

---

## Les précurseurs africains des réformes musicales du concile Vatican II

Jann PASLER<sup>1</sup>

---

Pour comprendre la signification et l'impact de *Sacrosanctum Concilium* (1963), on peut considérer l'expérience de l'abbaye de Keur Moussa au Sénégal, où le travail d'inculturation du chant grégorien, d'adaptation de musiques et d'instruments africains et d'innovation en musique liturgique et en psaumes, commencé en 1963 par le père bénédictin Dominique Catta, est connu et bien apprécié (Catta 2004 ; 2012). Mais il y eut des précurseurs africains, anticipant ces pratiques, ainsi que des résistances africaines à l'innovation. Cette étude commence au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la présentation des cantiques chantés en langues autochtones (wolof, sérère, fang, diola, malgache, yoruba, rundi). Examinant des perspectives africaines aussi bien qu'européennes, nous aborderons l'impact de diverses lettres apostoliques du XX<sup>e</sup> siècle (*Motu Proprio Tra le Sollicitudini*, de Pie X en 1903, *Motu Proprio Ad Musicae Sacrae*, de Pie XI en 1922, Encyclique *Musicae Sacrae Disciplina*, de Pie XII en 1955) et des congrès européens sur la musique et la liturgie dans des contextes africains (1922 et 1957). Une attention particulière est accordée aux débats concernant le chant grégorien qui a prospéré en Afrique, étant adopté et défendu par certains prêtres africains. Il termine avec de nouvelles messes écrites pour ou par les Africains, avant et après les réformes du concile Vatican II dans l'Oubangui (1948), le Congo français (1948), le Congo belge (1951), la Haute Volta (1956), le Burundi (1970) et le Sénégal, jusqu'à nos jours.

---

1. Distinguished Professor, Département de Musique, Université de Californie, San Diego, USA.

## LES RÉFORMES DE VATICAN II EN MUSIQUE

Dans la lettre *Jucunda Laudatio*, adressée à l'Institut pontifical de musique sacrée le 8 décembre 1961, Jean XXIII s'est montré sensible à la « musique autochtone » des peuples en pays missionnaire. Il a demandé à l'Institut non seulement de « cultiver et d'enseigner avec grand soin les chants religieux en langue vulgaire », mais aussi de « travailler à recueillir, pour leur bien spirituel, les chants de leurs pays, de les polir et de les faire servir à la religion catholique. On jettera aussi par là les fondements de la musique religieuse autochtone » (Mbunga 1965 : 70). Deux ans plus tard, les Pères du concile Vatican II ont donné un cadre plus large et défini les moyens de réaliser ce vœu. Dans leur Constitution sur la sainte liturgie, *Sacrosanctum Concilium*, figurent trois principes qui définissent la nature et la pratique de la musique dans un contexte catholique et que rappelle le tableau suivant.

**Tableau 1. Constitution sur la sainte liturgie *Sacrosanctum Concilium* : principes concernant la musique à l'église<sup>2</sup>**

### 1. Participation active des fidèles et rôle de la musique

Article 14. *Cette participation pleine et active de tout le peuple est ce qu'on doit viser de toutes ses forces dans la restauration et la mise en valeur de la liturgie. Elle est, en effet, la source première et indispensable à laquelle les fidèles doivent puiser un esprit vraiment chrétien.*

Article 30. Pour promouvoir *la participation active*, on favorisera les acclamations du peuple, les réponses, le chant des psaumes, les antiennes, *les cantiques* et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles.

Article 113. L'action liturgique présente une forme plus noble lorsque les offices divins sont célébrés solennellement *avec chant*, que les ministres sacrés y interviennent et que *le peuple y participe activement*.

Article 114. ... les évêques et les autres pasteurs d'âmes veilleront avec zèle à ce que, dans n'importe quelle action sacrée qui doit s'accomplir avec chant, toute l'assemblée des fidèles puisse assurer la *participation active* qui lui revient en propre.

2. Les termes ou passages de ce tableau en italiques ont été mis en relief par l'auteur.

## **2. Emploi de la langue du pays dans le chant**

Article 36. 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*, conformément aux normes qui sont établies sur cette matière dans les chapitres suivants, pour chaque cas.

Article 54. On pourra donner la place qui convient à *la langue du pays dans les messes célébrées* avec le concours du peuple, surtout pour les lectures et la « prière commune », et, selon les conditions locales, aussi dans les parties qui reviennent au peuple. On veillera cependant à ce que les fidèles puissent *dire ou chanter ensemble*, en langue latine, aussi les parties de l'ordinaire de la messe qui leur reviennent. Mais si quelque part un emploi plus large de *la langue du pays dans la messe semble opportun*, on observera ce qui est prescrit à l'article 40 de la présente Constitution.

## **3. Possibilité de faire des adaptations selon les traditions de chaque peuple**

Article 37. L'Église, dans les domaines qui ne touchent pas la foi ou le bien de toute la communauté, 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, pourvu que cela s'harmonise avec les principes d'un véritable et authentique esprit liturgique.

Article 39. Il reviendra à l'autorité ecclésiastique ayant compétence sur le territoire de déterminer les adaptations, surtout pour l'administration des sacrements, les sacramentaux, les processions, la langue liturgique, *la musique sacrée* et les arts.

Article 40. L'autorité ecclésiastique ayant compétence sur le territoire ... considérera ce qui, en ce domaine, *à partir des traditions et du génie de chaque peuple*, peut opportunément être admis dans le culte divin. Les adaptations jugées utiles ou nécessaires seront proposées au Siège apostolique pour être introduites avec son consentement.

#### 4. La musique sacrée : le chant grégorien et la musique africaine

Article 116. L'Église reconnaît dans *le chant grégorien* le chant propre de la liturgie romaine ; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales d'ailleurs, *doit occuper la première place*.

Article 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 dans l'esprit des articles 39 et 40. 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.

Article 120. Quant aux *autres instruments*, selon le jugement et le consentement de l'autorité territoriale compétente, conformément aux articles 22, 36 et 40, il est permis de les admettre dans le culte divin selon qu'ils sont ou peuvent devenir adaptés à un usage sacré, qu'ils s'accordent à la dignité du temple et qu'ils favorisent véritablement l'édification des fidèles.

Premièrement, figure l'appel à la participation active des fidèles. L'article 14 explique : « Cette participation pleine et active de tout le peuple est ... la source première et indispensable à laquelle les fidèles doivent puiser un esprit vraiment chrétien ». Pour la promouvoir, l'article 30 fait référence aux « acclamations du peuple, les réponses, le chant des psaumes, les antiennes, les cantiques et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles », c'est-à-dire même la danse. Les articles 113 et 114 soulignent le rôle que la musique pourrait jouer en encourageant cette participation du peuple.

Deuxièmement, est évoquée la possibilité, et même formulée la recommandation, d'employer la langue du pays, y inclus dans le chant. Non seulement « le chant sacré est lié aux paroles » (article 112), mais le chant en langue du pays fait appel à cette participation. Les articles 36 et 54 suggèrent l'emploi de la langue du pays, « soit dans la messe, soit dans l'administration des sacrements, soit dans les autres parties de la liturgie » et dans les chants,

bien qu' « on veillera cependant à ce que les fidèles puissent dire ou chanter ensemble, en langue latine aussi, les parties de l'ordinaire de la messe qui leur reviennent ».

Troisièmement, le concile a permis des adaptations selon les traditions de chaque peuple. Comme l'expliquent les articles 37 et 40, l'Église « cultive les qualités et les dons des divers peuples et elle les développe », même « parfois dans la liturgie elle-même » et « à partir des traditions et du génie de chaque peuple », tout cela, bien sûr, avec le consentement du Siège apostolique.

Quatrièmement, le concile clarifie que, dans les actions liturgiques, le chant grégorien doit occuper la première place, bien que les Églises africaines aient la possibilité d'incorporer de la musique africaine et des instruments africains (article 116). L'article 119 est particulièrement important : il recommande « l'estime » pour les traditions musicales de chaque peuple qui tiennent « une grande place dans leur vie religieuse et sociale ». Pour cette raison, le concile demande que, dans leur formation musicale, les missionnaires « soient capables de promouvoir la musique traditionnelle de ces peuples, tant à l'école que dans les actions sacrées ». La réforme la plus radicale rendait possible l'emploi des instruments traditionnels « dans le culte divin », surtout s'ils « favorisent véritablement l'édification des fidèles » (article 120).

Tout cela pourrait sembler nouveau dans les années 1960. En effet, dans le monde occidental avant Vatican II, les services catholiques étaient entièrement en latin. Mais, en Afrique, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous le noterons, les missionnaires traduisaient déjà les psaumes, la Bible et les cantiques en langues vernaculaires. Certains ont même incorporé quelques airs laïcs, chers aux missionnaires ou à leurs congrégations, pour faire participer les populations à la liturgie, comme le demandait Jean XXIII.

### **Les missionnaires et la musique en Afrique dès le XIX<sup>e</sup> siècle**

La musique faisait, depuis longtemps, partie intégrante des activités missionnaires. Au XVI<sup>e</sup> siècle, saint François Xavier, patron des missions, chantait la doctrine chrétienne en malais pour essayer de faire des convertis (Mbambu 1953 : 545). Parmi les principales

congrégations missionnaires catholiques françaises en Afrique, il y avait la Société des Missionnaires d'Afrique (les pères blancs en Algérie, en Afrique centrale, en Côte d'Ivoire, au Soudan et au Sahara), la Congrégation du Saint-Esprit (au Sénégal, en Guinée et au Gabon), les jésuites (à Madagascar) et la Société des Missions africaines de Lyon (au Dahomey [Bénin], au Togo, au Niger et en Côte d'Ivoire). En 1950, on comptait quarante-cinq missions françaises en Afrique pour servir les 2 600 000 catholiques. Leurs membres enseignaient le chant aux enfants dans les écoles et créaient des chœurs et des chorales. En Afrique centrale, par exemple, dans les écoles comptant parfois 50 élèves, non seulement les pères blancs enseignaient la religion et l'arithmétique, mais faisaient aussi chanter les élèves tous les matins durant trente à quarante minutes (Illustration 1). En vue de former des fanfares, certains missionnaires ont également enseigné la pratique des instruments comme l'harmonium, et même des instruments à vent et des cuivres.



Illustration 1. Enseigner le chant, Brazzaville, 1907. BnF, Paris.

Les missionnaires ont employé la musique pour plusieurs raisons importantes. Tout d'abord, elle exerçait un puissant attrait sur les non-chrétiens et constituait un moyen de solliciter le désir pour le

christianisme. La musique était connue comme un moyen pour produire une sorte d'enchantement des sens ainsi qu'une exaltation mystique. Elle pouvait servir comme une forme d'évangélisation et aider à former les chrétiens, à renforcer leur foi. La musique pouvait aussi amener les fidèles à participer aux cérémonies religieuses et les jeunes à se préparer à un ministère de catéchiste ou même de futurs prêtres. De plus, le chant encourage la communauté, en rassemblant des fidèles, y inclus des femmes. En outre, la musique pouvait transformer le plus simple des espaces – quelques rochers dans les champs, disposés comme un autel – en un lieu de culte.

Longtemps avant que le pape Jean XXIII demande que la musique soit chantée dans les langues vernaculaires et même accompagnée d'instruments locaux, de nombreux missionnaires ont également pris un intérêt très actif pour la musique de leurs congrégations. Des revues telles que les *Missions catholiques* publiaient leurs recherches. Dans ce contexte, les missionnaires catholiques et protestants se faisaient parfois concurrence, rivalisant dans la connaissance et la compréhension des cultures locales. Au Gabon, par exemple, le père spiritain Henri Trilles, qui y a travaillé de 1893 à 1912, a publié des articles sur la musique gabonaise dans les *Missions catholiques* (1898 ; 1902-03) aussi bien que dans son livre *Quinze années au Congo français* (1912), où l'on trouve, tout au long, des transcriptions de musiques cérémoniales autochtones. Pour sa part, le missionnaire protestant Fernand Grébert, affecté au Gabon de 1913 à 1933, a publié sa recherche dans « L'art musical chez les Fangs » (*Archives suisses d'anthropologie générale*, 1928) et dans ses livres, *Au Gabon* (1922) et *Monographie ethnographique des tribus Fang* (1940) (Perrois 2003 : 25-33).

Quelques missionnaires ont aussi transcrit et publié des chansons locales. Dans ses *Mélodies malgaches* (1899), le père jésuite E. Colin a recueilli et harmonisé des chants, y inclus un chant des esclaves, « *Soyez travailleur* », des chants patriotiques tels que « *Firariana* », et l'« *Hymne national sous le roi Radama II* » sur un air attribué au roi lui-même. Ces volumes ont représenté une contribution importante à l'ethnomusicologie naissante et ont aussi encouragé l'intérêt pour la musique autochtone parmi les missionnaires, ainsi que l'emploi d'airs indigènes dans les cantiques et la composition

de nouveaux cantiques par les musiciens indigènes. En effet, pour comprendre la signification et l'impact des décrets pontificaux de 1903, 1955 et 1962, il faut reconnaître que des prédécesseurs africains ont anticipé les vœux de Vatican II. On peut aussi penser que des pratiques préexistantes en Afrique ont pu inspirer les rédacteurs des décrets du concile.

### RÉPERTOIRES DE CANTIQUES : CHANT RELIGIEUX POPULAIRE EN AFRIQUE

Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les missionnaires ont apporté des chants religieux en Afrique. Destinés à l'exécution en dehors de la liturgie, mais non exclusivement, les cantiques permettaient l'expression du sentiment religieux et la célébration des fêtes religieuses, des cérémonies de paroisse ainsi que le culte de Marie et de Joseph. La plupart des recueils de cantiques se composent seulement des paroles et ont probablement été utilisés par les missionnaires (et peut-être par leurs catéchistes) à des fins d'enseignement, sans qu'une connaissance de la notation musicale occidentale soit exigée<sup>3</sup>. Pour encourager une participation active, les vers étaient simples et conçus pour être accessibles à tous, leur musique, indiquée sous chaque titre, étant souvent celle d'airs connus par la plupart des catholiques. En écrivant son *Motu Proprio, Tra le Sollecitudini* (1903), le pape Pie X, sans doute influencé par les travaux des bénédictins de Solesmes, voulait débarrasser les cantiques de l'influence laïque ou de l'inspiration théâtrale, comme certains inspirés par Rossini dans le recueil de Lambillotte (1864). Mais il n'y avait guère ce type de problèmes dans les missions africaines qui proposaient dans les recueils africains une musique peu pénétrée de laïcité.

La caractéristique la plus importante des cantiques chantés en Afrique est l'emploi de textes en langues vernaculaires. Pour encourager une large participation dans la vie des missions, maints missionnaires ont traduit ce dont ils avaient besoin pour leur instruction, y compris quelques chants religieux que le peuple allait chanter. Quand

---

3. Deux sources sont importantes pour la musique des cantiques : GARIN 1865 et LAMBILLOTTE 1864.



les pères spiritains sont arrivés dans le Bas-Niger et ont commencé à y construire la mission, il s'est avéré essentiel, pour capturer l'intérêt du peuple, de « donner les prières dans la langue du pays, chantant les cantiques qu'ils connaissaient et comprenaient ». Avec cela, ils sont venus « en grand nombre à la mission » (Piolet 1900-03 : 208). Seulement trois ans après avoir établi une mission au Sénégal en 1873, les pères spiritains ont produit des éditions de cantiques. Leurs archives (à Chevilly, au sud de Paris) contiennent quatre éditions de *Voy I Volof* (1876, 1880, 1904 et 1925), publiées localement en wolof pour une utilisation dans la Sénégalie. Ils ont également produit *A kim a tédu a sérèr fâ late* (1933) en sérère. On peut trouver au moins sept cantiques dans les trois éditions en wolof (1876, 1880 et 1904) et sept dans les volumes en wolof et sérère<sup>4</sup>. Des collections analogues sont parues en yoruba au Bénin (*Ìwé Orin mímò, l'Èdè Yorùbá, ou Manuel de chants religieux de la mission du Bénin* [Comana, 1892]), en Ouganda (*Akatabbu ak'enyimba*, 1904), en fang au Gabon (*Nten bya bi fan*, publié par la mission Saint-François-Xavier [Lambaréné, 1910]), en swahili en Tanzanie (*Nyimbo za Kanisa*, 1914), en kabyle en Algérie (P.J. Justrobe, *Taktabt oudekker d'oumdab', Af Rebbi* [1915]), et en malgache à Madagascar (*Manuel Ho an'ny Katolika Malgasy : Fivavahana, katesizy, hira* 9<sup>e</sup> éd. [Toulouse, 1918,] et *Boky fivavahana, Fibirana Katolika*, 12th ed. [Lille, 1921])<sup>5</sup>. On retrouve beaucoup de cantiques identiques, par exemple *Bénissons à jamais*, *Venez divin Messie*, *Il est né le divin enfant* et *Ave Maris Stella*, en wolof, sérère, fang et malgache, de 1876 jusqu'en 1921. Les réapparitions des mêmes cantiques au Sénégal, au Gabon, au Bénin, en Ouganda ou au Rwanda, suggèrent que, malgré la diversité des peuples et des conditions de vie en Afrique, les missionnaires français ont estimé que certaines musiques étaient nécessaires pour leurs activités religieuses et que certains sentiments, comme ils sont exprimés dans la musique,

4. Les sept cantiques dans les trois volumes en wolof : *Esprit-Saint descendez*, *Esprit-Saint Dieu de lumière*, *Venez divin Messie*, *Le Dieu que nos soupirs appellent*, *Les anges dans nos campagnes*, *Le fils du roi de gloire*, *O filii et filiae*, *À votre école* et *Pitié mon dieu* ; dans les volumes en wolof et sérère : *Bénissons à jamais*, *Au sang d'un Dieu*, *Venez divin Messie*, *Jésus dulcis*, *Vive Jésus*, *Nous voulons Dieu*, *Pitié mon Dieu*.

5. Les missionnaires protestants ont eux aussi traduit leurs cantiques dans les langues locales, mais une grande partie de ceux-ci a été composée par des Allemands ou des Anglais.

avaient un caractère quasi universel. Ironiquement, donc, l'universalité, que les papes Pie X et plus tard Jean XXIII revendiquèrent, était déjà atteinte en Afrique par un usage des mêmes cantiques partout, même si la plupart d'entre eux venaient de France.

Pourtant, si la majorité des cantiques était associée à certains airs catholiques, d'autres pouvaient être chantés sur des mélodies venant en dehors de cette tradition. Un deuxième aspect remarquable de certains cantiques, même s'ils sont chantés dans les langues locales, est, en effet, l'influence française. Cela apportait une sorte de cohérence à l'œuvre musicale des missionnaires qui est allée au-delà de l'ordre ethnique, régional et national ainsi que des différences entre les ordres religieux. Par exemple, l'air *Catholiques et Français toujours* – avec ses connotations politiques – a accompagné des cantiques dans beaucoup de missions francophones en Afrique sur une longue durée. On le signale au Bénin en 1892, au Gabon en 1910 et au Sénégal, tant dans l'édition en wolof de 1904 que dans celle en sérère de 1933, ce dernier cantique comportant le vers « *Maria, Yay fa mbab fané* » (« Marie, toi la bonne mère renforce notre foi »). Le père Trilles est connu pour avoir traduit le texte original de cette chanson en fang.

Le choix des chansons se référant à la France suggère que les missionnaires français, dont beaucoup venaient de Bretagne, aimaient chanter ce qu'ils connaissaient. Les éditions gabonaise (1910) et ougandaise (1926 et 1927) incluent ainsi un air breton : *Nous venons encore, du pays d'Armor*. Le recueil ougandais de 1926 reproduit la musique de cet air en notation occidentale, et dans leur édition de 1927, cette chanson bretonne vient avec un texte différent. Un cantique en wolof du volume de 1904 doit être chanté sur l'air *Catholiques et Bretons*, même si le texte est très différent : « *Ry! Yésu, ti sa Hol bu làb bi* », (« Jésus, avec la grandeur de votre cœur »). L'air breton le plus populaire que les pères spiritains chantent encore aujourd'hui – *Sainte Anne, ô bonne Mère* – est paru dans l'édition de cantiques en wolof de 1904, avec le texte « *Ana ma sèl, ndèy du bakb* », et dans celle en sérère de 1933, aussi bien que dans les recueils de toute l'Afrique (Illustration 2).

**147. — Ana mu sela ma.**

Air : *Sainte Anne, ô bonne Mère*

*Avu.*

Ana ma sèl, ndèy du bàh.

Nangul sunu i voy

Déglul it sunu ñân,

Té barkèl sa i dóm.

\*\*\*

Illustration 2. *Voy I Volof* (Ngasobil, 1904)

Deux autres mélodies parmi les cantiques sérères de 1933 sont indiquées comme étant des airs bretons : *Les ligueurs* et *Je mets ma confiance*, ce dernier chanté avec un texte sur Marie. On trouve aussi des références à Jeanne d'Arc dans beaucoup de recueils africains de cantiques. Cela suggère que les missionnaires aimaient ce qu'ils connaissaient et résistaient à la tentative du pape de supprimer en 1903 les influences laïques sur les cantiques. Ironiquement, les cantiques qui expriment un contact, un rapport ou une nostalgie pour la Bretagne ne paraissent qu'après le *Motu Proprio* de 1903.

Troisième caractéristique, longtemps avant que le concile Vatican II ait encouragé l'utilisation de la musique locale dans des services religieux, certains cantiques africains étaient destinés à être chantés sur des mélodies africaines. J'ai trouvé l'exemple d'un « air volof connu » déjà dans les cantiques en wolof de 1880. Il devait être chanté sur des vers qui commencent par « *Yalla ngët, Yalla bado/ Yâ di Bûr dâl* » (Dieu, de tradition, maître de toute bonté. Vous êtes le roi) (Illustration 3). Dans le volume en fang de 1910,

**IV.**

**YALLÁ DI NŦOSÂÑ AK BOROM' LU NÈK.**

(*Air volof connu.*)

Yalla ngët, Yalla bado,

Yâ di Bûr dâl.

1.

Illustration 3. *Voy I Volof* (Ngasobil, 1880)

trois textes avec des titres français – *Désirs du ciel*, *Bonheur de la communion* et *Plaintes de Jésus-Christ* – font appel aux airs d’une autre ethnie gabonaise, les Mpongwès, le premier avec l’air *Mi kombiz̄a*, sur le refrain « *Ma dz̄an mbembe / Si e ne mvè / E dz̄o ebœ Nz̄amœ* » (Illustration 4).

### Désirs du Ciel.

AIR : *Mi kombiz̄a*. (Cant. Mpongwès).

#### Refrain.

Ma dz̄ān mbēmbē  
Si e ne mvè  
E dz̄ó ebœ Nz̄amœ.  
Ma ḡèrœ wo,  
Ma bvunœ wo,  
Eti ma yi tabœ.

Illustration 4. *Nten Bya Bi Fan* (Lambarene, Gabon, 1910)

Un air dans le volume en kabyle de 1915, intitulé « marche (style indigène) », semble de même être une mélodie autochtone. Outre plusieurs morceaux avec un titre en swahili, la musique indigène utilisée dans *Kitabu cha bakristu* (Tabora, Tanzania, 1920) est un morceau d’une ethnie d’un pays lointain : un « air Kabyle : *Salam, salam ; kisw* » qui accompagne un texte en swahili, « *Twakugisha Mtemi wiswe* ». Les pères blancs à Rome m’ont expliqué que cette anomalie était une conséquence du mouvement des missionnaires d’un pays à l’autre, amenant dans ce cas en Tanzanie la musique qu’ils ont entendue en Algérie. Le chant kabyle est donc une référence à leurs origines – les pères blancs ont été fondés en Algérie par le cardinal Lavigerie. Donc, cet air pouvait être aussi important pour eux, peut-être, que les airs bretons l’étaient pour les pères spiritains. Les cantiques ougandais de 1927 comprennent trois airs avec des titres dans la langue vernaculaire, probablement des chants indigènes, dont l’un s’appelle « *Bāna ba B.M.* ». En outre, étant donné que dans une édition ougandaise de 1955, l’*Akatabu ak’enyimba*, l’un des airs provenait

apparemment de Montréal, ces chansons soulignent que les activités missionnaires de ces communautés s'exerçaient à l'échelle mondiale. Il est clair que les cantiques ne restent pas uniquement au sein des ethnies, des pays individuels, ou même de l'Afrique elle-même. J'ai trouvé un « air Africain » dans un volume destiné aux enfants français (Dubois 1922) ; plus étrange, cette mélodie devrait être chantée sur les mots latins du *Tantum Ergo*...

En comparant le répertoire des recueils africains de cantiques au fil du temps, on remarque une continuité significative entre eux. Les cantiques ont donc servi à surmonter les différences ethniques et nationales par le moyen d'une pratique musicale catholique commune. Beaucoup de ces cantiques ont été chantés également en France, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, les cantiques qui reviennent d'un recueil à l'autre ont contribué à lier des missionnaires français aux catholiques africains, ainsi que les membres des diverses ethnies africaines entre eux et aussi les générations successives d'Africains.

#### LE LATIN, LES LANGUES AFRICAINES ET LE PLAIN-CHANT

Selon l'article 54 de *Sacrosanctum Concilium*, « On pourra donner la place qui convient à la langue du pays dans les messes célébrées avec le concours du peuple », mais « on veillera cependant à ce que les fidèles puissent dire ou chanter ensemble, en langue latine, aussi les parties de l'ordinaire de la messe qui leur reviennent ». Cette pratique se remarquait depuis longtemps en Afrique, au Sénégal par exemple, où les parties de la liturgie alternaient le wolof et le latin, comme le suggère le recueil de 1925, ou au Gabon, entre le fang et le latin, comme l'indique le *Petit livre de prières* de 1929. Bien qu'avant 1900, les hymnes en latin étaient peu nombreux dans les recueils africains et que les mélodies aient été utilisées quelquefois pour accompagner les textes vernaculaires, peut-être sous l'influence du *Motu Proprio* de 1903 qui avait encouragé le chant en latin aussi bien que le chant grégorien, un nombre plus important de ces hymnes étaient destinés à être chantés en latin et même en plain-chant. Comme les cantiques, les hymnes en latin pouvaient être exécutés par de petits ou de très grands groupes, par exemple pour une cérémonie funéraire en Ouganda

en 1920 où un *Te Deum* a été chanté par 8 000 personnes. D'autres hymnes destinés à être chantés en latin étaient le *Tantum Ergo*, *Ó Salutaris* et *Panis Angelicus*.

Dans certains cas, la mélodie associée à ces hymnes a été maintenue, même si les textes étaient en langues africaines, comme dans le cas de l'air pour l'*Ave Maris Stella*, qui était utilisé pour chanter un cantique figurant dans le volume en wolof de 1904 qui a commencé avec « *Demôm ! Hol u Yésu* » (« Le grand cœur de Jésus »). Pour d'autres cantiques, le plain-chant originel a été utilisé, bien qu'il s'accompagne de textes africains, tels que « l'air du plain-chant », utilisé pour chanter le *Lauda Sion* dans le volume en sérère de 1933, « *Sion nivi o Yâl oba* ». À travers l'Afrique, on trouve le plain-chant utilisé dans de nombreux hymnes associés à Marie, comme *Gaude Virgo*, *Ave Maria*, *Laudate Maria* et surtout l'*Ave Maris Stella*, dont la musique était chantée avec plusieurs textes en fang et en « pl.ch. [plain-chant] ». En 1932, le jésuite Henri Dubois raconte qu'à Madagascar, « nos noirs peuvent donner admirablement le plain-chant, nous en avons été cent fois témoin dans les magnifiques réunions de Tananarive, où six paroisses exécutaient ensemble un programme sérieusement étudié. » (Dubois 1932 : 56).

De plus en plus au XX<sup>e</sup> siècle et partout en Afrique, on trouve du plain-chant dans les recueils de cantiques. Si dans le volume ougandais de 1904, on trouve quatre hymnes en latin, avec musique fournie, le volume ougandais de 1926 donne vingt-cinq hymnes en latin. Certains sont également chantés avec des textes en langue vernaculaire, mais le *Jésu Dulcis* est indiqué comme « Greg » [en chant grégorien] et l'*Ite Confessor* à exécuter dans le « 6<sup>e</sup> ton ». Les cantiques ougandais de 1927 indiquent un air dans le « 6<sup>e</sup> ton romain » et intercale, strophe par strophe, ou juxtapose, côte à côte, le latin originel des hymnes avec leurs traductions dans les langues locales. Dans les cantiques en swahili de 1914, il y a trente-huit hymnes en latin. Quelques-uns sont donnés en notation de plain-chant, certains en notation musicale occidentale, certains dans les deux. Par exemple, l'*Ave Maria*, pour deux voix qui chantent principalement en tierces parallèles, apparaît d'abord en plain-chant, puis en notation occidentale. L'omniprésence dans ces recueils d'au moins quelques mélodies avec textes latins suggère une

signification symbolique. Au moyen du latin, la langue ancienne des premiers chrétiens, les chants liaient les fidèles africains à Rome, et le présent africain à la longue histoire du catholicisme romain.

Pour la musique liturgique, de plus en plus après 1900, les recueils africains de cantiques ont inclus les textes de la messe, mais très rarement leur musique<sup>6</sup>. Les exceptions sont des Kyrie, leur musique étant destinée à être chantée avec certains cantiques. Le recueil ougandais de 1904 et celui en swahili de 1914 comprennent un cantique qui commence par les mots « *Kyrie Eleison* », le dernier le mettant en notation de plain-chant. L'air d'un « *Kyrie Alma Pater*, moins le 2<sup>e</sup> Kyrie » vient dans le recueil en sérère de 1933 pour accompagner le cantique, « *Hèk Fa Lévu o Tidimlé* » (Illustration 5). Ironiquement, placés entre les cantiques, ces Kyrie défont les intentions du *Motu Proprio* de 1903, qui a expressément exclu le détachement de pièces provenant de la messe<sup>7</sup>.

### HÈK FA LÉVU O TIDIMLÉ.

(Air : *Kyrie Alma Pater*, moins le 2<sup>e</sup> *Kyrie*.)

Hèk fa lévu, o tidimlé,  
Nangilohi a kèd in ;  
Mélédì nô yég tōno ès,  
Vo mbèt na fo vo fial na.  
Hèñ ès a buta, ñakam dólé,  
Fat o yirim a bé'f,  
Ba haḍ a dèn muk, vo, yay.  
Yay fa mbah fané in  
Tii in mosèl nô ñôv ;  
Gari nô ngap o ngâdu

Illustration 5. F. J. Ezanno, *A Kim A Tèdu* (Fadiout, 1933)

6. Dans un recueil de 1925 en wolof, les parties de la messe sont alternativement en wolof et en latin. Dans le recueil ougandais de 1926, la messe est imprimée en deux langues, l'une à côté de l'autre, le latin et la langue du pays.

7. Je n'ai trouvé que deux fois une référence à d'autres parties de la messe. Le recueil ougandais de 1904 comprend le texte d'un *Gloria in excelsis Deo*, traduit dans la langue vernaculaire, mais chanté sur l'air du célèbre cantique, *Les anges dans nos campagnes* ; un autre, le *Gloria*, apparaît avec son texte dans la langue vernaculaire dans le recueil ougandais de 1926, mais apparemment avec sa musique propre.

Si dans le *Motu Proprio* le pape Pie X avait associé l'universalité de la musique avec le chant grégorien, je me demande s'il voulait souligner un genre spécifiquement catholique. Les protestants avaient également une tradition de cantiques vigoureuse et dynamique, mais seuls les catholiques avaient le chant grégorien et la polyphonie qui s'appuie sur lui.

En Afrique, cependant, les arguments pour le chant grégorien venaient d'autres directions. Dubois (1932) cite un Allemand qui suggère que le chant grégorien devrait remplacer dans les missions les cantiques européens, car « le noir aime le grégorien, ne se fatigue pas de le chanter et l'apprend aisément, parce que sa gamme diatonique correspond à celle de la musique indigène, base de la mélodie ». Trente ans avant que le père Catta fasse la même observation et crée une tradition fondée sur ce chant à l'abbaye de Keur Moussa au Sénégal, Dubois pensait que « le chant grégorien lui-même peut devenir source de composition et même servir de norme en cette matière. Une pièce musicale aura d'autant plus de valeur au point de vue indigène qu'elle se rapprochera davantage du chant grégorien ... qui a le caractère de l'universalité » (Dubois 1932 : 56)<sup>8</sup>.

Dans son enquête de 1957 à laquelle quarante missionnaires africains ont répondu, l'abbé camerounais Jean Obama a constaté que « les chrétiens [africains] témoignent une préférence marquée pour les mélodies grégoriennes qui se rapprochent davantage des modalités africaines » (Obama 1958 : 57)<sup>9</sup>. En Haute-Volta, l'un d'eux, P. Maurier signalait que « les petits séminaristes chantent spontanément des mélodies grégoriennes en récréation et en promenade, comme d'autres chanteraient des chansons » (Obama 1958). Le prêtre dahoméen, Robert Sastre, expliquait cet intérêt : les modes grégoriens étaient plus près de la musique africaine que le langage tonal de la musique européenne : « Pour la tonalité, la mélodie négro-africaine se signale souvent comme le plain-chant par l'absence des notes sensibles aux cadences, comme l'a bien noté le Frère Basile »<sup>10</sup>. Il y a également un diatonicisme partagé (Sastre 1958 : 8). Sastre allait plus loin, affirmant que des chansons

---

8. DUBOIS cite RÜHL 1927, p. 125.

9. Pendant le concile, Obama a pris part aux discussions sur le chant grégorien.

10. La référence est BASILE 1949.



africaines ressemblent aussi au chant grégorien sur d'autres points : « par leur contour, leur tonalité ou leur rythme libre. La mélodie africaine tout comme la mélodie grégorienne est d'abord au service de la Parole ». Se référant au « *Hanyé*, chant royal dahoméen », récemment introduit dans la liturgie chrétienne par deux abbés dahoméens, il explique que si ce chant est chromatique, presque comme la gamme occidentale mineure, elle aussi, comme souvent dans la musique africaine, « s'apparente au grégorien par le rythme libre, rythme qui scande la mélodie en mesurant les paroles... Il évolue non dans une détermination mathématique, mais librement comme le grégorien »<sup>11</sup>. Sastre note aussi que « cette musique négro-africaine, créée en fonction d'un sens sacré qu'on a trop vite fait de qualifier de païen, rejoint dans sa structuration la musique sacrée par excellence de l'Église, le grégorien ». Il termine en se demandant s'il n'y avait pas des « antécédents “païens” ou plus précisément “humains” de cette musique grégorienne ? » (Sastre 1958). Et tandis que les cantiques en français disparaissent en grande partie de ces recueils en 1955, en Ouganda britannique, il y a encore un cantique qui demande à être chanté en chant grégorien. Pour certains, donc, l'Afrique était une preuve idéale pour montrer l'universalité du chant grégorien.

### DÉCRETS PONTIFICAUX ET EXPRESSION AUTOCHTONE

Avec l'intérêt croissant pour la théologie africaine dans les années 1950 et après ce que les prêtres africains avaient écrit sur « l'utilité du chant pour l'instruction religieuse », le pape Pie XII a explicitement demandé que le catéchisme soit appris par le chant<sup>12</sup>. Il a soutenu que, lorsque ces vérités seraient chantées dans la langue du peuple et répétées fréquemment, elles seraient gravées dans leur mémoire. Pourtant, avant et même après que son *Musicae Sacrae Disciplina* de 1955 ait recommandé aux Africains d'être en

---

11. Comme l'abbé Sastre, qui suggère que ce chant royal béninois comme d'autres chants africains s'apparente au grégorien, le père Dominique Catta propose des observations similaires dans ses différentes publications (CATTÀ 1969, 2004, 2012).

12. Voir ABBLE 1957 ; NSOMBI 1953 ; MBAMBU 1953, qui reproduit des cantiques qu'il a composés pour chœurs ; et VAN DE CASTEELE 1956.

mesure de chanter dans une langue et sur des mélodies qui leur sont familières, les avis sur l'emploi de la musique autochtone dans la liturgie catholique en Afrique ont été mitigés. Certains estimaient que les différences entre la musique européenne et la musique africaine étaient « énormes ». Il était donc inutile d'adapter des mots africains à des airs européens car « le folklore fait une seule chose des paroles et de la mélodie. La métrique des langues, d'ailleurs, est différente » (Dubois 1932 : 55). En 1947, un prêtre dahoméen, Pascal Idohou, prêchait l'enseignement du « *divin plain-chant* comme on l'a toujours fait, les cantiques européens bien choisis, bien traduits, non traduits servilement ». Il continue : « En effet, le plain-chant, les cantiques religieux, à la différence de la musique "langoureuse" indigène, élèvent l'âme, favorisent la prière et le recueillement ». Il refusait d'admettre la musique indigène dans son église, disant qu'elle était inévitablement bruyante, ne convenait pas pour la prière, et était essentiellement « la musique des esclaves qui n'ont jamais de repos, de paix ». Néanmoins, il a été heureux de l'avoir à l'extérieur de l'Église où elle pouvait attirer de nouveaux convertis : « Je créerai même des tams-tams où j'admettrai les païens. La musique indigène christianisée dans ses mélodées (comme le sont nos tams-tams dits « *Misen Mabou* ») rapprochera les païens de l'Église, elle la leur rendra sympathique et fera en eux un travail de conversion, lent mais profond » (Idohou 1947)<sup>13</sup>.

Travaillant au Congo belge, le père Joseph Peeters est allé plus loin. Bien qu'opposé à l'incorporation des mélodies ou de rythmes indigènes parce que la plupart avaient des origines laïques, il accepterait néanmoins à l'Église la musique inspirée par « des caractères et des procédés de la musique du pays » et imitant « l'agencement des paroles ». Ses raisons : « Pour le Noir, la simplicité de ses chants fait leur attirance ; l'antiphone, les reprises multiples, la répétition de motifs identiques ou semblables, incitent à la participation... L'alternance des parties du soliste et de la foule y entretient la vie, l'élan, et en bannit toute fatigue ». De telles adaptations pourraient contribuer à faire que « Le Noir se sentirait

---

13. Cet article, écrit juste après que son auteur ait entendu une *Messe congolaise*, est paru dans *Afrique nouvelle*, Dakar, 14-21 décembre 1947, et se trouve republié ici en réponse à PEETERS 1946.

davantage chez soi ». À la question de savoir qui serait le mieux en mesure de faire cette « œuvre d'initiative et d'innovation », c'est-à-dire, une nouvelle musique religieuse, Peeters indique que c'est l'indigène, surtout un prêtre indigène, avec « sa formation intellectuelle et morale » (Peeters 1946 : 197-99).

Étant donné l'importance de la musique dans les missions, *Musicae Sacrae Disciplina* a donné lieu à un congrès international sur la musique sacrée à Paris, en 1957. Parmi les séances, certaines portaient sur le chant grégorien dans les missions. Le congrès a aussi parrainé un concours de musique religieuse indigène. Mais beaucoup restait à faire. Grâce à son enquête sur l'utilisation de la musique indigène dans les missions africaines, présentée lors de ce congrès, Obama s'est rendu compte des problèmes que certaines régions avaient avec la pratique du chant grégorien, en raison des différences de gammes utilisées dans la musique locale (telle que la pentatonique) et l'habitude des Africains avec les chants syllabiques. Un père jésuite a proposé de se débarrasser de tous les demi-tons et les neumes mélismatiques. D'autres ont suggéré que le chant religieux soit exécuté dans la langue des peuples et avec leurs instruments. Mais ce n'était pas chose facile. Dans certaines régions, il y avait tellement d'ethnies et de langues qu'il serait impossible de faire chanter tous les fidèles dans une même langue. Un séminariste africain de Côte d'Ivoire expliquait que, même si les cantiques empruntent des mélodies africaines, le genre musical reste européen et la forme n'est pas spécifiquement africaine. En outre, de nombreuses mélodies indigènes seraient impropres dans une église en raison de leur caractère immoral ou païen. Lorsqu'on est venu à composer de nouveaux chants religieux, comme dans la gamme pentatonique, la notation de leurs rythmes complexes a présenté des difficultés, et des collaborations entre les peuples autochtones et les missionnaires français ont donné lieu à des compromis qui ébranlaient leur authenticité (Obama 1958 : 547-51). Pourtant, à l'aide d'un nouveau système de notation inspiré par les pratiques grégoriennes et cherchant à noter le rythme « aussi fidèlement que possible », Obama a pu recueillir une cinquantaine de cantiques inédits « composés suivant les modes africains ». Quelques correspondants soulevèrent aussi la question « de la chorégraphie africaine à des fins religieuses » (Obama 1958 : 561).

Pour sa part, Sastre attire l'attention sur quelque chose de plus fondamental dans la musique africaine qui pourrait être utilisé dans la liturgie – le langage des tambours : « Le tam-tam comme le xylophone, les deux instruments les plus communs en Afrique Noire, sont eux aussi langage. Leur rythme qui scande le chant et la danse est une parole qui s'exprime en clair pour les initiés. À chaque note ou à chaque temps correspond une syllabe ou une diphtongue, un mot ou un membre de phrase ». On devine l'utilisation qu'on peut faire, dans une liturgie dont l'essence est d'être collective, de ce langage instrumental qui porte et rythme le langage chanté » (Sastre 1958 : 8).

Bien que préférant expressément l'orgue à l'église, *Musicae Sacrae Disciplina* de 1955 est plus vague au sujet de l'emploi d'autres instruments, autorisant seulement de manière explicite les instruments à cordes. Mais, au sujet des genres de musique, le pape cite son encyclique de 1947 sur la liturgie sacrée, *Mediator Dei* :

Bien mieux, pourvu qu'ils n'aient rien de profane ou d'inconvenant, étant donné la sainteté du lieu et des offices sacrés, qu'ils ne témoignent pas non plus d'une recherche d'effets bizarres et insolites, il est indispensable de leur permettre alors l'entrée de nos églises car ils peuvent grandement contribuer à la magnificence des cérémonies aussi bien qu'à l'élévation des âmes et à la vraie dévotion<sup>14</sup>.

Prenant au sérieux l'idée que les instruments africains pouvaient être utilisés à des fins religieuses, un certain nombre de nouvelles messes africaines ont commencé à inclure des tambours. En 1947, le père Charles Lecomte, à Brazzaville, a contacté Herbert et Éliane Pepper, deux musiciens diplômés du Conservatoire de Paris, avec l'idée d'introduire un élément d'Afrique dans la musique liturgique. Le couple avait été envoyé en Oubangui-Chari par Félix Eboué, le gouverneur général de l'Afrique équatoriale française (AEF), pour continuer sa recherche sur les rapports entre les langues tonales parlées dans la région et les sons de tambours de bois ou « *linga* » du peuple banda, utilisés comme « téléphone » pour transmettre des messages sur les grandes distances. En 1947,

14. *Acta Apostolicae Sedis*, XXXIX, 1947, p. 590.

les Pepper avaient publié conjointement un article dans le premier numéro de *Présence Africaine* expliquant comment ce système fonctionnait et donnant des exemples des mots et leurs équivalents musicaux (É. et H. Pepper 1947)<sup>15</sup>. La *Messe des piroguiers* (1948) d'Éliane Barat-Pepper est la première de ce genre et incorpore le langage tambourinaire auquel Obama se réfère.

Dans cette messe, fondée sur les thèmes de l'AEF, Éliane Barat-Pepper s'est efforcé d'écrire une adaptation d'un chœur de Banda à quatre voix (pour la tessiture moyenne des voix indigènes), accompagné par deux *lingas* et un orgue. Tentant de rester proche de la « simplicité primitive » avec laquelle l'Africain « révèle sa personnalité », elle évitait le développement et la modulation. Le *Kyrie* commence dans les deux *lingas*, avec une alternance rythmique entre leurs trois tons (do-sol-sol-sol-sol-do-mi), une manière de signaler « Nous supplions Dieu », ces mots indiqués en français au-dessus des notes. En dépit des limitations d'une gamme indigène de quatre notes, Éliane Pepper a pu composer toutes sortes de combinaisons contrapuntiques et harmoniques. Parce que les tambours *linga*, omniprésents dans cette culture, pouvaient être compris sans initiation, leur utilisation ici assurait une large compréhension parmi la population locale. Le 1<sup>er</sup> novembre 1949, à l'occasion de l'ouverture de la basilique Sainte-Anne du Congo, cette messe a été exécutée par 250 chanteurs et diffusée sur Radio-Brazzaville.

Joseph Kiwele, né au Congo belge et formé au solfège, à l'harmonium et au chant liturgique au grand séminaire de Baudouinville, était aussi un « pionnier dans le style savant ». En 1951, il composait la *Messe katangaise* avec des mélodies indigènes et de la polyphonie, ainsi qu'un tam-tam et autres instruments. Une deuxième messe polyphonique suivit en 1954 (w'Itunga 1987)<sup>16</sup>. Après l'encyclique de 1955 et l'institution d'un prix pour ce genre de musique, d'autres messes africaines ont été composées, surtout en 1956 :

---

15. Voir aussi É et H. PEPPER 1947, É. BARAT-PEPPER 1946 et 1950 ; H. PEPPER 1946.

16. W-ITUNGA (1987, p. 110) explique que Kiwele « sera moins suivi dans le style savant, à cause d'une part du même concile qui a encouragé le chant populaire et, d'autre part, de l'affaiblissement progressif de l'enseignement musical dans les écoles ».

Pères Paul Jans et A. Walschap, *Messe bantoue*  
 Joseph Kiwele, *Messe katangaise* (Congo belge, c. 1951)  
 Joseph Kiwele, 2<sup>e</sup> Messe polyphonique (1954)  
 Père Bernard van den Boem, *Messe de Kwango* (1956)  
 Abbé Bruno Kalumbwa, *Messe Dominikale* (Congo, 1956)  
 Abbé Robert Wedraogho, *Deux Messes des savanes* (Haute Volta, 1956)  
 Abbé Eustache Byusa, *Deux Messes de Rwanda*  
*Messe Ribemba* (Rhodésie du Nord)  
 P. Giorgetti, *Messe zande* (Soudan anglo-égyptien)  
 Père Jean Obama, *Messe camerounaise*  
 Père Guido Haazen, *Missa luba* (enregistrée en 1958).

La première *Messe des Savanes* (1956), par l'Abbé Robert Wedraogho de l'archidiocèse de Ouagadougou, s'inspirait de vieux airs mossi et incorporait des tambours aussi bien que de longues réponses polyphoniques et des riches harmonies<sup>17</sup>. Dans le *Gloria* et le *Credo*, l'aspect responsorial des chœurs d'hommes et de femmes rappelle la musique africaine. Le *Credo* s'inspire de la musique arabe. La *Messe de Kwango*, composée au Congo par le père hollandais Bernard van den Boem, et la *Messe luba* du père Guido Haazen sont pour quatre voix chantant des mélodies populaires indigènes avec des textes latins. Chaque partie de la *Missa de Kwango* utilise une langue différente des tribus de la région de Kwango. La *Messe Dominikale* de Kalumbwa ressemble au chant grégorien dans sa liberté rythmique bien qu'elle soit chantée entièrement en swahili (w'Itunga 1987). Bon nombre de ces messes emploient des instruments indigènes, en particulier le tam-tam, pour marquer le rythme. Certaines imitent des aspects des traditions musicales africaines, d'autres des messes européennes. En 1960, le jésuite français Joseph Gelineau revenait à l'idée que les refrains « qui reviennent au peuple doivent être aussi proches que possible du génie musical propre à l'assemblée qui chante ». Il a également suggéré que les psaumes soient mis en musique « par les connaisseurs

---

17. Des extraits de cette messe, dirigée par l'abbé Wedraogho, peuvent être écoutés sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8823979h.r>.

L'ouvrage peut être entendu en totalité sur le site :

<http://cantaongo.afrikblog.com/archives/2013/01/31/26300270.html>.

de la musique locale en respectant les formes psalmodiques de la tradition liturgique chrétienne » (Gelineau 1960 : 17, 19).

## CONCLUSIONS

Que le chant grégorien ait prospéré en Afrique et ait été adopté et défendu par certains Africains, est important. De même, est remarquable la composition de messes dans les langues vernaculaires et avec des instruments locaux avant *Musicae Sacrae Disciplina* de 1955 et les réformes préconisées par le pape Jean XXIII. Les missionnaires, indigènes et européens, avaient depuis longtemps fait la collecte, la transcription et l'utilisation systématique non seulement des textes indigènes appliqués aux hymnes européens, mais aussi de la musique africaine. En collaboration avec des compositeurs indigènes et en vue de créer de nouveaux recueils de cantiques, ils ont employé les airs locaux de manière à inspirer le sentiment religieux. Il n'est donc pas étonnant qu'avec le soutien du pape soit apparu un nouveau répertoire, résultant de l'ajout de textes liturgiques aux chants traditionnels, comme *Les Airs Bwa* (1961), le premier recueil de chants liturgiques au Mali. Il y a eu aussi de grandes œuvres telles que l'*Oratorio des martyrs de l'Ouganda* de Joseph Bagandam Kyagambiddwa, composée pour la canonisation de ces martyrs à Rome en 1964. Grâce à cet auteur, on a pu entendre des chants africains pendant le concile et du chant non latin pour la première fois dans la basilique de Saint-Pierre<sup>18</sup>. En 1970, Declercq a composé une *Messe Burundi* avec tambour, interlude de flûte de berger et passages inspirés par la danse traditionnelle. La *Messe ouoloff* (1971) de Julien Jouga, originaire de Casamance, utilise un chœur à quatre voix avec des harmonies résonnantes, des alternations d'ensembles et des passages à bouches fermées. Elle est l'œuvre de ce genre la plus connue au Sénégal et un modèle pour beaucoup d'autres. Aujourd'hui la messe est chantée en chant grégorien avec « tams-tams », non seulement à l'abbaye de Keur Moussa, mais aussi dans l'église des Martyrs de l'Ouganda à Dakar, parmi d'autres. La composition de nouveaux

---

18. [http://www.newvision.co.ug/new\\_vision/news/1410684/kyagambiddwa-unsung-hero-uganda-vatican](http://www.newvision.co.ug/new_vision/news/1410684/kyagambiddwa-unsung-hero-uganda-vatican).

cantiques et de messes incorporant des éléments indigènes (texte, musique, instruments) continue au niveau des paroisses où les chorales les chantent pendant les services du dimanche. À l'église de Saint-Louis en 2011, j'ai pu entendre la *Messe Paul Fa tedu fane* en sérère, composée par François S. Fall et la *Messe Wolof en honneur de Saint-Martin de Porres*, par Jean N. Faye.

Les missionnaires africains ont contribué aussi par des travaux d'érudition sur la musique religieuse africaine (e.g. Vernak 1983-84 ; Kooné 2011). Olivier Marie Sarr, bénédictin, récemment élu père abbé de Keur Moussa, a publié un excellent article sur la musique liturgique après le concile Vatican II. Dom Olivier Sarr montre une « phase expérimentale à partir de 1965, » avec un respect continu pour le grégorien ; une « période de murissement », avec une créativité et une originalité africaine qu'il trouve cependant « peu disciplinée » ; et enfin l'arrivée d'une « véritable musique sacrée » dont il explique les éléments (Sarr 2005).

Deux paradoxes assombrissent l'image lumineuse créée par ces réponses aux recommandations de Vatican II. Bien que Jean XXIII ait voulu que l'usage répandu de la langue vernaculaire amène à une plus grande participation dans la liturgie, la plupart du répertoire post-Vatican II est écrit pour des chœurs, et l'on sait bien que les chœurs exigent des répétitions régulières et du temps pour apprendre les œuvres nouvelles. Bien que ces chœurs réussissent à attirer les jeunes, dont certains continuent à participer après leur mariage, souvent les membres plus âgés des congrégations ne connaissent pas bien cette musique. Par conséquent, ils ne peuvent y participer. Une autre ironie inattendue, c'est la place réservée aux "tams-tams" qui attirent les touristes à la messe, catholiques ou non, au moins dans le Sénégal contemporain.

Toutefois, l'Église semble être prospère en Afrique, surtout quand il s'agit du nombre de chorales et de la presque omniprésence de la musique dans les rites catholiques, et à travers la variété des musiques écrites à des fins religieuses. Le maintien d'un emploi d'hymnes en latin traditionnel entretient les liens avec la tradition catholique et fournit un contexte pour exprimer la participation des paroissiens plus âgés. Dans *Valde Maria Mirabilis*, dont la musique et le texte wolof sont de Paul Youm, les couplets sur un « air grégorien » alternent avec le refrain choral tout en latin.



La composition de nouvelles œuvres qui font dialoguer le latin et les langues vernaculaires est probablement le développement le plus saisissant au cours des dernières années. Le *Kyrie* de la *Messe latino-sérère* polyphonique intitulée *Jam fa o Day*, par Jean Benoît Bakhoum, comporte des textes alternant le sérère et le latin, chantés par les femmes (« *Roog Sen Ey Yirmi in Kyrie Eleison* »), et les fragments du « *Kyrie Eleison* », chantés par les hommes. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, de même, donnent le sérère aux femmes et le latin aux hommes. Au début, les paroles en latin fonctionnent musicalement presque comme dans un *cantus firmus* médiéval. Au début du *Gloria*, par contre, un soliste homme chante « *Tedanga xe le Roog tek asaman* » pendant que les sopranes et les alti chantent entièrement en latin « *Gloria in Excelsis Deo* », les ténors et les basses chantent les vers faits d'un brassage de latin et de sérère « *Gloria tedanga xe le Roog* ».

En outre, dans de nombreuses églises au Sénégal, on chante aujourd'hui dans une grande variété de langues africaines, avec des accompagnements de petits ensembles composés de guitare, tam-tam, kora et autres instruments traditionnels. Le chœur joyeux et animé, *Nangu Ko Yalla Baay*, écrit pour Pâques 2006 par Pierre da Silva, introduit de rapides passages responsoriels et beaucoup de syncopes, accompagnés d'instruments traditionnels. Alors que certains pourraient s'opposer à l'inclusion d'une telle musique d'inspiration laïque dans un contexte sacré, les chorales que j'ai entendues semblent aimer beaucoup les chanter.

Est-ce que cette musique supprime la frontière entre musique liturgique et musique de concert ? Est-ce une musique pour encourager le recueillement ou une musique d'exaltation sensuelle ? Ou est-ce qu'elles « extériorisent l'expérience de la foi, » nous exprimant « le temps présent comme un élan vital et non comme un acquis sclérosant, afin que la liturgie soit une mémoire pénétrant plus le présent » (Sarr 2005 : 372-73) ?<sup>19</sup>

Quand les chorales chantent dans leurs langues les adaptations des chants composés dans les langues de leurs voisins – comme *Aseeda o Niamien needia* (1996), un air populaire ashanti composé à Abidjan et adapté, harmonisé, et traduit en wolof, créole et français,

---

19. SARR cite ROUVILLOIS 1995, p. 11.

avec texte et musique par Pierre da Silva –, la musique religieuse devient la représentation de l'Église universelle. Ces œuvres incarnent l'inculturation, avec non seulement les traditions romaines et lointaines du catholicisme, mais aussi les traditions de diverses cultures africaines du temps présent. Quand on écoute ces musiques – qui se baignent dans les harmonies si agréables à chanter et à écouter – et si l'on arrive à s'ouvrir à de nouvelles formes de ce que Jean XXIII voulait – c'est-à-dire, ce qui est « vraiment sacré » et « vraiment artistique » –, on doit reconnaître que cette nouvelle vague de musique religieuse en Afrique contribue fortement à faire vivre la communauté, à affirmer l'identité des fidèles catholiques et la fraternité universelle à travers le temps et l'espace.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABBLE A., 1957, « La Vierge Noire », in Collectif, *Des prêtres noirs s'interrogent*, Paris, Éditions du Cerf / Présence Africaine, p. 277-278.
- Acta Apostolicae Sedis*, 1947, 39, p. 590.
- CATTA Dominique, 1969, « Chant grégorien et chant serer », *Afrique et Parole* 25, p. 23-30.
- , 2004, *De Solesmes à Keur Moussa : quarante ans d'histoire de musique liturgique*, Solesmes, La Froidfontaine.
- , 2012, *Oasis des cultures. Dialogue entre le professeur Aloyse-Raymond Ndiaye et le frère Dominique Catta*, Lausanne, Favre.
- BASILE Frère, 1949, *Au rythme des tambours. La musique chez les Noirs d'Afrique*, Montréal, École industrielle des Sourds-Muets.
- COLIN R.P. E., 1899, *Mélodies malgaches*, Tananarive, Imprimerie catholique.
- DUBOIS Eugène, 1922, *Cantiques de la jeunesse*, Paris, Desclée de Brouwer.
- DUBOIS Henri, 1932, *Le répertoire africain*, Rome, Sodalité de Saint Pierre Claver.
- GARIN P. J.-M., 1865, *Cantiques à l'usage des missions*, Bar-le-Duc, Contant-Laguerre.
- GELINEAU Joseph, 1960, « Le chant des psaumes en pays de missions, » *Rythmes du monde VIII*, 1, p. 14-19.
- IDOHOU Pascal, 1947, « Musique indigène, musique sacrée, » *Revue du clergé africain*, p. 209-213.
- KOONÉ Abbé Hasa Florent, 2011, *Chant de la tradition orale Bo et liturgie*, Rome, Dissertatio ad Doctoratum Sacrae Liturgiae.

LES PRÉCURSEURS AFRICAINS DES RÉFORMES MUSICALES DU CONCILE VATICAN II

- LAMBILLOTTE Louis, 1864, *Choix de cantiques sur des airs nouveaux*, Paris, Poussielgue.
- MBAMBU Abbé Ignace, 1953, « Le Catéchisme par le chant », *Revue du clergé africain*, p. 542-551.
- MBUNGA Fr. Stephen, 1965, « Le rôle de la musique dans l'apostolat catéchétique en Afrique », *Revue du clergé africain*, p. 69-85.
- NSOMBI, Abbé Michel, 1953, « Le Pape Pie XII et l'enseignement du catéchisme », *Revue du clergé africain*, p. 520-525.
- OBAMA Abbé Jean, 1958, « Enquête sur l'emploi de la musique indigène dans les chrétiens africains », in *Actes du 3<sup>e</sup> Congrès international de musique sacrée*, Paris 1-8 juillet 1957, reproduit dans *Rythmes du monde*, VI, 1, p. 57-61.
- PEETERS P. Joseph, P.B., 1946, « Pourquoi pas ? » *Revue du clergé africain*, p. 195-200.
- PEPPER M<sup>me</sup> [É. BARAT], PEPPER M. [H.], 1947, « Musique et pensée africaine », *Présence Africaine*, 1, p. 149-156.
- PEPPER H. (éd.), 1946, *Rythmes et chants de la brousse africaine Oubangui*, pour violon et piano, recueillis et adaptés par H. PEPPER, Paris, H. Lemoine et Cie.
- BARAT-PEPPER É., 1946, *Chants de l'Afrique noire. Oubangui*. Recueillis et harmonisés [à 1 v. et piano] par Eliane BARAT-PEPPER, Paris, H. Lemoine et Cie.
- , 1950, *Chœurs de l'Afrique équatoriale (Chants de piroguiers, féticheurs, et divers) en dialectes indigènes avec adaptation française*, recueillis et adaptés par..., Paris, Lemoine.
- PERROIS Louis, 2003, *Le Gabon de Fernand Grébert, 1913-1932*, Genève, Musée d'ethnographie.
- PIOLET Jean-Baptiste, LAMY Étienne, 1902, *Les Missions catholiques françaises au XIX<sup>e</sup> siècle. La France au dehors*, vol. 5, Paris, Colin.
- ROUVILLOIS Samuel, 1995, *Corps et sagesse*, Paris, Fayard.
- RÜHL T., 1927, « Die missionarische Akkommodation », *Zeitschrift für Missionswissenschaft*, 17, p. 113-135.
- SARR Olivier Marie, 2005, « Application du Concile, quelle musique pour la liturgie ? L'expérience du Sénégal : entre inculturation et modernité », *Notitiae XLI*, p. 359-374.
- SASTRE Abbé Robert, 1958, « Le Sacré et la musique négro-africaine », *Rythmes du monde*, VI, 1, p. 5-9.
- W'ITUNGA Kishilo, 1987, « Une analyse de la 'Messe Katangaise' de Joseph Kiwele », *African Music* 6, 4, p. 108-125.

VAN DE CASTEELE J. S.J., 1956, « L'Encyclique sur la musique sacrée, » *Revue du clergé africain*, p. 213-17.

VERNAK Gaby [P.B.], 1983-84, *Le chant dans la liturgie au Burundi*, Lille, Année pastorale.