Carte blanche à…

Florence TAUBMANN

Florence Taubmann est pasteur et responsable Animation au Service protestant de mission - Défap

C'est avec un très grand intérêt que j'ai pu participer, du 13 au 16 décembre 2016, à un colloque organisé par l'Asthéol, association des institutions de formation théologique francophones d'Afrique, qui s'est tenu à l'Université protestante d'Afrique centrale (UPAC), à Yaoundé[1]. Les quelque 25 doyens, recteurs et professeurs ont exposé six thématiques qui ont donné lieu à de riches débats avec la trentaine d'étudiants présents.

Si le thème de la radicalisation religieuse en Afrique pouvait résonner avec nos propres soucis européens, le sujet était moins le fanatisme terroriste que le pouvoir de séduction des discours

[1] La rencontre de l'Asthéol avait également pour objectif de travailler à l'harmonisation des programmes, des modes de recrutement d'enseignants, des critères d'admission des étudiants dans les facultés et instituts des pays d'Afrique francophone. Le projet est déjà bien avancé.

radicaux, notamment sur la jeunesse. La cause invoquée est une forte angoisse identitaire liée à une perte de repères familiaux et sociaux. Ceci plaide pour une éducation qui inscrive ou réinscrive les jeunes dans leur histoire, sans toutefois tomber dans l'illusion d'un passé idéalisé. Une éducation qui doit les former aussi à entretenir un rapport sain à la religion. Cette formulation suggère en elle-même un immense travail de réflexion et d'élaboration. La dangerosité de certains versets de la Bible ou du Coran a déjà été soulignée. À cet égard, ont été préconisés une solide catéchèse, un échange entre les communautés dans les pays multi – confessionnels, et un soutien aux autorités politiques dans les domaines de la prévention et de la déradicalisation. Cette problématique m'a en outre fait penser au livre intitulé ***Les versets douloureux : Bible, Évangile et Coran entre conflit et dialogue*** écrit par David Meyer, Soheib Bencheikh et Yves Simoens[2].

Concernant l'éducation et la prévention, l'exemple du Cameroun nous a été présenté, lequel permet de réfléchir à ce qui se passe aussi en France. Dans ce pays d'Afrique centrale, la démocratisation de la religion ne cesse de provoquer un éloignement vis-à-vis des institutions religieuses historiques, musulmanes ou chrétiennes. Ce processus favorise la multiplication des gourous et des prophètes autoproclamés, avec des pratiques de guérison, de diagnostic spirituel, d'annonce de l'avenir ! Conjointement, on constate une invasion d'émissions religieuses internationales via le net ou la télévision qui, échappant à tout contrôle, s'avèrent souvent dangereuses pour la paix sociale.

Si la jeunesse africaine est sensible aux appels à la radicalisation de la foi ou de la pratique religieuse, c'est aussi parce que les mutations socio-économiques ont beaucoup affecté la famille. Aujourd'hui, les liens traditionnels, beaucoup plus étendus que dans les familles européennes, se trouvent déstabilisés à cause des nouveaux modes de vie. L'engagement des femmes est un atout pour faire face à ces nouveaux défis. Mais comment faire face au désir et aux projets d'émigration de la jeunesse ? Ce phénomène s'aggrave à cause de l'insécurité politique, des incertitudes économiques, des crises sociales générées par une mondialisation source

[2] Ouvrage paru en 2008 aux éditions Lessius (Namur, Belgique).

d'injustice. Dans certains contextes, même la conscience des dangers terribles de l'émigration ne peut affaiblir le désir de partir vers l'Europe, notamment chez des jeunes qui désespèrent de voir leurs talents ou leur formation bien utilisés dans leur pays. La limitation de l'émigration passe par le développement. Il était vraiment intéressant d'entendre la voix des parents et celle des Églises des pays de départ à ce sujet !

Nous vivons sur la même planète et partageons les mêmes questions quant à son avenir. Le réchauffement climatique, la sécurité alimentaire ont donné lieu à de riches exposés qui ont débouché sur la question de la responsabilité des Églises. Quel rapport entre religion et développement ? Quel peut être le rôle de l'Église dans la protection de la vie et l'équilibre de la création ? Comment les chrétiens peuvent-ils réaliser la parole du Christ « Donnez-leur vous-mêmes à manger » et répondre à son invitation à la prière « Donne-nous aujourd'hui le pain nécessaire » ? Des exemples bibliques ont été évoqués, dont la loi du travail et du shabbat, susceptibles d'inspirer des pratiques respectueuses de la nature, généreuses envers les plus pauvres mais également capables de permettre de passer de l'assistanat à l'autosuffisance.

Enfin, le thème de la maladie a été traité lui aussi d'un point de vue biblique et théologique. Une attention particulière a été accordée au Sida, souvent vécu comme une maladie de la honte en raison de ses modes de transmission : le sexe et le sang. C'est là que la famille et la communauté ecclésiale doivent s'impliquer dans la prévention et l'éducation à une sexualité responsable.

Assister à ce colloque, dont les actes devraient être bientôt publiés, m'a, non seulement intéressée, mais profondément émue. Je me suis sentie vraiment concernée, « intégrée dans la famille », au milieu de discussions très libres autour des problèmes exposés, et dans la diversité des sensibilités bibliques et théologiques. Tout ceci plaide en faveur d'un renforcement des échanges et d'une meilleure connaissance des réflexions et des travaux des uns et des autres sur des sujets qui, à l'heure de la mondialisation, nous sont devenus communs.

Programme du colloque :

- *La radicalisation des religions et l'instabilité des États en Afrique* par le Professeur Timothée Bouba Mbima, le Dr Samuel Johnson et le Dr Eale E. Bosela (absent)
- *Les Églises traditionnelles et les nouvelles formes de croyance* par le Dr Fidèle Fifame Houssou-Gandonou, le Dr Jean-Patrick Nkolo-Fanga et le Révérend Jaïros Hlatymayo
- *Changements climatiques, sécurité alimentaire et problématique de la terre* par le Dr Madeleine Mboute, le professeur Simon Kossi Dossou et le Professeur Samuel Frouissou
- *Les Églises face à la tragédie de l'immigration* par le Dr Timothée Agonma Gandonou, le Dr Delphine Hiom, le Dr Laurent Loubassou
- *Les Églises face à la maladie (VIH-Sida-Hépatites)* par le Dr Célestin Kiki, le Dr Franck Agbi Awume, le Dr Pierre Nsecke
- *La famille en Afrique à l'heure des mutations sociopolitiques* par le Dr Ebenezer Bissohong, le Dr Mboule Kong Emmanuel (remplaçant le Dr Antoinette Yindjara, endeuillée) et le Dr Viateur Ndikumana

Dossier

Missionnaires en musique

Coordonné par Jean-Luc Blanc et Gilles Vidal

Introduction

Toute personne ayant vu le film « Mission » de Roland Joffé a forcément gardé en mémoire à la fois les images magnifiques des chutes d'Iguazu et la bande-son sublime composée par Ennio Morricone. Parmi les passages marquants de ce long-métrage, on retiendra celui où le Père Gabriel (Jeremy Irons), père jésuite perdu dans la jungle du Paraguay, sent mystérieusement autour de lui et de son acolyte, le repenti Mendoza (Robert De Niro), la présence menaçante des indiens Guarani. Au cœur de cette atmosphère oppressante, il tire un hautbois de sa besace, l'assemble tranquillement et commence à en jouer. La mélodie délicate s'élevant vers le ciel agit alors comme un enchantement puisque les Indiens se laissent approcher et conduisent les missionnaires vers leur village. Un peu plus loin dans le film, un autre passage musical joue également un rôle clé : lors d'une visite de la mission effectuée par le nonce du pape venu en apprécier l'utilité, celui-ci est impressionné par la chorale d'enfants entonnant avec ferveur un « Ave Maria » digne de Palestrina…

Ainsi comme l'on peut le constater, la musique et le chant ont été et continuent d'être un corollaire efficace à la mission et l'évangélisation, engendrant la créativité avec des effets tant sur la foi chrétienne que sur l'art. Le dossier qui suit tente de donner un modeste aperçu de ce compagnonnage à différentes époques et dans des contextes très variés.

Gilles Vidal esquisse un historique de la musique et du chant d'Église ainsi que de sa traduction, au XIX^e^ siècle, en contexte missionnaire protestant. Après avoir rappelé l'importance de la musique et du chant communautaire pour les réformateurs, il aborde la contribution du Réveil britannique à l'hymnologie protestante. Confrontée à des contextes culturels si variés, la musique et le chant européens s'hybrident : les mélodies deviennent moins strictement « tonales » et les paroles des cantiques s'interprètent à la lumière des situations locales ou régionales.

Cette diversité des cultures et leur richesse artistique dans laquelle la foi s'exprime au moyen de la musique et du chant sont étudiées, théorisées et pratiquées dans le cadre de l'ethnodoxologie. Ruth Labeth introduit magistralement le lecteur dans cette discipline missiologique à part entière dont le but est d'analyser et - le cas échéant - d'infléchir les stratégies liturgiques à l'œuvre dans un milieu donné, tant sur le plan personnel que communautaire. Qu'elle soit ici remerciée pour son apport et sa réflexion dans un domaine sans doute encore trop méconnu en milieu francophone.

Peut-on « décemment » jouer du jazz dans un culte ? C'est à partir de ce cas concret vécu en Indonésie que William Edgar propose une réflexion globale sur le triptyque « musique, mondialisation et mission ». Il décrit en particulier la difficulté des cantiques indonésiens, pourtant bien adaptés culturellement, à s'imposer face au flux du gospel mondial. Cependant, prenant également le contre-exemple de la Guadeloupe, il montre comment la période contemporaine est marquée par une « conscientisation » de l'identité antillaise qui semble rendre justice à une foi plus authentiquement vécue. Inutile de dire combien cette comparaison insulaire entre l'Indonésie et la Guadeloupe est précieuse pour ouvrir les horizons des lecteurs de *Perspectives Missionnaires* qui lui en sont profondément reconnaissants.

Pasteur, compositeur et musicien, Joël Dahan partage sa passion et son expérience dans un article décrivant comment la création artistique auprès des jeunes relève de l'évangélisation. Les ateliers « musique et écriture » produisent des chants d'assemblée auquel l'auteur reconnaît six dimensions dont la parenté avec la pensée des réformateurs du XVI^e siècle est patente. Il conclut - et nous lui en savons gré - en ouvrant la réflexion non seulement sur les enjeux interculturels de la musique et du chant en milieu ecclésial et missionnaire, mais également sur leurs implications intergénérationnelles.

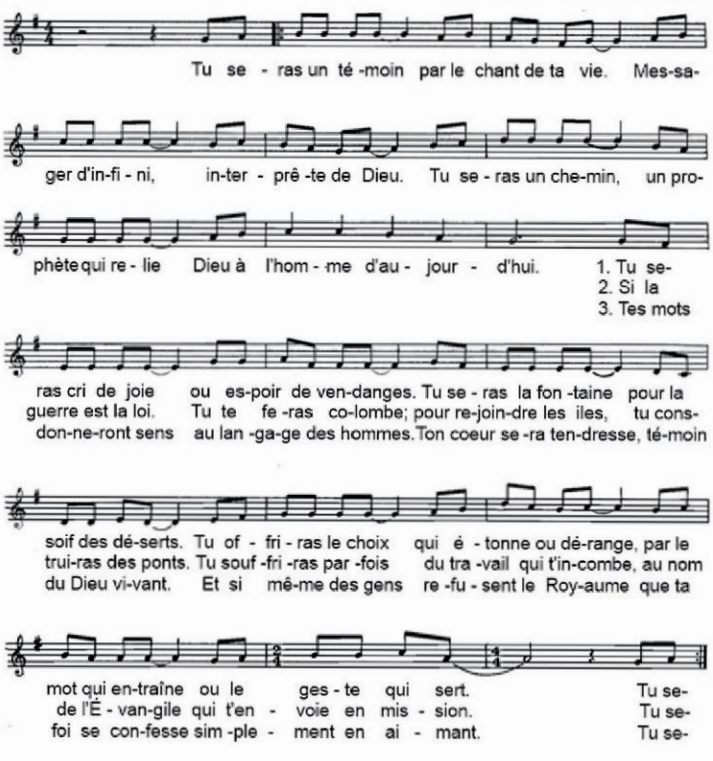
Clôturant et enrichissant ce dossier, Fred. O. Biyela présente un aperçu historique du chant liturgique catholique à partir du Congo-Brazzaville. Il montre comment, avant la réforme de Vatican II, les cantiques traduits par les missionnaires pouvaient donner lieu à de terribles - et diaboliques - contresens ! La période post-conciliaire fut plus heureuse en la matière, notamment grâce à une meilleure prise en compte de l'inculturation du christianisme. C'est au nom de cette notion en effet, que le chant liturgique a gagné en profondeur, notamment grâce à l'introduction d'instruments « traditionnels ». Mais le processus n'est pas clos et l'auteur souligne les collaborations œcuméniques fructueuses qui sont nées de la pratique du chant et de la célébration. Qu'il reçoive ici toute notre gratitude pour sa contribution.

Parmi la diversité des époques, des pays et des contextes évoqués dans ce dossier, une question fondamentale et transversale apparaît. Elle se manifeste sous la problématique récurrente de l'introduction d'instruments profanes - ou de mélodies, ce qui est une variante - dans l'espace « sacré » que constitue le culte ou l'annonce missionnaire. Ce n'est pas le moindre mérite des auteurs de nous amener sans cesse à nous interroger sur nos héritages et la place que nous leur accordons dans la foi et sa proclamation. Finalement, le trio musique, chant et mission pourrait bien être l'écho d'un autre trio : héritage, tradition et innovation.

Gilles Vidal

Tu seras un témoin

Gaston Leclerc & Théo Martens



Musique et évangélisation

Joël Dahan est pasteur de l'Église protestante unie de France à la Fondation John Bost, La Force (Dordogne) pour un ministère d'accompagenment spirituel de personnes souffrant de troubles psychiques et de handicap physique et/ou mental, ainsi que des personnes âgées dépendantes. Il compose depuis quelques années des chants d'assemblée pour les Églises, mais aussi des chansons à textes très personnelles.

Joël Dahan

Quelle joie mais aussi quel étonnement d'entendre des jeunes et moins jeunes chanter leur foi sur un air et des paroles que l'on a soi-même trouvés sur un bout de canapé, guitare en main, seul, dans un de ces temps libres si précieux où l'on s'essaie d'exprimer l'Évangile de manière créative. Une démarche secrète, pour soi d'abord. Et parfois, comme un don, un instant inattendu où la mélodie et les paroles mêlées nous emportent nous-mêmes et touchent notre être. Alors vient une énorme envie de le partager.

Certains peignent, d'autres écrivent, d'autres composent des chants. Professionnels et autodidactes de l'écriture, comme moi, se rejoignent, s'épient, s'encouragent ou se jalousent. L'ego de chacun fait partie du jeu, forcément, mais la plupart savent qu'ils doivent s'effacer pour communiquer l'Évangile autrement et lui laisser la première place.

Est-ce que j'assume vraiment ? Est-ce que cette musique sert les paroles ? Est-ce que les paroles sont fidèles aux Écritures ? Comme pour une prédication, il faut accepter de se lancer, de balbutier, en connaissant ses limites, mais en croyant profondément que Dieu jouera sa partition. Car il faudra savoir remettre tel ou tel chant dans la poche des mots et mélodies perdus, s'ils ne sont pas véritablement reçus par les auditeurs et si on est seul à être rejoint. Mais une fois diffusé, le chant ne nous appartient plus, il voyage

seul, traverse les frontières et les photocopieuses, rencontre les arrangements bienvenus ou dévalorisants, les instrumentistes les plus doués ou les débutants… et parfois les cœurs.

Les chants peuvent-ils encore être un outil pertinent de communication de l'Évangile ? Comme pour la peinture, un auteur peut alterner une démarche de créativité gratuite et un travail sur commande. Les deux ne s'opposent pas, mais on connaît les limites de la musique utilitaire, qui sert les plus belles causes, mais aussi les dynamiques totalitaires ou commerciales les plus dangereuses. La musique d'Église n'est pas à l'abri de ces dérives.

Je propose d'explorer, à partir de mon expérience de pasteur-auteur-compositeur autodidacte de chants d'assemblée et de chansons plus personnelles, en quoi le chant peut communiquer l'Évangile, au sein de l'Église et en dehors.

Les chants d'assemblée

Une expérience : les ateliers « Musique et Écritures »

Chaque année, depuis plus de dix ans, avec le pasteur Éric Galia, nous animons des ateliers « Musique et Écritures ». Il s'agit de proposer aux participants dont le nombre ne dépasse pas la dizaine, de vivre un temps à huis clos, pendant quatre jours, pour écrire et composer. Ces ateliers sont de la même veine que les démarches autour du conte biblique, des figurines, de toutes les démarches créatives qui permettent, après une lecture biblique partagée, de mettre en valeur une appropriation du texte par une expression artistique.

L'atelier se déroule ainsi :

- Lecture partagée autour du texte biblique avec l'apport d'un membre du groupe, pasteur ou autre.
- Temps d'écriture créative et très libre (jeu d'écriture sur les verbes, haïku autour des champs sémantiques du texte biblique, jeux de mots autour des sons, des images…).
- Chacun est alors invité à déposer dans une petite corbeille ce qu'il souhaite mettre en commun : une matière est là, disponible pour tous, prête à servir l'écriture.
- De l'écriture guidée, chacun passe petit à petit à une écriture plus libre et personnelle, seul ou en binôme.
- Des refrains et couplets émergent ici et là et sont proposés aux compositeurs qui se mettent au travail musical.
- Les textes et musiques sont partagés, critiqués, modifiés.
- Vient ensuite la phase d'arrangement et d'harmonisation.
- Enfin, l'enregistrement permet d'avoir un support pour l'apprentissage et la mémoire, avant un long travail de mise en partition et de diffusion.

Six dimensions du chant d'assemblée

Que ce soit dans un travail personnel ou dans un travail collectif, on peut repérer au moins six dimensions dans la composition de chants d'assemblée qui participent à porter l'Évangile dans et hors de l'Église.

- **Transmettre, ou la dimension d'interprétation des Écritures**

  Mettre en musique le texte biblique n'est pas aisé. Une démarche d'interprétation du texte doit être assumée, ne serait-ce que dans le choix des expressions, la versification, le choix des passages mis en avant, le découpage. Ce type de chant biblique a aussi une vertu pédagogique car il aide à la réception du texte biblique. Le choix de la mélodie et du rythme met « en couleur » le texte, et lui donne un ton qui n'est pas neutre.

Comme les images dans les Églises et peut-être même davantage, nos émotions sont réveillées par une musique entendue jadis dans un contexte particulier.

Car la musique et les paroles répétées, en particulier grâce à un refrain, aident à la mémorisation, et la mémorisation à une maturation lente et inscrite dans le temps de la Parole. Les paroles et la mélodie d'un chant grandissent comme les graines en terre. On le voit particulièrement dans l'accompagnement des personnes âgées qui témoignent du rôle qu'a joué tel ou tel cantique tout au long des étapes de leur vie.

Luther pensait la musique comme un écho de la musique céleste. « Dieu annonce l'évangile aussi par la musique », écrivait-il. La musique doit être au service de la Parole, clairement énoncée dans un langage courant. Calvin se méfiait, lui, des émotions suscitées par la musique, comme aussi par les images, et qui pouvaient éloigner de la Parole. Mais tous les deux ont soutenu la composition de chants au service de l'annonce de l'évangile, notamment en mettant en œuvre avec d'autres la mise en vers et en musique du psautier. Ainsi le croyant peut-il en chantant les psaumes, mémoriser, interpréter, méditer la Parole de Dieu.

De nombreuses compositions sur des styles de musique populaire ont vu aussi le jour dans la période du Réveil au XIX[e] siècle. Elles permettaient aux émotions de s'exprimer et de rejoindre des publics hors Église. La musique dressait un pont entre les bals populaires et le temple. Aujourd'hui, l'écriture de chants à partir de la Bible, dans des styles musicaux issus de la variété, du jazz, de la pop, permet de dire l'Évangile dans différentes « cultures ». Nous y reviendrons plus loin. Mais pour reprendre les mots d'un jeune adolescent de l'Église : entre les chants de louange « Walt Disney » et les cantiques classiques « plaintes », il existe sans doute un espace pour la création de chants contemporains plus accessibles et davantage au service de l'évangélisation.

- **Communier, ou la dimension communautaire**

L'objectif d'un chant d'assemblée est de permettre de vivre une expérience collective. La composition d'un chant d'assemblée se distingue de la chanson dans le sens où les paroles et

la mélodie doivent toujours pouvoir être facilement exprimées à plusieurs. Il se joue alors une dimension communautaire. Le chant permet de rendre visible et audible la communion entre les croyants. Les chants de Taizé[1] en sont un exemple. La jeunesse n'est d'ailleurs pas uniquement sensible aux rythmes, mais aussi à l'expérience vécue ensemble. Il est possible qu'une chanson joue ce rôle-là. Des milliers de fans peuvent chanter parfaitement ensemble des mélodies très compliquées au cours d'un grand concert de rock. Mais s'ils y arrivent, c'est bien parce qu'ils ont été des milliers à écouter le chant en boucle dans leur casque avant le concert. Différemment, le chant d'assemblée doit permettre à celui qui passe d'entrer facilement dans le cercle et de vivre cette communion sans avoir fait une longue démarche d'initiation avant. C'est aussi témoigner de l'Évangile que de permettre d'inclure celui ou celle qui ne connaît pas le langage de telle ou telle communauté. On pourrait dire la même chose de nos liturgies. Les paroles et la musique peuvent contribuer à cela. Des paroles compréhensibles et des mélodies simples, mais pas simplistes, devraient permettre à celui qui passe de recevoir et vivre l'Évangile seul et/ou avec les autres.

Le grand Kiff 2016

- **Témoigner, ou la dimension existentielle**

La composition de chants d'assemblée peut aussi mettre l'accent sur le témoignage. Au risque que les paroles vieillissent, de nombreux compositeurs du XX^e^ siècle ont choisi d'écrire des paroles qui abordaient les questions d'actualité ou touchant à l'existence de leurs contemporains. J'ai toujours été étonné d'entendre cette parole méprisante sur les chants « Kleenex » ou autrement dit « qui ne durent pas ». Pourtant, on peut choisir de composer pour un événement, un contexte, une

[1] Chants disponibles à cette adresse : http://www.taize.fr/fr_rubrique2643.html

génération. Il y a des chants qui sont oubliés par tous, sauf par celui qui un jour a été rejoint par une parole, une musique qui l'a mis en mouvement et a nourri sa foi. Certains chants ne durent pas mais ont été véritablement au service de la transmission de l'évangile à une génération donnée. À l'inverse, il y a des chants qui durent comme on préserve un patrimoine en pierre, mais dont les paroles et les musiques ne rejoignent plus vraiment nos contemporains, sauf dans un besoin de rappel identitaire.

La conservation ou la rénovation des belles pierres n'est pas inutile, mais n'a jamais permis à elle seule la croissance d'une vie communautaire. Le beau patrimoine classique ne pourra jouer son rôle de témoignage de la foi des ancêtres que s'il est mis en dialogue avec des expressions de foi contemporaines ou venant d'autres horizons. Ainsi, le témoignage de foi des ancêtres rejoindra le témoignage des membres actuels de l'Église. Dans cette dynamique de dialogue, les essais d'arrangements nouveaux et contemporains de vieux cantiques sont les bienvenus[2]. Comme pour les nouveaux chants d'assemblée, le répertoire classique a toute sa place, mais ne peut pas avoir toute la place. De plus, le chant d'assemblée, comme le répertoire religieux, peut émouvoir, donner à entendre du beau dans une démarche artistique, mais ne jamais rejoindre vraiment les auditeurs. Le compositeur de chants d'assemblée doit penser une musique et un texte qui rejoignent l'existence de ses contemporains ou leur permettent de dire, autrement que dans un discours, leur relation à Jésus-Christ. [3] L'auditeur peut faire d'un chant son propre témoignage, comme il le fera avec une confession de foi commune qui l'aidera à mettre des mots sur sa foi personnelle.

14 • Prendre soin, ou la dimension diaconale

Le chant d'assemblée a-t-il une dimension apaisante, soignante ? Mon expérience à la Fondation John Bost, dans

[2] Le pasteur Eric Galia au sein du groupe *Esprit Swing* a ré-arrangé des psaumes, cantiques anciens et gospel. http://esprit.swing.free.fr/Esprit-swing/Bienvenue.html

[3] De nouveaux chants et nouvelles créations sont disponibles sur le site internet de l'EPUDF : www.cantiques.fr

l'accompagnement de la vie spirituelle, et l'animation musicale faite par des éducateurs et soignants auprès de personnes déficientes ou malades mentales, âgées dépendantes, malades psychiques, montrent que la musique joue un rôle central dans la vie de ces personnes. Dans une recherche de bien-être avant tout. La musique vient traverser le bruit des cris, des râles, des plaintes. Comme elle vient, au cours d'un culte, traverser et accompagner nos louanges, repentance, intercession… À la Fondation John Bost, elle est, la plupart du temps, accueillie comme un geste apaisant ou l'invitation à une mise en mouvement pour entrer dans la joie ou la paix.

Exprimer avec tout son être, son corps

Car la musique mobilise et stimule tout le corps. Seuls quelques auditoires occidentaux n'évoluant que dans un répertoire classique s'interdiront de taper des mains, danser, pleurer, bouger sur une musique. Les personnes handicapées mentales viennent interroger nos codes sociaux. Il ne s'agira pas de chercher à les abolir dans une démarche démagogique, mais de réfléchir sur leurs origines, leur pertinence, leurs fondements théologiques.

Au XIXe siècle, John Bost écrivait au sujet de la réception de la musique par les jeunes filles qu'il accueillait : « La musique, celle de l'orgue surtout, agit sur nos idiotes[4] de manière remarquable ; tous leurs sens sont en mouvement, et souvent elles cherchent à accompagner l'orgue de leur voix ». Et aussi : « Nous croyons devoir développer en elles, un talent qui est un don de Dieu, trop peu estimé selon nous par les chrétiens de toutes les conditions : nous voulons parler du chant […]. La voix humaine est le plus beau de tous les instruments, et, qu'on me permette d'ajouter, le plus portatif et le moins coûteux […]. »

Notons que John Bost souligne que « tous leurs sens sont en mouvement » et que le chant est trop peu estimé par les chrétiens de toutes les conditions. L'auteur-compositeur peut rechercher une mélodie, un rythme et des paroles qui viendront solliciter tout le corps : n'est-il pas étonnant pour un observateur de voir une assemblée chanter des paroles comme

[4] Selon la terminologie de l'époque.

Le grand Kiff 2016

« frappez dans vos mains », ou « prenons-nous par la main » sans bouger le petit doigt ? À la Fondation John Bost, les paroles entendues sont souvent mises en geste et accueillies avec tout le corps. À l'image de la personne vulnérable qui accueille avec tout son être la parole et le geste libérateur de Jésus.

Communiquer autrement

Ainsi, le chant permet de communiquer autrement. Évidemment, avec celles et ceux qui n'ont pas la parole, mais aussi avec les « valides ». Tous les musiciens qui ont déjà joué en ensemble ou chanté dans une chorale, savent combien le chant crée du lien. Il favorise l'écoute de l'autre, l'attention à son regard, ses gestes, sa voix. L'auteur-compositeur de chant d'assemblée sera attentif à des mélodies et des paroles qui ne mettent personne en difficulté dans l'exécution du morceau.

Être reconnu

Si la prière à haute voix est un apprentissage et demande une compétence, le chant d'assemblée permet à chacune et chacun de se sentir à sa place, membre d'une communauté. Chanter un chant d'assemblée et prendre la Cène est du même ordre : rendre visible une communion et une participation de tous au corps du Christ.

Je propose souvent à un résident[5] ou à un jeune dans un groupe en chanter seul, accompagné d'un instrument, un chant de son choix. Là se dit un témoignage personnel pour

[5] Terme désignant toute personne accueillie à la Fondation John Bost (en difficultés psychiques et/ou physiques, atteintes de maladie mentale et/ou de handicap et de pathologies du grand âge).

les autres. Loin d'une prestation, d'une mise en avant ou d'une mise en spectacle, le chant permet à l'un ou l'autre de se présenter (de s'offrir, dirait l'apôtre Paul en Romains 12), de dire sa foi autrement devant les autres et devant Dieu. Le témoignage prend des formes différentes. À la Fondation John Bost, certains résidents n'ont pas la parole ou les mots pour dire leur foi mais pourront l'exprimer par le chant.

- **Prier, ou la dimension confessante**

  Mais le chant peut aussi prendre la forme d'une prière. L'écriture ne sera pas la même. La mélodie et le texte doivent permettre de se poser, méditer, aider à se tourner ensemble devant Dieu. Là, c'est ensemble que les membres de l'Église deviennent témoins de ce qu'ils croient et ce qu'ils vivent. L'auteur-compositeur proposera alors des paroles en « nous » pour une confession commune, ou des « impératifs » pour une exhortation ou un envoi. Des chants qui confessent et mettent en marche en même temps. La prière devient agissante.

- **Dialoguer, ou la dimension « interpellative »**

  Les compositeurs font parfois le choix d'écrire des chants d'assemblée en lien avec l'actualité, ou pour un événement. Proche de la dimension communautaire, le chant joue plutôt ici un rôle de mobilisation pour une cause ou pour établir un dialogue entre celui qui chante et celui qui écoute, ou même entre les membres d'une même assemblée. Les cantiques n'ont-ils pas accompagné les plus belles luttes (droits civiques aux États-Unis, chants des camisards, des esclaves dans les champs de coton etc.) ? Le chant est alors le lieu d'annonce du message évangile et en même temps de sa mise en œuvre, par une invitation, un élan partagé. L'auteur-compositeur cherche alors la mélodie et le rythme qui peuvent entraîner les cœurs et les corps, ainsi que les paroles qui disent une espérance, une joie, ou une plainte communes. Là encore, le chant permet à la parole et à l'agir de ne faire plus qu'un.

Générations, cultures ou théologies ?

Les auteurs-compositeurs de chants d'assemblée doivent avoir en tête les différentes sensibilités qui s'expriment souvent autour de la musique, pour que la pratique musicale ne devienne pas un lieu de conflit et donc de contre témoignage. Il ne s'agit pas de faire de la musique pour plaire ou plaire à tous, mais de repérer quelques convictions théologiques et ecclésiologiques pour pouvoir proposer des chants.

La musique n'est pas une question de génération

Mis à part les chants pour les petits, la distinction entre les chants d'assemblée pour les jeunes et pour les autres me paraît superficielle. Les recueils de chants qui choisissent de mettre les chants qui sortent du registre de la musique classique dans une rubrique « jeunes » font une erreur. Il n'y a pas conflit de générations dans la musique, mais conflit de culture. Aujourd'hui, les anciens des Églises font partie de générations qui ont baigné dans la culture du rock et la naissance de grands groupes mythiques. Le jazz avait démarré bien avant eux. Et le gospel a bien plus d'un siècle ! Rien à voir avec une musique de jeunes !

Ainsi, le chant d'assemblée va être plus ou moins bien reçu par une population selon sa culture musicale. Selon que les membres des Églises viennent de milieux où la musique classique est très présente et valorisée, ou de milieux où la variété ou le jazz prédominent, la réception ne sera pas la même. Le milieu luthéro-réformé a été élitiste sur ce point et a souvent oublié d'être à l'écoute de la culture de ceux qui le rejoignaient. On pourrait développer cette réflexion autour de l'accueil et d'une évangélisation à double sens des populations issues de l'immigration qui arrivent avec d'autres références musicales[6]. Des lieux de présence d'Église

[6] Lors d'un culte de la Réformation, et à l'occasion du baptême d'un enfant franco-sénégalais, j'avais accepté la demande de la famille de faire chanter à l'assemblée un chant du Sénégal, en traduisant les paroles. Je me rappelle de la joie de l'assemblée, mais aussi de l'agacement d'une dame qui trouvait déplacé qu'au cours d'un culte de la Réformation, nous puissions chanter un chant africain issu d'une Église… réformée !

comme les fraternités de la Mission Populaire Évangélique ont pendant longtemps innové et créé des chants sur des airs populaires où les mélodies et les paroles rejoignaient des populations très éloignées des Églises dites bourgeoises (chants de libération pour les membres de la Croix Bleue - association de lutte contre l'alcoolisme -, chants de l'Armée du Salut travaillant auprès des plus pauvres, chants adaptés ou gestués auprès des publics handicapés mentaux ou malades psychiques etc.). On peut se demander dans quelle mesure les groupes pop ou rock de musique chrétienne d'aujourd'hui n'ont pas la même volonté de rejoindre des populations davantage sensibles à ces musiques populaires plutôt qu'au psautier du XVI^e siècle. Finalement, nos Églises veulent-elles être réellement inclusives, à l'image de l'Église primitive qui a tout fait pour que Grecs et Juifs vivent ensemble ? Il est indispensable de faire vivre ensemble les chants traditionnels, les chants nouveaux et ceux venus d'ailleurs, de les faire se rencontrer, dialoguer, dans un même temps et un même espace cultuels.

La musique reflète des choix théologiques

Derrière ces questions de culture, c'est bien une question théologique qui est au centre du débat. Comment se fait-il qu'une diversité de textes liturgiques qui enrichit les cultes des Églises soit valorisée et appréciée, mais que la diversité des apports musicaux pose souvent problème ?

La diversité des textes liturgiques reflète une pluralité théologique et différentes manières d'exprimer l'Évangile. Une diversité musicale ne peut-elle pas, elle aussi, témoigner du fait que l'Évangile se dit dans différentes langues et diverses interprétations depuis le début de l'Église ? L'auteur-compositeur est sensible au fait que les chants d'assemblée doivent rejoindre différentes cultures et sensibilités théologiques. Il aura le choix d'écrire en s'inscrivant dans une culture ou un courant spécifique ou, au contraire, de se faire tout à tous, au risque de perdre un peu de sel au passage.

Une autre question se pose au sujet de la diversité du contenu des nouveaux cantiques. Un exemple : pourquoi donc avons-nous vu ces dernières années fleurir ce nom : « groupe de louange » pour parler des groupes de musique de nos Églises ? D'autres temps liturgiques existent dans un culte : pardon, intercession, Cène… tous accompagnés de musique. Et la dimension verticale

n'est rien sans la dimension horizontale. Aime ton Dieu… et aime ton prochain… Et le prophète Amos de proclamer : « Éloigne de moi le brouhaha de tes cantiques, le jeu de tes harpes, je ne peux pas l'entendre. Mais que le droit jaillisse comme un torrent intarissable » (5, 24). Cette appellation « groupe de louange » pose problème quand elle sous-entend privilégier un registre qui insiste sur la seule relation personnelle à Dieu ou à Jésus. Dieu et moi, moi et Dieu ! Et on peut tourner en boucle et en rond ! On use du possessif à tous crins : 'Mon sauveur', 'Mon Dieu', 'Mon amour', 'Ma force', 'Mon salut'. On valorise les compositions qui mettent en avant la joie et la dimension personnelle, en négligeant de fait celles qui insistent sur l'amour du prochain, le partage ou la justice. Alors que, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'histoire nous a montré combien les mouvements pour la liberté sont toujours accompagnés de chants qui disent les deux dimensions et les font tenir ensemble. Les auteurs doivent être attentifs à ce que les chants d'assemblée puissent accompagner diverses dimensions de la vie de la foi, du culte et du témoignage évangélique.

La composition de chansons : une expérience dans et hors de l'Église

À côté de la dimension cultuelle, et en plus des chants d'assemblée, je compose depuis plus de vingt ans des chansons à texte sur des tranches de vie, sur mes engagements, mon regard sur le monde, l'amour, mes enfants etc. Peut-il y avoir une dimension d'évangélisation dans cette démarche ? Et à l'inverse, le culte peut-il accueillir des chansons comme on accueille des éléments de témoignages personnels à travers un texte, une chorégraphie ou une illustration artistique du texte ?

Je pense qu'il n'y a pas de chants ou de musiques sacrés, comme il n'y a pas de lieu, de terre ou d'objet sacré. Il n'y a pas de musique chrétienne, mais des musiques et des paroles écrites par des chrétiens. Cette approche permet que les chants fassent des allers-retours entre le dedans et le dehors de l'Église. Comme c'est d'ailleurs le cas pour la musique classique. Mais le contexte français, très allergique à l'expression du religieux dans l'espace publique, ne facilite pas le partage des chants écrits dans un langage explicitement chrétien, sauf en anglais ou en latin. Or, les pays anglo-saxons ne connaissent pas cette frontière. Je me souviens d'un débat que nous avions eu avec des jeunes Français lors d'un séjour aux États-Unis. Ils entendaient et chantaient des chants aux paroles explicitement chrétiennes en anglais et appréciaient le style pop de ces compositions. Je leur demandais alors s'ils seraient d'accord de chanter ces mêmes types de chants en français, hors des Églises. Tous m'ont répondu par la négative. « Jésus-Christ » dans une chanson ne passe pas en France hors des Églises, pensaient-ils tous en chœur.

Pourtant, nombre de protestants évangéliques écoutent et jouent principalement de la chanson issue d'un catalogue de « musique chrétienne », où l'on retrouve très souvent les « clones » chrétiens des stars de la variété française, jusque dans les looks et les pochettes de disques. Mais effectivement, on ne peut pas dire que cette musique ait accès aux scènes publiques, aux festivals, aux fêtes de village. Même exportée dans des salles publiques, elle reste dans le monde chrétien et touche celles et ceux qui le rejoignent. Elle est une porte d'entrée, plutôt qu'un espace d'échange entre le dedans et le dehors. Seuls quelques stars, notamment américaines, ou quelques Français qui n'ont plus rien à prouver, peuvent chanter Jésus-Christ ou des prières en anglais devant des dizaines de milliers de spectateurs français qui ne font pas forcément attention aux paroles. On observe le même phénomène pour le gospel.

D'autres essaient d'approcher la chanson autrement. L'auteur-compositeur écrit et compose d'abord gratuitement ce qui le touche, ce qui l'anime et le fait vivre. Comme les autres auteurs chrétiens, ce sont ses convictions profondes, sa foi qui viendront marquer et colorer ses textes et musiques. Mais il cherche à éviter les mots trop chargés, le langage religieux qui n'est plus compris

aujourd'hui, dans le but de rejoindre les autres là où ils sont et de leur laisser aussi un espace de dialogue sur des textes existentiels.

Alors que je jouais un jour sur une scène privée qui accueille de nombreux groupes de blues, rock ou chanson française, très loin des Églises, j'avais fait le choix de garder mon répertoire habituel, mises à part deux chansons écrites sous forme de prière et reprenant explicitement des textes bibliques connus. Ce choix, je l'ai fait parce qu'autant je pouvais proposer l'écoute de mes convictions et mes engagements dans ce concert, autant je ne pouvais demander à ce public de se transformer en assemblée priante ou lui imposer d'assister à une prière personnelle. Nombreux sont celles et ceux qui, à la fin, m'ont remercié pour ce qu'ils avaient entendu, me disant que cela leur avait fait du bien, et prêts à engager une éventuelle discussion sur la foi chrétienne.

Dans ce cas, la chanson devient un outil d'évangélisation malgré soi. Elle est une œuvre artistique qui, comme une parabole, laisse la place à l'interprétation pour que l'auditeur y trouve éventuellement le Dieu de Jésus-Christ.

Conclusion

Le chant d'assemblée peut être écrit sur un bout de canapé dans une démarche gratuite. Mais partagé, diffusé, il fait son chemin et le compositeur ne doit pas oublier sa part de responsabilité dans la manière dont le chant va être reçu. Il doit avoir en tête les six dimensions interprétative, communautaire, existentielle, diaconale, confessante et interpellative, même s'il n'en maîtrise pas les effets. Les questions de culture et de théologie, plus que de génération, doivent être prises en compte davantage par les Églises que par l'auteur-compositeur qui doit rester libre et créatif.

Il n'y a pas de musique sacrée, mais de la musique écrite par des chrétiens qui témoignent de leur foi. En cela, les frontières peuvent être franchies pour que certains chants sortent des Églises et, comme des paraboles, invitent à l'interprétation et au dialogue. Ainsi, le texte porté par la musique devrait permettre à celui qui le reçoit, quels que soient son contexte, sa culture, ses origines, son état de santé, de chanter Dieu « de tout son cœur, de tout son être, de toute sa force, et de toute sa pensée ». Seul ou avec les autres, dans ou hors de l'Église.

Champ de mission, chant en mission

La pratique du chant dans l'histoire missionnaire protestante, d'hier à aujourd'hui

Gilles Vidal est Professeur d'histoire du christianisme à l'époque contemporaine à l'Institut protestant de théologie de Montpellier. Il est spécialiste de l'histoire du christianisme dans le Pacifique depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours.

Gilles VIDAL

La chorale passe généralement pour l'une des plus grandes fiertés des Églises protestantes d'Outre-mer - peut-être un peu moins en Europe ! - et dans bien des paroisses, le chef de chœur est aussi honoré que le pasteur, voire plus. Cette pratique du chant qui allie beauté et raffinement acoustiques, mais aussi visuels, tant les costumes et les chorégraphies sont importants, est le fruit d'une histoire que nous aimerions relater ici dans ses grandes lignes. Avant d'examiner comment le chant protestant s'est exporté d'Europe pour essaimer dans les champs de mission et d'observer les différentes formes qu'il a pu prendre, il convient de rappeler brièvement la spécificité de la pratique du chant d'Église en milieu protestant introduite par la Réforme et sa transformation spectaculaire sous l'influence du Réveil.

Le chant d'assemblée : une spécificité protestante

Pour les réformateurs, à la suite de St Augustin, la musique est un don de Dieu. Mais pour le reste, il existe bien des nuances sur la conception qu'ils s'en font[1].

Martin Luther évolue sur la question : il n'est par exemple pas du tout favorable, au début de son enseignement théologique, à l'introduction de l'orgue, sur lequel il peut avoir des paroles très grossières mais, vers la fin de sa vie, il fait de la musique l'art qui arrive en deuxième place, juste après la théologie. Le rapport entre les deux est cependant clairement hiérarchisé : la musique est « la servante de la théologie ». Pour lui, il n'y a pas lieu de distinguer entre bonne et mauvaise musique : « pourquoi les plus belles mélodies seraient-elles réservées au diable ? » aurait-il dit d'après les Propos de table. Musicien lui-même - il jouait du luth - le réformateur allemand composait aussi des cantiques, dont le célèbre « C'est un rempart que notre Dieu ».

Jean Calvin, quant à lui, distingue volontiers « la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison » des « psalmes qui se chantent en l'Église, en la présence de Dieu et de ses anges ». Il ne compose pas de mélodies mais versifie certains psaumes. Ulrich Zwingli, bien que musicien lui-même, est le plus radical. Au début de la réforme zurichoise, il interdit les chants, qu'il remplace par des chœurs antiphonés, et ceux-ci ne seront réintroduits qu'après sa mort[2]. Enfin, il faut mentionner Martin Bucer qui aborde la force « psychologique » de la musique : « les émotions ne sont provoquées par rien avec autant de force que par un chant musical artistique et le jeu d'instruments. » Par conséquent, le réformateur strasbourgeois prétend que la musique ne devrait être réservée qu'à Dieu et qu'il faut lutter contre les chansons d'amour « qui font tant de mal à la jeunesse » !

[1] Voir Edith Weber, *La musique protestante de langue française,* Paris, Honoré Champion, 1979 et Ermanno Genre, *Le culte chrétien, une perspective protestante*, Genève, Labor et Fides, 2008, p. 39.

[2] Genre mentionne un recueil à Saint Gall en 1533 et un autre à Constance avant celui de Zurich en 1598. Ermanno Genre, *op. cit.*, p. 74.

Retenons malgré ces différentes conceptions trois points sur lesquels tous les réformateurs s'accordent et qui font la marque « protestante » en matière musicale :

Premièrement, le culte chrétien s'inscrit dans la théologie plus générale du sacerdoce universel des croyants. Dans la mesure où tous sont prêtres, il n'y a plus lieu de distinguer entre clergé et laïcs donc, lors des offices, entre un chœur particulier formé de clercs et une assemblée caractérisée par son écoute passive.

Ensuite, la musique est toujours seconde par rapport aux paroles, à la Parole contenue dans les Saintes Écritures. Le style mélodique devrait donc s'attacher à mettre en relief l'importance des mots au détriment des fioritures musicales.

Enfin, les paroles des cantiques devraient être de préférence directement celles de la Bible, d'où l'importance du *Psautier* huguenot, ou éventuellement une paraphrase biblique reflétant une saine théologie[3].

Comment ces nouvelles idées sont-elles mises en pratique ? L'Église médiévale connaissait évidemment le chant, mais celui-ci était réservé aux seuls officiants. La nouveauté de la Réforme est ainsi de faire participer toute l'assemblée. Luthériens, anglicans, et réformés ne suivront pas les mêmes chemins liturgiques. Les deux premières confessions restent proches de l'ordre de la messe latine, se contentant de la traduire dans la langue du peuple. Elles développent par conséquent, outre les cantiques du dimanche, des formes diversifiées de chants tels que les *carols* en anglais et le choral luthérien autour duquel se construisent la fameuse cantate dont Jean Sébastien Bach est le maître, mais aussi d'autres genres tels que la passion ou l'oratorio. Les réformés en revanche se contentent du psautier, même si quelques cantiques sont introduits au XVIII^e^ siècle tels le Notre Père, le cantique de Zacharie (« Laisse-moi désormais ») et le *Te Deum* (« Grand Dieu nous te bénissons »).

[3] Je m'en tiens aux généralités et laisse de côté le « choral luthérien », héritier du motet médiéval, autour duquel vont se développer d'autres formes de musique religieuse comme les passions et les oratorios. Ceci mériterait un examen à part.

Concernant les instruments, au moment de la Réforme, les cordes et les vents étaient utilisés chez les luthériens pour les fêtes, bannis du temple pour les réformés mais joués dans le cadre privé de la noblesse ou de la bourgeoisie. Si l'orgue est attesté dans les églises dès le Xe siècle, ce n'est qu'à la fin du XVe et au début du XVIe qu'il se perfectionne et que la technique des organistes évolue. Amplement employé chez les luthériens, il est banni chez les réformés au tout début de la Réforme mais réapparaît en 1561 à Bâle par exemple. En France, il faut attendre le XIXe siècle pour qu'après l'harmonium, et uniquement dans les paroisses les plus riches, il fasse son entrée dans les temples. La guitare fait son apparition à la fin du XIXe siècle, non dans le cadre de l'Église officielle et du culte, mais lors de réunions d'évangélisation de l'Armée du Salut qui popularise également les fanfares[4].

L'héritage du Réveil anglais

Les chants du Réveil, anglais et américain[5], renouvellent considérablement le répertoire, en particulier pour des protestants

[4] Sébastien Fath, *Les fils de la Réforme : idées reçues sur les protestants.* Paris, Le Cavalier bleu, 2012, p. 108.

[5] Il faudrait faire une étude à part sur les cantiques spirituels des frères moraves qui comptent parmi les premiers chants « missionnaires ». Voir sur ce point Heinrich Gelzer, *Man singt mit Freuden vom Sieg : das evangelische Missionslied,* Stuttgart/Basel, Evang. Missionsverlag, 1937.

Critique du chant réformé par le pasteur Samuel Vincent en 1829

C'est donc un grand malheur pour nos églises que l'état déplorable dans lequel y est réduit le chant sacré. Il est moins que nul ; il est détestable. Point d'accord, point de mélodie, point de mesure. Les compositions de Goudimel, qui en sont la base, faisaient, il est vrai, les délices de la Cour de Henri III; mais trois siècles ont passé sur elles ; et les oreilles sont pleines d'autres accens (sic). Et pourtant, elles produiraient de beaux effets encore, si on les chantait d'une manière moins barbare. Tout notre système de chant est à refaire ; et non seulement le chant, mais encore et surtout les chanteurs. L'éducation musicale est nulle presque partout. Ailleurs elle est mal dirigée. On n'a pas d'idée d'un chant à plusieurs parties, et les merveilleux effets de l'harmonie sont perdus pour la religion. Aussi lorsque, dans quelque réunion particulière, on chante des cantiques conçus dans un meilleur système et surtout mieux exécutés, ces chants produisent-ils un effet extraordinaire. Ce n'est pas un des moindres attraits de ces réunions privées. C'est là un objet digne d'attirer l'attention des amis de la religion et de la piété. (p. 197) (…)

Le chant va exciter ou peindre les émotions les plus profondes de l'âme ; la musique est éminemment religieuse, communicative et sociale. Les méthodistes ont perfectionné le chant sacré ; ils l'ont rendu plus pur, plus harmonieux, plus religieux; ils en font un grand usage dans toutes leurs réunions. (p. 280)

Samuel Vincent, *Vues sur le protestantisme en France*, Nismes, Bianquis-Gignoux, 1829. En ligne : http://archive.org/details/vuessurleprotest02vincuoft.

réformés français qui n'avaient que le psautier pour support. Ce mouvement religieux introduit un nouveau type de chrétien, plus sentimental ou spirituel selon les points de vue, n'attendant pas le dimanche pour vivre sa foi mais la partageant lors de réunions de prières où témoignages, larmes et prières d'abondance le disputent à la seule lecture commentée de la Bible. En France, même des pasteurs opposés à ce nouveau style de chrétiens sont obligés de reconnaître l'efficacité de leurs méthodes, en particulier en ce qui concerne le chant [Encadré en haut : texte de Samuel Vincent].

Les thèmes favoris de ces cantiques sont généralement la repentance, la consécration (« Tel que je suis »), la louange et la confiance (« J'ai soif de ta présence ») mais aussi l'évangélisation

et l'appel comme en témoigne l'inusable « Debout, sainte cohorte »…[6]

De plus, l'une des clés de leur succès réside également dans l'introduction de mélodies populaires, entraînantes et bien souvent d'origine profane. Ce procédé fut vigoureusement critiqué, notamment par les tenants de la théologie libérale, moins encline au sentimentalisme évangélique. Le professeur de la Faculté de théologie protestante de Montauban Michel Nicolas a des lignes particulièrement dures dans la recension qu'il fait du *Recueil de Psaumes et de Cantiques à l'usage des Églises Réformées* paru en 1859 :

> Rien de moins poétique que le plus grand nombre de ces cantiques : l'art y fait presque partout défaut : la diction en est des plus vulgaires ; la langue n'y est pas même toujours respectée. Pourquoi ne le dirais-je pas ? C'est presque partout une phraséologie traînante, souvent puérile, parfois voisine du ridicule, à laquelle un homme d'esprit a donné le nom de patois de Canaan[7].

Et en ce qui concerne les innovations mélodiques, le professeur Nicolas n'est guère plus charitable… Après avoir passé en revue les nouvelles harmonisations proposées pour les traditionnels psaumes huguenots, il aborde celle des cantiques nouveaux. Certains trouvent grâce à ses yeux : « Excellents peut-être dans des réunions d'édification, ils seraient déplacés dans une grande assemblée ». Cependant la majorité est à proscrire : « quelques-uns sont des romances, parfois bien tournées, mais qu'il faut renvoyer aux cantiques de Saint-Sulpice, d'autres sont « décidément le contraire même du style religieux », et il conclut : « Mais quelle profanation que ces chants voluptueux dans un temple ! [8] »

Toutes les critiques ne sont pas aussi sévères et les partisans de ces nouveaux cantiques font observer que la pratique d'emprunt de mélodies profanes est fort ancienne. Ainsi Gustave Isely, de l'Armée du Salut, donne-t-il une version un peu romancée des débuts du chant luthérien. [Encadré page 15 : texte d'Isely]

[6] Respectivement n° 258, 184, 359 in : *Sur les ailes de la foi,* Institut Biblique, Nogent sur Marne, 1957(6e éd.).

[7] Michel Nicolas, « Recueil de Psaumes et de Cantiques » in : *Le Disciple de Jésus-Christ,* 1859, p. 974–989 (975).

[8] *Ibid.,* p. 988.

Luther auteur de cantiques populaires

On trouvait récemment dans la « Vie Protestante », décrite par M.-L. Monastier Schroeder, cette scène charmante :

« C'est à Magdebourg, près de cette ville de Wittemberg où prêche Luther, « le dur Saxon », comme il s'intitule lui-même. Un ouvrier sur le trimard vient d'arriver de Wittemberg où, à la foire, il a acheté une feuille volante, une « chanson ». Il s'assied sur la margelle d'une fontaine, prend son petit dîner et, pour le dessert, tire de son sac cette feuille volante. Il sait lire texte et musique ; il fredonne l'air ; les paroles aussi lui vont. Des gosses — il y en a partout où l'on chante — s'approchent : c'est drôle, un type qui chante seul. Et lui, qui a de l'humour, se met à leur apprendre l'air qu'ils suivent de mieux en mieux ; le cercle grandit. Des parents viennent, pour voir à quoi leurs brelurins passent leur temps. A chanter quoi ? Un ou deux pères de famille s'y mettent. L'attroupement grandit encore. Aux fenêtres d'un couvent, quelques moines sont à l'écoute, ils descendent pour voir ce que c'est. O sacrilège ! des mots religieux, en langue du peuple ! dans des bouches laïques ! Et la feuille volante porte le nom exécré de Luther ! Ils ameutent la police, on coffre le chanteur… Mais les pères de famille, indignés, assiègent la Maison de Ville et réclament la libération de leur nouvel ami. Enquête. Décision du Conseil de ville : envoyer une estafette à cheval à Wittemberg pour demander un prédicateur ; celui-ci vient, et quelques semaines après, Magdebourg passe à la Réforme. Les causes ? Un chanteur, un cantique en langue populaire, un sujet qui prend les âmes ».

Gustave Isely, *Ainsi sont nés nos cantiques. Contribution à l'hymnologie évangélique*, Paris, Altis, 1952, p. 102.

L'une des raisons invoquées par les adversaires des nouveaux cantiques est la difficulté de leur exécution technique, en particulier avec l'orgue comme instrument d'accompagnement et dans le cas d'assemblées nombreuses, peu habituées à un rythme syncopé. Cette question technique a fait l'objet de recherches originales qui ont connu un grand succès dans les champs de mission protestants anglais. Voyons cela.

Une méthode originale : le Tonic Sol Fa

Également appelée « Doh », le « Tonic Sol Fa » est une technique d'apprentissage largement utilisée au XIX^e^ siècle par les sociétés de mission, notamment la *London Missionary Society*. Il permettait de se dispenser d'étudier le solfège classiquement enseigné dans les conservatoires européens.

La méthode « Tonic Sol Fa » est inventée en Angleterre par Sarah Glover (1785-1867), fille de pasteur et professeur de musique à Norwich[9]. Son objectif était de rendre la musique accessible à toutes les classes sociales. Le principe de la méthode est simple : chaque note de la gamme est désignée par son initiale *doh, ray, me fah, soh, lah, te* selon la prononciation anglaise. S. Glover élabora une grille présentant la gamme de do majeur à partir de son accord majeur et sa relative de la mineur permettant de comprendre d'un coup d'œil comment transposer. De plus, la notation à partir de lettres ne nécessitait pas de portées, donc de typographie particulière ce qui facilitait son impression et sa diffusion.

Ce système de notation est ensuite perfectionné et largement répandu par le pasteur congrégationaliste John Curwen (1816-1880)[10]. Il raconte lui-même comment, lors d'une conférence des Écoles du dimanche à l'automne 1841, on lui confie la mission de mettre au point une méthode d'enseignement musical adaptée aux enfants. Il fait alors part de ce qu'il a vu à l'école de Sarah Glover à Norwich et propose d'adapter ce système : « nous étions d'accord sur le fait que cette méthode devait être facile, car les gens ont peu de temps ; bon marché, car beaucoup d'entre eux sont pauvres ; vraie, car les gens aiment la vérité[11] ». Le révérend produit des méthodes avec cahiers d'exercice, fonde l'Association « Tonic Sol Fa » et même un conservatoire spécialisé dans l'enseignement de cette technique particulière. En 1869, cette dernière est même reconnue par le ministère de l'Éducation au même titre que le solfège classique pour l'enseignement musical[12].

Quels sont les grands principes du Tonic Sol Fa ? Si les notes sont toujours indiquées par leurs initiales, le rythme se lit à partir d'un système ingénieux de tirets, virgules et points-virgules indiquant la durée des notes. La superposition des lettres et des signes de ponctuation permet d'autre part une lecture synchronique et synoptique à l'instar de notes sur une portée. Pour une chorale, le

[9] http://www.heritagecity.org/research-centre/whos-who/sarah-glover.htm

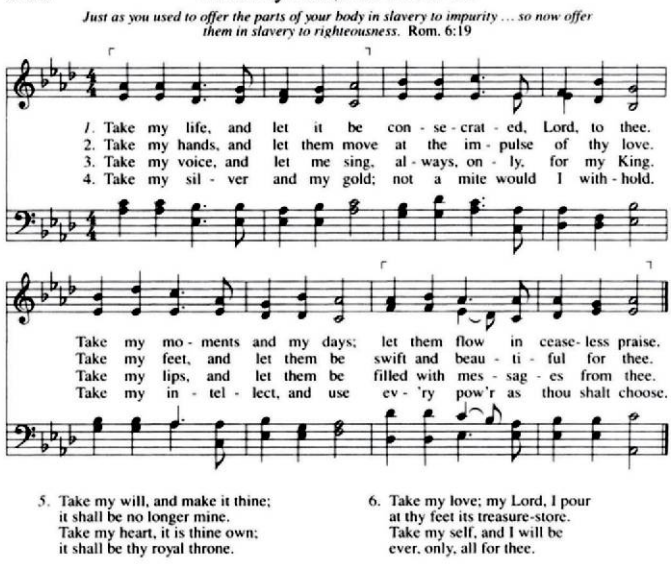
[10] Voir J. Spencer Curwen, *Memorials of John Curwen. Compiled by his Son J. Spencer Curwen. With a Chapter on his Home Life by his Daughter, Mrs. Banks*, Londres, J. Curwen & Sons, 1882.

[11] Ibid., p. 207.

[12] Ibid., p. 198.

chant polyphonique - ici à quatre voix - devient ainsi aisé à assimiler : une fois les notes mémorisées, il suffit de leur substituer des paroles. La tonalité du morceau est indiquée en suscription par la clé (*key*) ainsi que la métrique : une série de chiffres séparés par des points donne le nombre de pieds par vers de chaque strophe. C'est ce système, largement diffusé dans les chorales anglaises au XIX^e^ siècle, qui s'exporte dans les champs de mission et se retrouve dans les recueils de cantiques imprimés jusqu'au XX^e^ siècle.

À Madagascar par exemple, il est introduit en 1870 par le missionnaire J. Richardson. Yvette Ranjeva-Rabetafika signale qu'en 1892, « on organisa même un service religieux pour célébrer le 50e anniversaire de la découverte de cette notation musicale. Aujourd'hui, on ne penserait plus à commémorer cet événement. Le Tonic So-fa fait tout simplement partie de la tradition protestante malgache[13]. » La même chose vaut pour la Nouvelle-Calédonie par exemple, où il existe encore de nos jours des maîtres de chant


586

Take My Life, and Let It Be

Just as you used to offer the parts of your body in slavery to impurity ... so now offer them in slavery to righteousness. Rom. 6:19

1. Take my life, and let it be con - se - crat - ed, Lord, to thee.
2. Take my hands, and let them move at the im - pulse of thy love.
3. Take my voice, and let me sing, al - ways, on - ly, for my King.
4. Take my sil - ver and my gold; not a mite would I with - hold.

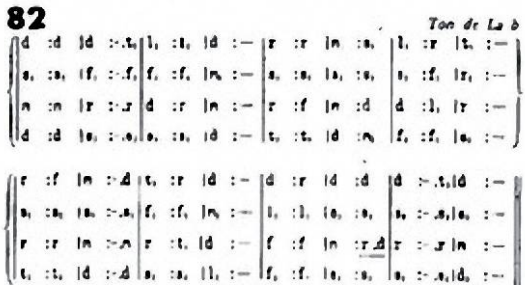
Take my mo - ments and my days; let them flow in cease- less praise.
Take my feet, and let them be swift and beau - ti - ful for thee.
Take my lips, and let them be filled with mes - sag - es from thee.
Take my in - tel - lect, and use ev - 'ry pow'r as thou shalt choose.

5. Take my will, and make it thine;
it shall be no longer mine.
Take my heart, it is thine own;
it shall be thy royal throne.

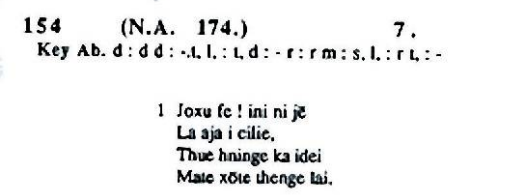
6. Take my love; my Lord, I pour
at thy feet its treasure-store.
Take my self, and I will be
ever, only, all for thee.

Source : http://www.hymnary.org/hymn/TH1990/page/608

[13] Yvette Ranjeva-Rabetafika, "L'influence anglaise sur les cantiques protestants malgaches" dans : *Annales de l'Université de Madagascar. Série Lettres et Sciences Humaines 12* (1971): 9–25 (18). En ligne : http://madarevues.recherches.gov.mg/?-volume-12-1971-.



Source : Airs. Mélodie des cantiques de l'Église Évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux Iles Loyauté, Imprimerie Lorelle, 1967.



Source : *Nyima qene dehu. Cantiques en Lifou,* Église Évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux iles Loyauté, Nouméa, Graphoprint, 1989.

l'utilisant pour composer des chants de circonstance. [Encadrés page 31-32 : Transcription de l'hymne anglais « *Take my heart* » en Tonic Sol Fa et drehu]

Le vieux choral luthérien ou le *carol* anglais, via sa transcription en Tonic Sol Fa et sa diffusion missionnaire, a ainsi donné naissance à des types similaires mais qui conservent chacun leur cachet selon l'aire culturelle donnée, tel le choral sud-africain, malgache, kanak, fidjien etc. En France, les deux Guerres mondiales durant lesquelles des soldats protestants issus des colonies furent présents sur le sol métropolitain constituèrent des occasions de découverte, pour les oreilles européennes, de ces polyphonies si particulières. Deux attitudes dominaient alors dans le public européen : l'admiration devant la puissance des voix faisant naître une profonde émotion et le regret d'une perte d'authenticité du chant « primitif »

selon la terminologie de l'époque. Nous disposons par exemple du compte rendu d'un élève de la classe d'orgue et de composition du conservatoire de Paris, présent lors d'un concert donné en novembre 1945 par une quinzaine de soldats kanak du Bataillon du Pacifique dans la salle de la Société de Géographie de la capitale. En des termes très marqués par l'idéologie coloniale de l'époque, il rend hommage à la créativité néocalédonienne, spécialement dans la maîtrise du contrepoint (l'indépendance des lignes mélodiques de chaque voix sans rupture fondamentale de l'harmonie) mais regrette l'emprise missionnaire et occidentale sur les rythmes :

> La mesure est fortement marquée, d'une part ; d'autre part, cette atmosphère portant à la danse, qui se trouve incluse, quoique très voilée, dans la musique enfermée dans la mesure, les Néocalédoniens, en bons primitifs, savent la faire ressortir là où elle est. Mais elle n'a plus cette puissance pleine de charme que l'on ressent dans le rythme purement exotique. Cette affirmation ne vaut toujours que pour les chorals entendus lors de l'audition de la salle de la Société de Géographie. Des disques enregistrés par des missions anglo-saxonnes m'ont appris que les rythmes originaux des îles de Nouvelle-Calédonie n'avaient point disparu. Cependant, il reste à préciser que le passage de la musique européenne les affadit. On en arrive à craindre pour leur avenir, serait-ce à longue échéance[14].

Naturellement, la critique d'une « contamination » européenne par les missionnaires au détriment d'une supposée pureté de la musique primitive est contestable. Dès les débuts de la christianisation se produisit un phénomène d'hybridation que l'on qualifie parfois d'adaptation. Le chant, essentiel dans la stratégie de missionnaires issus d'Églises du Réveil, a forcément dû s'adapter aux spécificités musicales locales.

Il ne faut cependant pas croire que cela fût partout si aisé. Le cas de la Chine est ici singulièrement intéressant dans la mesure où les missionnaires du XIX^e^ siècle butent sur une trop grande différence entre la musique tonale tempérée des hymnes anglais et la musique modale chinoise traditionnelle. Les stratégies ont été diverses : reprise pure et simple « d'airs chinois », parfois contestés

[14] Jean-Albert Villard, & Patrick O'Reilly, "Autour de la musique des Néo-Calédoniens" in : *Journal de la Société des océanistes 2,* no. 2, 1946, p. 93–107 (97). En ligne : doi:10.3406/jso.1946.1522.

par les convertis eux-mêmes qui les jugeaient trop profanes, introduction sans modifications des hymnes les plus simples, c'est-à-dire avec le moins d'altérations possibles, synthèse originale des deux traditions musicales. Ce dernier procédé l'emporta majoritairement et contribua aux débuts de la contextualisation du christianisme en Chine[15].

L'adaptation musicale et textuelle

Cette tendance à l'adaptation de la liturgie et en particulier du chant donna lieu à une certaine variété de chants religieux[16]. L'exemple de la Polynésie pourrait sans doute être extrapolé aux autres champs de mission protestants. Le missionnaire Henri Vernier (1913-1999) dressait en 1974 la petite typologie suivante à partir du recueil alors en vigueur, le *Buka Himene* : « les hymnes européens peu à peu transformés dans le style archaïque romantique plaintif tahitien [!], leur faisant acquérir un caractère polynésien », ensuite « les *himene popaa* [litt. hymnes des Blancs], chants du Réveil d'influence américaine » et enfin « les chants de l'École du dimanche européens qui « avec des paroles très naïves, expliquent cependant profondément l'âme collective de la communauté croyante »[17].

Il conviendrait d'ajouter un quatrième type de chant typiquement lié aux œuvres d'évangélisation de la mission. En Nouvelle-Calédonie et aux îles Loyauté, il porte le nom de *Taperas*, qui est une déformation de « tempérance », les missionnaires ayant fondé

[15] Voir *Ruiwen Chen, Fragrant Flowers Bloom*. T. Chao, *Bliss Wiant and the Contextualization of Hymns in Twentieth Century China*. Leipzig: Evangelischer Verlagsanstalt, 2015, p. 33-39.

[16] Faute de place, nous laissons de côté l'étude de cantiques ou recueils composés à l'usage des sociétés missionnaires en Europe. Certains chants ont été composés pour des occasions spécifiques : consécrations ou départs de missionnaires. Voir par exemple : *Cantiques pour les réunions de missions*, Paris, Société des missions évangéliques de Paris, 1910.

[17] W.A. Poort, *Pacific between indigenous culture and exogenous worship*, Hilvarenbeek, Pays Bas, [s.n.], 1984², p. 6.

des sociétés prônant l'abstinence dont la plus célèbre est la Croix Bleue pour la lutte contre l'alcoolisme. Entendus à plusieurs centaines de mètres à la ronde, ils servent de puissant moyen d'appel grâce à des paroles sont souvent très directes. Privilégiés lors de réunions d'évangélisation mais pouvant être entonnés spontanément lors de toute manifestation religieuse, ils donnent lieu, encore de nos jours à des concours de chants : un thème est donné à l'avance et plusieurs chorales s'affrontent sur des compositions originales. Les *taperas* jouent donc un rôle éminent dans la création musicale et la conservation des langues insulaires.

Cette adaptation se retrouve également parfois dans les paroles des chants religieux. Certes, il a toujours été étrange pour des « Blancs », d'entendre chanter à tue-tête le cantique « Blanc, plus blanc que neige ; lavé par le sang de l'Agneau, je serai plus blanc que la neige » par des populations « noires » ! Toutefois, ce hiatus est loin d'être la norme. Les missionnaires puis les compositeurs locaux ont au contraire cherché à faire correspondre les horizons bibliques, culturels et missionnaires. Toujours dans le contexte du Pacifique, le cantique « Comme un phare sur la plage » a bien sûr tout de suite été unanimement adopté et a donné lieu à de nouvelles compositions en langue. Ainsi un cantique en drehu, la langue de l'île de Lifou aux îles Loyauté, compare-t-il Jésus au phare qui indique le paradis, les passagers du bateau formant l'Église[18].

Il arrive parfois que l'adaptation vire au détournement… En 1902 est interprété à Paris, à l'occasion du cinquantenaire de la Société des Écoles du dimanche, le cantique Dans le drapeau qui frissonne, composé par le pasteur luthérien Auguste Schaffner (1860-1922) sur des paroles de Ruben Saillens (1855-1952). Cet hymne patriotique, adopté par les Éclaireurs Unionistes français, s'est également exporté en mission. En Nouvelle-Calédonie, il connaît toutefois un destin un peu particulier : absent dans

[18] *Nyima qene dehu. Cantiques en Lifou, n° 276*, Église Évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux îles Loyauté, Nouméa, Graphoprint, 1989, p. 192.

Un exemple de détournement : *Dans le drapeau qui frissonne*

1. Dans le drapeau qui frissonne
A tous les souffles des cieux,
C'est la patrie en personne
Qui parle à ses fils glorieux :
« Enfants, je suis la chaumière,
Je suis le foyer sacré,
La tombe où dort votre père,
Le champ qu'il a labouré ! » (bis)

2. Oui, c'est elle, la France,
C'est sa gloire et ses douleurs,
Son passé, son espérance,
Qu'on voit dans les trois couleurs !
Si l'étoffe en est flétrie,
Dans cet auguste lambeau,
Toujours belle est la patrie,
Et c'est toujours le drapeau ! (bis)

3. Pour que le vent de la haine,
Ne le déchire jamais,
Devant la croix souveraine,
Qu'il s'incline désormais !
Ah, que bientôt le jour brille
Où les peuples et les rois
Ne seront qu'une seule famille,
Unie autour de la croix ! (bis)

4. Jeunes chrétiens, noble armée,
Servons dans un même esprit,
Notre France bien-aimée,
Et notre Roi Jésus-Christ !
Que le drapeau tricolore
Par la croix soit abrité,
Et sous ses plis voie éclore
La paix et la liberté ! (bis)

Sur les ailes de la foi, n° 460, Institut Biblique, Nogent sur Marne, 1957 (6e éd.), p. 460-461.

1. Dans le drapeau qui frissonne
A tous les souffles des cieux,
C'est la patrie en personne
Qui parle à ses fils pieux :
« Mes enfants, je suis la case,
Je suis le foyer sacré,
La tombe où dort votre père,
Le champ qu'il a labouré (bis)

2. Oui, c'est elle, c'est la Kanaky,
C'est sa gloire et ses douleurs,
Son passé, son espérance,
Qu'on voit dans les cinq couleurs !
Si l'étoffe en est flétrie,
Dans cet auguste lambeau,
Toujours belle est la patrie,
Et c'est toujours le drapeau ! (bis)

3. (Identique à la version française)

4. Jeunes chrétiens, noble armée,
Servons dans un même esprit,
Notre Kanaky bien-aimée,
Et notre Roi Jésus-Christ !
Que le drapeau multicolore
Par la croix soit abrité,
Et sous ses plis voie éclore
La paix et la liberté ! (bis)

Nyima qene dehu. Cantiques en Lifou, Église Évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux iles Loyauté, n° 27, Nouméa, Graphoprint, 1989, p. 285.

l'édition du recueil en drehu de 1970, il réapparaît dans l'édition de 1989, avec des paroles sensiblement modifiées. [Encadré page 36]

On peut constater ici que la revendication nationaliste a pénétré le champ (et le chant !) religieux. Cela s'explique par le contexte : la Nouvelle-Calédonie, territoire français depuis 1853, connaît depuis la moitié des années 1970 la montée en puissance du mouvement nationaliste kanak revendiquant l'indépendance. Or, en 1979, le synode de l'Église protestante majoritaire, l'Église Évangélique en Nouvelle-Calédonie et aux Îles Loyauté, s'est prononcé officiellement en faveur de l'indépendance. Il n'est donc pas étonnant de trouver cet hymne dans un recueil paraissant dix années plus tard, même s'il n'est quasiment jamais chanté…

Le même type d'adaptation-détournement patriotique peut être observé en Chine. Dans un recueil des années 1930, le célèbre hymne *God of our Fathers* composé à l'occasion du centième anniversaire de l'indépendance des États-Unis le 4 juillet 1776 se transforme en ode au nationalisme chinois : « Que Dieu délivre la Chine du malheur, des années de disette, de la peste, de la guerre et de l'infortune nationale, et que ce magnifique pays au peuple innombrable te glorifie, te loue et te rende grâce pour tes bénédictions ! » [19]

Et les instruments ?

Les missionnaires répugnaient généralement à mélanger musique sacrée et profane, et seul l'harmonium - quand il avait supporté les affres du climat - pouvait éventuellement être toléré dans l'enceinte d'un temple. Dans certains champs de mission, comme à Tahiti et Tonga, on relève que la guitare demeurait proscrite encore dans les années 1970, c'est-à-dire dix ans après la fin de la tutelle des Sociétés de mission sur ces Églises désormais autonomes. Progressivement, dans le Pacifique, les instruments ont fait leur apparition, d'abord à l'extérieur des « sanctuaires chrétiens » : les cloches, quand il y en avait et qu'elles n'ont plus été en mesure

[19] Ruiwen Chen, *op. cit.*, p. 229.

de résister au temps, ont été remplacées par la conque ou par des tambours traditionnels, creusés dans un tronc comme le *lali* à Fidji[20]. Sur certaines îles touristiques, les guitares, *ukulele* et même quelques percussions ont pu pénétrer plus facilement dans les temples suivant le degré d'ouverture à la modernité des responsables locaux. En Polynésie française l'on a parfois trouvé des compromis heureux car des guitares ont pu entrer dans le temple, mais sans en ressortir : l'instrument est ainsi « consacré » au sens propre du mot et ne saurait être utilisé pour ces joyeuses fêtes profanes localement appelées « bringues » ![21]

Aujourd'hui, sous l'influence des mouvements de jeunesse et de la mondialisation, le chant protestant s'internationalise, voire se « gospelise » et s'uniformise au point de ne plus permettre de distinguer, la langue mise à part, entre un groupe de Madagascar ou un autre des Samoa. Cela est largement dû à l'utilisation d'instruments de musique moderne - guitares, guitares basses, batteries - et aux standards rythmiques de la *world music*. Pourtant la pratique du chant polyphonique *a cappella* est loin d'avoir disparu. Sans doute son aspect intergénérationnel et sa capacité à conserver, sinon promouvoir les langues et leurs locuteurs mais aussi à encourager la créativité dans le domaine de la composition musicale constituent-ils des aspects réjouissants de la résistance aux effets d'uniformisation induits par la globalisation.

[20] Remarquons cependant qu'en certains endroits comme aux Iles Loyauté, l'utilisation de la conque permet justement à la population de différencier l'appel pour un rassemblement coutumier à la chefferie de l'appel à une cérémonie religieuse naturellement dévolu à la cloche.

[21] Gwendoline Malogne-Fer, *Quand les femmes prennent la parole : démocratisation institutionnelle et professionnalisation des ministères au sein de L'Église Évangélique de Polynésie Française*. Thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2005, p. 683. En ligne : http://www.theses.fr/2005EHES0061.

L'ethnodoxologie ou la louange parmi les nations

Ruth Labeth est docteur en théologie de la Faculté Jean Calvin (Aix-en-Provence) et diplômée de la Faculté de musicologie de Strasbourg. Elle est chargée de cours en liturgie et en langues bibliques à l'ETEQ (École de théologie évangélique du Québec) à Montréal. Elle est membre de la Society of Ethnodoxology.

Ruth LABETH

> Après cela, je vis une foule immense, que nul ne pouvait dénombrer. C'étaient des gens de toute nation, de toute tribu, de tout peuple, de toute langue. Ils se tenaient debout devant le trône et devant l'Agneau, vêtus de tuniques blanches et ils avaient à la main des branches de palmiers. Ils proclamaient d'une voix forte : Le salut appartient à notre Dieu qui siège sur le trône, et à l'Agneau. (Apocalypse 7, 9-10)

Dans le monde paradoxal de la mondialisation où le croisement et l'emmêlement des cultures conduisent à l'irréversible créolisation du monde et où la reconnaissance de l'authenticité différentielle des cultures se ressent autant comme une question de survie nationale que de nécessité identitaire, la théologie pratique et la missiologie continuent de s'interroger et de s'organiser pour débattre non seulement de l'influence de la culture dans l'annonce du message évangélique mais plus encore, pour affirmer les considérations anthropologiques dans le vécu de la foi chrétienne[1].

[1] Darrell L. Whiteman, dans sa contribution au volume consacré à honorer les recherches en missiologie et anthropologie de Paul G. Hiebert, défend la pertinence d'une approche anthropologique dans le débat missiologique : « My task in this chapter is to look at the topic through the lens of missiological anthropology and to ask the question, Does anthropology continue to have a role to play in contributing to our missiology in a postmodern world in which globalization is blurring the lines that categorize peoples in their cultures ? This chapter argues that anthropology has an important role to play in shaping theology and missiology in the midst of globalizatio. » : Darrell L. Whiteman, « Anthropological Reflections on Contextualizing Theology in Globalizing world » dans : Graig Ott, Harold A. Netland (dir.), *Globalizing Theology : Belief and Practice in an Era of World Christianity*, Grand Rapids, Baker, 2006, p. 54.

De nombreux efforts sont déployés pour proposer un christianisme qui s'enracine dans la culture des missionnés et s'ajuste à leurs valeurs esthétiques, à l'exemple de l'appel lancé aux hommes et femmes de terrain lors du deuxième Congrès international pour l'évangélisation Mondiale à Manille en 1989 : « Nous affirmons qu'il est de notre devoir d'étudier la société dans laquelle nous vivons, afin d'en comprendre les structures, les valeurs et les besoins, et de développer ainsi une stratégie missionnaire appropriée [2]. »

Il n'y a pas si longtemps de cela, les missionnaires arrivaient avec leur Bible et leur recueil de cantiques en langue anglaise ou française enveloppés d'un emballage européen ou anglo-saxon, et délivraient le tout à « l'indigène ». Même si un effort considérable était fait au niveau de la traduction pour que la transmission du texte biblique ou du chant se fasse dans la langue maternelle du missionné, plus souvent que rarement le missionnaire oubliait ou plutôt ne se préoccupait même pas d'enlever l'emballage. Un chrétien asiatique faisait remarquer que : « Le christianisme devrait être communiqué aux différents peuples comme une semence à semer dans le jardin de chaque culture, et non comme une plante déjà empotée. La semence doit prendre racine dans le contexte culturel du pays à évangéliser [3] ».

[2] « Manifeste de Manille », *Mouvement de Lausanne*, CLEM, 1989.

[3] Colin Harbinson, « Cultural restoration and the role of the arts » in *Global Consultation on Music and Missions*, Fort Worth, Texas, 2003, [CD-Rom].

Dans ce débat autour des questions de contextualisation, car c'est bien de cela dont il s'agit, l'expression artistique et la musique en particulier occupent une place non négligeable. À l'initiative d'ethnomusicologues chrétiens[4], de missionnaires avisés[5], et sous les auspices d'organismes paramissionnaires tels que l'*International Council of Ethnodoxologists, Arts in Mission et Heart Sounds International*, on assiste à une prise de conscience de la diversité des cultures et de leurs richesses artistiques à même de servir la louange de Dieu[6]. « Nous avons soif de voir, dans toutes les cultures, l'Église s'engager énergiquement dans les arts comme contexte pour la mission, en respectant les différences culturelles et célébrant les expressions artistiques autochtones[7]. »

C'est donc de ce genre de constat qu'est née la vision de l'ethnodoxologie : faire entendre la louange de toutes les nations, de toutes les tribus, et pas seulement celle de l'Occident, une louange

---

[4] Citons Vida Chenoweth, ethnomusicologue d'une renommée internationale, qui étudia la musique du peuple Usarufa en Nouvelle Guinée et développa un système musical qui lui permit de composer des chants dans le style musical local des chrétiens. Thomas Avery (1942-2008), élève de V. Chenoweth, développa un logiciel pour analyser les mélodies non occidentales ; c'est aussi lui qui est à l'origine de cette expression « Heart Music Worship ». Brian Schrag, élève des deux précédents, a œuvré comme linguiste et ethnomusicologue avec SIL au Cameroun et en République démocratique du Congo ; ses travaux de recherche sont consacrés à l'application des principes et techniques de l'ethnomusicologie pour la traduction de la Bible.

[5] Tels que Frank Fortunato (OM), Paul Neely (Wycliffe), James Krabill, Brian Schrag (SIL) etc.

[6] Des rapports du troisième congrès international pour l'évangélisation mondiale (Cap, 2000) font état de l'importance accordée aux différents arts (musique, théâtre, conte, arts visuels, danse…) sur scène et aussi dans les échanges. J.-Paul Rempp, « Le mouvement de Lausanne après le Cap. Évolution et perspectives », *Théologie Évangélique*, 12/3, 2012, p. 131. Pierre Berthoud, « Africa welcomes the Universal Church, The Lausanne III Congress in Cape Town », *European Journal of Theology* XXI/1, 2012, p. 62.

[7] « Article 5. La vérité et les arts dans la mission », *Engagement du Cap*, CLEM 2010.

qui retentit à travers des multitudes de voix, de langues, d'instruments de musique, d'expressions artistiques[8].

Cet article s'attache, dans un premier temps, à présenter les fondements ethnomusicaux et théologiques sur lesquels s'enracine la pratique ethnodoxologique et, dans un deuxième temps, avec l'appui de travaux de terrain en milieu créole et d'exemples issus d'autres contextes culturels, de montrer la portée effective de cette stratégie liturgique sur le plan individuel, ecclésial et sociétal, stratégie dont le but est bien la maturité spirituelle du corps de Christ et le progrès de l'Évangile dans la communauté locale.

Les fondements théoriques

À l'énonciation du terme *ethnodoxologie* tout interlocuteur demande de répéter le mot ou s'étonne en disant : « ethno… quoi ? » David Hall, fondateur de *Worship from the Nations*, choisit ce néologisme combinant deux termes grecs : *ethnos* (peuples) et *doxa* (louange) pour introduire en 1997 une pratique qui allait rapidement devenir un mouvement au sein d'organisations missionnaires telles que Wycliffe et Opération Mobilisation. En 2003 est créé le Conseil International des Ethnodoxologues[9]. Voici une définition de l'ethnodoxologie selon les termes de Hall : « Je définis le terme ethnodoxologie comme étant l'étude de l'adoration de Dieu parmi les diverses cultures ou plus précisément l'étude à la fois anthropologique, théologique et pratique, de la manière dont les différentes cultures utilisent leurs propres et uniques expressions

[8] Nous encourageons vivement notre lecteur à visionner ces deux présentations pour appréhender de manière sensorielle l'avant et l'après de la pratique missionnaire. Avant la réflexion ethnodoxologique, voici ce qu'on pouvait voir et entendre : https://www.youtube.com/watch?v=6AwROL7OBkc (African Queen 1951). Et maintenant voici le souhait du Conseil International des Ethnodoxologues : https://www.youtube.com/watch?v=hFr_uYqLpB4.

[9] *International Council of Ethnodoxologists* dont la présidente Robin Harris, et le vice-président de l'enseignement et la formation, Brian Schrag, sont tous deux ethnomusicologues et professeurs au Graduate *Institute of Applied Linguistics*.

artistiques spécifiques pour glorifier le Dieu de la Bible[10]. »

En complément de cette définition historique, ajoutons celle de la mission Wycliffe : « L'ethnodoxologie consiste à appliquer les savoirs, les techniques et les outils des disciplines artistiques (dont l'ethnomusicologie), de l'anthropologie, de la sociologie, de la théologie, et autres [à l'analyse des arts autochtones] afin que tous les peuples se servent de leurs traditions artistiques pour adorer le Dieu véritable[11]. »

Dans cette perspective, l'ethnodoxologie est avant tout une pratique, une stratégie contextuelle avant d'être un discours théologique bien qu'elle ambitionne, à en croire le nombre de séminaires qui se sont multipliés ces cinq dernières années dans les lieux académiques, de s'introduire dans les programmes de théologie pratique sur une base régulière, principalement dans le cursus des arts et de la linguistique appliquée[12]. Tout au long de ces expériences, le besoin d'un outil académique s'est affirmé à travers une prise de conscience de la nécessité d'encadrer la pratique d'une réflexion plus méthodologique et scientifique[13].

---

[10] Dave Hall, « Every Team Needs One. The essential role of the worship-arts leader in church-panting », *Mission Frontiers* 23/2, 2001, (cf. http://www.worldofworship.org/Ethnodoxology.php).

[11] « Ethnodoxology is the application of the skills and tools of the arts disciplines (including ethnomusicology), anthropology, sociology, theology, and others, toward the end of all people offering their distinctive artistic traditions as worship to the true God. », Wycliffe Global Alliance, http://www.wycliffe.net/Stories/tabid/67/Default.aspx?id=1199.

[12] Calvin Institute of Worship ; Institute for Worship Studies ; Graduate Institute of Applied Linguistics…

[13] Voir James Krabill (éd.), *Worship and Mission for the Global Church. An Ethnodoxology Handbook*, Pasadena, William Carey Library, 2013 ; et Brian Schrag, James R. Krabill, *Creating Local Arts Together. A Manual to Help Communities Reach*

Les postulats de la réflexion en ethnodoxologie

La reconnaissance de la richesse des arts autochtones et leur valorisation dans la communauté chrétienne constituent les deux piliers du discours ethnodoxologique dont les appuis sont à la fois ethnomusicaux et théologiques.

L'ethnodoxologie reconnaît la notion de l'universalité de la musique et des autres arts en tant que phénomène et non plus comme un langage : « La musique est un phénomène universel mais nullement un langage universel »[14]. C'est un fait reconnu en ethnomusicologie qu'il n'existe aucune société humaine qui ne pratique une forme d'expression musicale. La musique circule parmi tous les peuples, dans toutes les langues quel que soit le nom qu'on lui donne (ou l'absence de nom), la forme et le style qu'elle revêt ou l'espace scénique dans lequel elle s'inscrit :

> Il n'est de funérailles, de guérison, de sacrifices aux ancêtres, d'arbre abattu pour des raisons rituelles, de forage de puits, de naissance, de déclaration de guerre, de combat, de récolte, de semailles, de travail collectif, de rite de passage, de consécration d'un chef ou d'un prêtre qui ne soient une occasion de musique ou, plutôt, qui ne requièrent le concours indispensable d'une action musicale[15].

Si la musique est universellement présente dans les différentes cultures, un tel rayonnement se traduit de façon fort diversifiée.

Contrairement à certaines cultures qui composent avec des pratiques musicales qui ne sont liées à aucune fonction sociale si ce n'est celle du plaisir auditif, la

[14] Robin P. Harris, « The Great Misconception: Why Music is Not a Universal Language », dans : *Worship and Mission for the Global Church*, op. cit., p. 89.

[15] Gilbert Rouget, « Enquête d'ethnomusicologie », dans : Jean Poirier (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, Encyclopédie La Pléiade, vol. 24, p. 1339.

musique de tradition populaire est toujours porteuse de significations sociale et affective : le vécu des individus et leur rapport au monde et à soi. La pratique musicale passe par une contextualité ; la musique se conçoit (notion, systèmes, formes, codes), s'exprime (communication, fonction), s'appréhende (réponse, interprétation) et s'apprécie (valeur, sens, gustation) dans l'expérience humaine. Pour l'ethnomusicologue comme pour l'ethnodoxologue, la conception que chaque peuple se fait de la musique et de sa signification varie selon les lieux et les époques[16].

Ainsi, Pierre Billard déclare : « Il est trop évident que les frontières du domaine musical ne sont pas les mêmes pour tout le monde : chacun s'en forge un concept plus ou moins restrictif, à la mesure de sa culture et de ses désirs[17]. » Dès lors, le missionnaire *conseiller en arts* abordera le fait musical dans un contexte tridimensionnel, à la fois culturel, circonstanciel et individuel, en prenant en compte autant l'universel que le particulier. Et ce faisant, il esquivera les erreurs du passé : éviter de prendre la musique de son milieu comme archétype et lui attribuer « une fonction rectrice et directrice autorisant à mépriser les formes musicales qui lui sont étrangères et à les dénoncer comme monstrueuses[18]. »

À ce postulat de la diversité du langage musical et des singularités ethno-esthétiques s'ajoute la conviction que chaque peuple

---

[16] Au sujet de la signification de la musique dans les différentes cultures, Simha Arom signale qu'à sa connaissance, il n'y a pas de terme équivalent dans aucune langue tribale africaine pour dire *musique*. Il existe bien des mots pour dire *chant*, pour désigner certaines catégories de chants, pour les répertorier. Cependant, le mot *musique* comme notion abstraite occidentale n'existe pas ; ou encore, il n'y a pas de termes génériques pour *mélodie* ni *rythme*. Cf. Simha Arom, « De l'écoute à l'analyse des musiques centrafricaines », dans : *Analyse musicale* 1, 1985, p. 35-36.

[17] Pierre Billard, « Musique », dans : *Encyclopaedia Universalis*, vol. 16, Paris, 2008, p. 710.

[18] Jean Brun, *Essence et histoire de la musique*, Genève, Ad Solem, 1999, p. 37. Dans son ouvrage sur les arts et les valeurs chrétiennes, J. Solomon fait le même constat : « Our «western ears» are accustomed to certain sounds. Particular modes, scales, and rhythms are part of a rich musical heritage. When we hear music that is not part of that heritage we are tempted to label it, inaccurately, as unfit for a Christian's musical life. » : Jerry Solomon (dir.), *Arts, Entertainment, & Christian Values. Probing the Headlines that Impact your Family,* Grand Rapids, Kregel, 2000, p. 111.

possède une « langue de cœur » (*heart language*). Le plus souvent, il s'agit de la langue maternelle, le lieu des affects, des représentations mentales et de l'imaginaire, surtout si l'on convient comme l'écrit Martin Heidegger que « le langage est la maison de l'être » ou, dans les termes du théologien Romano Guarini, « le langage qu'un homme parle est un monde dans lequel il vit et agit ; il lui appartient plus profondément, plus essentiellement que la terre et les choses qu'il nomme son pays [19]». Seuls ceux qui connaissent les codes et les subtilités du langage pourront vivre le message de l'intérieur, de manière cognitive et plus encore affective. D'où l'importance du rôle du missionnaire à solliciter le concours d'acteurs de la culture locale.

En ethnodoxologie, cette notion de *heart language* se décline aussi en « musique du cœur » (*heart music*) : « une musique qui nourrit notre enfance ou notre jeunesse et qui est plus à même de nous faire vibrer[20]. » De retour à Dallas, après avoir passé plusieurs années à l'étranger, voici en quels termes B. Schrag raconte ce retour au pays :

> Quand je suis retourné à Dallas, Paul et Linda Neely m'ont amené dans leur église à Duncanville, TX. Après avoir été à l'étranger pendant si longtemps, adorer Dieu dans mon propre langage et mes habitudes artistiques, signifiait beaucoup pour moi. Entendre des chants que je connaissais et qui m'étaient familiers, il n'en fallait pas plus pour que je me mette à pleurer. J'aimerais aider les gens à faire l'une de ces expériences pour être capable de se connecter à Dieu de la façon la plus profonde possible[21].

Pour l'ethnodoxologie, il est donc primordial de valoriser l'expression musicale de l'autochtone, quitte à ce que le missionnaire se repente de son approche ethnocentrique et s'humilie pour se laisser enseigner[22]. Le rôle du missionnaire-musicien est de mettre

[19] Cité par Pierre-Jakez Hélias, *Le cheval d'orgueil,* Paris, Plon, 1975, p.101.

[20] Tom Avery, « Music of the heart: The Power of Indigenous Worship in Reaching Unreached People with the Gospel », *Missions Frontiers*, 18/5-8, 1996.

[21] « Featured Ethnodoxologist: Brian Schrag », http://www.worldofworship.org/blog-faces/featured-ethnodoxologist-brian-schrag/

[22] Dès les années 90, Tom Avery, ethnomusicologue avec la mission SIL, lance

au service du Royaume de Dieu toute la richesse de cette musique porteuse d'émotivité, de vitalité et d'imaginaire afin de s'assurer d'une louange dans l'authenticité de l'être culturel du missionné.

Les fondements bibliques de l'ethnodoxologie

Associée à une volonté de contextualisation et de valorisation identitaire artistique, l'ethnodoxologie considère le récit de la Pentecôte, événement central de l'histoire du salut, comme un symbole fort de la liberté qu'a chaque peuple de célébrer les louanges de Dieu dans sa langue : « Chacun a entendu les choses merveilleuses que Dieu a accomplies dans sa langue maternelle. » (Ac 2.11). C'est bien la preuve qu'il ne pouvait être question d'enfermer l'Évangile dans une culture unique. On assiste à la naissance d'un christianisme qui œuvre pour la diversité linguistique, ou mieux encore, une universalité qui respecte l'identité spécifique de chaque individu. La responsabilité du missionnaire est donc d'assumer toutes les langues et les langages des hommes, toutes les cultures dont les langues sont l'expression[23]. Par voie de conséquence, et ainsi que l'affirme Barry Liesch, « si nous acceptons que l'Évangile peut être prêché dans n'importe quelle langue parlée, alors nous devons aussi accepter qu'à terme, il soit prêché à travers n'importe quelle musique »[24]. C'est aussi la conviction

un appel vibrant aux lecteurs de la revue *Ethnodoxology*. Il écrit : « Perhaps the main barrier is our attitude and pride. Isn't it time to leave behind the colonialist view of the nineteenth century—the idea that *The West Always Knows Best ?* As cross-cultural "musicianaries," let us come to people first as students—the master musicians of the world have much to teach us if we have ears (and hearts) to hear. », dans : *Ethnodoxology,* n° 2, 2009, p. 12.

[23] Danielle Palmyre, *Culture créole et foi chrétienne*, Beau-Bassin (Maurice)/ Bruxelles, M. Pike / Lumen Vitae, p. 226.

[24] Barry Liesch, *The New Worship. Straight Talk on Music and the Church,* Grand Ra-

d'Harold Best qui exprime de façon extensive sa compréhension de la Pentecôte en relation avec la pluralité des styles musicaux :

> La Pentecôte déclare qu'un langage artistique n'est qu'un début et qu'un millier d'autres ne suffirait pas. […] Ainsi, Dieu ne veut pas se contenter d'écouter du Beethoven ou du Ken Medema, ou de contempler des Renoir, Vermeer, et Wyeth. Dieu ne veut pas se limiter au rap chrétien ou à la cantillation pakistanaise. […] Cependant, l'idée selon laquelle Dieu attend et accueille des genres musicaux innombrables ne suffit pas… La Pentecôte déclare que chacun doit vivre… dans l'esprit de la Pentecôte, au milieu des musiques du monde. […] Vivre de manière "pentecôstale" signifie que chacun de nous, autant que cela est possible, devrait se réjouir de toute la créativité musicale dans le monde — de manière transculturelle, transstylistique, transhistorique. Puisqu'aucune culture n'est capable de tout exprimer, il convient pour les chrétiens de vouloir rejoindre la créativité des autres cultures, ne serait-ce que pour compléter leur louange ![25]

Cette ère de l'uni-diversalité inaugurée à la Pentecôte pointe vers une deuxième Pentecôte au son d'une louange encore plus glorieuse que décrit l'apôtre Jean dans sa vision prophétique (Ap 5, 7-14 ; 7, 9-10).

Se réclamant de la même pensée théologique que des auteurs tels que John Piper, Harold Best ou John Witvliet quant à leur compréhension de la louange[26], l'ethnodoxologie affirme que celle-ci sur terre anticipe la louange céleste (Ap 5, 9 ; 7, 9-10 ; 11, 9 ; 13, 7 et 14, 6). Comme d'autres textes du Nouveau Testament (Gal 3, 24-25 ; 2 Cor 3, 4-11) mais aussi de l'Ancien (Ex 25, 8-9),

pids, Baker, 1995, 2001, p. 181.

[25] Harold Best, *Music Through the Eyes of Faith*, New-York, Harper, 1993, p. 67-68.

[26] John Piper, Let the Nations Be Glad ; Harold BEST, *Unceasing Worship*

Hébreux 8 déclare que sur terre ce n'est qu'une image et l'ombre des choses plus excellentes à venir. Ces textes doivent être compris comme des encouragements à mettre tout en œuvre pour participer aujourd'hui par anticipation et, forcément imparfaitement, à la louange céleste « multinationale » selon une expression de R. Mouw, où s'entendent des voix de « toute tribu, de toute langue, de tout peuple, de toutes les nations » c'est-à-dire s'exprimant avec leur spécificité culturelle. C'est du moins l'interprétation que donne l'ethnodoxologie à ces passages.

Un second principe se dégage de la vision de l'apôtre Jean, celui de la valorisation des œuvres culturelles et artistiques des nations. Des phrases comme « les rois de la terre apporteront leur gloire » ou encore « on y apportera la gloire et l'honneur des nations » (Ap 21, 24-26) témoigneraient de la contribution de chaque culture venant enrichir la richesse artistique qui se retrouve dans la nouvelle Jérusalem[27]. Witvliet, commentant ce texte, suggère que chaque groupe socioculturel devrait se considérer comme « un des fils d'une tapisserie précieuse[28] ».

Le prolongement de la Pentecôte ou l'anticipation des réalités glorieuses c'est lorsque la mission se met en quête de possibilités contextuelles pour offrir aux peuples les moyens de favoriser une vitalité créatrice au service d'une louange authentique et pertinente.

---

[27] Dans la même veine de pensée, le théologien John Stott écrit : « L'Écriture célèbre la diversité, haute en couleurs, des cultures humaines. Elles viendront même enrichir la nouvelle Jérusalem. Le livre de l'Apocalypse n'affirme-t-il pas que "les rois de la terre y apporteront leur gloire" et qu'"on y apportera la gloire et l'honneur des nations" (Apocalypse 21, 24- 26) ? Mais si ces cultures aideront à l'épanouissement de la vie individuelle et communautaire à la fin des temps, pourquoi ne commenceraient-elles pas à le faire dès à présent ? » John STOTT, *Le chrétien et les défis de la vie moderne*, vol. 2, Méry-sur-Oise, Sator, 1989, p. 89.

[28] John D. Witvliet, « Afterword: Inculturation, Worship and Dispositions for Ministry », dans : *Christian Worship Worldwide: Expanding Horizons, Deepening Practices*, Grand Rapids, Eerdmans, 2007, p. 276-277.

La mise en pratique de l'ethnodoxologie

Initialement, il y a la conviction générale de conduire les individus dans une relation personnelle avec le Christ[29]. De fait, la pratique de l'ethnodoxologue, tout en empruntant aux acquis de l'ethnomusicologue, diverge quant à la finalité recherchée : « En tant qu'ethnodoxologues… nous ne devons pas oublier qui nous sommes. Notre devoir est de servir Dieu et nos hôtes[30]. » En d'autres termes, la maturité spirituelle du chrétien et l'avancement du Royaume de Dieu dans la société non-chrétienne sont les objectifs visés. Les effets attendus sont ainsi perceptibles à trois niveaux : l'individu, l'Église, la société comme en témoignent les récits suivants.

Sur le plan individuel

> Martinique : Je me suis une fois énervé lors d'une célébration. J'ai pris la feuille de chants et je leur ai dit : « Voyez la feuille de chants, elle est cent pour cent importée, comme tout ce que nous faisons ; est-ce que vous pensez que c'est normal que nous chantions, que nous célébrions sans rien de nous ? »
>
> Russie : je n'aime pas la musique chrétienne. Elle est horrible. Elle ne ressemble en rien à notre propre musique, aucune connexion avec notre musique ; les traductions des chants ne respectent en rien la langue russe. Et la manière dont les chants sont chantés accroche mes oreilles[31].

Une des influences positives de la présence d'un conseiller missionnaire en arts est la prise en compte de ces malaises identitaires

[29] Vida Chenoweth, « Spare Them Western Music ! », dans : *Worship and Mission for the Global Church.* An Ethnodoxology Handbook, *op. cit.*, p. 121.

[30] Dan Strader, « Ethnomusicologists and Ethnodoxologists », *Ethnodoxology 3*, 2007/4, p. 1-5

[31] Martinique: Cité par Ruth Labeth, *La musique dans le culte évangélique en terrain créole*. Une lecture anthropo-théologique des pratiques musicales de l'Église Évangélique de la Guadeloupe de 1947 à nos jours,Thèse de doctorat, Faculté de théologie Jean Calvin (Aix-en-Provence), 2014, p. 113.
Russie: Cité par Robin P. Harris, « Konstantin Zhigulin Interview », dans : *Worship and Mission for the Global Church*. An Ethnodoxology Handbook, op. cit., p. 339-340.

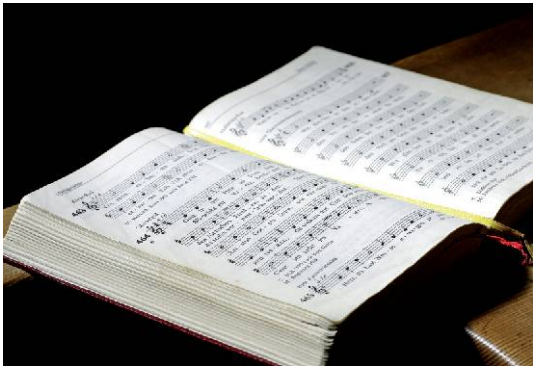
de chrétiens qui encore aujourd'hui s'offusquent de devoir célébrer « à l'extérieur d'eux-mêmes », dans une langue étrangère à leur langage. Si l'aspect linguistique est mis en avant dans les exemples précités, d'autres témoignages dénoncent le manque de proximité des chants sur le plan géographique :

> Le chant doit exprimer la réalité vécue par les personnes. Nous, en tant que catholiques, ce n'est pas rare que nous entonnions un chant qui dit, par exemple, "au seuil de ce printemps", ou "au milieu de cet hiver", ou alors, "nous t'apportons les prémices du grain de blé". On sent bien que le contexte mis en avant dans le chant religieux ne correspond pas au contexte quotidien des gens qui chantent ce chant. Il y a un problème. Le mystère proclamé dans cette réalité n'est pas chanté. Nous sommes un peuple qui célèbre Dieu, non pas dans sa réalité, mais dans la réalité d'un autre. Nous chantons des réalités qui ne sont pas les nôtres.
>
> Les chants qui véhiculent un message de la part de Dieu sont puissants. Mais je veux les communiquer avec la manière antillaise. Je veux me les approprier. Les chants des *Ailes de la Foi* sont très beaux, ils ont une profondeur dans les paroles, dans la poésie, mais les gens ne peuvent pas comprendre cette profondeur parce que ça ne les touche pas… Le Guadeloupéen… ne ressent pas les choses comme le Français. Mais moi, dans mes traductions, dans l'imaginaire du créole, je vais chercher ce plus, pour que je le lui ramène et qui apporte une saveur locale[32].

Mettre en place des ateliers de composition, comme le recommandent les auteurs du Manuel en ethnodoxologie, avec des biblistes et des artistes reconnus, évitera d'imposer aux croyants d'un lieu un style frappé d'extériorité et donc des cantiques qu'ils chanteront, certes, mais sur le modèle desquels ils peineront à composer. Parmi ces nouvelles compositions, on voit paraître une écriture qui passe par une géo-contextualisation et qui soulève l'appréciation de celui qui chante : « il a vraiment utilisé les mots du pays. Quand on le chante on se sent chez soi. »

Dans des contrées qui ont été colonisées et dont les valeurs traditionnelles linguistiques, musicales, vestimentaires… ont été méprisées voir interdites, l'apport de l'ethnodoxologie s'inscrit dans une approche thérapeutique en faveur d'une restauration de

[32] Entretien du 25 février 2010 avec Jean-Michel Monconthour (P.), cité par R. Labeth, *La musique dans le culte évangélique en terrain créole*, op. cit., p. 114.



ce qui a été frustré : le corps, muselé : le langage, et aliéné : l'esprit créatif. Là où l'individu se sentait dénigré, perturbé par l'insécurité ou la honte, la confiance « anthropologique et liturgique » accordée à la valeur de sa culture et quelque part, de son humanité, lui redonne une dignité. Passer d'une schizophrénie identitaire à un état de réconciliation et d'authenticité grâce au recours à l'expérience du salut qui affranchit et libère, revient à accepter la largesse de son Libérateur : « qui sauve l'homme le sauve tout entier, avec son corps[33] ».

Sur le plan ecclésial

En choisissant la démarche proposée par l'ethnodoxologie, l'Église se donne les moyens de renouveler la liturgie : de nouveaux chants sont composés et des instruments traditionnels sont ajoutés. Mais ce n'est pas le seul aspect positif qu'observe le missionnaire :

> Les *Harrists Dida* montrent de quelle manière une Église indépendante indigène utilisa naturellement le message chrétien pour interagir avec le texte biblique, et comment ils développèrent une théologie orale à travers leurs chants[34].

> Nous en avons fait l'expérience en Afrique de l'Ouest où des populations avaient commencé à développer des chants basés sur des traductions de chants modernes en français, avec une difficulté pour leur environnement à comprendre pourquoi on pouvait s'enthousiasmer pour ce qui était

[33] Jean-Guy Nadeau, « Du corps sauvé au corps lieu de l'expérience de Dieu », dans *Théologiques* (revue de la Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal), vol. 5, 1997, n° 2, p. 75.

[34] Roberta King, *Music in the life of the African Church*, Waco, Baylor, 2008, p. 124.

> chanté. D'une part, c'était des mélodies étrangères qui étaient utilisées, mais surtout, les paroles de ces chants restaient très superficielles "donne-toi à Jésus, il t'aime, il t'a sauvé" (je caricature un peu). Lorsque nos collègues travaillant à la traduction, ont commencé à publier des textes bibliques, les paraboles de Jésus et ses enseignements, comme le discours sur la montagne ou d'autres événements comme la multiplication des pains ou la tempête apaisée, ils ont pu fournir aux chrétiens locaux de la matière pour créer de nouveaux chants en s'appuyant sur des mélodies locales et accompagnés par des instruments locaux… Un recueil de chants a pu être produit dont l'impact a été plus profond, d'une part, chez les croyants qui chantaient des vérités bibliques qui pouvaient les nourrir et, d'autre part, chez les non-croyants qui étaient conduits dans une réflexion sur des réalités qui les concernent comme le pardon, l'humilité, le service…[35]

De son côté, Roberta King relève le pouvoir qu'ont certains genres artistiques tels que l'art du conte[36] ou les chants en répons, encore bien présents dans certaines cultures africaines mais délaissés en Occident, qui sont à même de mieux servir le style narratif du texte biblique et de permettre aux chrétiens de s'approprier plus « naturellement » ses vérités. « En tant que communauté herméneutique, les croyants transforment leurs réflexions en textes chantés qui parlent des problèmes de leur vie quotidienne[37]. » Il ne fait aucun doute pour King que la préoccupation anthropologique va de pair avec le bien-être spirituel de la communauté : « Une Église en bonne santé doit s'en préoccuper. Car lorsqu'un peuple développe ses propres cantiques avec les mots et la musique de sa culture, il est évident, à coup sûr, que le christianisme a vraiment pris racine[38]. »

Sur le plan sociétal

> Une femme âgée, membre d'église, décède. À ses funérailles, des personnes non-chrétiennes sont présentes, et interviennent en effectuant des rites

[35] Entretien par courriel avec Paul Solomiac en date du 27 septembre 2013.

[36] Sur le rôle thérapeutique du conte "biblique" voir l'article de Janet Stahl, « Bible Storytelling and Healing Communities », dans : *Global Forum on Arts and Christian Faith*, vol. 5, 2017 : http://artsandchristianfaith.org/index.php/journal/issue/view/5

[37] Roberta King, *Music in the life of the African Church,* Waco, Baylor, 2008, p. 130.

[38] Ibid., p. 74.

> traditionnels. Ayant terminé, elles se dirigent vers la sortie, bien décidées à ne pas assister à la cérémonie des chrétiens. On entend même l'une d'elles s'écrier : « Laissons la place aux chrétiens pour faire leurs choses ! » Les chrétiens se mettent debout et entonnent un cantique. Mais pas n'importe quel chant. Un chant qui avait été récemment composé lors d'un atelier de composition musicale par les autochtones eux-mêmes, dans leur style de musique accompagné de plusieurs sortes de tambours. Les personnes qui s'apprêtaient à quitter le service funéraire se retournent surprises d'entendre une telle musique parmi les chrétiens. « Enfin ! Quelque chose se passe parmi eux ! » Non seulement, ces personnes assistèrent à tout le service, mais elles revinrent les fois d'après pour les cultes, entraînant avec elles d'autres habitants tout aussi réfractaires à cette église étrange[39].

Lorsque des non-croyants font l'expérience d'un culte dans le langage qui leur est le plus familier, ils sont plus réceptifs à la Parole de Dieu. « Le fait de montrer un intérêt pour leur musique et leur art », écrit David Hall, « leur apporte une reconnaissance en tant que peuple, et ouvre grand la porte à des occasions de bâtir des liens et d'entendre l'Évangile[40]. »

On observe, par ailleurs, qu'à la suite des travaux entrepris par les missionnaires pour valoriser les pratiques artistiques traditionnelles de groupes ethniques bien souvent minoritaires, les missionnaires eux-mêmes se voient confier des missions d'ordre culturel [41]. Ces événements culturels sont autant d'occasions pour

---

[39] Histoire d'un pasteur œuvrant parmi le peuple Bassari (population vivant au Sénégal et en Guinée) rapportée par Paul Neely.

[40] David Hall, « 10 Reasons Every Church-Planting Team Needs a Worship leader », dans : *EMQ* 36, 2000/1, p. 52.

[41] En 2010, la SIM international est devenue partenaire avec l'UNESCO en tant que conseiller artistique au PCI (Patrimoine Culturel Immatériel) ; cf. https://www.sil.org/arts-ethnomusicology/stories-0

l'église de propager le message de l'Évangile dans la société et faire entendre, à travers les chants, la réponse de Dieu face aux situations d'injustice, de guerre, d'insécurité[42]…

Chorale d'enfants au Rwanda ©S. Reille

Un autre effet positif est le regard que portent le missionnaire et la communauté chrétienne sur la culture environnante. Tout en rappelant les erreurs du passé, Roberta King souligne ce changement de comportement grâce à l'intervention de missionnaires spécialisés en ethnomusicologie :

> Cependant, il est regrettable que, lors d'événements culturels, au lieu de chercher à comprendre la musique et la dynamique associée, l'Église les ait simplement condamnées. On demande aux nouveaux croyants de se retirer de leur groupe social, souvent de leur propre famille, et on ne leur permet pas de participer en manifestant une tristesse et un respect appropriés pour le défunt. L'ethnomusicologie répond au besoin d'interpréter de telles occasions. Puisant dans ses racines anthropologiques, l'ethnomusicologie se spécialise dans l'étude de la musique en rapport avec les événements de la vie d'un peuple. Elle propose des éclairages pour aider les gens à comprendre la musique et les rôles importants que celle-ci joue dans les sociétés[43].

[42] L'Église épiscopale du Soudan, à l'heure des persécutions a composé de nombreux chants pour encourager les chrétiens déportés à trouver réconfort dans leur foi en Dieu, « creating contextual songs out of a need to cling to something which might give them security amidst the chaos of deplacement. » dans : Karen Campbell, « How Can We Sing Songs in a Strange land ? The Experience of Dinda Episcopal Christians in Kakuma Refugee Camp, Kenya », *Global Consultation on Music and Missions*, op. cit., version PDF, p. 2. Le chant, *Nzambe osungaka Afrika*, qui se chante sur l'air de l'hymne national d'Afrique du Sud a lui aussi été composé dans le but d'apporter un espoir à des millions d'Africains déportés ou assassinés. Ce chant est utilisé dans plusieurs nations du continent africain.

[43] Roberta King, « Toward a Discipline of Christian Ethnomusicology : A Missiological Paradigm », dans : *Missiology : An International Review*, vol. XXXII, July 2004, n° 3, p. 295.

De fait, la pénétration du christianisme s'inscrit non plus dans une relation conflictuelle voire de rupture avec la culture environnante mais dans un contexte plus apaisé qui n'exige plus du néophyte l'amputation de ce qui le rend unique et différent.

En conclusion, nous ferons observer que, pour les sciences humaines, le renouvellement des problématiques, le dévoilement de nouveaux enjeux sont souvent venus de l'interaction entre disciplines voisines. C'est ainsi que le dialogue qui s'est noué avec la missiologie, l'anthropologie, l'hymnologie et l'ethnomusicologie a permis l'émergence d'une réflexion liturgico-ethnomusicale. Si l'on reconnaît un intérêt croissant pour cette nouvelle matière, au sein des instituts de théologie sur le sol français, ce champ de recherche est toutefois encore perçu comme un OSNI (objet scientifique non identifié).

L'ensemble de ces récits viennent conforter l'hypothèse d'un besoin impérieux d'une contextualisation liturgico-musicale ; celle-ci apporte en effet une réponse à la fois théologique et anthropologique, dans la mesure où elle participe, en résonance avec la parole de l'Évangile, à une libération des identités violentées, à une réconciliation des existences, à une renaissance de l'individu, et où elle offre aux artistes indigènes la possibilité de faire fructifier leur savoir-faire pour les mettre au service de l'Évangile et de la communauté chrétienne ; enfin, dans la mesure où le célébrant, d'ici et d'ailleurs, peut exprimer sa louange de tout son cœur, de toute sa force, de toute sa pensée.

Nous serions toutefois tentés d'ajouter un bémol, une sorte de mise en garde. L'être humain ne peut pas vivre en dehors de sa culture. Le chrétien non plus. Il n'est donc pas question à l'Église de se soustraire au monde. Mais parce que le monde dans lequel nous vivons est un monde déchu, « où le pervers côtoie le sublime, où le moral côtoie l'immoral et où le génial côtoie le pathétique[44] », la communauté chrétienne sera appelée à faire preuve de discernement. Soit elle sauvegardera les musiques qui pourront être utilisées telles quelles ou devront être dûment purifiées pour véhiculer la vérité chrétienne ; soit elle les rejettera tout simplement ou les abandonnera (pour un temps), à cause d'associations trop visibles avec le péché. Conscient de ce conflit éthique le chrétien

[44] Paul Gosselin, op. cit., p. 117.

sera appelé à garder une distance critique entre la culture et l'Évangile, plutôt que de chercher inconditionnellement à les rapprocher, tant il est vrai qu'on ne saurait retenir que « ce qui fait grandir l'homme dans son humanité et abandonner sans regret ce qui avilit[45]. »

Ainsi conduite, l'entreprise ethnodoxologique pourra accomplir sa mission, sans syncrétisme, sans compromis pour autant que la glorification de Dieu et la maturité de l'Église collective et individuelle ne soient pas perdues de vue.

Pour aller (voir) plus loin

https://www.youtube.com/watch?v=W4z9iTPV_eE

Ethno-arts dans une église au Cameroun
https://www.youtube.com/watch?v=dXlYgV_3td4

Naissance de la chorale AYO (Congo)
https://www.youtube.com/watch?v=aR8fbbSPQDE

Encourager la créativité artistique
https://www.youtube.com/watch?v=mVyCRg6F15U

Qu'est ce qu'un missionnaire conseiller en arts
https://www.youtube.com/watch?v=stbF-CHic1k

[45] Bruno Bürki, « L'assemblée dominicale : introduction à la liturgie des Églises protestantes d'Afrique», Immensee (Suisse), dans : *Nouvelle Revue de science missionnaire, Supplementa, N°25*, 1976, p. 32.

Musique, mondialisation, mission

William «Bill» Edgar, docteur en théologie de l'Université de Genève, est professeur d'apologétique au Westminster Theological Seminary (Pennsylvanie) depuis 1989. Il est professeur associé à a Faculté Jean Calvin à Aix-en-Provence. Il est aussi pianiste de jazz et se produit en concert.

William Edgar

Confrontation

Nous nous trouvions dans une grande église protestante à Jakarta, la capitale de l'Indonésie. Bien que ce pays soit officiellement musulman, le christianisme y est, le plus souvent, toléré. Mon ami, le pasteur, est d'origine chinoise ; il vit en exil à cause de sa foi et parle couramment l'indonésien. L'Eglise vient d'acquérir un piano à queue, un magnifique Steinway. Sachant que je joue du piano, le pasteur m'a invité à jouer un morceau. J'ai choisi le beau gospel de Duke Ellington, *Come Sunday*. Ellington, s'il est connu pour son jazz, a aussi créé un répertoire important de musique sacrée. Composé en 1943, ce morceau se trouve dans le premier de ses trois *Concerts sacrés* (1965) et aussi, aujourd'hui, dans le recueil de cantiques des méthodistes.

Après avoir joué *Come Sunday,* j'ai repris ma place à côté du pasteur qui m'a regardé d'un air sévère et m'a demandé devant l'assemblée : « Chez vous, vous jouez du jazz dans l'église ? » J'ai essayé de lui expliquer que ce morceau n'était pas strictement du jazz, puisqu'il s'agissait d'un genre religieux, le successeur des *negro spirituals*, chanté par les noirs dans leur culte. Pas convaincu

du tout, le pasteur a maintenu que j'avais joué du jazz. Il est bien vrai que les accords et le rythme du jazz se marient aisément avec le gospel.

Sur ce, le pasteur a invité une dame à venir jouer sur le même Steinway. Elle a exécuté un beau *Prélude* de Robert Schumann. Pour mon ami, l'opprobre avait été lavé. Seulement, comme je le lui ai fait remarquer plus tard, le morceau de Schumann avait été composé pour servir de divertissement public et non à une fin cultuelle. Il m'a rétorqué que c'était de la musique savante et, donc, appropriée pour un office chrétien.

Il est clair qu'il y a là, à mon sens, une erreur de classement. Ayant étudié l'ethnomusicologie et ayant découvert la très belle musique indigène d'Indonésie, je lui ai demandé pourquoi il ne se servait pas d'un orchestre *gamelan*, particulier à ce peuple.[1] « Non, m'a-t-il fait comprendre, les membres de l'Église ne sont pas prêts. Pour le moment, seule la culture européenne doit être présente chez nous. » Mon ami est loin d'être le seul à avoir ce point de vue qui est répandu, un peu partout, en « terre de mission ».

Influence culturelle

Sans aucun doute, les choses ne sont pas simples. Pour commencer, il n'existe pas *une* musique savante et, encore moins, une musique dite européenne. La mise en évidence d'une certaine musique « classique » n'est d'ailleurs qu'un phénomène relativement récent en Europe. Jusqu'au XVIII^e^ siècle, il n'existait à peu près pas de concert public au sens qui nous est familier. La première série

[1]Quoiqu'il y ait des principes communs, chaque île d'Indonésie conserve des caractéristiques bien spécifiques. Le *gamelan* est un orchestre indonésien essentiellement constitué de xylophones, de gongs et de tambours. Le nom vient du mot gamel, qui veut dire « frapper ». Ce qui pourrait, dans le gamelan, être compatible avec une théologie chrétienne est son idéal communautaire : « union de la diversité, discipline collective, dépendance mutuelle, coordination, partage égalitaire, morcellement du matériau, du temps et de la tâche en micro-unités, complémentarité, dualité, mobilisation de nombreux participants. » [http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/Mediacomposite/CMFM/CMFM000000800/default.htm].

de concerts destinés à un large public est vraisemblablement celle des « Concerts Spirituels » tenus à Paris (de 1725 à 1790). L'auditoire était composé de bourgeois, de membres de la petite noblesse ainsi que de quelques visiteurs venant de l'étranger. Depuis cette époque, on trouve des salles de concerts dans toutes les villes. Plusieurs facteurs, la plupart incompatibles avec une vision chrétienne, ont contribué à forger l'idée que la musique « savante » en salles de concert (ou dans d'autres lieux appropriés, tels que les églises) représente un stade supérieur aux autres de l'évolution d'une civilisation. Au XIXe siècle, on assiste à une mutation entre l'art (petit a) et l'Art, (a majuscule). En même temps, l'idée s'établit que l'artiste est un *génie* qui vit dans une stratosphère esthétique.[2] Il n'est donc pas surprenant que la vision de la civilisation européenne se soit répandue dans les pays colonisés.

Quand les missionnaires sont arrivés en Indonésie, la musique qu'ils ont apportée était générée par la Réformation. Le culte protestant au XVIe siècle a présenté une simplification assez radicale de la musique en vigueur dans l'Église Catholique romaine. La « culture européenne » comporte un mélange d'éléments, certains d'entre eux influencés par le christianisme, et d'autres dont la valeur mérite, pour le moins, d'être mise en question. Les missionnaires ont forcément apporté avec eux des particularités diverses venant de leur culture, lesquelles ont marqué les peuples auxquels elles ont été proposées.[3] Il est juste de saluer les apports positifs

[2] Voir Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.

[3] Pour une histoire succincte, voir : Marc Spindler et Karel Steenbrink, « Les chrétiens en Indonésie, une minorité qui a des racines et des ailes », dans : *Histoire et Missions Chrétiennes*, n° 19, Paris, Karthala, 2011.

de ces colons. C'est ainsi, par exemple, que les Néerlandais ont aboli l'esclavage en Sulawesi (à partir de 1860) et institué un système d'impôts qui a contribué à conférer au peuple un sens de la solidarité. Simultanément, la musique jouée lors du culte était surtout des psaumes ainsi que certains cantiques au style bien européen.

Un peu d'histoire

Les efforts missionnaires auprès des pays d'Asie du Sud ont eu des résultats mitigés quant à l'imposition de la culture européenne dans lcette région. D'une part, les colons s'intéressaient souvent davantage aux objectifs économiques que spirituels. C'est ainsi, par exemple, qu'au moins une partie des colons néerlandais se souciaient moins de christianiser les peuples que de développer leurs terres dont la production profiterait à leur mère patrie. D'autre part, les missionnaires qui avaient pour souci « l'évangélisation des âmes » ne savaient pas trop comment interagir avec la musique indigène. Quand l'Église où je me trouvais a été établie, les dirigeants ont cru bon, non pas de mépriser la musique locale, mais de l'ignorer et de promouvoir la musique savante venant d'Europe. Dans la grande salle où j'étais, on trouve un orgue important, plusieurs chorales et le piano en question, tous des artefacts européens. Pour mon ami pasteur, le fruit d'une civilisation qui a déjà connu le message biblique constitue le meilleur soubassement pour faire connaître l'Évangile aux Indonésiens.

Il faut reconnaître que, dans un sens, cette Église est, à Jakarta, assez unique par sa grandeur et par la diversité de ses programmes[4]. Elle partage la même problématique que les premières Églises dressées dans ces îles : une réserve, voire une indifférence des « Églises mères » vis-à-vis de la culture locale. Dans un article intitulé, « Champ de mission, Église indépendante : la longue marche », Jan Sihar Aritonang passe en revue les attitudes de plusieurs Églises créées entre la période ibérique (à partir de 1511)

[4] Outre le grand centre de culte, elle compte un musée d'art, une salle de concerts, une école chrétienne, une chapelle pour les anglophones, et une faculté de théologie.

et le temps présent.[5] Il est frappant de constater le nombre de communautés qui n'ont pas pu (ou pas voulu ?) s'approprier des traits de la culture environnante. Par exemple, l'Église Chrétienne Protestante Batak (HKBP) a établi des écoles ainsi qu'un séminaire pour la propagation de la foi et la formation des pasteurs.[6] Le contenu de l'enseignement était basé sur la tradition piétiste et revivaliste venue d'Allemagne au XIXe siècle. Malgré l'apport d'un certain romantisme qui semblait apprécier la spiritualité du « peuple » (le *Volk*, et l'Église ethnique, la *Volkskirsche*), aucun souci ne s'est manifesté pour la culture Batak, du moins au début. Plus tard, à partir des années 1920, on a vu surgir un sérieux effort pour reconnaître la nécessité d'accorder une plus grande mesure d'indépendance et de participation aux autochtones. Pourtant, cela est resté limité. Après la Deuxième Guerre mondiale et l'indépendance de l'Indonésie, quand l'Église HKBP a été invitée à se joindre à la Fédération Luthérienne Mondiale, elle a été obligée de souscrire à la Confession d'Augsbourg, qui ne correspondait pas entièrement à son orientation théologique.[7]

Il en est de même pour l'Église Chrétienne Évangélique de Minahasa (GMIM), en Sulawesi du nord. Malgré de grands efforts pour faire face à la détresse sociale dans ce pays, l'activité des missionnaires s'est limitée à des conversions individuelles. Aussi, l'Église de Minahasa a-t-elle « été loin d'avoir un caractère indigène », et ses communautés « n'offrent[-elles] rien de spécifique sur [leur] ethnicité et [leur] culture locale. »[8]

Il ne serait pas juste d'en conclure qu'aucun effort d'adaptation n'a été fait. Pour reprendre l'exemple de la musique, on remarque qu'après la Deuxième guerre mondiale, on a voulu combler une

[5] Jan S. Aritonang, « Champ de mission, Église indépendante : la longue marche » dans : Marc Spindler et Karel Steenbrink, *Les chrétiens en Indonésie*, *op. cit.*, p. 53-68.

[6] *Ibid.*, p. 59-61.

[7] En l'occurrence, ils ont pu ajouter quelques éléments de la tradition réformée dont ils étaient aussi les héritiers. La confession qui en a résulté, tout en étant la première formulée par les Églises protestantes indonésiennes, a un caractère européen qui prime sur le reste.

[8] « Champ de mission, » *op. cit.*, p. 63, p. 65.

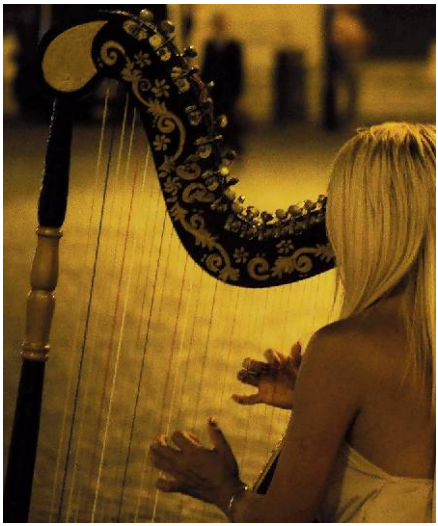
lacune et contextualiser certains chants chrétiens dans des styles locaux. Deux recueils ont, notamment, été créés : *The East Asia Christian Hymnal* (1963) et Sound the Bamboo (1990, 2000). Dans le premier, plusieurs cantiques asiatiques ont été traduits avec des harmonies occidentales et adaptés pour le piano. On peut comprendre que ce recueil ait été l'objet de critiques sévères. Suite à cela, un certain nombre de musiciens se sont attelés à la tâche de composer des cantiques plus dans le style du pays où ils seront chantés. *Sound the Bamboo* contient donc des textes en 38 langues différentes et favorisant l'emploi d'instruments de musique locaux. Un texte notable, *Hunger Carol*, est en indonésien et s'accompagne avec des instruments *gamelans*.

On est en droit de se demander pourquoi ce genre de cantique ne s'est pas répandu comme on aurait pu l'espérer ? Deux raisons viennent à l'esprit. La première est celle d'une certaine « compétition. » La « musique chrétienne contemporaine » européenne (et américaine) se fait connaître un peu partout grâce à la mondialisation. Non seulement, les peuples ont accès à cette musique mais, dans certains cas, surtout pour ceux qui sont isolés, ils se sentent membres, en la pratiquant, d'une communauté internationale. La deuxième est que des recueils comme *Sound the Bamboo* ont été créés par des « libéraux » ou, en tout cas, par des théologiens non évangéliques. La sensibilité qui a voulu générer une musique adaptée à des contextes régionaux provient, en effet, de la mouvance œcuménique que beaucoup d'évangéliques considèrent comme théologiquement laxiste.[9]

[9] Voir http://www.mondomix.com/news/la-mondialisation-et-ses-consequences-musicales. Il faut dire que les arts visuels chrétiens ont pris un essor qui n'est pas encore observé en musique. Voir : Jan Sihar Aritonang & Karel Steenbrink (éd.), *A History of Christianity in Indonesia,* Leiden: Brill, 2008, p. 925-950.

Une question sensible

Nous nous devons de poser une question un peu délicate. Puisque la musique savante européenne et cette « musique chrétienne » rendue accessible par la mondialisation font partie de la vie cultuelle actuelle des Indonésiens, comme c'est d'ailleurs le cas de peuples partout dans le monde, pourquoi remettre ces pratiques en question et proposer à la place une musique autochtone ? Pour certains, il s'agit de s'opposer à tout paternalisme européen. Mais, le simple motif d'établir des sociétés libres de toutes traces de colonialisme est-il suffisant ? Le sujet du rapport entre la décolonisation et la mission est vaste, et nous ne pouvons pas le traiter dans cet espace limité.[10] Il est certain que le colonialisme a souvent infantilisé, voire opprimé, les peuples indigènes. Cependant, tous les apports de la colonisation n'ont pas été mauvais ; il faut se garder de « jeter le bébé avec l'eau du bain ».



À côté de cette question, il y en a sûrement d'autres. Pourquoi est-il si important de contextualiser la musique ? Pourquoi la musique européenne, souvent assez bien jouée, il faut l'admettre, par les peuples autochtones, ne suffit-elle pas ? Voici quelques éléments de réponse. La révélation de Dieu, surtout telle qu'elle est présentée dans la Bible, est une norme absolue. L'affirmation de notre Seigneur, « Ta Parole est la vérité » (Jean 17, 17) n'est qu'une déclaration sommaire de ce que toute l'Écriture sainte affirme. Or, il faut bien reconnaître que cette révélation a été établie

[10] Nous renvoyons le lecteur à deux études : André Roux, « Les Missions protestantes », dans : *Histoire des Religions*, T2, Paris, Gallimard, 1972, (La Pléiade) ; A. M. Henry, A. Yannoulatos, J. Baubérot, « Histoire des missions », dans : Paris, *Encyclopedia Universalis*, 2001.

« à plusieurs reprises et de plusieurs manières » (Hébreux 1, 1). Elle est venue s'affirmer dans plusieurs contextes et au travers de messagers ayant des tempéraments différents. Ceci n'est pas une regrettable conséquence de la finitude humaine, mais bien une expression de la diversité des aspects différents du message lui-même.

C'est aussi ce que permet l'Évangile lorsqu'il exhorte à atteindre une grande diversité de peuples, chacun vivant dans un contexte particulier. C'est pourquoi l'apôtre Paul s'est fait « tout à tous » (1 Corinthiens 9, 22). Il ne s'est pas adressé aux Juifs comme s'ils étaient « sans la loi », ni avec les païens comme s'ils étaient « sous la loi » (v. 20-21). Osons le demander : nos formulations théologiques ne sont-elles pas le résultat, non seulement de notre réception du message dans sa substance objective, mais aussi d'une certaine contextualisation propre à aider le récepteur ? Il est vrai que le danger du relativisme existe. Quiconque voudrait trop respecter le contexte culturel risquerait de minimiser l'aspect normatif de la révélation.

Mais il existe un danger opposé. On peut réduire la révélation à de simples propositions, intemporelles, qui aplatissent la Parole de Dieu, dans un esprit qui ressemble davantage à la philosophie grecque qu'à la qualité dynamique que l'on observe dans le judéo-christianisme. C'est la raison pour laquelle la Bible est traduite dans toutes les langues et qu'il n'est pas demandé aux divers peuples d'apprendre le français et d'en lire une version moderne. Et mieux, pourquoi ne pas leur demander – et à tous les lecteurs de la Bible ! - d'apprendre plutôt l'hébreu et le grec ! Tous les êtres humains accueillent particulièrement bien la communication divine comme d'ailleurs n'importe quelle communication dans la langue de leur cœur. C'est dans cette langue qu'ils vont être « interpellés », comme on aime à le dire. Pourtant, rien n'interdit d'apprendre d'autre langues, surtout si elles donnent accès à des mondes autres que le sien. Si on maîtrise plusieurs langues, on est, sans doute, mieux placé que d'autres dans le monde des affaires ou celui de l'informatique, et, pourquoi pas, de la théologie etc. Il n'en reste pas moins que chacun est profondément marqué par sa langue maternelle comme aussi par les mœurs et les coutumes qui lui sont liées.

La musique est une « langue », qui exprime ce qui est au fond du cœur d'une personne.[11] Même si nous pouvons apprendre et maîtriser d'autres styles, notre propre musique reflète un aspect intime de notre âme. Voici un souvenir personnel. J'ai passé un mois à Bangui, en République Centrafricaine (RCA). À côté des cours que je dispensais à la Faculté Évangélique, il y en avait un sur l'*ethnomusicologie* que je donnais à l'Université. Après avoir examiné les différents styles de musique que mes auditeurs pouvaient apprécier, j'y ai présenté quelques exemples de musique autochtone et traditionnelle pour cette région de la RCA, exemples que j'avais rassemblés.[12] Les plus âgés dans la salle de cours en ont été profondément émus. Les missionnaires, d'une part, et les moyens de communication modernes, d'autre part, les avaient privés de *leur* musique, de *leur* héritage. Ce jour-là, ils l'ont eue dans les oreilles !

Mais il existe une raison plus importante encore pour respecter la musique et la culture originale des divers peuples. De même que la révélation de Dieu a été donnée « à plusieurs reprises et de plusieurs manières, » comme nous l'avons rappelé, la diversité est aussi le propre des êtres humains. À l'aube de l'histoire de l'humanité, l'Éternel a commandé à la créature faite à son imago, d'être féconde et de remplir la terre en la soumettant (Genèse 1, 26-30). L'accomplissement de ce mot d'ordre s'est traduit par l'installation des hommes sur toute la face de la terre, avec ses temps et ses limites, voire avec sa diversité (Actes XVII, 26). La différence dans l'unité des peuples est donc une bénédiction. Qui sera présent dans la grande assemblée des croyants à la fin des temps, sinon une grande foule de croyants venant « de toute nation, de toutes tribus, de tous peuples et de toutes langues » (Apocalypse 7, 9) ? L'Évangile ne vient pas aplatir ni gommer toutes les différences ; il les met plutôt en valeur et les célèbre. Il en est de même pour la musique. Toutes les « langues » musicales seront honorées au ciel, comme elles devraient l'être maintenant.

[11] Dans mon livre, *Clés pour la musique*, Méry-sur-Oise, Sator, 1990, j'ai tenté de justifier l'analogie entre la musique et le langage, tout en établissant les limites d'une telle analogie, p. 90-98.

[12] Grâce en grande partie aux ressources du Musée de l'Homme à Paris.

Entendons-nous bien. Je ne viens pas plaider pour l'abandon de toute musique européenne, ni de ce qui arrive par les médias dans des pays comme l'Indonésie. Au contraire, je pense que les chrétiens sur place ont une belle occasion de mettre tous ces styles au service de leur louange, sans négliger, je le souligne, de promouvoir aussi leur musique traditionnelle.

Contre-exemple en Guadeloupe

Aujourd'hui, beaucoup d'efforts sont faits pour reconnaître et promouvoir des styles de musique plus conformes à la production artistique locale des pays atteints par le christianisme. Voici un seul cas de figure, qui est représentatif de ce qui se passe ailleurs. Il s'agit de la Guadeloupe et de la musique en langue créole. Nous nous appuyons ici, principalement mais pas exclusivement, sur une recherche doctorale effectuée par Ruth Labeth.[13]

La Guadeloupe, aujourd'hui département français, a connu une histoire en parallèle avec celle d'autres îles des Caraïbes, tout en gardant sa propre spécificité.[14] C'est lors de son deuxième voyage en 1493 que, Christophe Colomb semble avoir été le premier Européen à avoir « découvert » la Guadeloupe, terre peuplée par des Amérindiens dès 300 av. J.-C. Après plusieurs échecs essuyés par les Conquistadors espagnols pour coloniser les Petites Antilles, les Français sont arrivés au XVII[e] siècle et en ont chassé les Amérindiens. En même temps, ils ont établi des plantations de riz, de tabac, de sucre cultivées par des milliers d'esclaves noirs. Toutes ces îles ont participé au fameux marché aux esclaves du « triangle » entre l'Afrique occidentale et l'Amérique du nord. La traite des noirs a été interdite en 1815 au congrès de Vienne.[15] Les Indiens

[13] Ruth Labeth, *La musique dans le culte évangélique en terrain créole, Une lecture anthropo-théologique des pratiques musicales de l'Église évangélique de la Guadeloupe de 1947 à nos jours,* Thèse de doctorat présentée à la Faculté Jean Calvin, Aix-en-Provence, septembre 2014.

[14] Voir : Jacques Adélaïde-Merlande, *Histoire générale des Antilles et des Guyanes, Des Précolombiens à nos jours,* Paris, L'Harmattan, 1994.

[15] Mais il faudra attendre 1848 pour que, le 27 avril, sous l'impulsion du député Victor Schoelcher, à la tête de la Société Abolitionniste, le décret d'abolition soit voté.

©Défap

Chorale lors d'un culte (Eglise protestante du Guadeloupe)

sont revenus en 1854, cherchant du travail, venant un peu de partout. En 1925, Raymond Poincaré leur octroie la nationalité française ainsi que le droit de vote. La Guadeloupe est devenue un département français le 19 mars 1946. Aujourd'hui, elle fait partie de l'Union européenne au sein de laquelle elle constitue une région « ultra-périphérique ».

Nul ne s'étonnera d'apprendre qu'à cause de cette histoire et de ces mouvements de population, les Guadeloupéens ont de sérieuses interrogations sur leur identité. Ruth Labeth analyse « la question identitaire » due à la colonisation et à la pratique de l'esclavage avec ses retombées sur la musique.[16] Un des principaux aspects de la question identitaire concerne la relation de la Guadeloupe (et de la Martinique) avec la France. Malgré une certaine indépendance à son égard, la France est devenue « la Mère-Patrie républicaine » et, par conséquent, si les habitants de ces territoires sont des « enfants légitimes, » ce sont aussi des enfants un peu particuliers. On a réprimé la langue créole au profit du français. Pourtant, il ne faut pas oublier que la Guadeloupe a des relations ambiguës avec l'Afrique, continent d'origine de l'importante population noire antillaise. Tout cela n'est pas négatif. Les Antillais ont plusieurs traits communs. Ils constituent un peuple hospitalier qui a un grand intérêt pour les démunis. Ils sont aussi un peuple joyeux, un peu malicieux malgré ce qu'il a souffert. Ruth Labeth appelle cela « l'éthique du 'détour,' et le rire-humour ».[17] En effet, le rire, qui peut s'exprimer en sarcasme, est souvent une manière

[16] *La musique dans le culte évangélique*, *op. cit.*, p. 175-238.

[17] *Ibid.*, p. 191. Voir : Dany Bébel-Gisler, *Le défi culturel guadeloupéen: devenir ce que nous sommes*, Paris, Éditions caribéennes, 1989, p. 106, p. 216, ad loc.

de combattre la souffrance et la peur. On retrouve ce même phénomène chez les noirs américains. Toutes ces caractéristiques ont des retombées sur la musique pratiquée en Guadeloupe.

L'histoire de la mission dans ces îles est assez complexe. Philippe Delisle a pu conduire des recherches approfondies sur l'impact des missionnaires catholiques romains sur les Antilles, surtout à partir du XIXe siècle.[18] Le culte catholique semble être animé par une musique traditionnelle locale, inspirée, en partie, par des styles africains. Dans ce qui suit, nous considérerons exclusivement la mission protestante, voire évangélique, surtout dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. À partir du travail de Ruth Labeth, nous examinerons l'impact de l'Église Évangélique de la Guadeloupe (EEG) et sa relation avec la musique. Son fondateur, David Hartt est arrivé en 1947. Ruth Labeth discerne trois phases, chacune ayant des implications sur la musique et la culture. (1) 1947-1960, « confrontation et assimilation » ; (2) 1960-1985, « appropriation et résistance » ; et (3) de 1985 à nos jours, « composition et conscientisation ».[19]

(1) Au cours d'une première période (1947-1960), la musique que les premiers missionnaires – dont la plupart venaient d'Amérique du Nord - découvrent sur le terrain leur est étrangère ou même désagréable. De plus, ces pionniers – dont le zèle par ailleurs n'est pas à mettre en doute ! - ont déprécié la langue créole et sa pratique. Au début, pour accompagner leurs prédications, les évangélistes utilisent le recueil *Chants d'espérance*, en usage en Haïti. Finalement, l'EEG adopte *Sur les Ailes de la Foi*.[20] Les assemblées apprécient ce recueil, mais force est de constater que son contenu communique un esprit colonial. Après une étude faite sur cette première période, R. Labeth conclut qu'en dépit de son zèle

[18] Philippe Delisle, « Christianisation et sentiment religieux aux Antilles françaises au XIXe siècle : assimilation, survivances africaines, créolisation? » in : *Histoire et mission chrétiennes*, n° 5, mars 2008, p. 65-84. Et du même auteur, *Histoire religieuse des Antilles et de la Guyane françaises : des chrétientés sous les tropiques ?* 1815-1911, Paris, Karthala, 2000, p. 155-187.

[19] *La musique dans le culte évangélique en terrain créole, op. cit.*, p. 340-341.

[20] Cantiques recueillis par l'évangéliste français Ruben Saillens ; assez répandu en France.

pour gagner les âmes pour Jésus-Christ, le missionnaire, « tout en étant confronté aux difficultés de ce nouvel environnement, ne paraît pas interpellé par des questions d'inculturation, d'adaptation, de contextualisation ». [21]

(2) Les deux thèmes, appropriation et résistance (1960-1985) constituent un paradoxe qui a correspondu aux revendications sociales formulées lors de cette deuxième période. Alors que l'EEG ne ressent pas directement les mouvements d'opposition contre la paternité française, on y découvre une évolution vers une sensibilité plus antillaise dans la musique chantée. C'est l'époque de la formation de grandes chorales. Alors que le contenu de leurs chants provient du recueil *Sur les ailes de la foi*, la manière de chanter sera de plus en plus créole.[22] Cela se manifeste par des variantes sur les mélodies et par l'adoption de pratiques rythmiques bien antillaises. De plus, on commence à découvrir de nouveaux recueils, tels que *Chantez à l'Éternel* et *J'aime l'Éternel* qui s'adaptent mieux à des styles indigènes que *Sur les Ailes de la Foi*. Enfin, on va chanter, de plus en plus, en langue créole en utilisant des instruments de musique venant des îles : tout cela conforte les croyants antillais dans leur identité tout en leur assurant une plus grande liberté dans la louange. R. Labeth fait un certain nombre de citations, avec des enregistrements à l'appui.[23] En dépit de cette évolution, il s'avère que le culte du dimanche matin reste assez européen et « blanc ». Ce n'est que le dimanche soir et les autres jours de la semaine que cette contextualisation prend de l'ampleur.

(3) Finalement, on observe une « conscientisation et valorisation identitaires » (de 1985 à nos jours) qui donneront naissance à une vraie musique autochtone. Ceci confirme ce que plusieurs missiologues affirment, à savoir que « la culture d'une Église, c'est un mariage entre la culture de ceux qui ont apporté l'Évangile et celle de ceux qui le reçoivent. Et c'est à la deuxième ou troisième génération que l'on voit émerger quelque chose de nouveau. »[24] En effet, c'est c'est plus récemment que les jeunes redécouvrent leur

[21] *Ibid.*, p. 351.

[22] *Ibid.*, p. 388-405.

[23] *Ibid.*, p. 408-492.

[24] Entretien de Ruth Labeth avec Duane Moyer (28 mars 2012), *ibid.*, p. 499.

créolité et adoptent aussi des façons plus libres de louer Dieu. Ceci ne veut, en aucune manière, dire que toute musique européenne est abandonnée. Au contraire, dans le culte dominical, on trouve des chants « tirés soit de la tradition locale, orale ou écrite, soit des recueils classiques des cultures protestantes de la France métropolitaine… ». Pourtant, « l'interprétation de ces cantiques reflète davantage leur lieu de réception que celui de leur composition ». [25]

Rien de tout cela n'est pour l'instant figé. Plusieurs pasteurs en Guadeloupe sont frustrés par le manque de discipline que l'on observe dans les chorales et dans les chants des assemblées. D'autres ne sont pas convaincus que ceux qui chantent soient vraiment conscients des paroles et de leur signification. Aussi le débat reste-t-il ouvert sur l'introduction et l'utilisation d'une musique métisse dans le culte. Par exemple, l'utilisation du tambour *Ka* (ou *tambour-ka*) dans certaines églises suscite des réactions assez vives. Pourquoi ? Parce que cet instrument à percussion est associé avec des personnes « de mauvaise vie », des consommateurs de rhum, etc. Ce débat ressemble, pour Ruth Labeth, aux interrogations suscitées par le jazz, citées plus haut.

Conclusion

Peut-on envisager un avenir dans lequel ces associations psychologiques n'existeront plus et où la simple valeur musicale d'un style ou d'un instrument sera reconnue ? La réponse est, sans doute, affirmative ; pourtant, tout chrétien est obligé de protéger la conscience faible de ceux qui ne sont pas encore libérés de certains types de relations (Romains 14, 10 ; 1 Corinthiens 8, 9). Il nous semble que l'une des démarches les plus urgentes, en Indonésie comme aux Antilles et partout où l'Évangile est prêché, c'est l'éducation. Une connaissance en théologie, en anthropologie et en musicologie s'impose, si l'on veut éviter un certain nombre des pièges que nous avons évoqués et contribuer au progrès de l'Évangile parmi tous les peuples (« panta ta ethnè » : Matthieu 28, 19).

[25] *Ibid.*, p. 520.

Musique et perspective missionnaire au Congo Brazzaville

Un aperçu historique du chant liturgique catholique

Compositeur et jeune chercheur au Ceped (Centre population et développement, IRD, Paris), Fred O. Biyela a reçu une formation en musicologie, philosophie, théologie, histoire de l'Église et sciences sociales. Doctorant en anthropologie à l'Université Paris-Descartes, il enseigne l'ethnologie au sein de la même université.

Fred O. Biyela

Le royaume Kongo, dont faisait partie l'actuel Congo Brazzaville, connut une première évangélisation de missionnaires catholiques européens après que le navigateur portugais Diego Cão franchit l'embouchure du fleuve Congo en 1483. Le roi Nzinga Nkuwu fut baptisé en 1491 sous le nom de João 1er. De nouveaux convertis opérèrent, par la suite, une résistance contre l'occupation portugaise. Des prophètes comme Francisco Kassola en 1632, Kimpa Vita en 1704, produisirent les premiers mouvements syncrétiques qui contestaient les méthodes d'évangélisation des missionnaires capucins de l'époque. Après une longue période d'interruption, les missions reprirent véritablement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, peu après le début de la colonisation française, avec l'arrivée des religieux de la Congrégation du Saint-Esprit. En 1883, les pères Hyppolyte Carrie et Prosper Augouard fondèrent respectivement les premières missions catholiques à Loango et à Linzolo, qui donnèrent naissance aux diocèses de Pointe-Noire et Brazzaville. Ce fut le début de la seconde évangélisation du Congo, qui permit le développement de l'Église catholique jusqu'à ce jour. C'est dans cette perspective missionnaire que s'inscrit mon analyse de l'évolution du chant liturgique.

Il s'agit d'interroger la dynamique des initiatives musicales catholiques au Congo Brazzaville, mutations qui s'inscrivent dans des contextes bien précis : monolithisme liturgique de la contre-réforme, renouveau du concile Vatican 2, prise en compte des richesses musicales des pays de mission, effets du pluralisme religieux de la fin du XXe siècle. Il ne s'agit pas d'étudier la musique religieuse dans sa globalité ; je m'intéresse ici à la musique liturgique, celle qui concerne les actions cultuelles. Mon étude portera essentiellement sur l'archidiocèse de Brazzaville. D'une part, je présenterai le difficile contexte de la musique liturgique dans la période antérieure au concile Vatican 2. D'autre part, j'évoquerai les initiatives postconciliaires et les changements survenus à Brazzaville.

Analyse critique du chant et de la musique liturgique avant le concile Vatican 2

La langue latine et le chant grégorien se sont imposés à toute l'Église catholique depuis le concile de Trente (1545-1563) jusqu'au XXe siècle. L'uniformité semblait ainsi sauvegarder l'orthodoxie d'une Église marquée par la réforme luthérienne. Des difficultés surgirent et conduisirent les missions africaines à prendre des initiatives en faveur des populations en cours d'évangélisation. En 1916, monseigneur Prosper Augouard approuva l'idée de publier un catéchisme en lari (une des langues liturgiques de Brazzaville), pour rendre accessible l'enseignement de l'Église aux Congolais. Cependant, plusieurs mots ne connaissaient pas de traduction. Il en était ainsi de la phrase : « *Me ni ouidikila Sainte Église catholique* », pour dire « je crois en la sainte Église catholique » [1].

Peu après la Deuxième Guerre mondiale, Rome revisita le « mouvement liturgique » que soutenaient les lettres encycliques *Mediator Dei* (20 novembre 1947) et *Musicae sacrae disiciplina* (25 décembre 1955) du pape Pie XII. Soucieux de la participation

[1] Vicariat apostolique du Haut Congo français, *Catéchisme ia lali. Mission catholique de Brazzaville*, Kisantu, imprimerie de Bergeyck St Ignace, 1917, p. 7. De nos jours, les traductions sont plus fidèles aux réalités locales, avec l'usage des catégories endogènes.

active des fidèles, ces deux documents pontificaux ouvraient ainsi les portes des lieux saints à la musique moderne et à la « langue vulgaire » (de *vulgus* latin qui désigne le peuple), c'est-à-dire toute langue vivante. C'est alors que se sont développés des chœurs dans les pays de mission. Une des premières attestations historiques de chorale congolaise remonte au 1er novembre 1949, avec l'inauguration de la basilique Sainte Anne du Congo. À cette occasion, un groupe de jeunes chanteurs (appelés « les piroguiers ») interpréta la *Messe des Piroguiers* composée par l'ethnomusicologue française Éliane Barat-Pepper. Cette œuvre musicale, qui reprend le texte liturgique en latin, s'inspire des mélodies et polyphonies de l'Afrique équatoriale, avec un accompagnement d'orgue et de tambour[2]. Cette même période a vu apparaître à Brazzaville une chorale missionnaire ainsi qu'un ensemble d'instruments à vent que l'on appelait « fanfare de la mission »[3].

Le mouvement de pastorale liturgique reconnaît donc la nécessité d'adapter la liturgie aux aspirations humaines contextualisées. Il en résulte l'usage progressif de la langue vivante aussi bien pour l'enseignement catéchétique que pour les célébrations liturgiques. En 1942, les missions d'Afrique recevaient l'autorisation d'utiliser le rituel en langue locale tout en conservant le répertoire de la musique sacrée. Autrement dit, le texte en langue locale pouvait être toléré tant qu'il se chantait avec un air du grégorien, ou une tout autre mélodie du répertoire français. Or, ce procédé n'est pas sans inconvénient au regard de la tonologie des langues parlées au Congo, notamment la langue « lari » largement usitée dans l'archidiocèse de Brazzaville. En effet, les langues congolaises obéissent à la position mélodique des syllabes, les unes par rapport aux autres. Un mot prononcé peut s'entendre comme une suite de notes liées, avec des intervalles allant jusqu'à quatre degrés. D'après Francis Bebey, « il s'agit bien d'intonations, non de simples accents toniques comme c'est le cas dans les langues indo-européennes. Dans ces dernières, en effet, l'accent tonique se caractérise par la précision de sa place dans un mot » [4]. Par exemple, *mukunga*

[2] Les piroguiers sont aujourd'hui la plus ancienne chorale congolaise. L'enregistrement de la *Messe des piroguiers* est disponible sur ce site : http://www.deezer.com/album/7686235, consulté le 15 mars 2017.

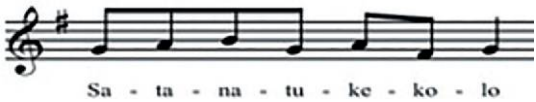
[3] Entretien avec Moïse Baniakina, Villetaneuse, le 11 février 2017.

[4] Francis Bebey, *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France, 1969, p. 138.

(chant ou cantique) en lari peut se transcrire avec la notation européenne de la manière suivante :

La liaison sur la syllabe initiale *Mu-* en dénote la longueur ; la musique doit obéir à ces intonations. Linguistique et art musical, dans ce sens, entretiennent des rapports étroits. Dotées des caractères fonctionnels mélodiques, les langues kongo suscitent elles-mêmes la mélodie. C'est ce qui complique leur adaptation avec un air composé, à l'origine, pour le latin, puisque la musique doit s'adapter au texte afin d'éviter des contresens. Ce principe se vérifie dans certains vieux cantiques catholiques en lari. En guise d'exemple, « *Mari buna bu tue ha* », un chant marial écrit par Théophile Mbemba[5] sur l'air grégorien de « Concordi laetitia ». Ce chant avait été publié par les missionnaires spiritains dans un recueil paru en 1954[6]. Le premier vers du deuxième couplet se chante comme suit :

L'analyse de ce petit vers suscite cette triste réalité :



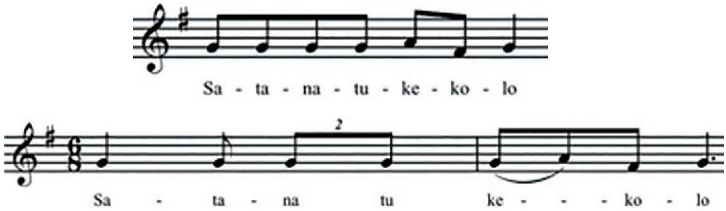
- L'accent originel des mots est *Satana tu kékoló* (« Satan veut nous attaquer », ou bien « Satan tient à nous posséder ») ;
- Le nom Satana chanté avec la mélodie grégorienne se voit accentuer la dernière syllabe et devient : « *Sataná tu kékoló* ». En conséquence, la phrase change de sens et se traduit : « Nous avons tant besoin de Satan ».

[5] Monseigneur Théophile Mbemba (1917-1971) fut le premier archevêque congolais de Brazzaville, entre 1964 et 1971.

[6] Paul Biéchy, *Nkembeleno. Cantiques lari*, Paris, Les Presses missionnaires, 1954, p. 51. Ce triste exemple, parmi tant d'autres, n'annihile pas pour autant les efforts des missionnaires et des premiers prêtres congolais en matière d'adaptation. *Nsola na yo* de Théophile Mbemba, écrit sur une mélodie bretonne, est l'une des rares réussites.

Voici deux possibles corrections de ce contresens :

Ces contresens ne pouvaient être évités dans la mesure où la « musique indigène » nourrissait des suspicions de « fétichisme ». L'exemple ci-dessus fait suite aux observations de Jean-Marie Bodo. Critiquant le chant en langue ewondo « européanisé », ce prêtre



camerounais estime que les missionnaires imposaient leur musique à des cultures africaines pourtant « riches de mélodies ».[7] L'Occident chrétien de l'époque semblait douter que l'expérience humaine et religieuse des peuples africains fût un lieu privilégié de la rencontre du Verbe incarné avec ces derniers. De tels préjugés prônaient l'universalité abstraite du christianisme, au point de sous-estimer la particularité du discours évangélique comme point de départ de toute mission auprès des autres cultures. Or, l'Église – Corps mystique de Jésus-Christ – se construit de manière sensible à partir des Églises particulières qui la matérialisent.

Toutefois, de nombreux missionnaires ont questionné l'efficacité de leurs méthodes qui, dans certains cas, étaient peu adaptées aux populations évangélisées. Ainsi en 1948, un document inédit du père Raymond de la Moreyre met en lumière les échecs de la mission au Congo Brazzaville : « Nous n'avons pas converti la totalité des Noirs, ni même la majorité. Pouvons-nous savoir pourquoi ? Je note ici quelques réflexions sur les raisons externes de cet échec » [8]. Parmi ses nombreuses pistes de réflexion, figure la place accordée à « la musique indigène ». Voici sa remise en question qui s'achève par l'image parlante du palmier tropical et du pommier :

[7] Jean-Marie Bodo, *La musique, instrument privilégié de la liturgie pour la seconde évangélisation du Cameroun*, Paris, Arm, 1992, p. 82.

[8] Raymond de la Moreyre, *Ministère au Moyen Congo*, 21 mai 1948, document consulté aux Archives générales spiritaines à Chevilly-Larue.

> La nuit, au village, chœur funèbre ou joyeux. À des kilomètres, vous en percevez l'écho, puissant, impressionnant d'ensemble, de spontanéité et de conviction. Nulle répétition préalable, nul chef d'orchestre aux gestes théâtraux. Mais une âme qui s'exprime. Dans nos églises, nous avons parfois de beaux chants […qui] s'effritent vite […] parce que ni la musique, ni les paroles ne correspondent à l'âme indigène. Notre musique est le fruit d'un travail minutieux, d'une richesse et d'une variété indiscutables mais artificielles et difficiles. La musique indigène est spontanée, essentiellement simple, naturelle. Adoptons-la, quitte à l'enrichir plus tard. L'ignorer et imposer la nôtre, c'est ignorer le palmier et décréter que le pommier sera la richesse du Congo » [9].

Cette prise de position de Raymond de la Moreyre, qui s'exprimait dans le langage de son époque, préfigure la réforme conciliaire de Vatican 2.

La réforme conciliaire et ses fruits missionnaires

L'œuvre des précurseurs

Le concile Vatican 2 (1962-1965) est précédé d'initiatives des populations locales en matière de chant liturgique, comme l'indiquent les actions de Barthélemy Batantu. En 1957, alors qu'il était encore séminariste, Batantu mit en place un mouvement appelé « schola populaire », deux ans avant son ordination comme prêtre. C'étaient des chorales destinées à promouvoir les chants liturgiques en langue locale. Le fondateur opposait à l'expression habituelle de « schola cantorum » (école de chantres) celle de « schola populaire » pour élargir l'adhésion : nul besoin de connaître les techniques occidentales du chant et de la musique. L'objectif était plutôt d'aider l'assemblée à répondre au nouveau chant populaire pour une participation active aux mystères célébrés. C'est en 1966 que la Conférence des Évêques du Congo reconnut

[9] *Ibid.*

les « scholas populaires » comme chorales liturgiques appelées à faire usage d'instruments de musique traditionnels [10].

Dès 1959, Barthélemy Batantu présenta à la hiérarchie ecclésiale un certain nombre d'instruments de musique dont il sollicita l'admission. Toutes les séances d'écoute visaient un « jeu liturgique » purifié de toute réminiscence « païenne », au regard de la dimension spirituelle des instruments de musique. Utilisés comme succédanés de la parole, certains instruments de l'aire culturelle kongo reproduisent les tons et les rythmes des textes parlés, offrant ainsi à ceux qui les entendent imiter leur langue tonale une possible réinterprétation sous une forme verbale identique. Autrefois, le tam-tam (ou tambour téléphone) annonçait un événement, tandis que certaines cloches émettaient des messages codés. Ces substituts de la voix humaine connaissent encore de nos jours une personnification profonde. Les termes descriptifs de 'mâle' ou de 'femelle' indiquent les tons contrastants. Et sur la même base, on dénomme 'enfants', dans un ensemble instrumental, les plus petits souvent désignés comme accompagnateurs. Les présumées réminiscences « païennes » des instruments musicaux s'appuyaient aussi sur l'idée selon laquelle ils s'imposaient comme des entités douées d'une vitalité intrinsèque. De même que l'orchestre de trompes (à figuration humaine) de la population Beembe voue un culte aux ancêtres, de même le nganga (devin-guérisseur) utilise hochet, cloches, tambours, nsiba (sifflets en cornes d'antilope) comme médiums rituels.

Étant donné leur fonctionnalité originelle, les instruments de musique locaux paraissaient donc indignes des lieux saints. Or, s'il fallait s'en tenir à leurs prétendues « valeurs positives » intrinsèques, peu d'instruments musicaux serviraient le chant liturgique, quelles que soient les sociétés ; la plupart d'entre eux ont animé des rites jugés « païens ». Rappelons-nous la notable « conversion » de l'orgue qui, à l'origine, résonnait dans les cabarets frivoles et les maisons closes d'Alexandrie. De fait, l'Incarnation du Verbe transcende l'ethnocentrisme et les jugements

[10] J'ai collecté ces informations au fil des années auprès de Mgr Barthélemy Batantu lui-même, pendant qu'il était archevêque de Brazzaville (1978-2001). En 1997, j'ai appris auprès de lui les techniques de composition musicale liées à la tonologie kongo.

subjectifs que les cultures portent les unes sur les autres ; elle assume la richesse des diversités culturelles. Voilà pourquoi l'inculturation, présence de l'Évangile vécu par l'Église dans une culture vivante, doit connaître une réappropriation de la part des acteurs concernés. Pour le cas précis des instruments de la musique traditionnelle, cette réappropriation passe par la « consécration » du style musical. La sainteté recherchée réside non pas dans l'instrument lui-même, mais dans la manière de jouer de cet instrument. Soit le jeu est « consacré », soit il est « insignifiant » ou « profane », selon qu'il tient compte de la dignité du lieu saint ou qu'il trouble l'assemblée célébrante. La théologie de Vatican 2 – qui considère les réalités séculières – privilégie cette dimension positive de la « consécration » des instruments musicaux. Ils acquièrent une sainteté objective une fois intégrés à l'action liturgique, soumis à la beauté du culte et à l'édification des fidèles. C'est sans doute sur cette base pastorale que Barthélemy Batantu obtint l'admission officielle et la bénédiction solennelle des instruments musicaux en 1967.

Deux principaux types d'instruments à hauteur indéterminée accompagnent aujourd'hui les chants de la « schola populaire » : les membranophones et les idiophones. Les premiers produisent des sons par les vibrations d'une membrane. Instrument essentiel de ce groupe, le *ngoma* (tambour) est un cylindre, résultat de l'évidage d'un tronc d'arbre, en forme de cône. Une peau de mouton, de vache ou d'antilope, fixée à l'aide de clous, couvre la partie supérieure du tronc creusé. En général, la batterie – à mains nues – se compose de deux tambours. Le plus gros, *ngudi* (la mère), avec sa membrane recouverte d'une pâte résineuse, joue le rôle principal et opère des improvisations ; le volume de la

pâte résineuse règle la hauteur du son à la percussion. Le petit tambour, *muana* (enfant), joue un rôle d'accompagnement sous la forme d'un ostinato[11] rythmique.

Outre les tambours, les « scholas populaires » font usage des idiophones qui produisent le son par les vibrations du corps de l'instrument lui-même. Il en est ainsi des *ngongi* (cloches), soit deux cônes de tôle réunis sur un manche de fer, frappés à l'aide d'un rude bâtonnet de bois. Les « scholas populaires » utilisent aussi des *bitsatsa* (hochets), idiophones que l'on secoue. Ce sont des gousses à la coque dure dans laquelle s'entrechoquent des graines emprisonnées.

Parmi les précurseurs, signalons aussi l'œuvre des contemporains de Barthélemy Batantu qui ont entrepris la même démarche que lui, à travers toute l'Église catholique au Congo : Godefroy Mpwati, Émile Okoumou et bien d'autres musiciens. La deuxième génération du chant liturgique nouveau inclut notamment Denis Ngambanou, Moïse Baniakina, François Wambat, Isidore Malonga, Christian Mahoukou. Dès les années 1960, sous l'impulsion de Denis Ngambanou, toute nouvelle composition est harmonisée et transcrite avec la notation européenne. Reproduite en plusieurs exemplaires, la partition musicale parcourt l'ensemble du territoire national. Formés dans les séminaires au Congo puis dans des écoles de musique en France, ces musiciens innovent au regard de la place accordée aux chœurs qui chantent à quatre voix mixtes avec des instruments de musique moderne : synthétiseur, piano, guitares (basse et accompagnement) etc. Ces chorales interprètent un répertoire varié, du chant local au chant liturgique français. Elles chantent aussi bien les oratorios de Haendel que les chorals de Bach. L'innovation se poursuit aujourd'hui avec l'élan impulsé par une nouvelle génération de musiciens.

Vers de nouvelles perspectives missionnaires…

Le début des années 1990 est marqué, à Brazzaville, par un essor des chorales chrétiennes. Au Congo, l'expression libre

[11]Ostinato : un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau.

consécutive à la fin de l'ère communiste et du parti unique est révélatrice à plus d'un titre.

Tout d'abord, la libéralisation du marché du disque a entraîné l'apparition de studios d'enregistrement privés, favorisant ainsi la fixation massive de chants liturgiques sur cassette, puis sur CD. Sortis de leurs églises, ces chants investissent désormais l'espace de la musique populaire, voire le champ de la musique dite profane. En effet, il n'est pas rare d'entendre un disque de chants liturgiques dans un dancing-bar, au marché. Bien plus, des musiciens « profanes » se sont réapproprié un certain nombre de cantiques qu'ils ont réinterprétés dans un contexte extra-religieux[12]. Dans son analyse de la « liturgie de la rue », Martin Kalulambi Pongo observe qu'à Kinshasa comme à Brazzaville, « les night-clubs les plus branchés [...] ont désormais leur quart d'heure de musique religieuse »[13].

Ensuite, le Conseil œcuménique des Églises du Congo organise chaque année des activités fédératrices. C'est dans ce cadre que les chorales donnent régulièrement des concerts de chants religieux dans les paroisses des différentes Églises. On observe aussi des jumelages entre chœurs protestants et catholiques. Ces alliances favorisent des échanges d'expérience et de répertoire musical. En outre, la rencontre avec l'« autre » chrétien, qui participe de la dynamique œcuménique, suscite des genres de musique interconfessionnels. Autrement dit, un compositeur catholique peut donner à sa musique une « coloration protestante » que les acteurs concernés arrivent à identifier. Romain Mapanga est une des figures marquantes de ces échanges. Protestant devenu catholique,

[12] Voir à ce propos mon récent article, Fred O. Biyela, « Aux sons prophétiques. Les cantiques du mouvement Croix-koma comme support des mémoires à Nkankata (Congo-Brazzaville) », dans : Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago (éd.), *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrain*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 121- 146.

[13] Martin Kalulambi Pongo, « Les musiques religieuses en Afrique centrale. Repères, stratégies et interrogations », in Mukala Kadima-Nzuji et Alpha Noël Malonga (éd.), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Fespam/L'Harmattan, 2004, p. 115-140. Ce phénomène rappelle les travaux de Michel Meslin qui parle des « mutations » ou de la « mobilité » du sacré.

ce musicien professionnel fait usage des techniques mélodiques et polyphoniques traditionnelles utilisées dans les compositions musicales de l'Église évangélique du Congo, notamment dans les cantiques interprétés par les chorales protestantes dénommées *kilombo*.

Enfin, la plupart des compositeurs de ces vingt dernières années, dont je fais partie, mêlent l'Évangile à la world music. On observe de plus en plus l'irruption du gospel dans les célébrations eucharistiques. Au fil des années, les assemblées liturgiques congolaises s'habituent à ces mutations auxquelles semblent contribuer mes productions musicales [14]. Par conséquent, les nouvelles perspectives missionnaires sont davantage marquées par la mondialisation. On peut ainsi comprendre les réticences souvent exprimées par la commission de musique sacrée. Sans s'opposer à ces mutations, la hiérarchie ecclésiale réitère les exigences de la musique liturgique, au regard de la participation active de l'assemblée célébrante. Excepté les « scholas populaires », les chorales chantent de plus en plus seules, sans l'assemblée qu'elles sont censées accompagner dans le chant et la prière. Ce qui ressemble à un élitisme liturgique rappelle la période qui fait suite au concile de Trente. L'Europe post-tridentine a connu des grands-messes au cours desquelles l'organiste ou la chorale interprétait les grands chefs-d'œuvre de la musique sacrée, tandis qu'à l'autel se déroulait l'action liturgique. Le *Canon*, par exemple, se disait par le célébrant à voix basse et, au même moment, la chorale chantait le *Sanctus*. La musique ne jouait qu'un rôle de décor surajouté au rite et semblait trouver sa fin en elle-même. Juxtaposé à l'action liturgique, l'art musical privilégiait la perfection d'une forme sensible ; il aspirait plus au plaisir esthétique qu'à l'élévation spirituelle. En revanche, la dynamique conciliaire de Vatican 2 soutient que le chant et la musique prennent corps dans un rite. Autrement dit, chant

[14] Entre 2007 et 2011, j'ai enregistré mes deux premiers albums de chants liturgiques, avec des musiciens congolais professionnels parmi les plus reconnus dans l'univers du jazz et de la variété. Pour en savoir plus, voir le précieux travail de recherche effectué par une collègue et amie, Oriane Marck, *L'évolution de la pensée missionnaire en Afrique centrale, au travers de la musique liturgique. Cas des deux Congo*, mémoire de master 2 en histoire de l'art et musicologie, UPMF/Grenoble, 2012. Ce mémoire est disponible sur ce lien :
file:///G:/publi_mission/oriane%20m2.pdf, consulté le 30 mars 2017.

et musique ne sont nullement extérieurs à l'action rituelle, sauf lorsqu'il s'agit d'un concert ou d'une autre performance artistique.

Conclusion

En définitive, le chant liturgique au Congo Brazzaville a parcouru un long chemin, de la période préconciliaire aux mutations favorisées par le concile Vatican 2. Désormais, la mélodie grégorienne ou bretonne chantée en langue lari fait place aux harmonies *jazzy* quelquefois déconcertantes pour l'assemblée. Ce dynamisme laisse penser que rien n'est acquis de manière immuable ; le processus missionnaire poursuit sa longue marche en terre africaine. En tout état de cause, le mérite de la musique est d'avoir permis de feuilleter une histoire d'évangélisation parmi tant d'autres.

Discographie

E. Barat, *Messe des piroguiers,* Paris, Erato, 1958.

F. O. Biyela, *Mungu wangu, mon Dieu. Chants sacrés d'Afrique*, Paris, Première partie music, 2011.

F. O. Biyela, *Nse mobimba, Terre entière*, inédit.

F. O. Biyela, *Paix dans le monde*, à paraître.

Les soldats indigènes chrétiens au cours de la Première Guerre mondiale

De l'Union sacrée à une sacrée prise de conscience

Jean-François ZORN,
professeur émérite d'histoire contemporaine à l'Institut protestant de théologie de Montpellier

Les « grandes nations » engagées dans la Première Guerre mondiale, la Grande-Bretagne et la France – mais pas l'Allemagne – ont, à des degrés divers, entraîné dans leur sillage les colonies qu'elles contrôlaient, par des opérations militaires sur leur territoire et par l'enrôlement de leurs sujets indigènes dans ce conflit. Les missionnaires protestants, bien implantés dans la population et parlant sa langue ont participé au recrutement des indigènes, témoignant ainsi de leur loyalisme patriotique. À la veille de la Première Guerre mondiale, La Société des Missions Évangéliques de Paris dispose de cent vingt missionnaires dans sept pays d'Afrique de Madagascar et d'Océanie, deux d'entre eux sont des colonies britanniques, le Lesotho et le Zambèze. Dès août 1914 et jusqu'au milieu de 1917, plusieurs articles du *Journal des Missions évangéliques* vont développer la double idée « qu'aucune cause n'est plus intéressée au succès du pacifisme que les missions évangéliques » mais que la guerre survenant « Dieu peut faire son œuvre dans et par la guerre » du fait que les peuples se rapprochent à travers des opérations militaires…

Recevoir des frères

Le premier article à signaler la venue en Europe des indigènes mobilisés date de juin 1916. Comme de nombreux autres qui vont suivre sur le même sujet, cet article se préoccupe de mettre les chrétiens de France en relation avec ces populations dont « une

très forte proportion est protestante[1] ». « Ne sommes-nous pas en présence de phénomènes vraiment nouveaux et gros de conséquences ? – peut-on lire dans l'éditorial d'août 1916 – Il dépend en partie des chrétiens français qui rencontrent ces frères indigènes de faire que leur séjour dans notre patrie ne leur soit pas funeste mais bienfaisant. Et ne peut-on espérer que l'opinion publique, tant dans nos Églises que dans le pays, en voyant ces fruits incontestables du travail de nos missionnaires, renoncera à certaines préventions et s'ouvrira à l'intelligence des grands événements que Dieu prépare pour les temps nouveaux, aux lendemains de la guerre ?[2] » Ce discours se distingue nettement de la caricature du Tirailleur sénégalais emblématisé par la réclame pour le chocolat en poudre Banania dès 1915.

Les Basothos à Paris

Une mention particulière doit être faite du contingent de 500 hommes venus du Lesotho car la Mission de Paris est engagée depuis 1833 dans ce pays d'Afrique australe sous administration britannique. En octobre 1917, huit Basothos sont autorisés à se rendre à Paris accompagnés du lieutenant Ernest Mabille, missionnaire du Lesotho mobilisé[3]. Les plus grands honneurs leur sont rendus : on parvient à leur faire saluer le maréchal Joffre, ils passent à la direction de la Mission où ils rencontrent le Comité directeur et d'anciens missionnaires du Lesotho, puis font un peu de tourisme. Le dimanche 14 octobre, ils sont reçus au temple réformé de l'Oratoire du Louvre : « Jamais, relate le Journal des Missions, la cause des missions n'y avait attiré une pareille foule, remplissant tous les recoins, toutes les galeries du vaste édifice, s'entassant debout auprès des portes, et refluant jusque dans la rue[4]. » Après de nombreux discours d'accueil, le sergent Edwin N'Tlale rédacteur du journal indigène indépendant *Naledi* déclare qu'il est heureux

[1] Voir, Gustave Mondain, *Nos indigènes mobilisés*, Récits missionnaires illustrés, n°10, Paris, SMEP, 1921.

[2] « Des bouts de la terre, les nations viendront à toi – Jérémie XVI, 19 », *Journal des Missions Évangéliques (JME)*, août 1916, p. 464-472.

[3] « Douze Bassoutos à Paris », *JME*, novembre 1917, p. 156-160.

[4] « Réunion de bienvenue pour les douze Bassoutos », *JME,* novembre 1917, p. 160-161.

1. Eleazar Makhonofane - 2. James Mahlo - 3. Jerry Leballo - 4. Thomas Mokhobo - 5. Adam Mokahlane - 6. Salomon Moetlo - 7. Johanne Ntalanyane - 8. Edwin N'Tlale - 9. Alfred Seeke - 10. Thabo Matete - 11. Jacobo Moshabesha - 12. Chadwich Mohapi.Ils sont soldats de 1re classe, caporaux et sergent. Deux d'entre eux font fonction d'interprètes. Ce sont tous d'anciens élèves d'écoles missionnaires. Au Lesotho, ils sont maîtres d'école, maçon, rédacteur de journaux en langue sotho ou encore catéchistes. Photo prise à Paris en Octobre 1917 avec Ernest Mabille debout au centre), le Directeur Jean Bianquis (à gauche) et le missionnaire Frédéric Christol (à droite).

de découvrir enfin qu'il y avait des protestants en France car jusque-là il n'avait vu que des catholiques et ajoute : « nous pensions que nous nous réunirions pour pleurer avec vous ; mais non, vous nous recevez avec joie. Nous admirons la patience de cette Église qui nous a enfantés ; nous saluons en vous nos pères et nous rendrons hommage, à notre retour en Afrique, à ce que nous aurons vu en France. »

L'opinion retournée

Ces réflexions sur l'avenir sont subitement interrompues par l'événement paroxystique de l'Offensive du Chemin des Dames. Dans cette seconde tentative des armées françaises de rompre le Front allemand en avril 1917, 850 000 hommes de quatre armées sont engagés. Parmi elles, la VIe Armée du général Mangin compte de nombreux régiments de troupes coloniales, de tirailleurs sénégalais et de zouaves, qui constituent des « troupes de choc ». Elles

doivent attaquer sur le secteur le plus stratégique du plateau, au niveau de l'isthme d'Hurtebise, face à la Caverne du dragon. Sur les 15 000 Africains lancés sur les lignes allemandes, 6 000 seront tués le 16 avril.

Choqué par les informations qu'il reçoit du Front, Daniel Couve, secrétaire général de la Mission de Paris, dans un éditorial du Journal de Missions d'avril 1917, va jusqu'à se demander si de nombreux indigènes païens ou musulmans ne sont pas « tombés le blasphème aux lèvres, en un accès de rage impuissante contre ces blancs maudits qui, après les avoirs traqués chez eux sous prétexte de civilisation, les ont attirés sans merci dans leurs luttes fratricides ? Je vous dis en vérité que le sang de nos soldats indigènes crie vengeance, et que ce ne sera pas trop de la prédication de la Croix, jusqu'aux extrémités du monde, pour nous faire pardonner l'immolation de tant de victimes inconscientes[5]. »

Déjà, dans plusieurs éditoriaux du Journal des Missions antérieurs au drame du Chemin des Dames, Daniel Couve, mobilisé comme infirmier puis comme aumônier, écrivait du Front : « Il s'agira d'abord d'aller remercier, oui je dis bien remercier, ceux qui, au Maroc, au Sénégal, au Soudan et ailleurs ont trouvé tout naturel de répondre à l'appel de la métropole et sont venus généreusement donner leur sang pour soutenir notre cause[6]. » Il estimait qu'en se laissant gagner par nos luttes européennes pour lesquelles ils ont donné leurs fils, les indigènes ne pouvaient que « sourire au-dedans d'eux auxquels nous avions vanté, à l'heure des conquêtes lointaines, les vertus pacificatrices de la civilisation blanche ! Comme ils doivent trouver étrange le contraste entre ce que l'Europe prétendait leur enseigner et la leçon de choses qu'elle est en train de leur donner[7] ! »

Si les écrits de Couve différaient d'autres écrits émanant de la direction de la Mission de Paris avant 1917, après cette date, ils

[5] Daniel Couve, « Message du Front : la guerre des hommes et la conquête de Dieu », *JME*, avril 1917, p. 185-189.

[6] Daniel Couve, « Une voix du Front – Pour la conquête pacifique », *JME*, 15 septembre 1915, p. 106-107.

[7] *Ibidem*, p. 107-108.

vont tous dans le même sens que ceux de leur secrétaire général. Les discours d'hommage, prononcés – certains publiés – lors de la mort de soldats indigènes et des missionnaires, introduisent désormais une réflexion sur l'avenir des relations entre les colonies et la métropole après la guerre. La Première Guerre mondiale, estime-t-on, fera progresser l'assimilation des indigènes dans la nation française en préparant les sujets des colonies à devenir des citoyens de « la plus grande France » à laquelle on croyait encore ! Mais, favorables à cette assimilation, les protestants français vont néanmoins exiger du colonisateur, qu'à l'instar des missionnaires, il respecte l'identité des indigènes et les préservent de l'exploitation au seul profit de la métropole.

Retour sur l'assemblée de la Communion mondiale des Églises réformées (CMER) à Leipzig, du 29 juin au 7 juillet 2017

Claire Sixt-Gateuille,
pasteur responsable des relations internationales
pour l'Église protestante unie de France

La Communion mondiale des Églises réformées (CMER), issue de l'union en 2010 de l'Alliance mondiale réformée et du Conseil œcuménique réformé, a tenu sa deuxième assemblée générale à Leipzig du 29 juin au 7 juillet 2017. Composée de 225 Églises représentant 80 millions de protestants dans le monde, la CMER est très engagée dans le domaine de la justice (lutte contre les inégalités, la corruption, la justice climatique, etc.). Des problèmes financiers avaient poussé la CMER à délocaliser ses bureaux du Centre œcuménique de Genève vers Hanovre. Ce déménagement et les changements importants de personnel qu'il a causés dans une équipe déjà en sous-effectif ont couté beaucoup d'énergie et créé des difficultés durant trois ans dans le travail de la CMER et la préparation de l'assemblée. Malgré tout, celle-ci s'est globalement bien passée.

Le thème de cette assemblée était « Dieu vivant, renouvelle et transforme-nous ». Une grande attention avait été portée sur la méthodologie : en associant travaux en petits groupes, mode de décision par consensus et effort de traductions (6 langues officielles), tous les participants devaient pouvoir participer pleinement aux prises de décision. Malheureusement, les organisateurs n'avaient pas pris en compte le fait que le mode de décision par consensus nécessite du temps, et les participants ont parfois eu l'impression que les décisions étaient prises de manière hâtive, le

Najila Kassab, pasteur au Liban, élue présidente

dernier jour, après des discussions pas toujours bien cadrées et qui n'aidaient pas à voir vers où l'assemblée se dirigeait en matière de consensus.

Le principal temps fort de l'assemblée a été l'association de la CMER à la déclaration sur la doctrine de la Justification, signée en 1999 entre la Fédération luthérienne mondiale et l'Église catholique romaine lors d'une cérémoniele 5 juillet à Wittenberg, ville ou Luther enseignait et vivait. Un culte a été célébré dans l'Église de Luther, et la prédication était donnée par celle qui a été plus tard élue nouvelle présidente de la CMER, Najila Kassab, pasteure au Liban.

Parmi les décisions prises par la CMER, deux se référaient à la place des femmes dans l'Église. La première affirme que toutes les Églises réformées devraient ordonner des femmes, et invite le conseil exécutif de la CMER à rencontrer toutes celles qui ne le font pas pour les encourager à s'engager dans cette voie. L'autre exige que désormais il y ait au moins 50 % de femmes dans toutes les instances de décision. Mais de la théorie à la pratique, il y a de la marge, puisque les deux secrétaires exécutifs nommés depuis l'assemblée sont masculins, tout comme ceux déjà en place… D'autres décisions portaient sur des situations locales particulières (Corée, Maurice, Palestine, Amérique centrale), d'autres encore sur des thématiques plus générales : Migrations et Réfugiés, droits des autochtones, droits des minorités sexuelles, défense des minorités chrétiennes.

La question de la mission a été abordée lors d'une plénière. Pour la CMER, la mission consiste à discerner ce que Dieu demande à son Église là où elle est. La réponse à cette question est formulée dans les termes de communion et de justice, avec pour but la transformation dont il est question dans le titre de l'AG : « Dieu vivant, renouvelle et transforme-nous ». Tous les croyants sont appelés à participer à cette mission pour la transformation du monde

entier. Dans ce contexte, le concept de la mission à partir des marges, issu du texte sur la mission du Conseil œcuménique des Églises (COE) « Ensemble vers la vie », est adopté. Selon ce concept, ceux et celles que les systèmes en vigueur rejettent deviennent les plus importants de tous. C'est avec eux et parmi eux que commence le témoignage de la vie et la seigneurie de Jésus, et leur témoignage devrait être au centre de nos Églises.

On peut s'étonner que l'assemblée ait dégagé si peu de perspectives à long terme et n'ait pas formulé de programme de travail clair. Il me semble que c'est le signe du glissement du Christianisme vers le Sud, qui se fait sentir profondément à la CMER, les Églises du Sud ayant comme préoccupation principale la survie immédiate de leurs membres et la lutte contre des injustices qui menacent les personnes et les équilibres sociaux de façon directe et concrète.

Pour en savoir plus, vous pouvez visiter le blog des délégués français à l'assemblée : http://dewindhoekawittenberg.blogspot.fr/

Lectures

Fédération protestante de France, *Terre créé; terre abimée, terre promise : écologie et théologie en dialogue*, Lyon, Olivétan, 2015. 94 p.

Cet ouvrage reprend les communications, très concises, présentées lors d'un colloque organisé par la Commission Église et Société de la Fédération protestante de France et par le Réseau Bible et Création, du 30 novembre au 1er décembre 2014.

La rencontre s'est tenue un an avant la COP 21, la Conférence internationale pour le climat de Paris. Elle témoigne de l'intérêt de nombreux acteurs du protestantisme pour les questions écologiques, tout en relevant la difficulté de passer « de la sidération à l'espérance », difficulté de penser en temps de crise et de trouver un positionnement pertinent. La perspective générale des contributions atteste la foi en un monde créé, le refus de l'indifférence face aux dégradations environnementales, le souhait de discerner les impasses auxquelles conduisent certains modes de développement et l'engagement dans un processus de libération responsable qui ouvre sur une espérance, à l'image du peuple hébreu marchant vers une terre promise.

Corinne Lanoir professeur d'Ancien Testament, propose une approche typologique de textes des Écritures qu'elle compare à « une carotte du terreau biblique » pour dégager des problématiques du rapport entre humanité et création, en dévoilant des butées ou des impasses. Ainsi l'idéologie monarchiste dans l'ancien Israël voyait

dans la figure du roi un garant de l'ordre cosmique et social, mais au risque du conservatisme ; elle a été contrebalancée par des désordres naturels provoqués par Dieu (exemple des plaies d'Égypte) ou par des initiatives rompant avec les hiérarchies sociales (souvent conduites par des femmes dans un contexte patriarcal). Deux autres impasses sont mises en avant : celle de la violence sauvage qui est en tension avec le monde civilisé, requérant la médiation de la parole pour être déjouée ; celle encore des poussées purificatrices, jusqu'à la catastrophe (Déluge) pour inventer un commencement, en tension avec l'instauration de continuités réparatrices par l'inscription d'une mémoire dans des monuments ou des écrits transmettant des traces et faisant émerger une identité de rescapé, de protégé.

Jean-Philippe Bardes, ancien haut fonctionnaire en charge des politiques environnementales au sein de l'OCDE, montre qu'au cours des dernières décennies, les chrétiens ont tiré de la Bible des fondements à leur engagement pour relever les défis liés aux problèmes écologiques. Les Églises se sont mobilisées, notamment dans la dynamique des instances œcuméniques, et de nombreux projets sont nés sur des initiatives d'associations locales.

Dominique Lang, assomptionniste et journaliste, pense que la question cruciale à se poser est : « quelle sera la vie de la génération qui vient ? ». Aujourd'hui, le lien solidaire intergénérationnel est essentiel. Il encourage à ne pas pécher par omission et à prendre conscience de ce qu'est une communauté de destin.

Les trois contributeurs suivants entrent dans le sujet avec des angles spécifiques.

Jean-François Mouhot, engagé dans l'organisation *A Rocha* – France, voit une continuité entre la société esclavagiste qui s'est maintenue jusqu'au XIX^e^ siècle et celle qui recourt aux robots : les machines ont remplacé la main-d'œuvre humaine, mais les buts sont analogues et développent la même capacité destructrice.

Évelyne Lyons propose une lecture du récit de la rencontre de Jésus avec la Samaritaine (Jean 4) pour dégager un enseignement éthique sur notre usage de l'eau et sur la façon de chercher à satisfaire notre soif.

Un dernier ensemble de textes est regroupé dans un chapitre intitulé « Écologie et spiritualité ».

Le théologien Otto Schaefer, docteur en économie végétale, montre toute la richesse de la pensée protestante pour entrer dans la réflexion sur la Création. Il expose douze « écothéotopes » : l'éthique du respect de la vie (Albert Schweitzer) ; la vision des naturalistes et jardiniers (Théodore Monod) ; la nature dans les récits autobiographiques (Jean-Jacques Rousseau) ; la pédagogie communautaire (scoutisme unioniste) ; le régionalisme protestant (Oberlin) ; le mysticisme de la Création et l'esprit de résistance (Dorothée Sölle) ; la critique du Système technicien (Jacques Ellul) ; la critique de la rationalité scientifique et technique (Gérard Siegwalt) ; la théologie de la croix appliquée à la crise écologique (Günter Altner) ; la conception du travail éclairée par le sabbat (Jürgen Moltmann) ; l'écoféminisme sapiential (Catarina Halkes) ; Trinité et alliance dans la sauvegarde de la Création (Lukas Vischer). La liste ne prétend pas être exhaustive… Elle est déjà remarquable.

Stéphane Lavignotte essaie de relire quelques éléments de l'Institution chrétienne de Calvin ; il en retient un enseignement sur l'usage des choses, respectueux de leur vocation première, et opposé à toute forme d'abus.

Michel Maxime Egger, inscrit dans la spiritualité des Églises orthodoxes, défend une approche plus large que celle de la sauvegarde de la Création. Il estime nécessaire de prendre en compte la conversion personnelle et collective pour qu'émerge un autre rapport au monde qui doit passer par le ré-enchantement de la nature, incluant les dimensions théologique, mystique et ascétique.

Jérôme Cottin situe le mouvement du Land Art - qui n'est pas religieux, mais qui porte des préoccupations esthétiques, éthiques et spirituelles dans la représentation de l'humanité en rapport à la nature.

Le recueil débouche sur la présentation des réflexions de quatre ateliers mis en place lors du colloque: « Patrimoine naturel », « Santé et environnement », « Économie et justice climatique », et « Préparation de la COP 21 ».

Enfin, Frédéric Rognon fait une excellente synthèse de l'ensemble des interventions et en dégage dix pistes de réflexion et d'action

qui se voudraient autant d'impulsions à poursuivre afin de décoloniser les imaginaires et de renouveler le déploiement de l'engagement chrétien.

Marc Frédéric MULLER

Crise écologique et sauvegarde de la Création, une approche protestante (sous la dir. de Jean-Philippe Bardes), Paris, Éditions Première partie, 2017. 156 p.

Dans ce livre collectif, on retrouve cinq des contributeurs de la précédente publication (Terre créée, terre abîmée, terre promise).

Les articles de Jean-Philippe Bardes, Arnaud Berthoud, Jérôme Cottin, Sthéphane Lavignotte développent les éléments et arguments déjà esquissés.

Olivier Abel signe une courte et stimulante préface où il s'interroge sur l'opposition destructrice entre corps et esprit. Il propose de reprendre le problème à partir de la tradition théologique de l'incarnation pour échapper tant aux dérives de la fuite du monde qu'à celles de la résignation. La posture anthropocentrique ne doit pas s'entendre ici de façon ontologique mais avant tout éthique, dans le sens d'une responsabilité à assumer.

Avec en premier plan les enjeux écologiques, l'introduction de Robin Sautter souligne l'importance à rouvrir le chapitre de la Création trop longtemps délaissé en théologie protestante. Elle situe aussi l'ambition de l'ouvrage : présenter « une perspective protestante. Tout en témoignant d'une même intuition fondamentale et en portant la même espérance que l'encyclique catholique Laudato Si, il propose un autre point de vue et part d'une autre sensibilité » (p. 19). Le projet est intéressant mais l'essai n'est peut-être pas à la hauteur de l'annonce, dans la mesure où il n'y a pas

une approche systématique ni une mise en perspective suffisante. La portée des articles est aussi inégale.

Mais, il faut noter la réflexion importante d'Otto Schaefer. Il reprend la notion de Création à partir d'un point de vue eschatologique, en commençant par la fin de l'Apocalypse : « Oui, je viens bientôt. Amen ! Viens, Seigneur Jésus » (Ap. 22, 20) et non par la Genèse. Cette approche propose de nécessaires renversements pour interpréter les expériences existentielles fondamentales que sont celles de la mort individuelle, de la finitude face au dépérissement du monde, de l'inaccompli de toute justice humaine et d'une paix sans cesse menacée et jamais acquise. Dans un temps agité par l'urgence écologique, les thèmes théologiques correspondant de la résurrection, de la nouvelle création, du jugement dernier et de la paix messianique sortent des oubliettes et trouvent une pertinence jusqu'ici bien souvent occultée.

Un article de Frédéric Rognon présente la pensée de Jacques Ellul, sur lequel il a publié des études de référence. Il s'agit d'y prendre appui pour remettre en question l'idée généralement admise, depuis le Sommet de la Terre de Rio en 1992 jusqu'à la COP 21, que le salut viendrait de la technique.

Marc Frédéric MULLER