

De la place du village aux scènes internationales

L'évolution de jembe et de son répertoire

From the village square to the international stage: the development of jembe and its repertoire

Vincent Zanetti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1192>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1996
Pagination : 167-188
ISBN : 978-2-8257-0559-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Vincent Zanetti, « De la place du village aux scènes internationales », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1192>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

De la place du village aux scènes internationales

L'évolution de jembe et de son répertoire

From the village square to the international stage: the development of jembe and its repertoire

Vincent Zanetti

A la mémoire de Mamady Ntoman Keïta

- 1 Lorsqu'on a eu l'occasion de visiter à plusieurs reprises l'Afrique de l'Ouest au cours de ces deux dernières décennies, on ne peut manquer d'être frappé par l'importance et la rapidité des changements et des transformations culturelles qui affectent cette partie du continent. Comme dans nombre de pays appartenant aujourd'hui au Tiers-Monde, mais dont l'histoire a vu se succéder des empires aux cultures développées, l'acculturation est d'autant plus voyante qu'elle met en jeu des valeurs souvent incompatibles, liées à des modes de vie et à des systèmes sociaux radicalement différents. En Afrique occidentale, certaines structures anciennes semblent pourtant résister relativement bien, et parviennent à trouver des compromis : c'est le cas notamment des structures familiales. Mais les principes mêmes qui font l'identité d'une culture, les fondements des traditions, ceux-là ont été bousculés depuis longtemps et semblent s'enfoncer chaque jour un peu plus dans le sable de l'oubli, à l'image du Sahel qui paie chaque jour son tribut au Sahara.
- 2 L'origine de ce démembrement des traditions a déjà fait l'objet d'une importante littérature, constituée essentiellement d'études socio-historiques et économiques. Incontournables, les mémoires de l'écrivain malien Amadou Hampaté-Bâ, témoignage exceptionnel de lucidité et d'humanisme, offrent une analyse tout à fait pertinente du phénomène pendant la période coloniale. Il n'est donc pas nécessaire de s'y attarder ici ! Notons seulement, en vrac, quelques facteurs d'acculturation parmi les plus influents dans la zone subsaharienne, puisque c'est celle qui nous intéresse : la montée du prosélytisme musulman, le joug colonial, la scolarité obligatoire, le service militaire, les

deux guerres mondiales, l'émergence de nouvelles frontières et plus proches de nous, le colonialisme économique, la montée de l'intégrisme religieux et, dans une certaine mesure qu'il conviendra tout de même d'analyser, le tourisme.

- 3 Eléments essentiels des cultures traditionnelles ouest-africaines, la musique et la danse sont bien évidemment prises dans cet irrésistible mouvement de mutations. La perception que nous en avons n'est d'ailleurs pas très claire, dans la mesure où elle dépend d'une information très lacunaire, brouillée encore par la production contemporaine d'une musique moderne qui, tout en se prétendant le plus souvent enracinée dans la tradition, répond en fait aux exigences d'un marché influencé en premier lieu par la société de consommation occidentale. Quant aux musiciens traditionnels maliens, sénégalais, guinéens ou burkinabés, que l'on rencontre en Europe ou aux Etats-Unis, ils se sont souvent improvisés professeurs de danse ou de percussions dans la mesure où cela leur permettait de s'expatrier et de gagner plus facilement leur vie à l'étranger et ne représentent hélas que rarement des sources fiables pour une véritable recherche musicologique. Pour celui ou celle qui désire approfondir ses connaissances, la seule solution reste donc bel et bien le voyage ethnographique, à condition bien sûr de le préparer avec rigueur.

Deux voies distinctes

- 4 Dans le cadre de cet article, nous ne traiterons que d'exemples liés aux cultures d'influence mandingue, présentes au Mali, en Guinée, au Sénégal, en Gambie, en Côte-d'Ivoire et au Burkina-Faso. Nous ne nous attacherons bien sûr qu'aux musiques traditionnelles, mais parmi celles-ci, il nous faut d'emblée distinguer deux grandes tendances qui, pour le chercheur, représentent sur le terrain deux axes divergents qu'il peut être dangereux de confondre. Il y a d'abord les musiques de tradition séculaire, pratiquées par tel groupe ethnique dont elles font partie du patrimoine et qui continuent à être jouées dans leur contexte traditionnel. Celles-ci sont évidemment les plus recherchées par les ethnomusicologues, car elles relèvent de cultures souvent fondamentalement différentes de la nôtre et surtout parce qu'elles constituent des témoignages aussi indispensables que fragiles sur des sociétés en voie de disparition.
- 5 L'autre axe regroupe toutes les catégories musicales issues de processus d'acculturation récents, dans lesquels la culture « du Nord », européenne ou autre, a déjà joué un rôle. Les musiciens qui les pratiquent sont la plupart du temps aussi sincèrement « traditionnels » que les autres, mais d'une manière ou d'une autre, consciemment ou non, leur horizon culturel n'est plus le même. Il ne s'agit bien sûr pas d'un critère de valeur, mais le chercheur, lui, doit absolument en être conscient, afin de pouvoir distinguer traditions anciennes et récentes et en analyser correctement les composantes.
- 6 Dans certains cas, la classification est évidente et ne pose que très peu de problèmes. Ainsi l'utilisation de plus en plus répandue de la guitare, depuis plus de vingt ans déjà, par certains musiciens traditionnels, et notamment par quelques-uns des grands griots du Mali, de la Guinée ou du Sénégal, permet de les ranger d'emblée dans le deuxième groupe, celui des « modernes », parce que le choix de leur instrument les a forcés à adapter leur répertoire et à faire subir à l'héritage une transformation. L'intérêt réside précisément dans la manière de concilier l'instrument et la tradition plus ancienne. A cet égard, l'exemple du griot malien Bassi Kouyaté, avec lequel nous nous sommes entretenu dans les *Cahiers de musiques traditionnelles* (Zanetti 1993), est tout à fait révélateur : son père,

Badjiguy Kouyaté, qui était considéré comme un des grands traditionalistes du pays, s'est d'abord fermement opposé à ce que Bassi joue de la guitare, et ce n'est qu'après l'avoir surpris, en pleine nuit, en train d'interpréter les grands airs du répertoire malinké, qu'il a non seulement admis, mais encouragé la démarche originale de son fils. Le revirement du vieux griot n'étonne pas ceux qui ont eu la chance d'entendre Bassi Kouyaté : dans son jeu, la tradition mandingue est non seulement respectée, mais revitalisée. C'est un magnifique exemple de tradition vivante, mais il appartient indéniablement aux traditions récentes.

- 7 Le même phénomène se retrouve forcément dans le cas des instruments plus anciens que l'on utilise dans des arrangements modernes. Ainsi le *jelibalani*¹, le balafon des griots malinké, tend de plus en plus souvent à être accordé à l'occidentale pour pouvoir sonner « juste » par rapport aux guitares : on utilise alors un accordage tempéré, ce qui, pour un traditionaliste, revient à enlever à la musique une partie de sa vie, à la figer. Faut-il parler de déviance ? Peut-être, mais dans la mesure où les musiciens qui la pratiquent sont de plus en plus nombreux, on ne peut plus se permettre de la négliger sous prétexte qu'on ne faisait pas comme cela il y a vingt ans.
- 8 Quant au premier groupe, celui des traditions ancestrales perpétuées dans leur contexte socioculturel, force est de constater qu'il se réduit chaque jour, du fait même des changements que connaît la société. L'usage de la radio, d'une part, répandu dans tous les foyers, et d'autre part l'immense commerce de cassettes de musiques traditionnelles, encouragent souvent les musiciens à modifier leur style et à imiter les modèles du moment, au détriment de leur répertoire propre. Celui-ci n'intéresse plus qu'un nombre restreint de folkloristes, et bien sûr les ethnomusicologues soucieux d'enregistrer pendant qu'il est encore temps les derniers vestiges d'un patrimoine condamné à disparaître en même temps que les structures sociales auxquelles il appartient.
- 9 De fait, il est encore possible aujourd'hui de faire une histoire de la musique en Afrique de l'Ouest, d'étudier et de décrire le développement des instruments et de leurs répertoires respectifs, parce que certains témoins de cette évolution sont encore vivants. Mais ces témoins appartiennent au monde de l'oralité, et ils ne disposent souvent plus d'héritiers à qui transmettre leurs connaissances. Quand ils en ont, ce n'est pas tellement la musique qui les intéresse, tant il est vrai que la quasi totalité des musiciens traditionnels contemporains pensent être déjà là pour perpétuer la tradition : dans la mesure où leur musique répond à la demande des groupes ethniques ou sociaux pour qui ils sont censés jouer, ils n'ont effectivement aucune raison de se poser des questions. Il y a bien des chercheurs africains susceptibles de le faire à leur place, mais ceux-là ne disposent, hélas, que trop rarement des moyens nécessaires pour mener à bien leurs enquêtes : les gouvernements ont d'autres priorités, et tendent plus souvent à privilégier le sport plutôt que la culture.
- 10 Le risque est donc bel et bien là, de voir disparaître certains maillons de l'évolution de la musique sans avoir pu les répertorier ni les décrire. D'un point de vue strictement musical, cela correspond à l'accélération d'un processus de renouvellement somme toute assez naturel, mais le phénomène prend une dimension plus tragique si l'on considère que les nouvelles générations de musiciens ouest-africains, lorsqu'elles sont appelées à parler d'elles-mêmes et de leurs racines, sont souvent prises de court. Ainsi mes amis griots, qui au cours de tournées musicales en Europe, ou à l'occasion de mes voyages chez eux, se retrouvent confrontés à mes questions, n'ont bien souvent à me servir que de mauvaises versions éculées de récits qu'ils ont entendus distraitemment lorsqu'ils étaient

petits et dont ils n'ont finalement presque rien retenu, ou même qu'ils ont appris en Europe en même temps qu'ils constataient l'intérêt d'un certain public pour ce qui entoure les traditions musicales. Les plus intéressés sont trop heureux d'entendre mes propres enregistrements ou certains documents édités chez nous, et de trouver dans ma bibliothèque les textes de Youssouf Tata Cissé et de Wa Kamissoko, car en Afrique, selon leur propre dire, ces choses-là sont trop rares, et ils n'ont généralement pas le temps de s'y intéresser.

- 11 Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est donc bien au chercheur occidental qu'incombe la responsabilité de sauver ce qui peut encore être sauvé, ne serait-ce que dans la mesure où il dispose de moyens que l'Africain, en proie à d'autres urgences, n'a pas nécessairement. Encore une fois, il ne s'agit pas de figer des expressions musicales en fonction d'une espèce d'académisme abstrait, mais de conserver une trace, un témoignage quasi photographique des différents moments d'une évolution musicale trop rapide pour être totalement maîtrisée par ceux qui en sont les acteurs. L'idéal serait que les musiciens traditionnels puissent ensuite avoir accès à ces données, qui font en fait essentiellement partie de leur identité : véritables liens avec leur passé, elles leur permettraient alors non seulement de renouveler leur inspiration, mais surtout de ne pas perdre l'immense diversité de leurs répertoires. Le recours aux enregistrements comporte pourtant lui aussi ses risques : trop nombreux sont en effet les artistes qui, aujourd'hui, parce qu'ils ont accès grâce au disque à un répertoire beaucoup plus vaste, ont malheureusement tendance à le niveler, et à tout jouer de la même manière.
- 12 Ce dernier travers se ressent très fort lorsque l'on dirige ses recherches vers les jeunes musiciens : ils font parfois preuve d'une virtuosité impressionnante, qu'ils soient guitaristes, joueurs de *kora*, de balafon ou de *n'goni*, flûtistes ou percussionnistes, mais ils perdent souvent en originalité et en musicalité.

Un exemple à la mode : le tambour *jembe*

- 13 L'évolution de la musique est bien évidemment indissociable de l'évolution des instruments. A cet égard, le cas du tambour *jembe* illustre particulièrement notre propos. Utilisé par la plupart des groupes musicaux et des ballets d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Burkina-Faso, il est en passe de devenir un des instruments de percussions « ethniques » les plus populaires en Europe : plus un festival de musique, plus une manifestation qui ne soit rythmée, à un moment ou à un autre, et plus souvent mal que bien, par les sons de ce tambour ; pas une grande ville qui n'en compte plusieurs professeurs ! Et pourtant, il n'existe presque aucune littérature valable à son sujet et on en arrive à cette situation paradoxale où l'instrument fait l'objet d'un engouement croissant, mais reste toujours aussi mal connu, et trop souvent malmené.
- 14 Dans sa forme la plus répandue, le *jembe* est un instrument d'origine malinké (Guinée, Mali, Sénégal), mais on le trouve également chez un bon nombre de groupes ethniques voisins : les Dioula (*jula*) de Côte-d'Ivoire et du Burkina-Faso, les Bambara du Mali, les Soussou (*susu*), les Baga et les Landouma (*landuma*) de Guinée, les Peul (*fula*) du Fouta-Djalon, et aujourd'hui les Sarakolé (*soninke*) du Mali et du Sénégal et les Bobo du Mali et du Burkina. C'est un tambour taillé en forme de calice dans une seule pièce de bois (traditionnellement le *linge* ou *lènke*) et monté d'une peau de chèvre, laquelle est tendue par un système de cordes tressées et tirées entre deux filets : l'un est fixé au bas du calice, et l'autre au bord de la peau. On en joue à mains nues, après avoir chauffé la peau pour en

augmenter la tension. Cette dernière opération tend de plus en plus à disparaître, car les musiciens trouvent aujourd'hui des cordes de meilleure qualité, capables de subir des tensions beaucoup plus grandes. Ils peuvent alors exercer sur la peau une traction plus forte, mais moins traumatisante que ne l'était la tension provoquée par la chaleur. Pour enrichir le timbre de l'instrument, on y adjoint volontiers deux ou trois sonnaillles composées chacune d'une feuille de métal garnie d'anneaux également métalliques et de grelots.

- 15 Lors de la formation des différents ensembles nationaux, des recruteurs furent envoyés dans toutes les régions de chacun des nouveaux Etats. Ils y engagèrent les meilleurs spécialistes de chaque répertoire pour les rassembler dans des troupes basées le plus souvent dans les capitales. Il fallut alors composer un nouveau répertoire qui puisse synthétiser les autres, et servir à la représentation de l'image de marque du pays. Pour arriver à cette fusion, un choix devait être fait dans la profusion d'instruments et de genres différents. Furent privilégiés les instruments les plus puissants, les plus spectaculaires et les plus polyvalents, ceux qui s'adaptaient le mieux aux différents styles à interpréter. D'emblée, le *jembe* s'imposa comme le tambour-roi du ballet, l'instrument soliste idéal, tant par sa puissance que par la variété de ses timbres. Pour qu'il puisse remplir au mieux son nouveau rôle d'instrument de scène, et surtout pour que les danseurs et danseuses issus de groupes ethniques divers puissent eux-mêmes s'y adapter, on en codifia le langage.
- 16 Le chercheur qui se lance dans l'étude des musiques de percussions d'Afrique de l'Ouest doit en effet savoir que chaque tambour de chaque ethnie possède son propre langage, qui correspond en quelque sorte à la langue parlée au sein de cette ethnie. Ainsi le *jembe* que nous pouvons entendre dans les ballets est indiscutablement un instrument conçu pour « parler malinké ». Les sons émis par les différentes frappes du batteur correspondent aux accentuations de cette langue et le musicien est d'ailleurs appelé *jembefola*, ce qui signifie littéralement « celui qui fait parler le *jembe* ». Chez les Malinké comme dans la plupart des groupes ethniques qui les entourent, on utilise le *jembe* pour rythmer la danse, lors des fêtes qui marquent les moments importants de l'année (fin du Ramadan, fête du mouton, premières récoltes) et les rites de passage (baptêmes, circoncisions, mariages, funérailles). Le soliste est généralement secondé par un ou plusieurs *jembe* d'accompagnement, par un ou plusieurs tambours de basse (qu'on appelle *dunum* ou *kenkeni*, selon les régions²), et par un nombre variable de cloches ou de tubes métalliques frottés (*karinian*) ou frappés (*kenken*), chaque instrument jouant sa partie rythmique propre qui s'inscrit en polyrythmie par rapport aux autres. Responsable de la musique et de la danse, le *jembefola* doit donc connaître parfaitement son répertoire et chacun des accompagnements qui le composent³. Il doit aussi avoir d'excellents réflexes pour toujours trouver la phrase musicale qui correspond au mieux au pas du danseur. Tantôt c'est lui qui, par ses formules rythmiques, va suggérer le pas, et tantôt c'est le danseur qui lui impose son propre rythme et l'oblige à le suivre. Ce travail musical ne demande pas seulement beaucoup de concentration de la part du soliste, mais il exige d'énormes ressources physiques, la fête pouvant durer plusieurs heures, voire la nuit entière. Le batteur ponctue régulièrement son solo à l'aide de phrases spéciales, qu'on appelle en français « blocages » ou « appels », mais pour lesquelles il n'existe pas de mot précis en langue mandingue : elles servent à lancer ou à arrêter la danse et la musique, ou simplement à pousser le danseur à changer de pas.

- 17 A l'origine, chaque région a son répertoire propre, avec des rythmes provenant de tel ou tel village. Généralement, chacun de ces rythmes correspond à une danse exécutée dans un contexte précis, que l'on retrouve d'ailleurs, à quelques variantes près, dans tous les villages et les villes où sont installés les membres d'un même groupe ethnique. Auparavant, pour apprendre de nouveaux rythmes, un *jembefola* devait voyager et écouter les batteurs des autres villages. Il n'était lui-même jamais professionnel, mais il avait suivi un apprentissage auprès des batteurs de son village et jouait à l'occasion des fêtes et pour accompagner les travaux des champs.
- 18 Aujourd'hui, la création de troupes de synthèse, réunissant des musiciens d'origines différentes, permet une accélération des échanges culturels et encourage le professionnalisme – le mot ne désignant ici que le fait de gagner sa vie avec la musique ! En revanche, la référence au contexte culturel est de plus en plus rare. L'apprentissage existe encore, mais les règles en sont très différentes en fonction du patron, qui peut être ou non un grand « maître » reconnu de l'instrument ; elles varient aussi en fonction du lieu, ville ou village et du fait que l'on est ou non dans une région habitée par des populations mandingues depuis plusieurs générations. La majorité des jeunes batteurs sont formés dans un contexte urbain, au milieu de données socioculturelles très éloignées du mode de vie traditionnel villageois, et leur musique évolue d'autant plus rapidement. Nous nous attacherons à décrire ici quelques-uns des lieux importants de la transmission du répertoire du *jembe*, en essayant d'analyser les éléments qui permettent de classer les musiciens selon les critères que nous avons définis en introduction, afin de mettre en évidence, d'une part le risque de nivellement et d'appauvrissement de ce répertoire, et d'autre part la difficulté de s'y retrouver si l'on ne se réfère pas aux divers répertoires régionaux qui tendent à disparaître.

Les principaux centres actuels de la transmission

- 19 De toutes les villes d'Afrique de l'Ouest où l'on pratique l'art du *jembe*, la plus fameuse est sans doute Conakry. Capitale administrative de la République de Guinée, Conakry fut en effet le centre de la politique culturelle du président Ahmed Sekou Touré : dès les premiers jours de son indépendance, le pays tout entier fut quadrillé par des agents responsables de la formation de ballets et d'ensembles instrumentaux destinés à cultiver et à enrichir le patrimoine national. Un système de compétitions fut organisé aux niveaux local, régional et national, pour sélectionner les talents les plus prometteurs. L'installation en 1959 à Conakry des Ballets Africains, première compagnie de ballet véritablement professionnelle fondée en Afrique noire par Keïta Fodéba, puis la création à l'aube des années 1960 du Ballet National Djoliba, qui devait rassembler les plus grands artistes, provoquèrent une concentration tout à fait exceptionnelle de batteurs traditionnels, tous reconnus comme les meilleurs interprètes des répertoires spécifiques de leur région respective. C'est alors qu'on commença à leur inculquer le sens du spectacle et qu'ils apprirent véritablement à jouer sur une scène : jusque là, ils n'avaient jamais pratiqué leur art qu'en extérieur, lors des fêtes traditionnelles. Nous avons déjà vu plus haut comment le *jembe* s'est rapidement imposé dans ces troupes comme l'instrument le plus puissant et le plus susceptible d'être adapté aux répertoires des différentes ethnies représentées dans les ballets. La puissance, la rapidité et la musicalité des *jembefola* furent poussées à l'extrême et leur instrument acquit alors un langage nouveau, susceptible de diriger la danse selon des chorégraphies très élaborées. C'est

dans cet esprit et à cette époque que furent formés quelques-uns des batteurs les plus fameux, aujourd'hui considérés par tous comme des références incontournables, puisqu'ils avaient été choisis parmi des centaines d'autres en raison de leur virtuosité et de leurs connaissances de batteurs traditionnels et qu'ils avaient en même temps contribué directement à créer un style nouveau : Famoudou Konaté, Fadouba Oularé, Noumody Keïta (décédé en 1995), Gbanworo Keïta et bien sûr Mamady Keïta « Kargus », le plus médiatique peut-être, puisqu'il fut sélectionné à l'âge de quatorze ans parmi les membres fondateurs du Ballet Djoliba, dont il devint rapidement premier soliste puis directeur artistique dès 1979.

- 20 Ce système de recrutement apparaît également à la même époque dans les pays voisins, particulièrement au Sénégal et au Mali. Le *jembe* y connaît d'ailleurs un succès semblable et donc un développement musical identique. Mais c'est en Guinée que ce tambour s'impose avec le plus de force comme le premier instrument du ballet, et c'est à Conakry, plus que dans n'importe quelle capitale, qu'il acquiert véritablement ses lettres de noblesse, au point que, dès la fin des années 1960, les batteurs guinéens sont vraiment considérés comme des *jin* – des génies – par leurs homologues des pays voisins. Rapidement, leur musique devient modèle pour tous les jeunes *jembefola* ; le vocabulaire rythmique du ballet, assimilé et rejoué dans les fêtes traditionnelles, entre alors dans le bagage indispensable à l'apprentissage de l'instrument, et se répand rapidement dans toute la zone d'influence mandingue, partout où l'on joue le *jembe*.
- 21 Si l'émulation artistique provoquée par la présence des ballets dans la capitale guinéenne pousse les batteurs à une virtuosité toujours plus spectaculaire, elle entraîne aussi directement un développement nouveau du répertoire traditionnel. A Conakry, les rythmes malinké du nord-est du pays, patrie d'origine du *jembe* et de ses solistes les plus fameux, se mêlent aux rythmes de la Basse-Côte, soussou, бага et landouma. Les danses sont jouées à des tempos de plus en plus rapides, et les parties d'accompagnements se multiplient : les rythmes que l'on jouait traditionnellement avec un *jembe* et un tambour de basse s'expriment désormais au pluriel, avec trois *jembe* ou plus et trois *dunum*, sur le modèle de la musique des Malinké de la région du Hamana, de Kankan à Kouroussa. Les jeunes percussionnistes élevés dans ce nouvel environnement musical ne savent souvent plus rien des traditions qui entouraient ces rythmes dans leur contexte socioculturel originel et ont tendance à tous les interpréter de la même manière, lors de n'importe quelle fête, sans tenir compte de leurs particularités propres qui en faisaient aussi l'originalité. En fait, ils participent ainsi à la perpétuation d'un genre musical nouveau et résolument urbain, directement issu du répertoire des ballets, un genre qui touche d'ailleurs aujourd'hui tous les *jembefola* d'Afrique de l'Ouest, grâce ou à cause des enregistrements des Ballets Africains et du fameux ensemble des Percussions de Guinée. Il est à ce propos intéressant de noter qu'à l'origine de la création de cette dernière troupe, en 1988, on trouve l'initiative d'un artiste français, François Kokelaere : elle rassemble quelques-uns des plus prestigieux solistes actuels du pays dans un spectacle qui, comme son nom l'indique, fait du jeu des percussions et du *jembe* en particulier une finalité en soi. Plus de référence ni à la danse ni à un quelconque contexte culturel dont la musique est issue : les rythmes sont joués pour eux-mêmes et la virtuosité des instrumentistes suffit à remplir la scène. Ce spectacle a d'ailleurs remporté un vif succès sur les scènes du monde entier et, si la troupe vient de perdre son directeur en la personne du regretté Noumody Keïta, elle n'en continuera probablement pas moins de tourner : elle

correspond à la fois aux exigences d'un public « occidental » avide de virtuosité et à la tendance la plus extrême de cette nouvelle musique urbaine de *jembe* décrite plus haut.

- 22 S'il a fallu attendre la fin des années 1980 et l'ouverture des frontières guinéennes, suite à la disparition du président Ahmed Sekou Touré, pour se rendre vraiment compte de l'ampleur des changements culturels qui s'étaient opérés dans ce pays, les artistes guinéens désireux de trouver de nouveaux débouchés à l'étranger ont très tôt su prendre les mêmes chemins que les opposants politiques au régime de Conakry. C'est ainsi qu'un certain nombre de *jembefola* se sont expatriés dans les capitales des pays voisins, qui abritaient déjà depuis longtemps d'importantes minorités soussou et malinké originaires de Guinée. A Abidjan, capitale économique de la Côte-d'Ivoire, le danseur, acteur et metteur en scène Souleymane Koli parvient à recréer l'émulation guinéenne autour de sa propre troupe, le ballet Koteba : il recrute d'anciens éléments des ballets de Conakry (Mamady Keïta « Kargus » participera notamment à plusieurs de ses créations, avant de venir s'installer en Europe), ainsi que des jeunes batteurs de rue à qui il inculque l'art de la scène.
- 23 Le cas d'Abidjan est, à cet égard, particulièrement significatif puisque le développement culturel n'y répond pas, comme en Guinée, à un projet national de mise en valeur du patrimoine, mais bien à une conjonction d'initiatives artistiques individuelles. Ce qui attire depuis longtemps les musiciens maliens et guinéens dans cette ville, c'est précisément l'importance, tant sur le plan humain qu'économique, de la communauté mandingue qui y réside. On peut en effet y trouver en nombre important des représentants de tous les groupes ethniques, venus du Mali, de la Guinée ou du nord de la Côte-d'Ivoire pour essayer de faire fortune dans la capitale. Chacune de ces minorités s'est bien sûr organisée à l'africaine et s'est arrangée pour retrouver dans l'exil son identité culturelle. Il y a donc depuis longtemps du travail pour les musiciens traditionnels, qu'ils appartiennent ou non à la caste des griots, puisque l'on continue dans une certaine société à baptiser, à marier ou tout simplement à fêter en musique⁴. L'intérêt, c'est que le mélange des genres se fait alors à un rythme plus lent, mais plus naturel que dans le cas des ballets de Conakry, parce que dans ce cas, le travail n'est pas fourni ou commandé par l'Etat, mais bien par des communautés culturellement distinctes, même si elles sont parentes. Le *jembefola* qui voulait réussir à Abidjan au cours de ces deux dernières décennies se devait de connaître chacun des répertoires différents pour pouvoir répondre à la demande. Il en avait d'ailleurs les moyens, puisqu'il lui était possible de rencontrer dans la même ville des musiciens traditionnels spécialisés dans chacun de ces répertoires. Mieux encore, il y avait une réelle motivation à innover et à essayer d'adapter au *jembe* des rythmes empruntés à des répertoires autres que mandingues, afin de gagner de nouveaux marchés. C'est ainsi, par exemple, qu'est né le *zawuli*, adaptation mandingue d'un rythme gouro destiné à accompagner la danse d'un masque portant le même nom. Basé sur plusieurs suites de phrases distinctes jouées à l'unisson par tous les tambours et destinées à accompagner une danse aux mouvements de jambes particulièrement complexes, le *zawuli* a d'abord connu un immense succès populaire dans les communautés mandingues de Côte-d'Ivoire dès la seconde moitié des années 1980, avant d'être repris par les différents ballets des pays voisins. Aujourd'hui, peu de *jembefola* parmi ceux qui l'interprètent en connaissent pourtant la véritable origine : beaucoup le considèrent comme une création des ballets, alors qu'il est bel et bien né dans la rue.

- 24 A Abidjan comme dans tous les milieux urbains, être batteur traditionnel, c'est aussi être batteur de rue, dans le sens où toutes les fêtes se déroulent en plein air. Mais la réciproque n'est pas vraie, car tous les batteurs de rue n'ont pas forcément été formés auprès de musiciens capables de maîtriser les répertoires traditionnels. Certaines personnalités se détachent d'ailleurs nettement du lot. C'est le cas de Fakourouba Diabaté, grand joueur de *dunum* et maître respecté de nombreux apprentis *jembefola* : appartenant à une des grandes familles de griots de Kita (Ouest de Bamako, Mali), il transmet depuis de nombreuses années l'essence des rythmes malinké du Mali aux jeunes batteurs qui choisissent de travailler avec lui. Cela peut être intéressant à plus d'un titre si l'on considère l'importance de la communauté malienne, et si l'on sait que le chef des griots d'Abidjan vient également de Kita. Il faut également citer le cas du regretté et irremplaçable Mamady Ntoman Keïta (à ne pas confondre avec le Mamady Keïta du Ballet Djoliba), décédé à la fin de l'année 1995. Originaire de Sakodougou, dans la région de Siguiri, en Haute-Guinée, Ntoman est arrivé tout jeune à Abidjan, et c'est avec étonnement qu'il s'est rendu compte qu'il était possible de gagner sa vie en jouant du *jembe* dans les fêtes. C'est dire si, dans les milieux traditionnels, on était à l'époque loin de la notion de professionnalisme. Ntoman était en fait le type même du *jembefola* décrit ci-dessus, qui peut tirer parti de tout apport musical et qui sait que pour réussir, il faut être capable de « voler »⁵ la musique des autres, afin de pouvoir ensuite rivaliser avec eux sur leur propre terrain. C'est ainsi qu'il s'est rapidement imposé, non seulement comme un des meilleurs connaisseurs des rythmes maliens et guinéens à Abidjan, mais aussi comme leur meilleur interprète. Entraîné à comprendre et à reconnaître immédiatement les polyrythmies qu'il entendait pour pouvoir s'adapter à n'importe quelle situation, il était également un improvisateur de génie et son style inimitable lui valut rapidement le surnom de Mamady « Secret ». On lui doit aujourd'hui un certain nombre de développements et de variations sur les rythmes traditionnels du Mali et de la Côte-d'Ivoire qui font désormais figures de classiques. Etabli en Belgique depuis la fin des années 1980, il avait gardé la réputation d'être un des plus grands animateurs de fêtes, et il est resté le modèle de toute une génération de batteurs à Abidjan.

Fig. 1: Soungalo Coulibaly



Photo: Jean-Jacques Roudière

- 25 L'autre grand centre d'apprentissage de l'art du *jembe* en Côte-d'Ivoire, c'est la ville de Bouaké, au milieu du pays. Là aussi, comme à Abidjan, le répertoire s'est développé en fonction de la demande des nombreuses minorités mandingues, wassolonka, odiennéka, bambara, dioula, sarakolé ou malinké, d'une part, et d'autre part en fonction d'une demande extérieure non africaine. A Bouaké vivent en effet deux maîtres reconnus du *jembe*, à la tête chacun de véritables petites entreprises musicales. Le premier est Adama Dramé ; né en 1954, il est issu d'une famille de griots dafing de la région de Nouna, au Burkina-Faso : ancien membre de la troupe nationale des Ballets de la Volta, il s'installe à Bouaké en 1974. « Découvert » par le musicologue Bernard Mondet, il est depuis 1979 l'invité de nombreux festivals internationaux et il a eu l'occasion de jouer sur les scènes du monde entier. Le second est un Bambara de pure souche, fils du chef du village de Béléko, situé à une centaine de kilomètres au sud de Ségou, au Mali. Né en 1955, il s'appelle Soungalo Coulibaly et appartient donc à une famille de *horon*, d'hommes libres. Cela lui a d'ailleurs valu d'avoir à affronter l'opposition de son père, qui refusait d'admettre que Soungalo puisse gagner sa vie en jouant du *jembe*. Elevé dans la plus pure tradition bambara, il n'a pas connu en tant qu'enfant d'autre contexte musical que celui de son village : il jouait du *bara* et du *sabani*⁶ pour accompagner les travaux des champs et les fêtes populaires. Dans les villages bambara, il n'y avait pas forcément de griot, mais on n'en connaissait pas moins un important répertoire de chansons auquel l'accès n'était pas réservé à une caste ou à un groupe socioculturel précis. Quittant Béléko pour la ville de Fana, puis pour la Côte-d'Ivoire, Soungalo Coulibaly apprend le *jembe* en autodidacte, selon la méthode décrite plus haut : il saisit chaque occasion d'accompagner les batteurs traditionnels qu'il rencontre dans les fêtes et « vole » leur musique. Lorsqu'il s'installe à

Bouaké dans le milieu des années 1970, il s'impose tout de suite grâce à sa musicalité remarquable et à sa capacité de s'adapter à tous les styles, exactement comme Ntoman Keïta à Abidjan. Ce sont ces mêmes qualités qui lui valent alors d'être à son tour invité de plus en plus souvent en Europe, pour y donner des concerts et a diriger des stages.

- 26 Aujourd'hui, bien qu'issus de milieux socioculturels très différents, Adama Dramé et Soungalo Coulibaly sont tous les deux des « patrons » respectés chez qui les jeunes apprentis viennent parfois de très loin pour apprendre l'art du *jembe*. A Bouaké, tous deux pratiquent le même genre de musique pour animer les fêtes ; le jeu des tambours y dirige la danse et accompagne les griottes pendant que celles-ci chantent les louanges des invités. Ce qui les différencie n'est donc pas tant leur répertoire que le style personnel qu'ils peuvent lui donner et que le caractère même de leurs improvisations. Pourtant, depuis quelques années, on assiste à un phénomène nouveau : chacun à sa manière, les deux artistes ont développé, parallèlement à leur activité de musiciens de rue, un répertoire différent qu'ils présentent aujourd'hui non pas dans les fêtes, mais lors de concerts organisés. S'il est facile de déceler dans la notion même de concert un concept étranger, en partie ramené par les artistes de leurs tournées internationales et en partie hérité des compétitions artistiques organisées par les différents Etats après leur indépendance, il est surtout intéressant d'analyser l'influence de l'Occident sur la nature même de la musique présentée lors de ces manifestations. Adama Dramé et Soungalo Coulibaly ont en effet tous les deux été amenés à se forger un style qui leur est propre, afin d'affirmer leur identité artistique face au public européen ou non africain. Alors que les *jembefola* guinéens s'imposaient dans le monde des ballets et que le public occidental, paradoxalement, découvrait le *jembe* à travers des groupes burkinabé qui l'utilisaient certes avec bonheur, mais sans tirer parti du répertoire traditionnel de l'instrument – leur grand mérite est d'ailleurs d'avoir ouvert véritablement une voie nouvelle, spécifiquement instrumentale et populaire, au métissage culturel entre des ethnies voisines, mais pas forcément parentes – Adama Dramé a choisi d'exploiter toutes les ressources sonores de son instrument et n'a pas hésité à se présenter tout seul sur scène. Ce faisant, il n'a certes pas inventé un style, dans la mesure où tous les grands *jembefola* doivent savoir animer une fête entière même sans accompagnateur, mais il l'a vraiment développé à l'extrême, acquérant du même coup une virtuosité et une palette sonore particulièrement impressionnante pour les oreilles occidentales. Ses tournées en solo l'ont en outre amené à des rencontres aussi intéressantes qu'originales, avec notamment des musiciens issus des répertoires de jazz et de musique contemporaine. Elles ne lui ont en revanche valu qu'un intérêt mitigé de la part de ses pairs africains. Aujourd'hui, le rapport de l'Occident à la culture ouest-africaine a rapidement évolué et l'intérêt des amateurs de percussions « exotiques » se porte plutôt vers les polyrythmies, depuis que certains musiciens – dont l'incontournable Mamady Keïta « Kargus » – les ont rendues compréhensibles et donc accessibles. Du coup, l'engouement pour les concerts de *jembe* en solitaire a nettement diminué, et Adama Dramé s'est retourné vers la formule du ballet et de l'ensemble instrumental conçu sur le modèle des ensembles nationaux. Dans le cas de Soungalo Coulibaly, l'influence de la demande musicale occidentale est tout aussi évidente, mais elle aboutit à un résultat plus original. S'inspirant de la « world music » à la mode en Europe, il décide de tirer profit de la scène pour mêler les différents styles musicaux qui lui sont chers et qu'il a pratiqués lors de sa carrière de batteur traditionnel. Reprenant les anciens répertoires de son pays, il en réactualise les paroles et les arrange à sa manière, mariant le son des différents balafons à celui de la guitare et du *kamele n'goni*⁷,

ainsi bien sûr qu'aux percussions traditionnelles. Il va même jusqu'à engager deux artistes européens – la danseuse Anne-France Brunet et moi-même –, certes spécialisés dans la pratique des musiques et des danses mandingues, mais néanmoins blancs, pour l'aider à pousser sa démarche de métissage jusqu'au bout. D'une certaine manière, il se ménage ainsi une distance par rapport à sa propre culture et apprend à en séparer les différents éléments pour pouvoir ensuite les rassembler selon son goût, indépendamment des canons établis par la tradition. C'est ainsi que dans ce répertoire de concert, résolument indépendant de celui des fêtes, se mêlent désormais des chants de griots malinké, des chansons populaires bambara et des rythmes de danse, dans un esprit qui se veut pourtant en accord avec la tradition, en ce sens qu'il doit être perceptible et compréhensible même dans les milieux traditionnels. Au-delà de savoir si l'expérience est appelée à durer et si elle recevra le succès qu'elle espère, il est important de noter que, là encore, c'est l'Occident qui sert non seulement de révélateur, mais de moteur. Propulsés sur les grandes scènes internationales, les artistes traditionnels sentent qu'ils doivent s'y distinguer ou s'effacer, et se doivent donc soit de jouer le jeu des modes du moment, soit de prendre de l'avance et d'innover. Certains parviennent ainsi à un réel épanouissement artistique, dont ils n'auraient probablement jamais eu idée s'ils étaient restés en Afrique, mais cela est loin de constituer une règle : nombreux sont les artistes traditionnels qui ne résistent pas à une acculturation souvent trop brutale et qui perdent finalement même les liens qui les rattachaient à leur propre culture.

Fig. 2: Mamady Keïta «Kargus»



Photo: Jean-François Lust

- 27 Ce nouveau rapport d'échanges, conscient ou non, entre les milieux musiciens européens et les *jembefola*, influence évidemment directement le mode de transmission de leur savoir musical. Si la concurrence a toujours été de mise entre les batteurs de rue, elle

prend parfois de nos jours une dimension internationale inattendue et les Européens peuvent à cet égard faire preuve d'une redoutable maladresse. A l'heure où n'importe quel amateur de percussion peut s'offrir un stage de formation en Afrique et allier ainsi musique et tourisme, même les batteurs les plus mauvais n'ont pas peur de se présenter comme des maîtres. Cela marche plus souvent qu'on ne le pense et on retrouve lesdits batteurs propulsés professeurs de danse et de percussions dans des écoles occidentales, au détriment bien sûr de la musique elle-même. C'est ainsi qu'un bon nombre d'apprentis quittent leurs « patrons » avant d'avoir reçu une réelle formation, attirés par un monde où leur savoir leur paraît suffisant pour réussir. D'autres, en revanche, savent tirer le meilleur parti et s'appliquent à faire la part des choses : rompus à l'art subtil d'imiter et de « voler » les patrons, ils deviennent des virtuoses du *jembe* et même s'ils ne connaissent pas tous les rythmes traditionnels ni leur origine, ils ont au moins acquis la capacité de s'adapter à tous les répertoires et de découvrir le lieu musical le plus favorable. C'est ainsi par exemple qu'un apprenti de Soungalo, un jeune Bobo appelé Adama Diarra, après avoir pris tout ce qu'il y avait à prendre à Bouaké, a récemment décidé d'aller tenter sa chance à Bamako. Là, sa formation lui a permis de s'imposer rapidement et d'être engagé par la chanteuse Ami Koïta, vedette d'une certaine musique de variété malienne basée sur le répertoire des griots.

- 28 Un dernier trait caractéristique de l'influence directe mais inconsciente exercée par les milieux musiciens occidentaux sur les *jembefola*, c'est l'évolution des instruments eux-mêmes. Là encore, l'exemple de Bouaké est particulièrement intéressant, si l'on sait que la plus grande partie des commandes de *jembe* a été et reste encore réalisée par un seul et même artisan, un malien répondant au nom de Bala Keïta. En même temps qu'Adama Dramé lui demandait des tambours au diamètre particulièrement imposant, adaptés à son jeu de musicien solitaire, Soungalo Coulibaly, lui, faisait construire des instruments de plus en plus petits, inspirés des *jembe* du Wassolon, des instruments à la basse bien définie dont le timbre convenait mieux à ses propres arrangements. L'artisan a donc été amené à diversifier sa production, mais en même temps à la rendre toujours plus performante, selon des critères nouveaux qui n'étaient plus ceux de la tradition. Hélas, le cas de Bala n'est pas non plus une règle : les sculpteurs actuels tendent de plus en plus à travailler à la chaîne et selon des mesures dictées par de stupides impératifs commerciaux qui n'ont pas grand chose à voir avec la musique. Les *jembe* qui sortent de leurs ateliers sont souvent taillés sans réel souci de la qualité du bois, mal finis, trop lourds... Les exemples de concertation et de collaboration entre artisans et musiciens sont rares !

Fig. 3: Bala Keïta, sculpteur de *jembe*

Photo: Vincent Zanetti

- 29 En remontant vers le nord depuis Bouaké, on passe bientôt la frontière du Burkina-Faso et on arrive à Bobo-Dioulasso, ancienne plaque tournante des commerçants dioula et actuel haut lieu du tourisme burkinabé. Si la ville n'a pas à proprement parler une tradition du *jembe*, cet instrument y est néanmoins utilisé de longue date par la minorité malinké, comme dans les autres villes d'Afrique de l'Ouest. Ce qui est en revanche tout à fait propre à Bobo-Dioulasso, c'est l'apparition au début des années 1980 d'un style métis alliant les cultures bobo, sénoufo et bambara et dans lequel le *jembe* s'impose d'emblée comme instrument soliste. C'est à l'ensemble Farafina, premier groupe du genre et aujourd'hui encore le plus connu internationalement, que cette musique doit sa diffusion et sa popularité. Depuis une dizaine d'années, Bobo-Dioulasso apparaît désormais comme un centre culturel très important et les *jembefola* y sont chaque jour plus nombreux, attirés par les nouvelles perspectives ouvertes par le tourisme musical. Il est toutefois intéressant de noter que, paradoxalement, les jeunes batteurs sont souvent beaucoup plus au courant du répertoire traditionnel du *jembe* que leurs aînés. Ceux-ci étaient en effet le plus souvent des batteurs de *bara*, séduits par le potentiel musical du tambour mandingue, mais ils n'en maîtrisaient pas vraiment la frappe ni le son. On pouvait reconnaître leur origine rien qu'en regardant leurs mains, sur lesquelles le *jembe* laissait des traces indélébiles parce qu'ils le battaient comme le *bara*. En revanche, les jeunes batteurs actuels ont tous écouté les cassettes de Mamady Keïta « Kargus » et des Percussions de Guinée ; certains les ont même croisés lors de tournées en Europe et en ont profité pour s'imprégner de leur style. Du coup, il devient possible d'apprendre à Bobo-Dioulasso des rythmes traditionnels maliens, guinéens ou ivoiriens. L'inconvénient, c'est que les musiciens qui les jouent n'en connaissent que très rarement l'origine. Pour

celui qui s'y intéresse, les meilleures sources demeurent donc sans aucun doute les griots mandingues de l'ancienne génération, parmi lesquels il convient de nommer en premier lieu Baba Kouyaté, d'origine malienne mais installé à Bobo-Dioulasso depuis plusieurs décennies.

- 30 Grand centre de la culture mandingue et capitale de la République du Mali, Bamako aurait pu devenir un lieu important de l'enseignement du *jembe* et de son développement en tant qu'instrument d'une tradition vivante. Après l'indépendance, puis l'éclatement de la confédération Mali-Sénégal, on a en effet mené dans le pays les mêmes missions de prospection culturelle que dans les Etats voisins. Cette collecte importante a d'ailleurs permis la création d'un ballet national et surtout du fameux ensemble instrumental du Mali, dont l'interprétation de l'épopée mandingue de Sunjata Keïta et de la geste de Ségou sont devenus des classiques. Mais l'essentiel du développement musical traditionnel s'est alors précisément fait autour du répertoire des griots et les *jembefola* n'ont jamais eu la même reconnaissance populaire qu'en Guinée ou en Côte-d'Ivoire. Pire, les difficultés économiques et politiques ont depuis provoqué la disparition de presque tous les ballets de la capitale : les meilleurs batteurs sont partis depuis longtemps, à l'image de Maré Sanogo, ancien soliste du ballet national, installé à Paris depuis plus de dix ans. Face à la montée progressive d'un islam intransigeant qui a marqué de son empreinte toute la culture traditionnelle, au détriment de valeurs anciennes déjà très affaiblies par la colonisation qui refusait d'en tenir compte, la danse n'est plus toujours aussi bien vue que par le passé. Les *jembefola*, condamnés à survivre en animant les fêtes, ont de plus en plus de peine à trouver du travail et sont de plus en plus mal considérés. Certains solistes exercent encore, tel François Dembélé, mais d'une manière générale, Bamako n'est pas considéré comme un centre de transmission du *jembe* et ne fait d'ailleurs pas vraiment l'objet d'un tourisme culturel particulier. Pour y ramener l'instrument à un meilleur niveau de considération et recréer une émulation, il faudrait que plusieurs grands batteurs maliens de renom international reviennent s'installer dans la capitale : aujourd'hui, ces gens-là se comptent sur les doigts d'une main.
- 31 Paradoxalement, pour entendre les meilleurs interprètes du répertoire malien du *jembe*, il faut aujourd'hui aller les chercher à l'étranger, au Burkina-Faso, en Côte-d'Ivoire ou au Sénégal. Les batteurs de villages sont certes spécialisés dans l'accompagnement des danses spécifiques de leur région respective et à ce titre ils méritent évidemment un intérêt particulier, mais on a vu au début de cet article qu'ils n'étaient pas pour autant détenteurs d'une quelconque orthodoxie : eux aussi subissent l'influence des modes, et leur style tend souvent à s'adapter aux modèles que leur propose le marché des cassettes.
- 32 Haut lieu incontournable du commerce du *jembe* – du tambour comme de son répertoire – Dakar représente un cas tout à fait particulier en Afrique de l'Ouest. C'est d'abord, avec Abidjan, l'un des deux plus grands centres de fabrication : chaque jour, plusieurs dizaines d'instruments en moyenne sont envoyés vers l'Europe ou vers l'Amérique. Malgré cela, ou à cause de cela, il est très difficile de trouver un bon *jembe* sur le marché, tant il est vrai qu'on produit d'abord pour les touristes, puis pour des commerçants étrangers dont les critères de qualité ne sont pas forcément ceux qu'exigerait un véritable *jembefola*.

Fig. 4: Jeune apprenti batteur lors d'une fête *ojeneka*, à Bouaké



Photo: Vincent Zanetti

- 33 L'autre intérêt de Dakar, c'est son rapport privilégié avec l'Europe – les Dakarais étaient déjà citoyens français quand les autres habitants de l'Afrique occidentale n'étaient encore que des sujets coloniaux. Cette situation a permis à cette ville de développer une dimension artistique particulière, encouragée dès l'indépendance par la politique culturelle du président Léopold Senghor. La création du ballet national répondait aux mêmes soucis de représentation extérieure de la nation et de remise en valeur des traditions que dans les pays voisins et elle a d'ailleurs dû affronter les mêmes problèmes : « L'équipe de prospection a dû rechercher à travers le pays, partout où elles sont demeurées vivantes, les traces du folklore national et dans cette vaste matière, faire un tri qui permette aux spectateurs étrangers au Sénégal de se faire une idée de la qualité et de la signification profonde des chants et des danses à travers lesquels vibre l'âme populaire. [...] Le travail le plus difficile a été moins de rassembler la matière musicale que de diriger et conseiller les artistes, pour la plupart néophytes ou dépositaires d'une tradition théâtrale dépourvue de toute codification régissant les grandes scènes internationales », raconte Maurice Sonar Senghor dans son introduction au premier disque de l'ensemble national des ballets du Sénégal. Rapidement, à côté de cette entreprise nationale, mais sur le même modèle, de nombreux ballets privés se sont créés, pour répondre à une demande étrangère qui, par tradition, continuait à venir se servir à Dakar. C'est ainsi que cette ville est vite apparue comme une plate-forme de départ non seulement pour les artistes sénégalais, mais pour tous ceux des pays voisins. Les premiers intéressés furent d'une part les Maliens, dont un certain nombre avaient déjà tourné à Paris avec les Sénégalais au moment de la Fédération du Mali, et d'autre part les Guinéens, qui avaient reçu dans leur pays une formation artistique poussée, mais n'y trouvaient pas de débouchés professionnels valables, en dehors des ballets nationaux réservés à une élite triée sur le volet. Pour eux, Dakar représentait une espèce de

gigantesque marché où il était possible d'être embauché à des conditions relativement intéressantes, voire même d'attirer l'attention d'imprésarios européens ou américains.

- 34 Aujourd'hui, on peut donc trouver dans la capitale sénégalaise à la fois des batteurs spécialisés dans le travail des ballets et des *jembefola* traditionnels, capables de répondre à la demande des minorités mandingues. Toutefois, ces derniers sont de moins en moins nombreux : les traditions ont en effet évolué très rapidement, à Dakar encore plus qu'ailleurs, et la concurrence des musiques de variété est très forte. La plupart des jeunes batteurs de *jembe* sont donc directement formés dans le seul répertoire de ballet, souvent directement calqué sur celui des ensembles nationaux du Sénégal et de la Guinée, mais ils n'ont plus aucune référence à la culture traditionnelle. Ils apprennent les rythmes hors de leur contexte et tendent à privilégier toujours la virtuosité d'exécution au détriment de la musicalité. Contrairement à leurs modèles de la génération précédente, qui étaient conscients de l'importance de leurs racines, ils appartiennent à une culture presque exclusivement urbaine et ne connaissent pas grand chose « de la signification profonde des chants et des danses à travers lesquels vibrerait l'âme populaire » à l'époque de Maurice Sonar Senghor. Si le *jembe* continue à faire autant d'adeptes dans le contexte culturel actuel, c'est parce qu'il représente pour eux un moyen de quitter leur pays et de gagner leur vie, parce qu'il représente un avenir professionnel possible.

Evolution et enseignement

- 35 Le principal facteur de transformation du répertoire de *jembe* est donc essentiellement économique et politique : ce qui pousse tel batteur dans telle voie artistique, c'est en fin de compte presque toujours le souci bien légitime de gagner de l'argent ou de la notoriété. C'est le contexte culturel qui détermine le développement du batteur, et il n'y a la plupart du temps pas une démarche artistique à long terme comme on peut l'imaginer dans le cas de certains musiciens occidentaux. Les choses peuvent bien sûr changer lorsque les *jembefola* sont soit établis, soit régulièrement en tournée en Occident et s'ils ont eu le temps de s'intéresser à d'autres types de fonctionnement artistique.
- 36 D'une manière générale, les modèles occidentaux ne sont pas ressentis par les musiciens traditionnels ouest-africains comme un danger qui menacerait leur identité : ils n'intéressent directement qu'une minorité d'artistes, car peu nombreux sont ceux qui en admettent l'influence. La plupart des batteurs de *jembe* d'aujourd'hui n'ont d'ailleurs aucune idée des conditions dans lesquelles jouaient leurs prédécesseurs, mais ils ne ressentent pas non plus le besoin d'en savoir plus sur le sujet. Seuls s'y intéressent ceux qui enseignent le répertoire et qui ont les moyens d'estimer l'importance des transformations culturelles depuis le début des années 1960. C'est d'ailleurs parmi ceux-là, qui sont aussi les plus exigeants quand il s'agit de l'apprentissage du *jembe*, qu'on découvre les démarches les plus intéressantes d'un point de vue musical et ethnomusicologique. Ainsi les plus grands maîtres guinéens, Famoudou Konaté et Mamady Keïta « Kargus », qui ont pour ainsi dire inventé le style actuellement utilisé dans les ballets et qui auront respectivement cinquante-sept et quarante-sept ans lorsque paraîtra cet article, ont tous les deux décidé de revenir au style malinké le plus pur et d'enregistrer « sur le terrain » les pièces du répertoire traditionnel. L'initiative est d'autant plus louable qu'elle vient de musiciens qui semblent n'avoir plus rien à prouver. J'ai eu moi-même l'occasion de constater à quel point ces enregistrements étaient appréciés par les batteurs de rue, qui y trouvent ainsi à bon marché de nouveaux rythmes

à jouer dans les fêtes. Le problème, c'est que les informations contenues dans les livrets qui accompagnent les éditions européennes ne parviennent pas à ces jeunes musiciens, si bien qu'on arrive à une situation paradoxale : c'est en Europe que la plupart des batteurs se rendent vraiment compte de la richesse et de la diversité du répertoire de *jembe*, pour autant bien sûr qu'ils acceptent de rencontrer leurs aînés lorsqu'ils en ont l'occasion.

- 37 En conclusion, il apparaît toujours aussi nécessaire de collecter systématiquement les coutumes musicales liées au mode de vie traditionnel lorsqu'elles ont subsisté jusqu'à aujourd'hui : elles n'appartiennent pas encore au passé, mais bien à l'identité culturelle actuelle des différentes populations d'Afrique de l'Ouest. Si les *jembefola* les plus fameux décident eux-mêmes de retourner faire leurs enregistrements dans leur pays et dans des conditions traditionnelles, c'est précisément parce qu'ils savent que, comme le disent les griots, l'avenir naît du passé.
- 38 En revanche, il est important de ne pas négliger pour autant les développements urbains, même s'ils apparaissent comme des phénomènes plus récents, voire comme des déviances : ils n'en sont pas moins les formes modernes à travers lesquelles s'expriment les nouvelles générations. A cet égard, les musiques de rue méritent d'être étudiées avec la même attention que les autres, dans la mesure où elles représentent souvent la seule alternative professionnelle pour les musiciens traditionnels.
- 39 Enfin, il est essentiel de ne jamais oublier que, dans tous les cas, dans les villages comme dans les villes, les musiques traditionnelles que l'on peut entendre en Afrique de l'Ouest appartiennent toutes à des cultures orales et sont difficilement réductibles à un enseignement académique. L'énorme mode dont le *jembe* fait aujourd'hui l'objet a poussé un certain nombre de musiciens à essayer de rassembler les rythmes, de les trier ou de les écrire à l'aide de partitions. L'intention est louable et mérite le respect aussi longtemps qu'il s'agit d'un travail d'analyse, mais il est illusoire de vouloir faire de cette manière une étude exhaustive à propos de l'ensemble du répertoire de cet instrument. De tout temps, les rythmes ont évolué : ils ont été joués par un, deux, trois percussionnistes ou plus, et les interprétations ont évolué en fonction de la demande locale ou des connaissances particulières propres à tel ou tel musicien. C'est ce qui explique qu'on puisse entendre à Dakar, à Conakry, à Bamako ou à Bouaké des rythmes portant le même nom, mais interprétés de façons parfois très différentes, ou à l'inverse des rythmes identiques portant des noms différents. Cette diffusion de la musique ne va pas sans poser de problèmes pour le chercheur, qui a souvent affaire à des musiciens absolument certains qu'ils sont les seuls détenteurs de la véritable tradition, et qui se permettent pourtant des explications très approximatives, quand elles ne sont pas tout à fait contradictoires. La meilleure approche est probablement celle qui procède à coup de monographies restreintes et spécialisées, mais menées à long terme et en profondeur, en tenant compte de toutes les particularités propres à chaque partie du répertoire⁸ sans se contenter d'un témoignage unique. Paradoxalement, à l'heure où le *jembe* a quasiment envahi tous les locaux de répétitions d'Europe, tout reste donc à faire...

BIBLIOGRAPHIE

CISSE Youssouf Tata et Wa KAMISSOKO, 1988, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*. Paris : Karthala, Arsan.

DRAME Adama et Arlette SENN-BORLOZ, 1992, *Jéliya. être griot et musicien aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.

HAMPÂTE BÂ Amadou, 1991, *Amkoullel l'enfant peul*. Arles : Actes Sud., 1994, *Oui mon commandant !*. Arles : Actes Sud.

KEÏTA Mamady, 1995, *Mögöbalu*. 2 CD Fonti Musicali fmd 205.

KONATE Famoudou, 1991, *Rythmen der Malinke, Guinea*. 1 CD Museum Collection Berlin CD 18

ZANETTI Vincent, 1993, « La nouvelle génération des griots. Entretien avec Bassi Kouyaté », *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 (« Polyphonies ») : 201-209.

NOTES

1. Dans la mesure du possible, j'ai tenu à respecter les règles d'écriture liées à l'alphabet mandingue ou mandenka, tel qu'on l'utilise au Mali et en Guinée, pour tous les mots de vocabulaire empruntés aux langues malinké (mandenka) et bambara (bamanan). Pour parler de ces dernières et des différents groupes ethniques, il aurait peut-être été préférable d'adopter systématiquement la prononciation des autochtones. Pour toute étude approfondie des cultures mandingues, il faut bien se rendre compte en effet que leurs représentants ne se reconnaissent pas forcément dans les noms des peuples et des lieux généralement retenus dans les documents publiés dans nos pays. Toutefois, les concepts imposés par la littérature coloniale et par l'utilisation de la langue française ont parfois su s'implanter très profondément, au point de jeter la confusion dans certains cas. Par souci de clarté, j'utilise donc dans le présent article les noms des différentes ethnies tels que les a retenus notre propre langue, mais en associant à chacun son équivalent africain entre parenthèses lors de sa première apparition.

En ce qui concerne la prononciation des mots en italiques, *e* se lit **é**, *è* se lit **ai**, *je* se lit **dié**, *ce* se lit **tché**, *ge* se lit **gué**, *u* se lit **ou**.

2. Chez les Malinké du Mali, les tambours de basse sont généralement tous appelés indifféremment *kenkeni* ou *konkoni*. Les Malinké Hamana de la région de Kouroussa, en Haute-Guinée, distinguent selon leur taille respective le *dunumba*, le *sangban* ou *sangbeni* et le *kenkeni*, lequel est alors le plus petit des trois.

3. Lorsque l'on parle de « rythmes » à propos des musiques traditionnelles d'Afrique de l'Ouest, il faut toujours comprendre « polyrythmies ».

4. Contrairement au *balani* malinké ou au *jeli n'goni*, le *jembe* n'est pas un instrument traditionnellement réservé aux griots. Certains chercheurs le relieraient plutôt aux forgerons (*numuw*), mais le fait est que quelques-uns des plus grands batteurs traditionnels sont issus de familles nobles : Keïta (*Keta*), Konaté, Coulibaly (*Kulubali*) sont des noms de familles *horon*. Il est vrai, cependant, que certaines familles n'acceptent pas que leurs fils deviennent musiciens professionnels, car cela représente pour elles une déchéance sociale. Dans la société mandingue traditionnelle, seul un griot (*jeli*) peut être amené à gagner sa vie par la musique, mais cela n'est

pas forcément non plus sa fonction première. Chez les Malinké de Haute-Guinée, par exemple, le *jembe* n'était jusqu'à ces dernières années utilisé que pour les fêtes et les travaux des champs : il ne représentait pas un métier pour celui qui en jouait, lequel pouvait donc très bien être un *horon*.

5. Le mot « voler » n'a ici aucune connotation négative : un bon musicien doit être un bon « voleur », dans la mesure où un patron ne prend jamais le temps d'expliquer sa musique à ses apprentis, comme le ferait chez nous un professeur avec ses élèves. L'apprenti n'a donc pas d'autre méthode pour progresser que l'imitation. Un vrai *jembefola* est toujours à l'affut de nouveaux éléments rythmiques à voler pour enrichir son vocabulaire musical.

6. Le *bara* est ici une timbale composée d'une grosse calebasse sur laquelle on tend une peau de chèvre, et dont on joue à mains nues. Il existe chez les bambara une autre timbale en bois de taille beaucoup plus importante, qui sert de tambour de basse et qui porte le même nom. Quant au *sabani*, c'est un petit tambour également tendu d'une peau de chèvre, mais dont on joue à l'aide d'une baguette fendue, ce qui provoque une vibration parasite comparable à celle du timbre de la caisse claire.

7. Le *kamele n'goni* ou *kamale n'goni* (littéralement, le « n'goni des jeunes ») est un instrument récent, dérivé du *donso n'goni*, la harpe-luth des chasseurs : tout comme ce dernier instrument, il est constitué d'un long manche en bois monté sur un résonateur en calebasse. Une peau de chèvre sert de table de résonance, sur laquelle est posé un chevalet, coincé par les cordes. Celles-ci sont au nombre de six, réparties en deux rangées de trois cordes, mais elles sont accordées plus haut que celles du *donso n'goni*. Originaire du Wassolon, où il a d'abord porté le nom de *samakoro* (genre de moustique), le *kamele n'goni* est aujourd'hui apprécié par les jeunes de toutes les ethnies en raison de son son brut et il sert de base indispensable à ce que l'on appelle désormais le « rock wassolon », un genre popularisé par des chanteuses comme Oumou Sangaré, Sali Sidibé ou Djeneba Diakité.

8. Il convient à cet égard de saluer comme une première l'excellent livret de présentation réalisé par Johannes Beer pour le CD de Famoudou Konaté (Cf. Références).

RÉSUMÉS

Propulsé sur le devant des scènes occidentales par la mise en place des ballets nationaux du Mali, de la Guinée et du Sénégal, le *jembe* a probablement été marqué plus que tout autre instrument par les transformations sociales et culturelles qui touchent en profondeur toute l'Afrique de l'Ouest depuis le début des années 1960. Du fait de son extrême popularité auprès des musiciens européens et nord-américains, ce tambour d'origine malinké est désormais joué par les percussionnistes de toutes les ethnies, dans tous les pays où l'on trouve des communautés mandingues, et s'impose aujourd'hui dans toutes sortes de répertoires anciens ou nouveaux, au détriment parfois des instruments utilisés traditionnellement par les batteurs. Son propre répertoire traditionnel est certes repris, tant par les musiciens de ballets que par les batteurs de rue, mais, extrait du contexte culturel dans lequel il est né, il tend à perdre sa diversité et son originalité. Obligés pour survivre de s'adapter à la demande locale, les batteurs de rue connaissent encore certains rythmes liés aux cultures musicales respectives des différents groupes ethniques dont ils doivent animer les fêtes, mais leur style est de plus en plus marqué par celui des ballets, d'une part, et d'autre part par les enregistrements de quelques solistes malinké fameux, qui avaient d'ailleurs participé à la création des ballets, mais qui reprennent

aujourd'hui les rythmes traditionnels de leur pays. La volonté de ceux-ci est tout à fait louable, puisqu'il s'agit pour eux de préserver un répertoire, mais les jeunes *jembefola* qui reprennent leur musique n'en retiennent le plus souvent que la virtuosité : ils ne savent pas à quoi correspondent les rythmes et préfèrent ne garder que ce qui peut enrichir leur jeu de solistes. Quant à ceux qui ont la chance de voyager hors d'Afrique, ils se rendent vite compte que pour tourner en Europe ou en Amérique, ils sont condamnés soit à suivre les modes du moment, soit à innover et à s'imposer grâce à une démarche originale. Dans tous les cas, c'est toujours l'Occident qui sert de révélateur et qui pousse le musicien à sortir des sentiers battus, que ce soit en retournant aux sources de sa musique ou en cherchant sa voie dans de nouveaux genres musicaux. Face à toutes ces mutations rapides et profondes, le chercheur qui voudrait en marquer les différentes étapes et en comprendre les mécanismes n'a alors pas d'autre choix que de procéder par monographies spécialisées, s'intéressant aussi bien aux répertoires de villages qu'à ceux pratiqués par les batteurs de rue dans les grandes villes, en tenant compte des influences externes. Alors seulement il peut les comparer et les analyser à la lumière des éléments ethnographiques qu'il aura pu rassembler. Paradoxalement, à l'heure où l'on trouve des *jembe* sur toutes les scènes de la *world music*, ce travail a tout juste été amorcé et tout reste à faire...

Thrown onto the stages of the Western world by the creation of national ballets in Mali, Guinea and Senegal, the *jembe* has probably been more affected than any other instrument by the profound social and cultural transformations affecting the whole of Western Africa since the nineteen sixties. Because of its great popularity with European and North American musicians, this drum of Malinke origin is now being played by percussionists of all ethnic backgrounds, in all countries where Mandingue communities are to be found and is asserting itself in all kinds of different repertoires both old and new, sometimes to the detriment of instruments traditionally used by drummers. While it is true that its traditional repertoire is still played, both by ballet musicians and street troubadours, deprived of its cultural birthplace, it is tending to lose its diversity and originality. While musicians and troubadours who are obliged to meet the demands of a local community in order to survive, still know some of the rhythms of the different ethnic communities they entertain, their music is increasingly influenced by the ballet style and by a few famous Malinke soloists, who had also participated in the creation of the ballets, but who are today, taking up the traditional rhythms of their countries. Their desire to do so is quite laudable, since for them it shows a wish to preserve a repertoire, but the young *jembefola* who in turn take up their music, retain, for the most part, only their virtuosity. They do not know what the rhythms correspond to and discard everything that does not enhance their solo performances. As for those who have the chance to travel outside Africa, they quickly realise that to play professionally in Europe or America, they have no choice but to either follow the fashions of the moment or to innovate and to 'make it' by producing something really original. Either way, it is always the West that provides the 'revelation' by pushing the musician off the beaten track, either back to his musical roots or towards new musical genre.

Faced with all these rapid and profound transformations, the researcher who wishes to outline the different stages and mechanisms of the process, has no choice other than to proceed by pin-point monographs investigating, on an equal footing, village repertoires and those played by troubadours in big cities and take into account outside influences. Only in this way can he analyse and compare, in the light of ethnographic information, what he has been able to compile. Paradoxically, at a time when *jembe* is on all 'world music' stages, this task has only just begun and a great deal still has to be done.

AUTEUR

VINCENT ZANETTI

Vincent Zanetti est né en 1965 en Valais (Suisse). Parallèlement à des études d'histoire et de philosophie à l'université de Genève, il a effectué un apprentissage traditionnel de différents instruments de percussions mandingues auprès de quelques-uns des plus grands batteurs maliens, guinéens, ivoiriens et sénégalais actuels. Musicien de scène et de studio, membre de l'ensemble du jembefola Soungalo Coulibaly depuis 1993, il a fondé en 1992 une compagnie métisse de ballet en collaboration avec le ballet national du Sénégal. En 1995, il est engagé par la Radio Suisse Romande-Espace 2 en tant que producteur d'une émission d'initiation aux musiques traditionnelles.