

## La danse liturgique des *Mbayi-mbayi*

### Contribution du diocèse d'Idiofa (Congo) au rendez-vous de la catholicité

*Dans cette modeste contribution, je voudrais souligner l'apport de Mgr Louis Mbwol, de Mgr Eugène Biletsi et de quatre mousquetaires que sont Innocent Lufwaël, Jean Yakim, Barthélemy Binia et Victor Maniang dans la réforme liturgique à Idiofa. L'expérience des Mbayi-Mbayi ne s'est-elle pas enrichie en amont et en aval, entre autres, de ce printemps que représentait le renouveau liturgique postconciliaire?*

#### Qui est à l'origine des Mbayi-Mbayi à Idiofa?

Cette question n'est pas inintéressante dans la mesure où elle permet de délier les langues. Paul Ricœur ne s'est pas trompé, qui affirmait qu'une fois produite une œuvre prend toujours une distance par rapport à son auteur et commence ainsi une carrière de sens reliée aux interprétations postérieures successives qu'en font les lecteurs. Aussi le propre d'une œuvre, c'est de soulever des questions radicales et vivantes en tout temps, lesquelles peuvent aboutir à ce qu'il appelle «le conflit des interprétations». La beauté du conflit des interprétations, c'est qu'il rend urgente et appétissante la recherche d'une clé d'interprétation. D'où l'importance d'une «herméneutique du soupçon» comme passage obligé pour confronter les différentes interprétations. Il me semble que nous y sommes de plain-pied. Et c'est tant mieux pour la qualité de la recherche. Ainsi devant le conflit des interprétations sur l'origine des *Mbayi-mbayi*, pour donner de l'envergure à cette belle recherche et pour lui conférer une profondeur scientifique, il importe de travailler à partir des hypothèses, sans en exclure *a priori* quelques-unes, même les plus farfelues et péremptoires qui, au premier abord, ne semblent pas valoir tripette. En revanche, s'employer à les soumettre au crible d'une analyse critique serrée et rigoureuse pour en vérifier la pertinence et réfuter ainsi, les unes après les autres, celles qui ne tiennent pas debout. Merci à Jean-Paul de nourrir cette réflexion.

Devant la question de l'origine des *mbayi-mbayi*, nous mesurons, en l'espace de près de quarante ans, la distance introduite par les langages, les pratiques et l'histoire entre notre contexte et celui dans lequel est née cette expérience devenue rapidement un phénomène exponentiel. Comme l'ont si bien souligné Bony et Jean-Paul, ce conflit des interprétations rend vaine toute recherche d'explication strictement matérielle, archéologique et réductrice. Il invite au contraire à une herméneutique du contexte. La question devient : dans quel contexte est né le *mbayi-mbayi* ? Quelles en sont les sources culturelles (en Afrique, il est possible de soutenir l'antériorité de la danse par rapport aux autres formes d'expression artistiques), sociales, politiques, ecclésiales? Sur quelle base théologique repose cette expérience? À quelle situation insatisfaisante cherchait à répondre ce projet liturgique? Quels en sont les résultats (en d'autres mots quelles sont les incidences théologiques, pastorales, liturgiques et sociales) de cette expérience sur la manière d'être et de faire Église à Idiofa? Quelle évaluation en faisons-nous? Quelles en sont les limites et les défis? Vers quels avenir nous mène-t-elle? Il est important de remonter à ces questions pour montrer que l'enjeu de cette recherche est à la fois théologique, spirituel, pastoral, liturgique et social. C'est toute la question du rapport entre un peuple situé dans un espace et un contexte, et la révélation de Dieu dans son histoire particulière.

#### Élargir la question dans un aperçu historique et contextuel plus vaste pour mieux la circonscrire

Même s'il est aujourd'hui difficile de trancher avec l'exactitude du moins la question de l'initiateur originel des *mbayi-mbayi* dans l'Église locale d'Idiofa, l'événement de l'ordination presbytérale de l'abbé Laurent May semble de plus en plus se dessiner très largement comme le moment fondateur de son avènement. Quant au témoignage de l'abbé Flavien Nkay, tout laisse croire que lui et l'abbé Innocent Lufwaël ont joué, à titre de catalyseurs principaux, un rôle prépondérant et déterminant dans l'établissement à Idiofa de ce qui deviendra les

*Mbayi-Mbayi*. Mais, ne nous y trompons pas, la danse dans la liturgie chrétienne a toujours existé dans l'histoire de l'Église, comme en témoignent des nombreuses interdictions des excès, notamment par le Concile de Vannes en 465 ou de Tolède en 587. On peut également penser à la Décrétale du Pape Zacharie, puis à celle d'Avignon en 1209, de la Sorbonne en 1444 et du Concile de Trente en 1562 qui interdirent les danses liturgiques ou invitèrent à la tempérance. Malgré ces interdictions et mises en garde, tout indique cependant qu'au début du christianisme la danse était considérée comme faisant partie des rites. Que l'on pense à la fameuse *choréa*, cette danse en cercle d'origine grecque, introduite en liturgie chrétienne, encore présente jusqu'au 13<sup>e</sup> siècle. Saint-Martial de Limoges le rapporte dans ses écrits. Au moyen-âge en France, le soir de Pâques, on dansait la danse de *Carole*. Les évêques et les dignitaires de la ville «ouvraient le bal», dansant en tête du cortège tandis que les enfants en chœurs suivaient. Encore aujourd'hui, dans certains pays (notamment l'Espagne et l'Inde), on danse dans les églises : des traditions souvent plusieurs fois centenaires.

D'un point de vue philosophique, on sait par exemple que selon Aristote, le mouvement est l'essence et l'idée même de l'âme. La définition de la danse que donne *Le Petit Robert* n'est pas loin de celle d'Aristote : «La danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique». Sur le plan social et culturel africain, nos ancêtres n'ont pas attendu la philosophie grecque pour respirer de la danse. On craque de la danse en Afrique comme disait l'autre. La danse fait partie du patrimoine culturel et de la richesse humaine des peuples africains. Les sources principales d'inspiration de la danse en Afrique sont essentiellement la célébration des étapes de la vie (naissance, passage de l'enfance à la l'adulte, les cycles cosmiques, les grandes épopées sacrées...

**Autres sources des Mbayi-Mbayi : réforme liturgique conciliaire, l'anthropologie sociale et culturelle africaine, les courants politiques et idéologiques d'africanisation (zaïrianisation...)**

Le projet des *Mbayi-Mbayi* n'est pas sorti de nulle part comme une génération spontanée. J'identifie trois sources fondamentales (il pourrait y en avoir d'autres) ayant favorisé de loin ou de près son élaboration. 1) Sur le plan ecclésial, il faut souligner l'immense mouvement de la réforme liturgique conçu et rendu possible grâce à plusieurs générations qui, des décennies avant le concile Vatican II, avaient perçu la nécessité de revisiter en profondeur la tradition liturgique ecclésiale par un regard critique; grâce également à la génération qui était à pied d'œuvre immédiatement après le Concile. 2) Sur le plan anthropologique et culturel, il faudrait mentionner l'apport des traditions culturelles des peuples de l'Afrique. On creuserait ici la question de la médiation de la danse et de la musique dans le rapport à soi, aux autres, à Dieu et au monde. 3) Enfin, sur le plan social et politique, il conviendrait de souligner l'impact non négligeable des courants idéologiques et politiques autonomistes des années 1960-1979: notamment l'idéologie de l'africanisation (particulièrement celle de la zaïrianisation et de l'authenticité –avec l'animation populaire-, dans le cas du Congo).

**Un mot sur la réforme liturgique conciliaire :** La constitution conciliaire *sacrosanctum concilium* est à l'interstice de plusieurs vastes chantiers de réforme. Il est le point de rencontre entre l'ancien et le nouveau, entre la tradition et sa traduction dans un contexte nouveau. On sait aujourd'hui que les déplacements liturgiques ayant abouti à la réforme du concile Vatican II ont commencé bien avant sa convocation. Le bénédictin Dom Lambert Beaudouin (1873-1960) est considéré comme l'un des précurseurs en ce domaine. On peut aussi évoquer, dans cette mouvance, l'encyclique *Mediator Dei* (1947) de Pie XII et surtout son discours au premier congrès international de liturgie à d'Assise en 1956, dans lequel, tout en affirmant que la latin demeure la langue liturgique, il laissait néanmoins ouverte la porte à l'usage de ce qu'on appelait à l'époque les langues «vernaculaires». Ainsi bien avant la tenue du concile, des lieux de formation liturgique s'étaient créés, comme de véritables instruments de culture et de formation chrétienne à la liturgie.

Ce mouvement liturgique s'est exprimé d'une façon officielle dans la Constitution conciliaire *sacrosanctum concilium*, lequel invitait l'Église entière à traduire cette réforme conciliaire dans la pratique liturgique. On sait qu'au cours de la période postconciliaire, cette réforme liturgique, accueillie favorablement par certains, a été vue d'un œil critique par d'autres. Après la promulgation de la Constitution sur la liturgie, en décembre 1963, le pape Paul VI avait mis en place une Commission chargée de l'application de la réforme liturgique conciliaire. La commission élaborait ce qu'on a appelé «la messe de 1965», qui demeura en vigueur jusqu'à 1970. Ce rituel conserva les chants grégoriens (Gloria, Credo...) et le latin comme obligatoire dans les prières de la messe (préface et prière eucharistique). Mais la langue parlée était désormais admise pour les lectures, pour tous les chants, pour la prière universelle, les acclamations, les salutations et les dialogues, pour le Notre Père et pour les formules de la communion.

Cependant, c'est véritablement le Missel romain de 1969, qui apporta des déplacements significatifs en liturgie eucharistique (surtout dominicale) : l'insertion d'un grand choix de prières, l'enrichissement du lectionnaire (aux messes en semaine la première lecture est alternée sur un cycle de deux ans). Quant aux célébrations eucharistiques dominicales et fêtes, ils comportent désormais trois lectures (au lieu de deux), réparties sur un cycle de trois années (au lieu d'un cycle annuel). Cette réforme vise à permettre aux chrétiens de découvrir plus largement la richesse de la Parole de Dieu. Un peu partout, on commence à accorder aux laïcs, les permissions de distribuer la communion, de communier dans la main et sous les deux espèces dans certaines circonstances. Aussi, cette réforme qui se voulait sensible aux mutations sociopolitiques visait à fournir le cadre d'une véritable expression liturgique de la foi vécue.

Et que dire du retentissement sans précédent des appels de Paul VI en 1969 au Parlement de Kampala «Vous êtes désormais vos propres missionnaires»?

Du côté de l'Afrique, particulièrement au Congo, le cardinal Malula évoque dans ses écrits l'existence de quelques courants, certes minoritaires, mais qui dès les années 1930, ont eu une influence non négligeable sur le mouvement du renouveau liturgique. Il mentionne la traduction de chants religieux et des prières latines, françaises et flamandes en langues locales congolaises. Il ne manque pas d'évoquer sa propre contribution en ce domaine : «c'est nous-mêmes, écrit-il, qui comme curé de la paroisse Christ-Roi de 1954 à 1959, avons eu l'audace de donner la première chiquenaude au mouvement liturgique africain par des chants et une messe en lingala composée par nous-mêmes». En clair, tel un homme de vision, il était au centre névralgique du mouvement du renouveau liturgique qui s'amorçait au Congo. Dans le contexte de la province de Bandundu, on ne peut pas ne pas mentionner l'apport d'Alphonse Müller, africaniste, certes, mais dont l'initiative surtout dans le domaine du chant demeure une référence incontournable.

Durant les années qui ont suivi la promulgation des Actes du concile, l'Église entière a vécu dans une effervescence liturgique indescriptible. Justement, au sujet de cette effervescence liturgique post conciliaire, on peut dire qu'au Congo elle ne fut nulle part ailleurs aussi nerveuse et aussi retentissante que dans le diocèse d'Idiofa. Car elle a introduit une prodigieuse mutation historique. C'est sans doute, dans ce contexte plus large qu'il faut situer l'émergence des Mbayi-Mbayi, le florilège Kembila Nzambi et, ailleurs, le «rite congolais» de l'eucharistie, les *Bilenge ya mwinda*, etc.

### **L'une des expériences ancêtre des mбайi-mбайi : une initiative du père Louis Mbwol à Ipamu**

Dans ce conflit des interprétations, je voudrais apporter une clé herméneutique qui pourrait aider, non pas tant à retracer l'origine matérielle des *mбайi-mбайi* qu'à élargir le champ de recherche. Il s'agit d'une expérience liturgique mise en œuvre par le père Louis-Mbwol Mpasu, alors curé d'Ipamu. Concrètement, les pages qui suivent voudraient évoquer à grands traits certains aspects de son apport dans la recherche d'une liturgie

incarnée. Nous estimons qu'il a eu dans ce domaine une influence certes difficilement mesurable, mais grandement féconde. Les liens entre son projet et l'expérience actuelle des Mbayi-Mbayi sont assez considérables. Il s'agissait pour lui d'un effort d'interprétation du message chrétien afin qu'il rencontre l'expérience de ceux à qui on annonce le Dieu de Jésus-Christ. On mesure l'importance de la démarche et la place qu'y occupe le langage comme symbole. C'est donc un travail de discernement qu'a entrepris le père Louis: discerner le message à travers les différents langages possibles afin de mieux le traduire. D'où la question qui l'habitait : comment le mouvement du corps (la danse) pouvait-il devenir un langage liturgique?

En fait, depuis un an je mène une très modeste recherche sur le chant religieux au Congo (dont le titre provisoire est: *Chant religieux au Congo. Acte d'indocilité et espace de libération en régime totalitaire 1965-1985*). Je m'attarde longuement sur les quatre mousquetaires d'Idiofa (Innocent Lufwael, le «chansonnier des registres populaires», Barthelemy Binia, le «le Mozart africain», Jean Yakim, «l'oncle intime et le poète» et Vicky Maniang, «l'artiste et le professeur». Dans cette petite recherche, je pars de l'hypothèse selon laquelle l'explosion du chant vocal religieux au Congo participe entre autres, en amont, d'un vaste mouvement de libération et d'émancipation; mouvement qui s'enracine dans la réforme liturgique promulguée par le concile Vatican II. En aval, elle tient d'un geste d'indocilité face au pouvoir dictatorial qui s'affermissait au Congo. Un pouvoir (distillant injustice, corruption...) qui cherchait à museler le discours théologique perçu comme discordant par rapport à l'idéologie totalitaire ambiante. Dans cette recherche, je touche succinctement à l'initiative liturgique du père Louis-Mbwol.

### **Disons un mot rapidement sur Barthelemy Binia, Jean Yakim, Innocent Lufwael et Victor Maniang.**

Au risque de paraître impertinent, j'ose cette comparaison : les œuvres de ces quatre mousquetaires ressemblent aux aventures de Zamenga qui ont réjoui notre jeunesse. Ces quatre artistes nous ont charmé alors qu'ils chantaient, dissertaient, racontaient, mimaient, dansaient, criaient, étalaient sans cuistrerie leur immense talent artistique et leur profondeur théologique. Voilà des jongleurs de mots, des bateleurs de l'Amour... Là, ils affûtaient leurs rimes et leurs proses en pointe de flèches, pour débusquer rapaces et imposteurs. Ailleurs, ils jouaient avec des mots, épanchaient leurs rêves et les nôtres. Ainsi leurs chants ont-ils pris mille et un visages : invoquant, remerciant, suppliant, rendant grâce, pleurant, riant, tonnant, amusant, et toujours s'habillant d'une mélodie du dimanche. Leurs mélodies sont si belles à entendre et si bonnes à chanter. Et nous, qui les écoutions (mieux, qui chantions et dansions avec eux), nous les avons suivis, mines ébahies, avec délice dans cette randonnée de la foi. Ils nous laissent un florilège qui est une belle histoire d'amour entre les notes et les mots, entre l'évangile et un peuple. Un florilège où tout coule de source et qui nous mène dans leurs bateaux avec une humeur égale. Un florilège dont nous mesurons à peine la densité et la richesse.

Ce sont quatre voyageurs partis, avec une musique requinquant, à la rencontre de chauds espaces sauvages de nos cœurs, pour y faire retentir la Bonne Nouvelle. Et ils l'ont fait avec un talent particulier. On se souvient encore aujourd'hui de l'audace à la limite de l'insolence de Jean Yakim, qui tutoyait le Ciel pour désigner Jésus «le premier né du clan ancestral africain» (*O Yaya Yezu*). Une provocation aux yeux de certains. Ce chant suscita en son temps les railleries d'un missionnaire belge curé à Kimputu. Un brin moqueur et satirique, Jean répliqua de manière vive: «*Bo me kumaka mpi Banganga-Nzambi, ata kana bo me tangaka ve Bible*» (Ils sont malgré tout devenus prêtres, même s'ils n'ont jamais lu la Bible !) Sans doute, Jean Yakim faisait-il allusion à la prière du Notre Père dans laquelle Jésus s'identifie à nous comme un frère devant Dieu son Père et notre Père, et à l'épître de Saint-Paul aux Romains 8, 29 : «Car ceux qu'il a connus d'avance, il les a aussi prédestinés à être semblables à l'image de son Fils, afin que son Fils fût le premier-né d'une multitude de frères». On se souvient également de Barthelemy Binia qui mit au défi le pouvoir dictatorial de Mobutu dans son célèbre *Kristu Kuyala*. L'expérience de son enrôlement forcé dans l'armée mobutitienne y était-elle pour quelque chose? Même les rigoureux théoriciens de la «théocratie mobutienne» ne s'aperçurent de rien. Le propre de l'artiste, c'est justement d'avoir un discours polysémique : il permet de créer des mots; il est un inventeur de mots tandis que son discours emprunte la voie

de la métaphore vive. L'artiste est celui qui part à la quête du sens. S'il le faut, il remodèle le langage et réoriente le sens des mots pour délivrer un message. Oui, le propre de l'artiste, c'est d'habiter une maison à deux étages. En une époque où les vocations presbytérales commençaient à sourdre de toutes part et donnaient à penser, reprenant les mots mêmes de Jésus, Innocent Lufwael se fit le «maître du soupçon» à travers ce magnifique cantique dont les paroles font la cour à l'écho : *Ke beno ve, mene sola mono, kansi mono mene sola beno*. Quant à Victor Maniang, il n'est ni un provocateur ni un usager de la langue de bois. C'est un artiste, épris de liberté, qui sait tout simplement s'indigner quand il le faut et crier sa fierté de baptisé. Les décennies de gabegie dictatoriale congolaise lui serviront de muse : *Ba patron na bambongo, bajeunes na meetingi, beto kaka Yezu...* C'est à se demander comment la toute puissante gestapo mobutienne s'est-elle laissée enfumer par des mots sans donner la moindre répartie. Le génie de l'artiste consiste précisément à habiller un discours, parfois critique, d'une métaphore filée. «Il n'y a point de génie, disait Aristote, sans un grain de folie.»

Il y a dans les chants de ces quatre artistes une poésie et, prosaïquement, une mélodie en prise avec la vie. Leurs chants sont devenus des gravures. Ils ont laissé des traces dans la mémoire collective non seulement des gens d'Idiofa, mais également d'une grande partie du Congo et de la diaspora congolaise. Ils burinent cœurs et conscience, et apportent la paix. Ce sont des cris de cœur qui, parfois, dérangent les bien-pensants. Il y a comme ça dans leurs chants des purs moments de joie, un parfum de poésie, une caresse, un toucher, un regard, des mots qui frôlent, embrassent et embrasent. Mais ce sont surtout des mots qui célèbrent l'épiphanie de Dieu, car ils ne sont pas qu'artistes : ils sont avant tout des «auditeurs de la Parole». C'est de la lecture et de la méditation de la Parole qu'ont jailli leurs chants, lesquels sont tout à la fois : une théologie de la Parole sur le sens de la vie, sur l'origine de l'univers, sur les «pourquoi» et les «comment» que nos ancêtres ont creusés depuis l'aube des temps... Une théologie sur tout ce qu'un croyant se pose comme tourments : la vie, la mort, l'amour, Dieu. Quiconque reprend les mélodies entraînant de ces quatre mousquetaires glisse inévitablement avec bonheur sur le fleuve des grands questionnements de la vie et de la foi. Sous-jacente à la dimension esthétique de leurs chants se trouve la question de la recherche d'une clé herméneutique pouvant permettre une interprétation adéquate et une meilleure intelligence de l'historicité africaine à la lumière de la Parole de Dieu.

### **Et Louis Mbwol dans tout ça ?**

Une petite hypothèse bien simple : selon moi, parmi les promoteurs de la danse liturgique appelé communément les *Mbayi-Mbayi* dans le diocèse d'Idiofa, il convient d'évoquer le nom du père Mbwol comme une figure majeure. Car il fut l'initiateur d'une l'extraordinaire expérience liturgique qui demeure à mes yeux l'une des plus construites, même si celle-ci ne fut pas achevée (il quitta prématurément Ipamu après avoir été nommé maître des Novices à Ifwanzondo). Jeune curé de la paroisse St-Pierre d'Ipamu, il mit sur pied un projet liturgique qui mérite d'être revisité, car à mon point de vue il peut être considéré comme l'un des ancêtres des *mbayi-mbayi*. De quoi s'agit-il? Il faut peut-être dire brièvement un mot sur le contexte historique d'Ipamu. À cette époque-là (dans la décennie 1970), le diocèse d'Idiofa comptait six berceaux principaux de *l'intelligentsia* (Ipamu, Laba, Idiofa, Mokala, Kilembe et Mapangu). De ces six, Ipamu se dégageait comme l'*archè*, l'ancien. On se souvient de sa très longue église, la plus ancienne du diocèse, de style classique en forme de fausse croix latine, plantée au cœur de la vie de la «Mission». À côté de cette église (pas terriblement belle), se tenait l'hôpital : un important point de convergence des malades venant non seulement de la «Mission» et des localités environnantes, mais également des cités de Mangai, de Dibaya-Lubwe et d'Idiofa. L'école catholique (primaire, secondaire et professionnelle – infirmière), dotée d'une infrastructure coloniale impressionnante, jouait un rôle fondamental dans le dynamisme et le développement social du milieu. Mais contrairement à la localité d'«Ipamu-village», qui était constituée essentiellement des natifs *ding*, la «Mission» était, elle, une irruption microscopique de la catholicité et de la diversité : brassage de langues, de tribus et enchevêtrement des différences culturelles, gastronomiques, etc. Un avant-goût de la mondialisation !

C'est dans ce contexte que débarqua ce jeune prêtre, olat de Marie-Immaculée (date à vérifier : entre 1973-1975), premier curé africain d'Ipamu. À l'instant, le contraste est saisissant avec son confrère, Kamiel Degriek (appelé affectueusement «père Longo-longo», à cause de ses 2 mètres). Élégant, bricoleur aguerri, infatigable travailleur manuel et mécanicien, le père *Longo-longo* passe habituellement sa journée entre son jardin potager, l'enclos de bœufs, le garage, la menuiserie, l'huilerie, le générateur électrique et la pompe à eau. À l'occasion, on le voit à l'hôpital ou dans des écoles pour...une réparation. Depuis l'arrivée de Père Louis, du jeudi au dimanche, *Longo-Longo* va habituellement en tournées pastorales dans des villages sur sa moto ou en véhicule. Tous les dimanches, il soupe chez les religieuses. Ce natif de la Flandre massacre sans aucun scrupule la langue de Molière. Il apprend même à parler plus rapidement le *kikongo* que le français. Il raffole le bon vin de palme local. À part ses quelques informateurs intimes (Polycarpe Mulongo, Tâ Simon...), qui ne courent pas la rue, le père *Longo-longo* est globalement perçu comme quelqu'un de peu sympathique. Pour les enfants que nous étions, l'homme nous paraissait froid, lointain et même vaguement rosse. La présence de son berger allemand, «Pipo» (ce fut le nom du célèbre comédien et clown franco-belge Gustave Sosman), ne faisait que renforcer cette image d'un homme peu affable. Mais du goût de ceux qui le côtoyaient (ma mère notamment était l'une de ses proches catéchistes), tous s'accordaient à dire qu'il était plutôt un homme charmant et attachant. En effet, plusieurs années après, c'est un prêtre avenant et courtois que j'ai rencontré à Dibaya-Lubwe.

Le père Mbwol, lui, est petit de détail. Contrairement à *Longo-longo*, il a une tenue respectable. Doté d'une voix très douce et chaude, d'un sourire charmeur, il ne mettra pas beaucoup de temps pour séduire tout Ipamu. Il dispose surtout d'un atout désarmant : il a un humour redoutable et détonant, et un formidable sens de la formule. Bien plus, ce prince charmant du plaisir des mots répand autour de lui une liesse d'exister, une admiration pour toute chose et une foi joyeuse. Lors de sa première messe à Ipamu, l'église est pleine à craquer, au bas mot : beaucoup de familles, de paroissiens venus des différents villages de la mission, une ribambelle d'enfants caracolant dans les allées de la vieille église longitudinale. Alors que certains, très nombreux, affluent à cette première messe pour découvrir leur nouveau curé, d'autres, curieux, veulent surtout voir comment ce petit curé se tiendra à côté de l'immense *Longo-longo*. Imprévisible, malicieux et pirouettant, le père Kamiel sera le grand absent de cette première messe. Aussi, lors des célébrations eucharistiques, on ne verra ces deux là ensemble que très rarement. *Longo-longo* préférerait se plaire dans ses tournées pastorales à travers des villages où il caracole en tête des hit-parades des gens les plus aimés. À Nkil, à Nsongo-Ntor, à Kasangunda, à Bankumuna, à Bansion...on ne jure bientôt que par lui.

À Ipamu, le père Louis obtient quant à lui l'admiration des gens pour sa simplicité, pour son sens d'organisation pastorale et catéchétique, pour sa belle voix et surtout pour ses danses autour de l'autel durant le chant du *Gloire à Dieu* et du *Sanctus*. Talent particulier du jeune curé : il épate toujours par sa douceur, par sa joie de vivre et par l'un des quatre sentiments dont il fait état quand on l'approche : l'admiration. Il admire tout, aime tout, ne regrette rien. Il est lucide. Il a du plaisir, beaucoup de plaisir à lire la Parole de Dieu. On a le goût d'apprendre, de réapprendre à lire la Parole comme lui, en imitant le timbre de sa voix. Il se dégage de sa personne une sorte de jovialité autour du mystère de l'eucharistie. Tout du père Louis est dans sa célébration de l'eucharistie : profonde, joyeuse et revigorante. Le peuple ne tardera pas à découvrir en lui un réformateur liturgique trempé, qui ne se perd pas dans les détails.

Je devais avoir entre 8 et 10 ans quand le père Mbwol a initié ce que certains ont appelé communément à Ipamu les «Bana nkembo» en référence aux deux chants qu'il affectionnait particulièrement : «*Nkembo, ooooo Nkembo na nge* » et «*Nkembo, Nkembo ooo, Nkembo, Nkembo, Na Nzambi Tata Nkembo, Na Nzambi Mwana, Nkembo, Na Mpeve-santu Nkembo o*». Me viennent ici à l'esprit ces belles paroles d'Antoine de St-Exupéry : «On ne voit bien qu'avec les yeux du cœur.» Eh bien, figurez-vous...lorsque retentissait ces chants (et le fameux *Santu uu*

*Santu, nge Mfumu Nzambi kele kaka Santu*), avec nos yeux d'enfants, nous avons la nette impression que les pieds du père Louis échappaient à la loi de la gravité!

Les «bana Nkembo». De quoi s'agissait-il ? Le «Bana Nkembo» (appelons-le ainsi comme certains aimaient les désigner, quoi que le père Mbwol lui-même n'a jamais défini ce groupe spécifiquement par un nom), c'était deux chœurs de jeunes danseurs : d'un côté le chœur de jeunes garçons, de l'autre celui de jeunes filles. Les deux chœurs dansaient à cinq moments de la messe : à l'entrée, durant l'emblématique *Bi maya le* (chant de préparation pénitentielle; quand retentissait ce chant, les petits danseurs utilisaient très sobrement des mouvements représentant les paroles, notamment le fait de poser la paume de la main gauche sur la joue en guise de demande de pardon). Quant arrivait le chant du *Gloire à Dieu* (moment très attendu), l'assemblée éclatait de joie; quant à eux, les danseurs partaient de leurs sièges montaient dans le sanctuaire exhibant la danse avec magnificence autour de l'autel. Au *Sanctus*, une allégresse exubérante similaire accompagnait la danse de deux chœurs. Il faut pourtant souligner qu'en ses débuts l'initiative du père Louis avait soulevé l'ire des uns et suscité un tollé chez d'autres. Je m'en souviens comme hier, car l'un de nos voisins, M. Lazaret (*ndoyi* de mon père, et très proche du père Louis Mbwol) n'avait de cesse de le défendre.

Contrairement aux acolytes (servants de messe) qui étaient nettement plus âgés que nous, rentraient à la procession avec des cierges et des sonnettes, et s'asseyaient de part et d'autres du président de l'assemblée dans le chœur, les «bana nkembo», eux, étaient des danseurs qui se plaçaient en face de l'autel, de part et d'autre du transept. Parmi les servants de messe de la première heure sous le père Louis, il y avait l'abbé Jean-Paul (qui pourrait sans doute se rappeler quelques-uns de ses amis). Quant à Florent Kabwansongo, quelqu'un qui avait de la grâce et de l'élégance, après avoir été longtemps servant attiré du père *Longo-Longo*, il était devenu un sacristain emblématique.

Pasteur de conviction, le père Mbwol était à chaque pas de son projet. Toujours présent à la pratique, tous les jeudis soir, il introduisait les danseurs et danseuses dans la compréhension du sens des gestes. Il mettait un soin tout particulier à faire comprendre l'importance de chaque mouvement. Les pieds, les bras, les mains, la tête, le buste entier, toujours en mouvement, prenaient une part immense. La flexibilité du corps, l'harmonie des gestes, les multiples combinaisons, tout cela était à ses yeux un langage liturgique qu'il fallait minutieusement travailler. Aussi, avait-il compris que ce langage, chargé de sens symbolique, devenait un messenger d'une beauté. La qualité esthétique de ce projet a fini rapidement par rencontrer l'adhésion de tous. Ceux qui bougonnaient et rouspétaient ont été conquis par la beauté de cette danse, souvent sobre et raffinée, et par sa portée liturgique.

Parmi les premiers danseurs et danseuses, je me souviens évidemment de Mechiade Mulengiebe (on se moquait de lui car il était maladroit, mais le père Louis ne voulait pas l'écarter), D'Aquin Ndanzi, Jean-Jacques Nkii Lazaret, Arsène Mulongo, Paulin Kala, Zéphyrin Nkwar, Godefroid Munitu, Mpeliang, Philo Potopoto, Bur Nkasa Pascaline, Joël Nzunguba, Adeline Mupepe, Philomène Mudisu (son père était cuisinier chez le médecin belge), moi-même et tant d'autres dont j'oublie les noms (sans doute aussi Placide Malung'Mper). Au début, nous portions des aubes pour danser. Par la suite, je me rappelle que Monsieur Jean Ibalami, couturier de renom à Ipamu, avait confectionné nos nouveaux vêtements de danse, sans doute à la demande du père Louis. Si ces vêtements ressemblaient quelque peu aux aubes des servants de messe, ils s'en écartaient un peu. Ils arboraient des motifs proprement africains. Je me souviens d'avoir été chez ce couturier pour la prise des mesures et l'essayage. Quant à papa Édouard (Édo), un gentil commerçant d'Ipamu, il admirait tellement la danse de jeunes à l'église qu'à chaque fois qu'il nous voyait dans sa boutique, il se faisait un plaisir ou une obligation de nous donner des bonbons : «Bonbons sambu na bana nkembo». Il nous acheta même un ballon (rondo) en guise de reconnaissance. Sa joie et son espoir, c'était de voir un jour son enfant, Pascal (qui était plus jeune que nous), devenir «mwana nkembo» et danser à la messe.

**Le père Louis-Mbwol a insufflé un élan liturgique nouveau.** Longtemps avant, dans l'église d'Ipamu, l'harmonium tenait la place d'un instrument-roi dans la liturgie. Même si cet instrument avait perdu de son lustre au profit du tam-tam, déjà quelques années avant l'arrivée du père Louis, il n'en demeure pas moins que, d'une manière générale, les messes célébrées par les missionnaires belges relevaient davantage d'une sorte de «créole liturgique» que d'une liturgie inscrite dans l'histoire et la culture locale des hommes et femmes. Le cardinal Malula figure au nombre de ceux qui ont permis des déplacements liturgiques majeurs. Fort de sa participation à la commission liturgique conciliaire, l'ancien archevêque de Kinshasa avait autorisé en 1966 l'usage d'instruments africains dans la liturgie à Kinshasa. C'est dans cette mouvance que, un peu partout au Congo, le tam-tam «détrôna l'orgue». À Ipamu, avec l'arrivée du père Mbwol, l'action liturgique fut réorganisée, les rôles des intervenants liturgiques redistribués. On vit par exemple apparaître pour la première fois le rôle de l'animateur de liturgie (M. Fulgence Nsiamase) et des femmes lectrices. On vit également fleurir de nouveaux chants en kikongo et même en *ding*. Le père Louis autorisa l'usage de plusieurs instruments africains de musique en liturgie. Ce fut le printemps de la liturgie africaine! À la direction du chant, il y avait l'indéboulonnable Richard Makulu; au tam-tam, les magiciens de Kabwansongo Macaire et Dédé Nkwar; aux maracas enalebasse, quelques femmes; aux maracas en rachis de palmier, Mikwa (*mwana ya makwela*). D'autres instrumentalistes maniaient avec agilité le *mpungi* (trompe), le *lokole* et le tambour à vibration. Il est ici important de souligner que les arts folkloriques et traditionnels africains occupaient une place importante dans la vision liturgique du père Louis. Pour lui, la quête d'une expression authentiquement africaine de la foi ne saurait faire l'économie de l'esthétique africaine à travers laquelle l'imaginaire de l'humain africain interprète le donné révélé. Toute tradition ne se laisse appréhender qu'au travers des langages qui l'expriment. Ce langage à son tour, n'est intelligible qu'à partir de la vision anthropologique qui l'informe. Ainsi les instruments de musique étaient-ils considérés non seulement comme des prolongements matériels du corps et de la voix humaine, mais également comme des formes de langage et un langage de formes. Conscient de cette richesse, le père Louis en a favorisé l'usage durant la célébration eucharistique.

### **Parlons-un brièvement de chacun de ses instruments**

1) Le **tam-tam** (*Ngoma ya nene*) et deux **tambourins** (*Ngoma ya fioti*) sont des instruments membranophones à percussion constitués d'un fût sur lequel est tendue une peau (généralement de chèvre, de vache, de mouton, d'antilope, etc.). Ils sont joués à mains nues. La modification du son du tam-tam s'obtient par la pression exercée par les mains, le talon du pied et même quelque fois le coude de la main. On le joue souvent couchés, horizontalement et frappé de la main forte. Les tambourins, eux, se jouent verticalement, par un batteur qui peut les prendre par ses deux genoux pliés. Ils peuvent aussi être placés dans un cadre prévu à cet effet. Ayant un son aigu, ils servent à marquer le temps fort. La tension du tam-tam et des tambourins s'obtient généralement lorsqu'on l'approche d'une source de chaleur. Le 2) **Mpungi** (trompe) : Instrument de musique à vent et à embouchure, composé d'un long tube conique de forme circulaire et terminé par un pavillon légèrement évasé. Il peut être fait en bois ou en corne de vache ou d'antilope (plus court dans ce dernier cas). Sa longueur peut atteindre jusqu'à deux mètres. 2) Le **maracas enalebasse (dzeke-dzeke)** est un instrument de percussion fabriqué à partir d'une variété de courge, laalebasse séchée et travaillée, remplie de graines et quelque fois emmanchée de courts bâtons. Certains maracas étaient faits à partir d'une boîte de conserve de forme cylindrique, sur laquelle on a fait plusieurs petits trous. On y met de petites roches. On lui fixe ensuite une poignée de bois travaillé à cet effet qui, secouée selon une technique précise, donne à l'instrument un son crépitant. En général, on tient un ou deux maracas dans chaque main. En les secouant de manière rythmique, chacune produit un son d'une hauteur différente. 3) **Lokolé** : instrument de percussion de forme cylindrique, fait en bois ou en métal, sur lequel on frappe à l'aide d'une ou de deux baguettes en bois pour obtenir des sons aigus ou graves. 4) **Maracas en rachis de palmier** : un instrument de percussion fabriqué à partir du rachis d'un palmier à raphia (*mabondo*) ou d'un palmier à vin (*makadi*). Il peut mesurer un mètre. On ouvre longitudinalement



le dos du rachis sec. À l'aide d'un couteau tranchant, on fait une entaille pour extraire sa chair moelleuse. On fait ensuite de petites coupures sur la surface des deux parois parallèles jusqu'à obtenir des formes dentelées. On obtient un son particulièrement beau par le raclement de la surface dentelée à l'aide d'une baguette. 5) **Le tambour à vibration** : comme le tam-tam, cet instrument est un membranophone à percussion constitué également d'un fût sur lequel est tendue une peau d'animal. À la différence du tam-tam, une baguette circulaire de bois est fixée au centre de la peau (trouant la peau) et dépassant à l'intérieur et à l'extérieur du fût. Le frottement (ou friction) de la baguette par un mouvement de va-et-vient produit une vibration traduite en un son très agréable. Le musicien peut moduler la hauteur du son en appuyant un ou quelques doigts de son autre main à proximité du point de fixation de la tige sur la peau: la pression tend la peau qui produit alors un son plus aigu.

Le génie du père Louis a consisté à combiner ces instruments traditionnels accompagnant les voix humaines en liturgie chrétienne. Cette combinaison produisait un effet absolument saisissant sur la liturgie. Ils formaient ainsi un ensemble rythmique fort complexe et dense dont la fonction pourrait être comparée à celle d'une batterie de musique moderne.

### **Évaluation du projet liturgique du père Mbwol**

Depuis le milieu des années 1970, le nom du père Mbwol est définitivement associé, à Ipamu, à la réforme de l'action liturgique. Pour le père Oblat, le fossé croissant qui s'était creusé entre la liturgie latine et le peuple ne pouvait être comblé que par une réforme incarnant trois préoccupations fondamentales : 1) repenser la liturgie par un travail d'intelligence afin qu'elle rejoigne l'âme africaine là où elle respire. Dans sa vision des choses, la pastorale n'est pas un travail abstrait. Elle était avant tout un art d'intelligence qui met en œuvre des choix, donc des solutions qui constituent une théologie en acte. 2) À ce travail d'intelligence s'ajoutait chez lui l'urgence de redonner force à une approche symbolique du réel. Ceci s'est exprimé par sa recherche inlassable d'une esthétique dans le domaine de la liturgie. 3) La prise en compte de la fonction sociale et communautaire du langage liturgique. Pour lui, il ne suffit pas qu'une option pastorale soit valide; encore faut-il qu'elle réponde à un besoin ecclésial et social. Donner de la place et de la voix aux membres d'une communauté chrétienne conduit à prendre des initiatives, humbles parfois, mais très réelles. La communauté en sort grandie. Le père Louis s'est ainsi situé, dans sa communauté, à sa place authentique de serviteur de la Parole, comme celui qui donne à penser. Or donner à penser, c'est donner à voir l'Église autrement. C'est pour quoi son projet n'était pas du folklore. Le jeune prêtre s'est senti appelé à chercher pour l'Église une manière de célébrer qui soit véritablement pastoral. Son intelligence s'est mise au service d'une intuition du cœur, l'une et l'autre venant de l'Esprit qui anime l'Église. C'était donc tout un travail de réflexion, une œuvre de symbolisation supportée par une théologie de l'Église (une ecclésiologie, une vision de l'Église). La théologie qui sous-tend l'expérience de la danse liturgique des enfants est celle selon laquelle quand une communauté chrétienne fait confiance à des baptisés marqués par le Christ, pour porter le Christ à l'humanité, quand elle espère dans la fécondité de chacun de ses membres, cette communauté trace le symbole de l'attitude de Dieu envers chaque personne. En ce sens même le «plus petit» de la communauté -en l'occurrence les enfants danseurs- possèdent eux aussi une fécondité pour la vie de celle-ci.

Le père Louis avait bien compris qu'il fallait briser la monotonie du rite latin. Cela exigeait de réexaminer toute la symbolique chrétienne, la purifier d'imageries muettes, des répétitions inutiles et des surcharges insignifiants. Il a ainsi fait appel à l'un des fondamentaux de l'imaginaire africain : la danse. Toutefois, une remarque s'impose ici, dans la perspective qui est celle du père Louis. Alors que, généralement en Afrique traditionnelle, la danse (rituelle) était l'apanage des quelques initiés (en l'occurrence des adultes), dans son expérience liturgique, le père Louis a opéré une inversion théologique : ce ne sont pas des adultes qui dansaient, mais bien des enfants. Cette inversion théologique indique les conditions pour que la Parole de Dieu (célébrée) soit féconde dans une culture : elle doit emprunter le chemin de l'enfance spirituelle. Toute une spiritualité s'y reflète en même temps qu'un effort

d'inculturation au moyen du langage symbolique de la danse qui emprunte les chemins du rite, du rythme, de la couleur, du geste, du signe, de la parole, du silence, etc. Il y a un double mouvement de continuité et de discontinuité. Une double exigence aussi: d'un côté la nécessité de respecter la cohérence organique d'un peuple, de l'autre l'urgence d'amorcer un renouvellement radical du langage de l'Église.

### **La théologie en sustentation...**

Quelle théologie sous-tend l'expérience du père Louis ? La théologie chrétienne affirme que notre Dieu a une enfance. Il suffit de relire les Évangiles pour s'en apercevoir : ils s'arrêtent longuement sur la naissance d'un nouveau-né. L'art chrétien quant à lui n'hésite pas à montrer ce Dieu «poupin». Aussi l'Enfant Jésus inspire-t-il progressivement les explorations du mystère de Dieu. Pendant des siècles, il a nourri réflexions et débats de la théologie et de l'exégèse. Sans cesse méditée et approfondie au fil des siècles, la voie de l'enfance spirituelle a donné à la mystique chrétienne ses titres de noblesse. En montrant comment chacun est appelé à devenir un enfant de Dieu et «comme» un enfant, elle invite à ouvrir le cœur à Dieu, car celui-ci se révèle en priorité à ceux qui ressemblent aux «tout-petits» (Lc 10, 21). Si le thème de l'enfance spirituelle interroge l'Église, elle interpelle aussi chaque communauté sur la manière dont cet esprit d'enfance nourrit au quotidien la vie de foi de ses membres. Tel est, me semble-t-il, la théologie qui sous-tend la danse liturgique initiée par le père Louis. Il s'agit sans aucun doute d'une même théologie sous-jacente à l'expérience des *Mbayi-Mbayi*.

### **Rôle de Mgr Eugène Biletsi**

On ne peut pas parler de l'émergence d'une liturgie vivante à Idiofa (et même des *Mbayi-Mbayi*) sans souligner le rôle primordial joué par Mgr Eugène Biletsi.

La tenue du concile Vatican II avait précipité l'avènement massif des évêques autochtones à la tête des Églises locales d'Afrique. Dans ces conditions, à l'instar de plusieurs autres évêques d'origine belge, Mgr Toussaint démissionna non sans poser quelques conditions (on pourrait en disserter longuement, mais tel n'est pas l'objet de cette réflexion).

Rappelons ici un détail important : quand le concile Vatican II s'occupe de ce qui a été appelé, assez malheureusement, «la constitution hiérarchique de l'Église», il parle des évêques comme des véritables pasteurs des Églises locales (diocèses). La constitution conciliaire sur les évêques avait renforcé l'autorité de ces derniers en leur conférant la pleine responsabilité de leurs Églises locales. Le concile est à cet égard assez clair : il revient à l'évêque et, derrière lui, aux prêtres, non seulement de célébrer la liturgie dont le peuple a besoin, mais également de définir la pratique liturgique nécessaire à leur peuple. Certes pour la plus grande part, les choses sont déterminées par les traditions liturgiques de l'Église entière (universelle), mais l'évêque diocésain reste le premier responsable de l'organisation liturgique dans l'Église locale dont il est le premier responsable. Sur le plan aussi bien de l'engendrement, de la célébration que de l'organisation de la liturgie locale, l'évêque diocésain a un rôle primordial à jouer afin de permettre justement à son Église locale d'être humainement et culturellement située. Il lui appartient de permettre à son Église d'être historiquement une Église faite chair, une Église qui ne soit pas un article d'importation, une réalité vide et abstraite, mais une réalité qui rencontre les hommes et les femmes dans leur vie quotidienne, dans leurs préoccupations, leurs joies et souffrances, là où ils naissent, vivent, s'aiment, se font des amis, se querellent ou se méprisent, travaillent, dorment, se rencontrent, pleurent, meurent... C'est là que le Christ ressuscité peut s'expérimenter dans la liturgie comme présent et vivant.

Pasteur institué du diocèse d'Idiofa, Mgr Eugène a su manifester très tôt une sympathie et une ouverture pastorale rarement observées sur le plan liturgique, catéchétique et pastoral. Il lui revenait entre autres de définir, eu égard à la situation de son Église, des pratiques liturgiques fécondes pour la vie du peuple de Dieu à Idiofa. Il a su le faire avec un courage extraordinaire, bien entendu dans la continuité de l'élan insufflé par Mgr Toussaint.

Tous ceux et celles qui le connaissent le savent bien : malgré son état de santé fragile, pour rien au monde il n'aurait écourté une célébration liturgique ou imposé «sa» manière de célébrer. Bien au contraire, il était à l'écoute de la richesse et de la diversité liturgique qu'imposait la situation géoculturelle d'Idiofa et savait s'ajuster avec adresse. Il se dégageait ainsi de lui un immense respect pastoral très affiné pour le ministère des prêtres et des personnes religieuses ou laïques engagées en Église, et pour l'art liturgique. Concernant les Mbayi-Mbayi, par deux fois, j'ai pu me rendre compte à quel point il leur accordait une importance et une place particulière dans son ministère épiscopal. En 1993, je venais d'être nommé vicaire à la paroisse St-Kizito d'Idiofa avec comme curé l'abbé Ghislain Mungongo. Je me souviens de la rencontre que nous avons eue, mon curé et moi, avec Mgr Eugène chez lui. Après nous avoir rappelé l'importance de l'Église cathédrale («C'est, nous disait-il, le vitrail du diocèse»), il nous a adressé quelques chaudes exhortations en ces termes : «Ne ménagez pas votre effort pour organiser la paroisse cathédrale : soutenez les communautés ecclésiales vivantes, les mouvements des adultes, les groupes des jeunes, les Bilenge ya mwinda, les scouts, les focolaris, les Mbayi-Mbayi...» Oui, les Mbayi-Mbayi... En relisant mes notes manuscrites dans mon carnet, je suis moi-même étonné de constater qu'il cite les Mbayi-Mbayi comme devant bénéficier d'une attentive sollicitude pastorale. Je me souviens également de ce jour de la célébration de la confirmation des jeunes à l'église St-Kizito. À la fin de la messe, devant la grande entrée de la cathédrale, juste après la traditionnelle longue procession solennelle qui suit l'envoi, une jeune Mbayi-Mbayi, lui demanda d'un ton direct : «Mgr, *keti mon lenda simba lupete na nge* (Monseigneur, puis-je toucher à votre anneau)?» Dans un geste troublant, fait de simplicité et de vérité, Mgr Biletsi ôta son anneau épiscopal et le remit à l'enfant pour qu'elle le touche. Ainsi les unes après les autres, toutes les Mbayi-Mbayi, heureuses, le touchèrent à tour de rôle. Aussi, saisit-il cette occasion pour leur en expliquer la signification et le sens. Il prit enfin le temps de remercier ces jeunes (Mbayi-Mbayi) pour ce qu'elles sont en Église. Je m'en souviens, ce geste m'avait marqué par la qualité de sa force, de sa spontanéité et par sa simplicité. Venu de la part d'un homme qui rechignait à laisser les gens s'agenouiller devant lui pour baiser son anneau, ce geste n'était qu'une question de cohérence avec la simplicité de sa vie et avec sa foi évangélique. Comme l'a si bien montré Paul Ricœur, un geste prophétique est considéré comme tel par la force de son message.

En étant ouvert, non seulement aux aménagements liturgiques de surface, mais surtout aux réformes et aux nouvelles propositions liturgiques, Mgr Eugène avait bien compris que la liturgie universelle doit déboucher sur des liturgies particulières et locales. Aussi avait-il saisi l'urgence de permettre à l'Église locale d'Idiofa de rendre témoignage à la Bonne Nouvelle évangélique et d'être reconnue comme l'espace local où cette Bonne Nouvelle humanise la vie des hommes et femmes. En tant que premier responsable et autorité (c'est-à-dire celui qui autorise –voir Michel de Certeau- et qui veille sur) d'une Église locale, Mgr Biletsi a manifesté une grande ouverture et une joyeuse vigilance pastorale dans le domaine notamment de la liturgie, pour que l'Église locale d'Idiofa prenne une figure historique et que son message soit signifiant pour les hommes et femmes de notre temps. Conscient de la présence de l'Esprit-Saint véritablement en œuvre dans de nouvelles propositions liturgiques, il a vite compris que l'émergence de la danse des *Mbayi-Mbayi* était un don de l'Esprit et une contribution de l'Église locale d'Idiofa au rendez-vous de la catholicité. Avalisant et opérant des discernements pastoraux, il a permis sa mise en œuvre. Dans cette danse liturgique, il y a vu un geste essentiellement symbolique, chargé et porteur de sens et de vie pour l'Église.

### **Un mot sur le «rite zaïrois» à Ipamu**

«Le rite zaïrois» de la messe, dans sa première mouture expérimentale et dans ses balbutiements originels, fut célébré pour la première fois à Ipamu par le père Louis Mbwol. Avec l'abbé Innocent Lufwael, il fera désormais partie de l'imaginaire populaire comme une manière ordinaire de célébrer (je consacre plusieurs pages de ma recherche sur l'abbé Lufwael, que je considère comme le «père du rite zaïrois» dans le diocèse d'Idiofa. Avec son arrivée à Ipamu, la célébration selon le «rite zaïrois» a pris une ampleur particulière. Aussi, utilisait-il le rituel

kikongo sous sa forme définitive, telle que contenue dans *Kembila Nzambi*. C'est également à Ipamu qu'il faut situer la période la plus féconde de toute son œuvre, une œuvre diverse, immense et dense.

Un petit détail toutefois important : à l'époque du père Louis, on n'utilisait pas la guitare à la messe (cet instrument était longtemps perçu dans l'Église comme étranger des cultures africaines). C'est avec l'abbé Innocent que l'usage de la guitare est entré peu à peu dans la célébration liturgique à Ipamu, au détriment –faut-il le souligner– des instruments traditionnels africains, forts à l'usage à l'époque du père Louis. Aussi, avec l'abbé Lufwael, les *Mbayi-Mbayi* sont devenues uniquement des jeunes filles.

### **Ouverture...**

On aura compris, même si en ses débuts l'expérience des *Mbayi-Mbayi* a engendré un dépaysement certain, celui-ci n'en a cependant pas été moins fructueux. Cette danse a été rapidement perçue comme porteuse d'un surcroît de sens et de vie en liturgie. Elle montre qu'en matière de liturgie, le sens venu d'ailleurs et du passé n'est jamais clos. En lisant la Parole de Dieu comme une Parole vivante, chaque peuple peut y trouver un nouvel élan, y explorer son patrimoine socioculturel, dévoiler des dimensions inédites et inventer de nouvelles formes de vie liturgique incarnées et particulières tout en étant à l'intérieur de la foi et de la liturgie catholique. Dans son esprit originel, la liturgie chrétienne est fondamentalement la même partout, mais sa pratique s'enrichit et se distingue lorsqu'elle emprunte aux traditions sociales et historiques de chaque peuple, traditions qui la structurent et l'enrichissent.

Rodhain

*Ci-joint une modeste proposition de plan de travail*

## **La danse liturgique des *Mbayi-mbayi* Contribution du diocèse (Congo) au rendez-vous de la catholicité**

### **1. Genèse des Mbayi-Mbayi (aperçu historique et état des lieux)**

- Origine (faits historiques : initiateurs, expériences ancêtres, expérience de Kenge, rôle des communautés paroissiales, rôle de Mgr Biletsi –un pasteur ouvert et soutenant les réformes liturgiques–, origine du terme «Mbayi-Mbayi...»)
- Question terminologique : le terme *Mbayi-Mbayi* désigne-t-il une danse ou des personnes?
- Acquis (ce qui est aujourd'hui communément admis : on s'accorde aujourd'hui sur...),
- Questions disputées (des zones d'ombres...qui laissent la place aux recherches ultérieures)

### **2. Contexte social, politique et ecclésial de l'émergence des mbayi-mbayi dans le diocèse d'Idiofa**

- Social (Mutations sociales post-indépendances, crise de sens, affirmation des femmes...)
- Politique (après les indépendances, bouleversements géopolitiques, dictature –JMPR–, Zaïrianisation, «Animation politique»)
- Ecclésial (le mouvement de réforme qui a précédé le concile, la constitution conciliaire sur la liturgie, le mouvement de l'africanisation, l'impact du discours de théologie africaine, l'inculturation, le rite zaïrois, la préparation du synode des évêques de 1974...)

### **3. Les sources anthropologiques de l'expérience des mbayi-mbayi**

- La danse dans l'imaginaire anthropologique africain
- Danse et principe d'unité (Unité du corps, unité du temps et de l'espace...)
- La danse comme le lieu du rapport au réel (rapport à soi, aux autres et à l'Autre)
- Les mbayi-mbayi et la danse africaine : continuité et rupture

**5. La théologie au fondement de l'expérience des mbayi-mbayi**

- La danse liturgique dans l'histoire de l'Église
- Enquête biblique
- Théologie sous-jacente

**4. Les Mbayi-Mbayi : un enjeu herméneutique**

- Le projet des mbayi-mbayi comme un langage liturgique
- Une façon de repenser la manière de célébrer l'eucharistie
- L'expression de la requête d'une inculturation de la foi en un lieu
- La reconnaissance des dons de l'Esprit-Saint

**5. Conclusion : Évaluation de l'expérience des mbayi-mbayi : apports, limites, défis**

- Les mbayi-mbayi font partie du paysage liturgique africain
- Il est l'un des apports des Églises africaines au rendez-vous de la catholicité
- Limites : la collusion avec les danses contemporaines congolaises
- Des chemins d'avenir
- .....