
Grandir en musique chez les jelis du Mande (Mali)

Un entretien avec Lucy Durán

Marta Amico et Lucy Durán



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3078>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2018

Pagination : 271-288

ISBN : 978-2-88474-478-2

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Marta Amico et Lucy Durán, « Grandir en musique chez les jelis du Mande (Mali) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 31 | 2018, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 02 avril 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3078>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Grandir en musique chez les jelis du Mandé (Mali)

Un entretien avec Lucy Durán

MARTA AMICO

Le parcours de Lucy Durán offre un riche témoignage de ce que l'on appelle désormais couramment l'ethnomusicologie « appliquée », « impliquée » ou « engagée ». Notre première rencontre, en 2007, n'a pas eu lieu dans les couloirs d'une université mais à la *World Music Expo* (WOMEX), une foire internationale qui constitue un rendez-vous annuel incontournable pour les acteurs du marché international des musiques du monde. À l'époque, Lucy Durán venait de terminer la production de *Ségou Blue* (2007, Out Here Records), premier disque de l'artiste Bassekou Kouyaté, aujourd'hui reconnu comme l'une des icônes de la « musique malienne » dans le monde. Cette femme est en effet une productrice musicale reconnue, avec plus de vingt disques à son actif, des vedettes des musiques maliennes (comme Toumani Diabaté ou Kasse Mady Diabaté) aux jeunes groupes émergents – le dernier en date est le Trio *Da Kali*, qu'elle a réuni en 2015 avec le Kronos Quartet pour la production du disque *Ladilikan* (2017, World Circuit Records). À côté de la discographie, Lucy est aussi productrice radiophonique, ayant conduit pendant treize ans le programme *World Routes* sur la BBC, dédié à des reportages musicaux des quatre coins du monde. Impliquée dans la chaîne de fabrication des productions réunies sous le label *World Music* (des artistes aux disques et aux discours médiatiques), elle en est aussi l'une des initiatrices, puisqu'elle a participé en 1987, dans un pub de Londres, à la rencontre qui établit la genèse du syntagme « *World Music* » et le début d'une nouvelle histoire de rencontres musicales.

Cette activité tumultueuse dans le monde de la World Music fait aussi l'originalité de son approche de l'ethnomusicologie. Professor à la SOAS de Londres, Lucy enquête depuis plus de quarante ans sur les répertoires des jelis du Sud du Mali et de l'Afrique de l'Ouest, sur la *kora*, sur les musiques populaires du Mali

et sur la rumba et le *son* cubains. Ses travaux sont le fruit d'une coopération vertueuse entre ses multiples engagements, la production de documents audio et vidéo étant une porte d'entrée pour élaborer en profondeur ses objets d'étude et ses questionnements.

Son dernier projet de recherche, qu'elle a dirigé de 2009 à 2012 avec le soutien de l'Arts and Humanities Research Council, donne un bon aperçu de cette démarche. Appelé « Growing into Music », il réunit, outre Lucy Durán elle-même, quatre autres ethnomusicologues, Geoff Baker, Nicolas Magriel, Sanubar Baghirova et Michele Banal, autour de la question de la transmission musicale auprès des enfants dans cinq aires culturelles du monde : Cuba (rumba, *batá*, *son*), Venezuela (*música llanera*), Mali (musique des jelis du Mandé), Azerbaïdjan (*mugham* et musique des *ashiqs*) et Inde (musique classique hindustani, musique des castes Langa et Manganiyar du Rajasthan). Le résultat des enquêtes est une série de films thématiques sur chaque pays, auxquels s'ajoute un film synthétisant et reliant ces différentes enquêtes. Les films sont tous accessibles en streaming sur le site internet <www.growingintomusic.co.uk>. Documents exceptionnels pour la compréhension des formes de transmission des musiques de tradition orale, ils constituent aussi un outil pédagogique précieux pour des enseignements en ethnomusicologie et en éducation musicale.

Dans cet entretien¹ il s'agit d'aborder la question de l'enfance musicale auprès des familles de jelis du Sud du Mali à partir des trois films signés par Lucy Durán pour ce projet, intitulés *Da Kali. The pledge to the art of the griot*, *Dò farala a kan – something has been added* et *The Voice of Tradition: Bako Dagnon and family*. Cet entretien faisait suite à une projection-débat organisée à l'Université de Rennes 2 en décembre 2017, dans le cadre du premier « séminaire nomade » de la Société Française d'Ethnomusicologie, qui relie plusieurs universités françaises autour de l'organisation d'une série d'activités annuelles.

M.A.

Peux-tu nous donner les grandes lignes du projet « Growing into Music » ?

Ce projet est né d'un constat que j'ai élaboré au fil de mes recherches : si l'on veut vraiment comprendre une culture musicale orale ou non-écrite, l'on doit regarder comment la connaissance musicale se transmet d'une génération à l'autre. Et la meilleure façon de le faire est de suivre les jeunes lorsqu'ils apprennent depuis la petite enfance. Bien sûr, c'est un processus d'enculturation, incarné, lent, imperceptible, comme l'acquisition du langage verbal et corporel. Je pense que le film

¹ Cet entretien a été effectué par écrit, en partie en français et en partie en anglais. La partie en anglais a été traduite avec l'aide de Hugo Hadji,

étudiant en MMus Ethnomusicology, SOAS, Université de Londres, que nous tenons à remercier.

est un moyen plus efficace que le texte pour capter toutes les nuances de ce processus. Suivre l'évolution musicale d'un enfant avec une caméra peut donner lieu à un document de recherche très précieux.

Voilà ce qui m'a amenée à concevoir le projet « Growing into Music ». Dans cette expérience, où j'ai eu l'honneur de filmer au Mali et en Guinée avec quelques familles de jelis² très célèbres et talentueux, j'ai appris plein des choses sur la pensée des jelis et la force de leur tradition, sur des détails qui m'avaient échappé auparavant, bien que j'aie passé beaucoup de temps sur le terrain en Gambie, au Sénégal et au Mali depuis 1977.

Malgré quelques exceptions remarquables comme le travail de John Blacking sur les chansons enfantines des Venda, l'analyse de l'enfance musicale reste un sujet peu traité par les ethnomusicologues. Peux-tu nous raconter comment cet intérêt a mûri au fil de tes recherches sur les répertoires des jelis ?

Plusieurs éléments avaient retenu mon attention lorsque je faisais ma recherche sur la vie quotidienne des familles jelis en Gambie et après au Mali. Bien sûr, autour de moi il y avait beaucoup d'enfants qui jouaient des instruments (les garçons) ou qui chantaient et dansaient (plutôt les filles). Je me demandais comment et quand ils avaient appris ce qu'ils savaient. De plus, il y avait des indices dans beaucoup d'entretiens que j'ai menés.

Par exemple, en 1991, durant mes recherches sur la musique des *jeli-musow* (femmes griots) du Mali, j'ai interviewé une diva, Ami Koita, qui était très populaire à l'époque (elle avait enregistré un morceau devenu un grand « tube », *Diarabi*, à la fin des années 1980). Je lui ai demandé, comme je le fais d'habitude quand je parle avec les musiciens, « comment avez-vous débuté dans la musique ? ». Elle a répondu que sa mère, du lignage des Kamissoko, était une grande chanteuse de Kirina, un village célèbre dans le Manden (ancienne région de l'empire du Mali). Sa mère était reconnue comme *ngara*, qui veut dire dans les langues mandingues « maître de la musique et de la parole » (Durán 2007). Son oncle était Wa Kamissoko, un des conteurs le plus importants de l'histoire mandé, également reconnu comme *ngara* (Cissé & Kamissoko 1988). Ami Koita m'a dit qu'elle a grandi au cœur de la tradition des jelis du Mandé, entourée de connaissance musicale, de compétence et d'autorité. Déjà à l'âge de trois ans, elle chantait aisément. Elle a ajouté qu'elle avait trois sœurs avec lesquelles elle avait grandi, mais qu'elle était la seule à chanter. « Comment cela se fait-il ? », ai-je demandé. Elle a répondu, « Tous les jelis sont obligés d'apprendre l'art du jeli. On était toutes forcées d'apprendre les chansons. Mais moi, j'avais un don. C'était dans mon sang. J'ai persévéré alors que les autres ont abandonné. »

² Jeli sing, jeliw pl., en langues malinké et bambara; les jelis sont des musiciens et généalogistes

héréditaires de la population mandé du sud-ouest du Mali et du nord-est de la Guinée.

À l'époque, je ne pensais pas suivre cette piste de réflexion, ni m'arrêter sur les implications de ce qu'elle disait pour mieux comprendre la transmission orale. Ma curiosité sur ce sujet complexe était encore naissante.

Pendant les nombreuses années où j'ai travaillé avec les artistes maliens en tant qu'ethnomusicologue, biographe, productrice musicale et réalisatrice de films, j'ai entendu de nombreuses histoires comme celle-ci. Tout le monde au Mali dans les familles de jelis raconte des histoires au sujet des enfances musicales.

La plupart des musiciens affirment qu'ils n'ont pas reçu d'instruction formelle, qu'ils ont appris soit par osmose et immersion, soit par crainte de la ceinture du maître. Parfois ils diront que ce don était inné, mais tous reconnaîtront qu'ils ont fait preuve du plus grand effort et de dévouement. Presque tout le monde disait que pour devenir un grand musicien, il est nécessaire d'apprendre face à face avec les maîtres, les *ngaraw*, et ne pas dépendre exclusivement des cassettes ou de la télévision.

Dans le même entretien que j'ai cité plus haut, Ami Koita affirmait :

« Je ne vois pas de jeunes chanteuses qui peuvent obtenir le statut de *ngara*. Pourquoi ? Les temps ont changé. Actuellement, les jeunes écoutent les cassettes, mais dans les anciens temps, on était obligés de s'attacher à un *ngara* et apprendre directement de lui. C'est comme aller dans une école. Il y a certaines choses qu'un *ngara* ne va jamais enregistrer dans une cassette, mais qu'il peut partager avec toi face à face ». (Durán 2007)

Quand est-ce que cette diva a vraiment commencé à chanter, et comment a-t-elle progressé ? Quelle instruction et encouragement a-t-elle reçu et de qui ? Quel est le rapport entre le concept mandé de *ngaraya* (l'art des *ngara*) et la transmission orale ? Et pourquoi les sœurs de Ami Koita, qui ont eu la même pression familiale pour devenir musiciennes, ne sont-elles pas devenues chanteuses ? Et quand bien même j'aurais été une mouche avec une caméra, aurais-je pu capter ces processus ? On ne peut pas revenir au passé des musiciens adultes et suivre leur façon d'apprendre – si ce n'est à travers leurs discours. Mais on peut essayer de documenter le présent. Et même s'il était intéressant d'écouter les souvenirs des adultes, j'ai davantage appris en observant le processus d'apprentissage des enfants.

L'un des films que tu as réalisés dans le projet s'intitule Da Kali. The pledge to the art of the griot, que l'on pourrait traduire par « l'engagement dans l'art du griot ». En quoi consiste cette « promesse » qui fournit les conditions de la transmission musicale ?

Le sujet de mon film *Da Kali* est la transmission musicale chez les jelis, les artisans héréditaires des peuples mande. On trouve ces jelis dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest, ainsi que dans la diaspora, car beaucoup d'entre eux ont



Fig. 1. Lucy Durán filmant à Garana, Mali, avec Modibo Kouyaté (jouer de *ngoni*) et ses enfants, nièces, neveux, sa sœur et sa femme. Photo Lucy Durán, 2011.

voyagé et se sont installés dans le monde entier. Cependant, dans ce film je me concentre sur le sud du Mali. Avec mes quarante ans d'expérience dans la région, je peux confirmer la déclaration d'Ami Koita qui nous explique que les jelis attendent de leurs enfants une connaissance des arts musicaux et de la parole intrinsèques à leur rôle, dont l'origine remonte au moins au temps de l'empire du Mali (XIII^e siècle). D'où le titre *Da Kali* – une expression qui signifie exactement « prêter serment ». Je l'ai emprunté à l'un des plus vieux morceaux du répertoire jeli, *Soliyo* ou *Soru-wo* (« appeler les chevaux »), une louange *a cappella* dont l'origine remonte probablement au XIV^e siècle. La chanson incite le patron du jeli à honorer sa parole. En l'absence d'écriture, les mots sont comme des documents. Cette chanson est l'héritage d'une époque durant laquelle les chevaux étaient symboles de pouvoir et de richesse dans la région. C'est à travers la cavalerie que les batailles étaient gagnées et l'empire agrandi³.

Pour les besoins du film, j'ai emprunté l'expression *Da Kali*, qui symbolise l'engagement des jelis à préserver leur grand héritage artistique. C'est cet état d'esprit général qui détermine que les enfants puissent être, depuis leur naissance, consciemment ou par osmose, bercés dans la musique.

³ Voir Durán 2015b pour une discussion plus approfondie sur *Soliyo* et son importance dans le répertoire.

L'on voit dans tes films Da Kali. The pledge to the art of the griot et Dò farala a kan – something has been added que les moments d'échange entre maître et élève se déroulent dans l'intimité des cours des maisons, en présence des membres de la famille, parfois en concomitance avec des tâches domestiques comme la préparation des repas, la lessive ou encore la couture. On a ainsi l'impression d'une certaine fluidité qui caractérise l'enseignement, ingrédient d'un quotidien composé d'une multitude d'activités collectives. Comment décrirais-tu les spécificités de cette modalité de transmission musicale «en immersion», qui semble avoir peu en commun avec l'idée classique de la «leçon» de musique ?

J'ai décidé de travailler avec des jelis exceptionnels, très respectés comme musiciens et gardiens des traditions majeures de la région, et dont je connaissais bien la musique. Chacune de ces familles montre quelque chose de différent sur la transmission musicale – par exemple, l'écart d'impact entre vivre en ville ou à la campagne, ainsi que le nombre d'enfants dans le ménage (de manière assez inattendue, plus les familles sont nombreuses, plus les enfants sont musicalement dynamiques).

Comme je l'ai indiqué, mon but pour le projet «Growing into Music» était de me concentrer sur l'acquisition des compétences et des savoir-faire musicaux chez les jeunes enfants. Mes films montrent que cela tend à se passer de manière informelle dans la vie quotidienne, pendant des moments d'apprentissage ad hoc autour de l'école, de la prière, des repas, des tâches ménagères et autres activités routinières. L'osmose et la répétition, à travers des jeux en groupes à la maison (généralement dans la cour partagée par la famille étendue) sont les principales façons de transmettre la musique.

Comme dans de nombreux pays africains, les enfants maliens ont tendance à partager le monde des adultes, n'ayant donc pas de moments ou d'espace prédéfinis pour les jeux; dans les familles à faible revenu, qui sont majoritaires, les enfants ont très peu de jouets et doivent participer aux tâches ménagères dès un très jeune âge. Ainsi, dans les familles jelis, les enfants perçoivent la musique comme un jeu et un moment rare d'expression. Ils peuvent parfois recevoir de petits instruments comme jouets, et réquisitionnent n'importe quel objet, même un ballon de football, comme percussion; j'ai pu le constater par exemple en 2015 lorsque j'observais des tout petits à la maison du renommé joueur de djembe Adama Diarra (Durán 2015a).

Peux-tu nous donner quelques exemples de cette pratique de transmission musicale au sein de la famille ?

Dans le film *Da Kali*, on voit le joueur de *kora* Madou Sidiki Diabaté (frère de Toumani Diabaté) donner une leçon à son fils aîné, Salif. Il explique: «Déjà à l'âge de deux

ans comme moi, sa grand-mère Mariam lui avait acheté une petite *kora*. C'est vraiment comme une histoire à moi parce que moi j'ai commencé comme ça, comme lui [*sic*]. C'est comme un jeu d'enfant. C'est comme acheter une poupée pour ton fils... C'est comme ça dans la famille – c'est petit à petit, comme ça»⁴. Les plus jeunes enfants peuvent simplement faire semblant de jouer d'un instrument, imitant les gestes dans l'air ou sur un jouet. Cela est souvent hilarant, cependant c'est un moyen important pour eux d'acquérir le langage corporel musical. Ainsi, l'immersion est effectivement le mode principal d'apprentissage, et l'on accorde une importance particulière à guider le groupe plutôt qu'à cultiver les talents individuels, même si le niveau d'aptitude musicale dans de tels groupes varie considérablement.

Le terme « fluidité » est pertinent parce que les sessions ne sont pas nécessairement structurées, elles peuvent être spontanées contrairement à la pédagogie de la musique classique occidentale. À l'extrémité la plus structurée de cet éventail, on peut voir dans le film *Dò farala a kan – something has been added* que la famille du maître *ngoni* Bassekou Kouyaté à Bamako est assez disciplinée, avec des répétitions et sessions musicales régulières pour les enfants de la famille étendue. Il est tentant de penser que cela est dû au fait que Bassekou lui-même a longtemps été exposé, depuis les années 1990, à l'industrie musicale, lorsqu'il faisait partie du groupe de Toumani Diabaté, Symmetric Orchestra.

Cependant sa mère, feu Yakaré Damba, était elle-même très rigoureuse dans sa manière d'enseigner la musique à ses nombreux petits enfants. Installée à Garana, village multi-ethnique de 2500 personnes dans la région de Ségou, où elle était matriarche de la famille Kouyaté, elle avait une opinion bien définie sur la façon dont les enfants de jolis devaient apprendre la musique. Née à l'époque coloniale, elle pensait comme plusieurs jolis de sa génération que la musique était plus importante que l'école (une philosophie qui n'était pas partagée par la génération d'après, qui a insisté pour envoyer les enfants à l'école).

Dans le film, je demande à Yakaré comment elle enseigne à ses petits-enfants (le verbe bambara que j'ai utilisé pour dire « enseigner » est *ka dege* qui signifie à la fois apprendre et enseigner). Yakaré répond que :

« N'importe qui est présent, lorsqu'il est temps d'enseigner, je les appelle, ils s'asseyent et on a une petite représentation [le mot qu'elle utilise est le terme français "concert"]. Je chante une chanson et ils doivent la répéter jusqu'à la connaître. Je m'assieds et je les regarde, s'ils font une erreur je les corrige. Un par un ils doivent faire un solo. Et comme ils sont jolis, cela vient naturellement, c'est dans leur sang »⁵.

4 *Da Kali*, <http://www.growingintomusic.co.uk/mali-and-guinea-music-of/films-of-growing-into-music.html>, à 14 minutes et 50 secondes.

5 *Dò farala a kan: something has been added*, <http://www.growingintomusic.co.uk/mali-and-guinea-music-of/films-of-growing-into-music.html>, 50^e minute.



Fig. 2. Enfants de la famille de Modibo Kouyaté à Garana, Mali. Les filles chantent et tapent des mains ; le fils joue le *tamani*. Il y a aussi un petit *ngoni* sur le tapis. Photo Lucy Durán, 2010.

Même si Yakaré était insistante, en pratique, durant les trois ans de tournage à Garana, il m'apparut avec évidence que le « moment d'enseigner » n'était pas fixe et se produisait de façon aléatoire. Modibo Kouyaté (fils de Yakaré Damba et frère de Bassekou Kouyaté) disait que l'apprentissage musical de ses enfants est « notre travail. Nous sommes jelis. Il n'y a pas de jours ou d'heures spécifiques pour apprendre à tes enfants »⁶.

L'on voit dans les films beaucoup de jeux d'imitation entre les adultes et les enfants. Comment as-tu analysé ce mode d'apprentissage ?

Que ce soit pour enseigner à un groupe d'enfants ou individuellement, l'imitation est un outil fondamental pour apprendre. Il est important d'observer que cette imitation reflète les structures soliste-chœur qui sont omniprésentes dans toute la musique mandé, dans les chants aussi bien que dans l'accompagnement instrumental. Les chants se fondent sur un refrain (le terme est *dònkili*, « appel à la danse ». Ce terme indique une mélodie courte avec texte, qui ouvre souvent un chant. Le *dònkili* peut être chanté en solo ou à l'unisson. Il n'implique pas une alternance

⁶ *Ibid*, 54^e minute.

du type « solo-chœur » ou « question-réponse », mais, dans beaucoup de chants, il peut être répété par deux chanteurs, ou ses lignes peuvent être partagées entre deux chanteurs dans une forme en miroir.

Parfois le refrain a quatre lignes complexes, réparties entre deux chœurs (ou bien solo-chœur) qui chantent les lignes en miroir, avec un échange continu. Voilà ce que les petits enfants apprennent à chanter. Apprendre les improvisations vocales (*teremeli*) vient plus tard. Les accompagnements instrumentaux, nommés *folisen* (« la marche de jambe »), se fondent sur un ostinato court et répétitif de 4 à 8 mesures, avec une structure AB dans laquelle la partie B est une variation de A. Même les variations et improvisations instrumentales sont construites sur l'imitation, avec des phrases séquentielles.

Le célèbre psychologue musical Adam Ockelford observe que « l'imitation est au cœur de la structure musicale » et que la répétition compte pour 80 % de la musique (Ockelford 2015 : 24-5). Ce pourcentage est probablement plus grand pour la musique des jelis du Mande. Les structures solo-chœur fournissent la base avec laquelle les enfants plus âgés, plus expérimentés, commenceront à apprendre l'art de l'improvisation.

Donc, apprendre le répertoire jeli par les moyens de l'imitation et de la répétition signifie apprendre aussi, en elle-même, la grammaire de la musique.

« On ne devient pas griot, on naît griot, c'est dans le sang », entend-on dire dans le film Da Kali. Ainsi l'enseignement musical chez les griots semble être une affaire d'hérédité. Comment choisit-on donc, parmi les petits, ceux qui feront de la musique ?

« La musique dans le sang » est une phrase que l'on entend dans tous les films du projet « Growing into Music », y compris ceux sur le Venezuela et Cuba, où la musique n'est pas héréditaire. Souvent, cela est juste une façon de refléter l'importance de la famille dans la transmission musicale. Les jelis, cependant, disent



Fig. 3. Djeli Sékou Kouyaté, le *Sosobalatigi* (gardien du balafon sacré de Sunjata Keita, fondateur de l'empire du Mali) joue avec quelques petits fils, lors de la visite de Lucy Durán à Niagassola, Guinée. Photo Lucy Durán, 2011.

qu'ils ont « la musique dans le sang » pour indiquer qu'ils sont une « classe héréditaire ». Ainsi que je l'ai écrit dans un article, cette croyance signifie que, de par leur statut, « tous les enfants de griots sont encouragés à apprendre une partie des compétences musicales et de la parole, même s'ils n'ont pas de talent particulier. Les griots justifient cela sans cesse avec des phrases telles que "on naît griot, on ne le devient pas" » (Durán 2015a).

Par conséquent, les jeunes manifestant des capacités musicales prometteuses ne sont pas nécessairement choisis par les aînés et ne reçoivent pas obligatoirement d'attention supplémentaire. Les adultes me firent remarquer que la motivation, la confiance en soi, et une bonne concentration sont tout aussi importants que le talent. Ces traits peuvent être récompensés avec des sucreries ou de l'argent (pièces de monnaie), comme on le voit dans le film *The Voice of Tradition: Bako Dagnon and her family* lorsque la petite fille de Bako, Saran, 8 ans, chante⁷.

Les non-jelis, les « libres de naissance » ou de lignée « noble », apprécient évidemment la musique, mais jouer d'un instrument ou chanter est fortement découragé. Par conséquent il y a très peu d'éducation musicale au niveau de l'école (Durán 2015a). Jouer de la musique est associé au stigmate des artisans, qui sont les manipulateurs de *nyama*, énergie invisible et dangereuse.

Bien entendu, l'exposition à la musique depuis la petite enfance n'implique pas que tous les enfants jelis progresseront à la même vitesse, les adultes ayant tendance à les laisser avancer à leur propre rythme. Mais lorsqu'ils grandissent, vers l'âge de 11-12 ans, un processus d'auto-sélection se produit – certains commenceront à exceller, pendant que d'autres abandonneront définitivement les représentations. C'est à ce moment que les plus doués commenceront à accompagner les adultes aux fêtes de mariages et autres manifestations publiques. Les moins doués (ou moins motivés) se détourneront des performances publiques. L'adolescente d'une illustre famille de chanteurs, qui avait des difficultés à chanter juste, m'expliqua qu'elle arrêta de chanter à l'âge de 10 ans. « Tu peux faire des erreurs quand tu es petite et chez toi – à la rigueur les autres enfants riront de toi. Mais maintenant je suis grande, je ne veux pas faire d'erreurs en public et porter la honte sur ma famille ».

*Justement, il y a la question de l'erreur. A-t-on le droit de se tromper ?
Comment les maîtres corrigent les enfants ?*

Pendant que je filmais « Growing into Music » au Mali, j'étais constamment surprise par le fait que les erreurs n'étaient pas corrigées, du moins pas de la manière qui m'était familière, celle de la pédagogie occidentale. Je n'ai jamais entendu la phrase « Non, c'est faux ». À la place, les adultes jouaient ou chantaient la mélodie jusqu'à ce que l'enfant la maîtrise ; sinon ils passaient à l'enfant suivant sans faire de

⁷ *The Voice of Tradition: Bako Dagnon and her family*, <http://www.growingintomusic.co.uk/mali-and-guinea-music-of/films-of-growing-into-music.html>, 6^e minute.

commentaires. Lorsqu'un jeune garçon de la famille Kouyaté de Niagassola frappait constamment la mauvaise lame du balafon, mais en rythme parfait, son père me dit :

Laisse le apprendre en premier le mouvement jusqu'à qu'il soit capable de le faire sans y penser. Après, il entendra la mauvaise note. Et s'il ne l'entend pas, les autres enfants le corrigeront. Un griot doit être sûr de lui, comment est-ce possible si on le corrige en permanence ? (Durán 2015a)

Même si dans tes films, l'enseignement se produit dans un rapport maître-élève, l'on perçoit toujours la présence du collectif (membres de la famille, participants aux mariages, enfants...). Comment se produit ce passage de l'enseignement individuel à la représentation pour les autres ?

La pratique musicale dans les ménages jelis se fait toujours en présence d'un public. J'utilise le mot « public » pour désigner toute personne présente à la maison, généralement vaquant à ses tâches routinières, ou les voisins qui rentrent dans la cour attirés par la musique. Cette audience permanente est certainement la raison pour laquelle ces enfants, lorsqu'ils sont en représentation professionnelle et face à un public d'inconnus, ont une telle maîtrise d'eux-mêmes. Par exemple en 2015-16, j'ai participé à l'organisation de concerts d'enfants jelis de différentes familles au Musée National de Bamako. Ces enfants, certains de 4 ans seulement, se présentèrent, confiants, devant un public de quelques centaines de personnes, et chantèrent leurs chansons à pleins poumons, sans fautes, comme s'ils étaient nés sur scène.

Il est communément dit que les jelis doivent être sans peur. Roderic Knight, qui, en 1970, a étudié la kora mandinka en Gambie, cite une chanteuse disant « un *ngara* (maître musicien) n'a pas peur de la foule, il n'a peur de rien à part Dieu » (Knight 1973 : 81). Dans le film *Da Kali*, la chanteuse Hawa Kassé Mady Diabaté dit à sa fille Rokia : « Lorsque tu chantes, oublie la timidité. Tu dois montrer à tout le monde que tu es une jeli ». Son amie Ana Diallo ajoute : « Les jelis ne peuvent pas être timides, ils ne peuvent que transpirer »⁸ (parce qu'ils travaillent dur), un commentaire qui a fait rire aux éclats tous ceux qui étaient présents.

Tu as parlé plus tôt des pratiques musicales des filles et des garçons. Cela veut dire que l'enseignement musical est conçu et adapté en fonction du genre ?

Tandis que les filles commencent à chanter avant de parler, les garçons ne sont généralement pas formés sur un instrument avant d'être beaucoup plus âgés,

⁸ *Dò farala a kan: something has been added*, <http://www.growingintomusic.co.uk/mali-and-guinea-music-of/films-of-growing-into-music.html>, 7 minutes et 49 secondes.

parfois pas avant 12 ans, voire ultérieurement. J'ai écrit ailleurs sur l'attribution au genre féminin du chant, perçu comme un instrument « naturel », approprié aux rôles traditionnels des femmes dans cette société (le genre féminin est assigné au chant dans de nombreuses sociétés ; voir Durán 2000, 2007).

Dans le village de Garana (la dernière partie du film *Dò Farala a kan*), l'on voit des garçons jouant vigoureusement le *tamani*, un tambour à ton variable, comme accompagnement pour le chant des filles. Même si Bassekou Kouyaté et ses frères jouent tous du *ngoni*, ils ont d'abord appris le *tamani*, au travers duquel ils ont pu absorber la grammaire musicale et les rythmes du répertoire jeli. Les garçons peuvent chanter s'ils le souhaitent, mais ils ne sont pas encouragés à le faire. Les filles sont activement dissuadées de jouer d'un instrument excepté laalebasse, comme percussion, et la barre de fer percussive, le *karinyan*.

D'où vient cette idée de filiation musicale entre les enfants et leurs aînés et comment influence-t-elle la notion d'« être doué » pour la musique ou d'être un « bon musicien » ?

La vieille génération de jelis m'a souvent dit que c'est seulement le premier né qui persistera et excellera naturellement dans la musique. Si l'un des jeunes frères et sœurs manifeste une aptitude exceptionnelle comme chanteur ou instrumentiste, cela est souvent expliqué comme étant hérité de l'âme d'un grand-parent. Un exemple typique est Kassé Mady Diabaté, considéré par beaucoup comme l'un des meilleurs chanteurs du Mali (on le voit enseigner à sa petite fille dans le film *Da Kali*). Il est dit de lui qu'il a hérité de son grand-père, dont la voix était si belle que lorsqu'il chantait, il faisait pleurer les gens. Dans un entretien avec la journaliste Anne Berthod, le chanteur déclarait ainsi :

Le petit Kassé Mady est né dans le village de Kela, berceau de la tradition, et a donc grandi dans un environnement à la fois rural et mélomane. "Enfant, je menais les bêtes au champ en chantonnant", raconte-t-il. "A 7 ans, les oncles ont déclaré que ma voix était la réincarnation de celle de mon grand-père, un grand djéli, et m'ont donné son surnom, Kassé, « celui qui fait pleurer ». (Anne Berthod, *Télérama* 3435, 11/11/15: 6-7)

Une autre histoire similaire est celle de la chanteuse Bako Dagnon, qui porte le nom de sa grand-mère, Bako Diarra de Ségou, dont elle aurait hérité la voix. La destinée joua aussi son rôle. Dans un entretien avec moi, le frère aîné de Bako se souvenait que :

Un jour, un devin errait dans le village et la repéra. "Cette petite fille va devenir quelqu'un de spécial" dit-il aux villageois. En réalité, cette prédiction pesa lourd sur ses épaules. À partir de ce moment, Bako était vue par les villageois, distinguée

comme destinée à avoir une vie différente du reste d'entre eux. (Entretien avec Bairy Dagnon, Golobladji, 2009)

Des deux petites filles sous la tutelle de Bako Dagnon, c'est la plus jeune, Ami, qui a continué à chanter. Depuis que sa grand-mère est morte en 2015, elle a été soigneusement encadrée par son père le guitariste Lassi Diabaté, (fils de Bako Dagnon), avec des sessions quotidiennes intenses après l'école à Bamako. Ami est une chanteuse enthousiaste, c'est largement son choix de suivre les pas de sa grand-mère et de développer ses capacités vocales, d'où le fait que beaucoup disent qu'elle a hérité de son esprit. Cette phase d'apprentissage musical est bien plus directe et intensive que lorsqu'elle était plus jeune et apprenait avec ses camarades, comme dans le film *Da Kali*.

Le programme de radio américain diffusé par la radio publique nationale, Afropop Worldwide, filma l'une de ces sessions extrascolaires entre Ami et son père en 2016 comme partie d'un documentaire sur la musique du Mali⁹. À l'époque Ami avait 12 ans, et son assurance vocale, les paroles de ses chansons, son style, son habilité à improviser, tous ces éléments montrèrent une nette amélioration depuis l'époque de mon film pour «Growing into Music». La chanson présentée dans ce passage est *Titati*, un morceau que Bako chantait régulièrement.

Ainsi la question des trajectoires professionnelles dans la musique dépend des notions communes de talent individuel hérité et de destinée – transmises aux enfants dès un très jeune âge – combinées avec des éléments individuels comme la motivation, la confiance en soi, et un encadrement méticuleux.

Est-ce que les rôles des jelis tels que tu nous les décris persistent de nos jours ?

Bien que les jelis disent que la musique est «dans leur sang» (voir l'introduction du film *Da Kali*), beaucoup d'entre eux ne jouent pas de musique aujourd'hui. Certains adultes ne veulent même pas que leurs enfants deviennent musiciens, et ce principalement à cause du manque d'opportunités qui permettraient de sortir du milieu très fermé des représentations musicales jelis. Seuls certains musiciens arrivent à dépasser des contextes locaux (comme les célébrations de mariage) pour atteindre la scène internationale où ils peuvent gagner plus d'argent.

L'idée que les jelis sont les gardiens et les transmetteurs désignés de la connaissance musicale persiste de nos jours dans le monde culturel mande. Au cœur du pays mande (auparavant le centre de l'empire du Mali), à la frontière entre le Mali et la Guinée, les jelis ont toujours monopolisé la pratique musicale. Cependant, ce monopole a été contesté à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle,

⁹ Afropop Worldwide, "Hip Deep in Mali. Growing into Music in 21st Century Bamako", <http://afropop.org/audio-programs/hip-deep-in-mali-growing-into-music-in-21st-century-bamako>.

avec l'essor d'artistes non-héritaires, dans des styles comme le *wassoulou*, le rap, le *zigiri* (chant musulman) ou encore la « global dance music ». Même durant les célébrations marquantes de la vie, telles que les fêtes de mariage – l'un des contextes principaux pour la musique *live* au Mali – il est de plus en plus fréquent d'avoir des DJs jouant de la musique enregistrée, remplaçant ainsi les jelis. En outre, les enfants sont exposés à la télévision, à internet, à la radio, et aux enregistrements, moyens qui servent de plus en plus pour apprendre et imiter les vedettes, en lieu et place de l'apprentissage direct.

Le Mali est frappé depuis 2012 par un conflit armé qui, bien qu'il ne touche pas directement la ville de Bamako, a des impacts importants sur la vie des populations urbaines. Qu'en-est-il des enfants que tu as suivis pour ta recherche ? Continuent-ils la musique ?

En y réfléchissant, cela me paraît être une étrange coïncidence que le financement du Arts & Humanities Research Council pour mon tournage sur place au Mali s'arrêta précisément en janvier 2012. Seulement deux mois après, en mars, un coup d'état militaire renversait le gouvernement du président Amadou Toumani Touré, qui avait élu démocratiquement et qui se trouvait, au moment des faits, dans les derniers mois de son second mandat. Le pays se trouva alors confronté à une période d'instabilité extrême et de mauvaise gouvernance. La conséquence la plus néfaste fut un soulèvement armé par des militants djihadistes dans les régions désertiques du nord, demeurant aujourd'hui encore une présence menaçante dans la région. L'impact de la crise économique concomitamment aux attaques terroristes ciblant les hôtels et les boîtes de nuits de Bamako ont fait fuir la clientèle principale : les touristes, le personnel des ONG et des ambassades, et les fans de musique locale. Un grand nombre des « espaces culturels » de Bamako, où les musiciens avaient l'habitude de jouer, ont dû fermer.

Cela eut une répercussion considérable sur l'économie informelle qui permettait aux femmes de financer la musique vivante dans les cérémonies de mariage de rue à Bamako (connues sous le nom de *sumu*). Ces célébrations se tiennent les jeudis et dimanches dans les rues de Bamako pour marquer un mariage civique, et sont organisées par les femmes pour les femmes, avec comme attractions principales la musique *live* et la danse. C'est là que la majorité des jelis gagnent leur vie et où leurs enfants peuvent avoir leur première expérience de performance en public. De plus en plus, à ces célébrations marquantes de la vie, la musique *live* est remplacée par des DJs jouant des morceaux enregistrés. Dans ce contexte, peu des enfants que j'ai filmés ont continué à développer leurs compétences musicales de manière assidue depuis 2012. Certains ont complètement arrêté de jouer, du moins en public. Un bon nombre des filles filmées se sont mariées, bien que toujours adolescentes. L'une d'entre elles a déjà divorcé.

Plutôt que de déboucher sur des supports classiques comme les publications écrites, ce projet a donné lieu à plusieurs films. Pourquoi as-tu privilégié l'outil audio-visuel pour la restitution de tes analyses ? Et comment as-tu réussi à capter avec ta caméra un objet si intime et impalpable que le développement musical enfantin ?

J'ai toujours adoré les films documentaires et j'ai été chercheuse pour plusieurs films sur la musique du Mali, de la Gambie et du Sénégal¹⁰. J'estime que les films sont un moyen beaucoup plus efficace – et attirant un public plus large – que l'écriture, pour capter le développement musical des enfants. Une grande partie du processus d'apprentissage est «extra-musical», allant au-delà de la musique, impliquant les gestes et le langage corporel. Les films peuvent capturer ces moments, ainsi que les personnalités musicales des enfants et leurs relations. Cela étant, en complément, un texte académique peut contextualiser, analyser et clarifier les aspects de ce processus à multiples facettes qui pourrait ne pas être apparent seulement avec un film.

L'un des grands avantages du film comme produit premier est qu'il peut atteindre une audience plus large dans le monde. La projection de mes films «Growing into Music» sur le Mali à Cuba, par exemple, a permis à des adultes et des enfants cubains qui n'avaient jamais été en contact avec la culture jeli et ses formes de transmission, de voir ce travail. Beaucoup commentèrent sur la forte résonance avec la musique cubaine qu'ils percevaient dans ces films. Je doute que des conférences auraient eu le même impact.

J'aimerais aussi ajouter que les films sont un moyen plus efficace que l'écriture pour communiquer les résultats des recherches aux enquêtés. Combien de familles maliennes avec lesquelles j'ai travaillé pour ce projet liront des textes académiques ? Tandis qu'ils regarderont les films avec enthousiasme. Ô combien seront précieuses ces images pour les enfants filmés lorsqu'ils grandiront, et qu'ils pourront revoir ces années formatrices !

Daniel Reed, ancien directeur des Archives de la musique traditionnelle à l'Université d'Indiana, explique que :

Les informations s'appuyant sur des archives audiovisuelles ont le potentiel d'avoir une plus grande valeur plus le temps passe... Les traces historiques trouvées dans les collections d'archives sonores sont préservées sous des formes tangibles qui,

¹⁰ Par exemple, *Bamako Beat* (<http://www.caliopemedia.co.uk/bamako-beat>); *Eyes Open: Youssou N'Dour* (<http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b7cb5b20e>); *Repercussions: Born Musicians* (<https://www.youtube.com/watch?v=yF73nCTehUM>); *Bajourou: Music of Mali* (*Open University, The Shape of the*

World) (<http://bufvc.ac.uk/dvdfind/index.php/title/1609>); *Millennium: a thousand years of history – the Fourteenth Century* (http://docuwiki.net/index.php?title=Millennium:_A_Thousand_Years_of_History#The_Fourteenth_Century:_Century_of_the_Scythe)



Fig. 4. Projection des films «Growing into Music» pour la famille Kouyaté, installée à Bamako mais originaire de Niagassola (Guinée). On voit les enfants et petits-fils du *Sosobalati* – gardien du balafon sacré de Sunjata Keita. Photo Lucy Durán 2011.

souvent, ont une grande signification comme documents historiques – pas seulement pour les communautés académiques, mais, et avec encore plus d'importance, pour les communautés où ces enregistrements ont été faits. (Reed 2018)

Et l'ethnomusicologue Anthony Seeger observe que :

Cent ans après leurs publications, certains articles du *Journal of American Folklore* ou de l'*American Anthropologist* n'ont plus qu'un intérêt mineur. Cependant, les enregistrements faits pas certains de ces mêmes auteurs, continuent souvent à être très passionnants pour les académiciens, les musiciens et les membres des communautés dans lesquelles ils ont été enregistrés. Au fil du temps, c'est peut être les collections que nous avons faites, plus que ce que nous en avons fait, pour lesquelles on se souviendra le plus de nous. (Seeger 1988)

Comme l'affirme la célèbre avocate culturelle cubaine Cary Diez (notre consultante pour les films «Growing into Music» à Cuba) :

Grâce à ces films, les enfants furent très motivés. Pour eux, c'est quelque chose de vraiment spontané et orienté famille, c'est tellement quotidien que parfois ils ne réalisent pas son importance. "Growing into Music" les a aidés à voir cette importance. (Diez, 2012, communication personnelle)

Mais l'utilisation du film comme outil d'une recherche comporte tout de même des défis. Il n'y a pas un instant précis où les enfants de ces familles musicales deviennent doués. Dans les traditions orales, les enfants acquièrent les compétences et la connaissance de plusieurs façons et sur une longue période.

Les notions se rapportant au progrès durant la phase d'immersion de l'apprentissage musical dans la jeune enfance, sont explorées dans le film *Dò farala a kan: something has been added*. Dans certains cas, même après une période de six mois, il était difficile de voir un quelconque changement dans le «progrès» des enfants. On dit que les enfants ont «fait des progrès» («*a ye dò fara a kan*») s'ils ont ajouté de nouvelles chansons à leur répertoire, ou ont créé de nouvelles variations pour une mélodie établie. Mais cela semble être plutôt une façon prosaïque, non musicale, d'évaluer les progrès.

Hors caméra, j'ai dirigé beaucoup de discussions informelles avec les adultes sur le développement musical de leurs enfants. Ce qui en émergea était l'idée que tous les enfants jolis devraient être encouragés à apprendre les bases, et donc qu'il n'était pas utile de pousser pour une musicalité individuelle à ce stade. Les adultes étaient réticents à distinguer les forces et faiblesses de leurs enfants. De plus, il y avait aussi l'idée qu'un jeune enfant montrant une virtuosité extrême était vulnérable à la jalousie, voire à la sorcellerie. Ce n'était pas des opinions qu'ils voulaient particulièrement partager devant la caméra.

Il était aussi difficile d'obtenir le point de vue des enfants sur l'apprentissage de la musique, que ce soit avec ou sans caméra. Les enfants jolis que j'ai filmés étaient à l'aise en jouant de la musique, mais n'étaient pas habitués à en parler. Cela fait partie d'un plus large comportement normatif dans la société mandé, qui demande aux enfants de montrer du respect envers leurs aînés. Ils ne doivent pas leur parler à part pour répondre à une question, et même dans ce cas, leur réponse doit être brève.

L'une de mes méthodologies dans le projet «Growing Into Music» était de m'asseoir, de temps en temps, avec toute la famille pour leur montrer des images d'eux-mêmes (voir fig. 4). Leurs réactions étaient toujours fascinantes (et ces rencontres étaient d'ailleurs aussi filmées). Les enfants trouvèrent cela très divertissant de se regarder, tandis que les adultes déclarèrent qu'ils n'avaient pas pensé à l'importance de la transmission orale, que c'était un processus inconscient. Le film leur fit réaliser l'importance d'être proactifs dans l'enseignement de leurs traditions à la nouvelle génération.

Références

- CHARRY Eric
2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- CISSE Youssou Tata & Wa KAMISSOKO
1988 *La Grande Geste du Mali: Des Origines à la Fondation de l'Empire*. Bamako: Karthala/Arsan.

DURÁN Lucy

- 2007 «Ngaraya: Women and Musical Mastery in Mali», *Bulletin of SOAS* 70/3: 569-602.
- 2009 *Bako Dagnon: biography*, sleeve notes, *Sidiba* (CD: Discograph).
- 2015a «Growing into Music in Mali – Perspectives on Informal Learning in West Africa», in Natassa Economidou & Mary Stakelum, dir.: *European Perspectives on Music Education, vol. 4: Every learner counts: democracy and inclusion in music education*. Innsbruck: Helbling Verlag: 49-64.
- 2015b «"Soliyo" (Calling the Horses): Song and Memory in Mande music (Mali)», in Rowan Pease and Rachel Harris, dir.: *Pieces of the Musical World: the Study of Music in Culture*. Abingdon, Oxon: Taylor & Francis: 27-44.
- 2000 «Women, music, and the mystique of hunters in Mali», in Ingrid Monson, dir.: *The African Diaspora: a musical perspective*. New York: Garland: 137-86.

KNIGHT Roderic C.

- 1973 *Mandinka Jaliya: Professional Music of the Gambia*. PhD thesis, UCLA.

MC NAUGHTON Patrick

- 2000 «Comments on Secrets and Lies», *Mande Studies* 2: 175-83.

MARCHAND Trevor

- 2015 «It's in our blood: Mali's griots and musical enskilment», *Africa* 85/2: 356-364.

NIANE Djibril Tamsir

- 1965 *Sundiata – an epic of old Mali*. London: Longman.

OCKELFORD Adam

- 2015 «Exceptional measures – Education through music for children on the autism spectrum» in Natassa Economidou & Mary Stakelum, dir.: *European Perspectives on Music Education, vol. 4: Every learner counts: democracy and inclusion in music education*. Innsbruck: Helbling Verlag: 17-34.

REED Daniel B

- 2018 «Reflections on Reconnections: When Human and Archival Modes of Memory Meet», Chapter 2, Frank Gunderson & Bret Woods, dir.: *Oxford Handbook on Musical Repatriation*. London and New York: Oxford University Press.

SEEGER Anthony

- 1988 «On Changes and Continuities», *ReSOUND* 7/2 – Newsletter of the Archives of Traditional Music. Bloomington: Indiana University.

Growing into Music Films: Lucy Durán (co-producer, camera and research)

- 2012 *Growing into Music – Children Learning Music in North India, Azerbaijan, Mali, Cuba and Venezuela*, 68-minute documentary film. London: SOAS University of London. <www.growingintomusic.co.uk>
- 2013 *Do Farala a Kan: something has been added. Growing into music in Mali part II*, 80-minute documentary film. London: SOAS University of London. <www.growingintomusic.co.uk> and <mali-cuba.com>
- 2013 *Da Kali – the pledge to the art of the griot, Growing into Music in Mali part I*, 80-minute documentary film. London: SOAS University of London. <www.growingintomusic.co.uk> and <www.mali-cuba.com>
- 2015 *The voice of tradition: Bako Dagnon and her family. Growing into music in Mali*, 30-minute documentary film. Winner, 10th anniversary Arts & Humanity Research Council (AHRC) awards for research in films: Best AHRC-funded film since 1998.
- 2017 *Mali-Cuba: Music Across Generations*. 58-minute film. [co-produced by Lucy Durán & Geoffrey Baker]. <<https://mali-cuba.com/>>