gros serait plus proche de ce qu'on trouve dans d'autres langues bantu⁸, tandis que la notion de haut/bas pourrait être une adaptation en lingala d'un concept venu de l'Occident. Seule une étude du lingala d'origine pourrait permettre de résoudre cette difficulté.

Il n'y a pas de mot en lingala pour désigner la cantillation telle qu'elle est pratiquée dans la liturgie occidentale – pour le chant d'un psaume ou la récitation des prières rituelles de la messe – tout simplement parce que le chant est toujours pensé comme un procédé rythmé, ou plutôt mesuré, c'est-à-dire dont la rythmique obéit à une pulsation régulière. Pour désigner le chant cantillé de la liturgie, le lingala utilisera soit une expression du type « musique libre », soit le mot « grégorien » en référence à la pratique occidentale (les textes officiels le déclarent « chant propre de la liturgie romaine⁹ »). Comme le chant psalmodique, la cantillation pratiquée dans

8. S. AROM, *PPAC*, t.1, Paris, Selaf, 1985, p. 68. Cette métaphore petit-gros pour parler de l'aigu et du grave ne serait-elle pas une transposition dans un langage figuré de la production du son grave ou aigu d'un gros ou d'un petit tambour ?

9. SC §116.

l'Église à Kinshasa est une sorte de mise en musique de la parole, au sens d'une régularisation de la durée des syllabes et d'une adaptation des hauteurs à une échelle donnée. Cependant, les variations de durée semblent plus importantes à Kinshasa que dans la pratique européenne. Doit-on chercher l'origine de la cantillation kinoise dans la tradition musicale congolaise, ou dans le chant grégorien ? On trouve dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale des chants non mesurés, par exemple dans le chant des fables¹⁰, mais il n'y a pas à ma connaissance de mot en lingala pour le désigner par opposition à un mode mesuré du chant. Selon Barthélémy Binia, quand les cantillations ont été composées dans les années soixante-dix à partir de mélodies congolaises, elles avaient été pensées sur une pulsation – il y avait même des parties de tambours – avec quelques passages plus libres du prêtre par référence au chant grégorien. Ce mode particulier du chant, créé pour les besoins du culte catholique, n'est en tout cas pas considéré du même ordre qu'un *loyémbo*, différence que tente de suggérer l'emprunt au français « grégorien ».

Rythme, temps, durée

La traduction du terme « rythme » pose problème, mais est justement révélatrice d'une différence dans l'organisation même du temps musical. D'après Van Everbroeck, le mot rythme peut être rendu par les termes *etámoli* (« rythme d'un chant, d'une danse »), *mogbata* (« rythme donné par le tambour »), *ekoko* (« baguette pour battre le rythme ») ou encore *mobilu* (« bruit rythmé des payeurs »). L'expression *Bakobéte migbata elóngó na mbonda* se traduirait donc « on donne le rythme au moyen d'un tambour ». Cependant, Cola Lubamba et Barthélémy Binia affirment qu'il n'y a pas d'équivalent lingala au mot « rythme ». Comment interpréter cette contradiction ?

Ce qui est certain, c'est que le verbe *kobéte* est utilisé pour dire « frapper le tambour » et provient de la racine verbale très répandue *-bête*, « frapper ». Selon le préfixe et le contexte, elle peut signifier « se battre », « tirer au fusil » (*bakobéte*), « sonner une cloche » (*babéte*), « applaudir », « donner un concert », « pleuvoir », « impressionner ». La forme linguistique [e...-li] qui désigne le mode de l'action nous donne le mot *ebételi* : « façon de frapper » et par extension « rythme ». Le terme *mogbata* qui dérive de *-bête*

10. Kofi Agawu en atteste l'existence au Kenya (article « Rythme », in J.J. NATTIEZ, *Enc.* vol. 2, p. 105). Voir aussi G. MBONIMANA, « Les chants traditionnels du Rwanda et la liturgie », in J. OVERATH, *Musices aptatio 1980*, p. 181 ; S. FÜRNISS, « La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinaisons de paramètres », in *Journal des africanistes*, 69/2, 1999, p. 148.

désignerait donc l'action de la frappe sur le tambour (supposée régulière), c'est-à-dire un mode de jeu et non un concept abstrait de rythme¹¹. De la même manière, le terme *etámboli* est construit sur la forme linguistique [e-...-li] à partir de la racine -*támbola* qui signifie « marcher, avancer » ou « se dépêcher ». On la trouve dans le verbe *kotámba* (« marcher, fonctionner, voyager »). *Etámboli* désigne donc l'allure de la marche, la démarche, le voyage, le fonctionnement, le mouvement régulier. Là aussi, ce n'est pas une traduction du concept de rythme mais seulement un rapprochement figuré. Quant au substantif *mobiló*, c'est une onomatopée qui désigne la cadence des payeurs (qui s'accompagne habituellement d'un chant), mais pas le rythme abstrait de son mouvement. De même enfin, le mot *ekoko* désigne en premier lieu un objet (baguette, cognée ou hache), et ne signifie « rythme » que par extension. En fin de compte, le substantif « rythme » en tant que catégorie générale n'a pas son équivalent en lingala, et l'aspect de la régularité dans un phénomène musical sera toujours désigné par un fait sonore concret. Pour parler du rythme en général (par exemple « le rythme du chant d'offrande doit être saccadé »), on utilisera le plus souvent l'emprunt au français « rythme ». Pour désigner un rythme concret au tambour, on l'appellera directement par le nom de sa formule rythmique (« Joue-moi un *mutuashi*, un *agwaya* ») ou alors en mimant sa mise en œuvre avec la voix ou avec les mains. Il n'y a pas non plus de terme pour désigner la pulsation ou le tempo : on parlera d'un chant *malémbe* (« lent ») ou *mbángu* (« vite »).

Le temps aussi est toujours compris comme un moment concret. On parle de *ntángo* (« moment, instant, temps [avoir le -] »), *ngonga* (« heure [quelle – est-il ?] ») mais aussi « cloche, sonnerie », *eleko* (« période, époque, saison »), *ebéndé* (« durée »). La désignation du passé, du présent et du futur obéit à deux modes : *elóló* qui signifie « aujourd'hui » et *lóbí* qui signifie « demain » ou « hier », c'est-à-dire tout ce qui n'est pas aujourd'hui. Le contexte et la conjugaison du verbe permettent de lever l'équivocité du terme *lóbí*. Les mots *nsima* (« après ») et *libosó* (« avant ») permettent d'organiser la succession des événements. On ne trouve aucun substantif pour dire passé et avenir, on en rendra l'idée par des expressions du genre *mambí makoyá nsima* (« les affaires après ») ou *mikóló mileká* (« les jours avant »). L'éternité se dit *lobíko* (« éternité, éternel ») à partir de la racine *lobí*. L'étude de la conception du temps mériterait un travail plus vaste, mais sans trop simplifier on peut en tirer deux conclusions : la langue favorise d'une part une conception circulaire du temps ou l'avant et l'après sont finalement

11. Il faudrait encore vérifier si la racine -*béte* est un dérivé de l'anglais *beat* (comme l'affirme Peter van Hertum) ou un terme original du lingala de l'Équateur. Adolphe Dzokanga ne l'inclut pas dans sa liste des emprunts étrangers (*Grammaire pratique*, p. 27).