

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

12 | 1999

Noter la musique

Les maîtres du *jembe*

Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly

Vincent Zanetti, Fadouba Oularé, Mamady Keïta, Soungalo Coulibaly et Famoudou Konaté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/856>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

Pagination : 175-195

ISBN : 978-2-8257-0680-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Vincent Zanetti, Fadouba Oularé, Mamady Keïta, Soungalo Coulibaly et Famoudou Konaté, « Les maîtres du *jembe* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/856>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

Les maîtres du jembe

Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly

Vincent Zanetti, Fadouba Oularé, Mamady Keïta, Soungalo Coulibaly et Famoudou Konaté

- Du mercredi 5 au dimanche 9 mai 1999, une partie de la population de la ville de Conakry, la capitale de la République de Guinée, eut le privilège d'assister gratuitement à la naissance d'un nouvel événement culturel d'importance internationale. Pendant quatre jours, répondant à l'invitation de la Direction Nationale de la Culture, un certain nombre d'artistes guinéens et étrangers se retrouvèrent sur plusieurs scènes réparties entre quatre quartiers différents de la ville, à l'occasion de la Première Biennale Internationale de Percussions. Essentiellement subventionnée par l'Union européenne, cette manifestation s'inscrit dans la continuité d'un effort de promotion à long terme du patrimoine culturel de la Guinée. En effet, dès les premières heures de l'indépendance du pays, le souci légitime de protéger et d'encourager la création musicale à partir des différents répertoires traditionnels régionaux fit partie des préoccupations du gouvernement. Ahmed Sékou Touré, premier président de la République de Guinée, était considéré comme un père par les artistes : sous son impulsion, les Ballets Africains et le Ballet National Djoliba furent rapidement considérés comme les ballets les plus virtuoses et les plus prestigieux d'Afrique de l'Ouest¹. Les crises politiques et économiques qui se succédèrent dès le début des années 1980 devaient pourtant ramener les musiciens et les danseurs à un statut social proche de la marginalité. Plus nombreux que partout ailleurs en Afrique – sous le régime révolutionnaire de Sékou Touré, le fait de ne pas participer aux fêtes par la danse ou la musique était considéré comme un manquement civique – les artistes se mirent à tenter leur chance à l'étranger. Il fallut attendre la création de l'Ensemble National des Percussions de Guinée, en 1988, grâce aux efforts conjugués de la Coopération française et de la Direction Nationale Guinéenne de la Culture, d'une part, et d'autre part grâce au travail acharné du musicien et agent culturel français François Kokelaere, pour que les Guinéens se rendent compte qu'il leur restait de vrais maîtres du tambour *jembe*², et que leur art trouvait un réel écho dans l'intérêt des milieux culturels européens, américains et même japonais. Au succès international de cette troupe vint

s'ajouter celui, plus retentissant encore, du *jembefola* Mamady Keïta, ancien soliste du Ballet National Djoliba, dont le retour dans son village a fait l'objet d'un film magnifique du cinéaste français Laurent Chevallier : ce document émouvant a permis à de nombreux jeunes musiciens de s'identifier au maître-tambour malinké, qui désormais rentre au pays chaque année, entraînant dans son sillage de nombreux musiciens étrangers avides de s'initier aux percussions guinéennes. Avant lui, un autre maître du *jembe*, de dix ans son aîné, avait déjà pris l'habitude d'amener en Guinée une clientèle européenne : Famoudou Konaté, ex-premier soliste des Ballets Africains, qui jouit aujourd'hui d'une reconnaissance unanime de la part de tous les amateurs de musique mandingue.

Fig. 1 : Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly (à droite, en arrière-plan)



Photo : Anne-France Brunet, 1999

- 2 L'idée de la création d'un festival de la percussion à Conakry était donc dans l'air depuis un certain temps. Mais au-delà des instances culturelles locales, il fallait également convaincre les partenaires économiques étrangers, qui seuls pouvaient assurer le financement d'un tel projet. Or pour ces interlocuteurs, l'organisation de la manifestation ne pouvait avoir de sens que si elle était associée à une entreprise à la fois plus large et plus profonde. D'où l'idée de la création à Conakry d'un Centre International de Percussions, avec pour objectifs prioritaires la formation de professeurs et de créateurs, tant dans le domaine strictement musical que dans les métiers qui y sont liés (décors, costumes, fabrication d'instruments, technique et prise de son, etc.), en même temps que l'encouragement à la recherche ethnomusicologique, particulièrement dans le domaine des percussions.
- 3 Le festival biennal et le centre international appartiennent donc à un même projet, lequel a pu être présenté à la presse internationale invitée (en fait essentiellement francophone), par le représentant de l'Union européenne en Guinée, Monsieur Stefan

Frowein. Lors de cette conférence, et par la suite lors de mes nombreux entretiens avec les plus fameux *jembefolaw* présents lors de la manifestation, j'ai pu me rendre compte que, contrairement à ce qu'on aurait pu croire, personne n'avait vraiment demandé l'avis des véritables tenants de la tradition quant à l'organisation du futur centre. Il semblait en revanche plus important aux organisateurs de récolter les avis des quelques grands musiciens occidentaux invités, comme le batteur de jazz Elvin Jones ou sa consœur danoise Marilyn Mazur. Sans vouloir porter de jugement sur la capacité de ces artistes prestigieux à pouvoir percevoir la réalité culturelle d'un pays au patrimoine aussi riche et diversifié lors d'un bref séjour passé essentiellement dans un des plus grands hôtels de la capitale, il me semblait essentiel de récolter au plus tôt les impressions des batteurs traditionnels, en fait les premiers intéressés par la création d'une école de percussions à Conakry, avant de s'engager trop en avant dans sa réalisation. Les organisateurs avaient eu la bonne idée de réunir pour la première fois sur la même scène trois des figures les plus fameuses de l'histoire des ballets guinéens et d'inviter à leurs côtés un des plus grands maîtres maliens du *jembe*. Il y avait là Fadouba Oularé, le doyen des batteurs de ballets, né entre 1930 et 1935, aujourd'hui retiré dans le village de Faranah ; Famoudou Konaté, né en 1940 dans la région de Kouroussa, premier soliste des Ballets Africains de Guinée pendant vingt-six ans ; Mamady Keïta, né en 1950 dans le village de Balandougou, dans le Wassolon, membre fondateur à l'âge de quatorze ans, puis premier soliste et directeur artistique du Ballet National Djoliba jusqu'en 1986 ; et enfin, Soungalo Coulibaly, né en 1955 dans le village de Beleko, dans le Baninko, au sud-ouest de Ségou (Mali). Soungalo Coulibaly est peut-être le seul véritable autodidacte parmi les maîtres reconnus du *jembe*, le seul en tout cas qui n'ait pas suivi la filière des ballets : originaire d'une région où cet instrument était inconnu quand il était enfant, il a d'abord joué des autres tambours traditionnels du patrimoine bambara, avant de découvrir le *jembe*, puis d'émigrer en Côte-d'Ivoire où sa virtuosité l'a très vite fait remarquer. Malgré ce départ atypique, sa connaissance des rythmes traditionnels et sa rare sensibilité musicale lui valent d'être aujourd'hui considéré par ses pairs guinéens comme un des grands *jembefolaw* traditionnels de cette fin de siècle.

- 4 En marge des concerts, j'ai eu l'immense plaisir de pouvoir rencontrer ces légendes vivantes de la percussion mandingue. L'un après l'autre, les quatre batteurs ont exprimé leur satisfaction de voir ainsi leur art reconnu et leur statut de *jembefola* revalorisé, alors qu'il est traditionnellement peu considéré dans la société. Mais ils ont aussi fait part de leur inquiétude face à ce que leurs successeurs font de la musique de *jembe* sur les scènes internationales et même en Afrique.

Entretien avec Famoudou Konaté et Fadouba Oularé³

Vincent Zanetti : Famoudou Konaté, parmi tous les batteurs de *jembe* qu'on a entendus ici à la Biennale, vous et votre grand frère Fadouba Oularé, vous faites partie de ceux qui ont été initiés au village. Pour vous, qu'est-ce qui fait la différence avec les musiciens qui restent en ville ?

Famoudou Konaté : Ca c'est très important ! Nous, les grands batteurs, c'est-à-dire les vieux batteurs, qui tapons le *jembe* comme depuis les siècles passés, nous avons toujours vécu dans un milieu en écoutant et en voyant nos proches chanter et danser, c'est pourquoi nous aimons toujours notre région. Chaque année nous venons dans notre région, nous voyons des nouveautés en même temps que des choses anciennes et ça nous sert beaucoup dans notre musique. En ce moment, tous les autres batteurs qui

jouent ici, et que moi j'appelle des batteurs modernes, ne connaissent pas l'explication des choses. Les rythmes, c'est une chose, mais nous, les vieux batteurs, tout ce que nous faisons, ça signifie quelque chose, ça parle et ça danse et ça chante. Pour moi, c'est ça la musique. On peut créer de nouvelles musiques ; par exemple, moi, je crée, Mamady Keïta crée, mais c'est toujours à travers la tradition. Quand tu veux créer un rythme, tu écoutes l'ancien, ancien, ancien, et l'ancien rythme te donne une idée pour faire le nouveau. Par exemple, moi j'ai créé « Lolo » : ce rythme, c'est le chant des oiseaux, des pigeons qui jouent « Ku Ku Kuku Kuku, Ku Ku Kuku Kuku... » Je l'ai entendu le matin, et le soir, j'ai créé le rythme. Mais Fadouba, Famadou, Soungalo, Mamady Keïta, nous tous, nous jouons toujours des rythmes de la tradition. C'est tout ce que j'ai pour le moment à vous répondre.

Est-ce que vous avez l'impression que les batteurs modernes ne développent que la virtuosité et que justement, parce qu'on n'entend qu'eux maintenant dans les ballets, c'est à eux qu'on doit l'accélération des rythmes ? Maintenant, on a l'impression que c'est la vitesse et la force qui comptent. Vous-même, que pensez-vous de ce changement dans la musique ?

Merci beaucoup, je pense que je vais aimer toutes tes questions. Moi, je suis vraiment opposé à ce développement de la musique. C'est pour ça que je suis en train d'écrire un livre : il faut que les gens comprennent la situation du rythme en Afrique. Avec la génération d'aujourd'hui, le *jembe* est devenu en même temps le soleil et la lune dans le monde entier, avec plein de succès. Nous sommes très contents de cela. Ça nous donne du courage et ça nous permet de développer les rythmes africains. Nous, nous sommes très sérieux dans la musique. Nous sommes très contents qu'à l'étranger, on développe la musique africaine, surtout au *jembe*. Mais ceux qui font la musique autrement, pour moi c'est du *business*. Il y a un grand problème en Afrique : nous, les Africains, on n'apprend pas l'un à l'autre. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce qu'on dit que tous les Africains savent jouer les rythmes. Non, tu connais seulement ce que tu connais ; mais nous, en Afrique, on n'enseigne pas. On n'a pas d'élèves. Par exemple, Fadouba est un des vieux grands batteurs, mais il n'a pas d'élèves africains dans son village en Hamanah. Moi, je vis cinq mois en Afrique, cinq mois en Europe, j'ai des élèves européens partout, comme Mamady, mais je n'ai pas d'élèves africains en Guinée. Alors cela me touche beaucoup. Je voudrais que nous, les Africains, on fasse aussi quelque chose, qu'on prenne exemple sur les autres. C'est à cause de ce défaut-là que la musique est mélangée en Afrique, et surtout en Guinée. Tu peux dire à quelqu'un : joue le *dunum*⁴ : il joue à sa façon, tout est mélangé. C'est pour ça que quand Mamady Keïta m'a invité à faire un CD consacré uniquement au *dunum*, je lui ai dit : « OK, on va faire ça ensemble pour que les autres comprennent »⁵. J'entends tout le temps des rythmes modernes, le *guaguancó*, le *kuku* moderne... Pour moi, c'est la façon des jeunes de vivre dans la musique. Quand je viens en Europe, j'écoute des rythmes que je ne connais même pas en Afrique, que je n'ai jamais entendus. Même dans ce festival-là, il y a des grands batteurs qui sont avec les jeunes et qui jouent des rythmes que je ne connais pas. Je suis derrière, dans la loge, et je dis, « Koro⁶ Fadouba, mais qu'est-ce que c'est que ce rythme ? » et lui me répond en bon Malinké : « Ah, mon petit frère, oublie ça ». Au festival, quand on a joué les rythmes, le vieux Fadouba m'a dit : « Mon frère, sur le morceau de *dunum*, il ne faut pas aller vite, prends ton temps, joue comme au Hamanah. ». Donc on a joué avec ce conseil et voilà comment le public a réagi. C'était la folie, tout le monde est monté sur scène. C'est ça, nous devons beaucoup travailler et prendre exemple sur d'autres : je veux que l'Afrique fasse quelque chose pour elle-même. Il faut qu'on apprenne à

écouter les maîtres, à regarder les maîtres. Il faut des écoles pour que les enfants viennent apprendre chez le maître. Mais ici, on n'apprend pas. Chacun tape à sa manière. Les Européens voient la peau noire et pensent que tous sont professeurs. Mais *koro Fadouba* est là : laissons parler le grand batteur.

Vous-même, Fadouba Oularé, vous pensez la même chose ?

Fadouba Oularé : Je ne peux pas te dire plus que Famoudou. Tout ce qu'il a dit, c'est ça. La musique maintenant, là, et notre musique, c'est pas la même chose ! C'est nous qui sommes originaires du Mandé. C'est nous qui connaissons profondément la tradition. C'est pour ça que les Européens ont besoin de nous pour venir voir la situation. Parce que dans la musique du Mandé, il y a beaucoup de rythmes. Tout ce que vous voyez là, en ville, ce sont des copies et des photocopies. Chacun fait comme il veut, un peu partout, mais ce n'est pas ça. Nous, on n'a plus la force, mais on connaît la source. Parce qu'il y a beaucoup de noms de rythmes du Mandé. Quand tu parles du Mandé réellement, c'est la moitié du Mali, Siguiri, Kouroussa et Faranah, c'est tout. La musique du Mandé, c'est ça. Je ne parlerai pas de la musique des Peuls, ni des forestiers, ni des *Susu*. Le *jembe* a commencé au Mandé, le pays de mon papa, des vieux, vieux, là... Nous, on a appris avec eux. Maintenant les jeunes n'écoutent pas Famoudou, n'écoutent pas Fadouba, n'écoutent pas Mamady, ils font seulement comme ils ont vu et entendu, chacun fait comme il veut, mais ce n'est pas comme ça qu'il faut faire. C'est pour ça que vous, vous avez besoin de nous trois en Guinée : parce qu'il ne faut pas taper quelque chose si tu ne connais pas le fond. Nous, on connaît le fond, on sait pourquoi et à quelle occasion on joue tel rythme : au Wassolon, à Siguiri, le rythme du *soboninkun* ; dans le Hamanah, autour de Kouroussa, les rythmes de *dunumba*. Le Hamanah, c'est le pays d'origine de Famoudou Konaté, et pour moi, Fadouba Oularé, c'est à Faranah. Mais moi aussi, j'ai passé tout mon temps à Kouroussa depuis l'âge de 12 ans. C'est pour ça que je connais moi aussi profondément le *dunumba*. Ma maman vient de Kouroussa. Famoudou, c'est en quelque sorte mon oncle maternel. Je connais aussi à quelle occasion on doit jouer le *menjani*. Il y a aussi le *solli*, qui accompagne chez nous la circoncision des enfants. Il y a encore *kawa*, *sòkò*, *kala*, *sòliwulen*. Les jeunes maintenant ne connaissent pas la musique de tout cela. J'ai entendu la musique du *kawa* hier au jardin, ce n'est pas ça... (*Fadouba chante le rythme en mimant la vitesse*) Non, non, ce n'est pas ça. Si moi, je prends le tam tam, si Famoudou prend le tam tam, si le flûtiste est à côté de nous, tu vas comprendre maintenant ce que c'est que le rythme du *kawa*?. On est venu me chercher à Faranah, mais j'aurais dû amener avec moi ce qu'on appelle vraiment le *kawa*. Avec un flûtiste, Famoudou et moi, nous t'aurions montré le vrai *kawa*, le vrai *sòliwulen*... Les jeunes maintenant, là, chacun fait comme il veut, mais ils ne connaissent pas le sens profond des choses. C'est ça qui fait la plus grande différence entre eux et nous. Ce n'est pas de leur faute : ils ne sont pas à côté de nous, ils sont ailleurs. On n'apprend pas à écrire le Coran sans être à côté d'un professeur : d'abord on le regarde, puis on écrit. Mais eux ne veulent pas faire ça. C'est tout ce que j'ai à ajouter à la parole de notre maître, là... Si tu veux savoir mon histoire, depuis l'âge de douze ans, en 1956, j'ai fait partie de la troupe de Keïta Fodeba. En 1959, lorsqu'il a formé les Ballets Africains, j'étais le seul soliste, le premier grand batteur de la Guinée. Il y en a un qui venait de Siguiri, Bitibiri Siaka, et il y en a un, Laye Camara, qui était à Dakar, où il y avait le batteur malien Dugu Fana. Aujourd'hui, il est à New York. C'est un de ceux qui ont commencé, mais en ce temps-là, c'est nous qui étions les jeunes batteurs. Après Fadouba, c'est Famoudou Konaté qui est arrivé. Chacun parlera autrement, mais j'ai des

documents, je peux vous les montrer. Des premiers temps des Ballets, tu ne trouves plus ici aucun artiste, sauf moi. Certains disent « moi, je suis ancien... » Non ! Il faut me montrer la preuve. Nous verrons alors qui est qui. J'ai des documents, des programmes, des photos, je vous les montrerai tout à l'heure...

Famoudou Konaté : A propos de Fadouba, il y a une histoire que je dois écrire dans mon livre... Moi, j'étais dans le village, j'entendais que les Ballets Africains tournaient en Europe, je n'étais pas instruit. Puis on nous a recrutés aux Ballets Africains. C'est eux, avec Fadouba, qui sont venus dans la région. Le groupe jouait, jouait... A ce moment-là, Fadouba était cravaté. Nous, on a dit : « Eh ! C'est des Africains qui ont des cravates. C'est quoi, cet habillement-là ? Ils ont des lunettes, costumés, tout ça, là... » (rire) Alors, on nous a fait jouer. Avec Fadouba, il y avait un grand danseur, Leba Kouyaté : il ne pouvait pas rester en place, tant le son de mon *jembe* le touchait. Hop ! Je vois tous les danseurs devant moi. Fadouba est venu et il a dit au directeur général : « Le petit, là, il ne faut pas le relâcher. » Lui, il ne voulait plus rester dans le ballet, parce qu'il y avait eu beaucoup d'histoires avec la direction, et c'était difficile d'accepter cette situation. Au moment où moi je suis venu, il a quitté. Il est entré dans l'armée, et il y est resté. Mais son nom est toujours resté là en Guinée, comme celui d'un grand batteur. Nous sommes très heureux aujourd'hui de l'organisation de ce festival en Guinée. Moi, le fait que François Kokelaere organise cela, ça m'a beaucoup touché.

Entretien avec Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly

Soungalo Coulibaly : Premièrement, quand on m'a parlé du festival pour venir en Guinée, on m'a parlé du nom de Mamady, donc j'ai dit : je suis content de venir en Guinée, et c'est grâce à Mamady, sinon il n'y a personne qui me connaît ici⁸. Mamady, quand tu m'avais invité pour venir à Bruxelles, j'ai été bien accueilli. Je peux dire que Mamady et moi, on est de la même famille : Keïta, Coulibaly et Konaté, tous les Africains connaissent l'histoire de cette grande famille. Donc ça m'a donné envie de venir voir mes grands frères ici, chez moi ; parce que quand je suis chez Mamady, c'est comme si j'étais chez moi ; parce que lui, il est mon grand frère. Donc après l'invitation du festival, je n'ai pas pensé à la Biennale, je suis venu pour voir mon grand frère en Guinée, comment il se porte, et aussi pour réfléchir, pour échanger des idées ensemble, des idées à propos de la vie. En Afrique, dans la tradition, il faut toujours s'approcher des grands frères, pour qu'ils puissent te conseiller sur la manière de mener ta vie. Moi je suis content aujourd'hui de venir en Guinée pour voir les artistes guinéens, le peuple guinéen, mais surtout pour voir Mamady, pour voir ce qu'il peut faire pour son petit frère, pour me conseiller.

Mamady Keïta : Je suis très, très, très content. Bon, ça fait plaisir de te voir ici, Soungalo, vraiment. Je veux en profiter pour te poser pleins de questions, ça va chauffer. Comment trouves-tu les rythmes guinéens, joués en Guinée, c'est à dire les rythmes guinéens mais avec l'ambiance de la Guinée. Parce qu'on joue des rythmes guinéens à l'extérieur, à Bruxelles, à Abidjan, tout ça, là, mais venir à la source et jouer avec les grands maîtres, comment est-ce que tu t'en es sorti ?

S.C. : Merci, ça c'est une très bonne question. Moi, je suis un peu loin de la Guinée, je suis malien, mais ça fait presque vingt-trois ans que je suis installé en Côte-d'Ivoire. J'y ai un peu travaillé avec des Guinéens. Les rythmes aussi, je les ai entendus avec vos disques et vos cassettes. Il y avait un *jembefola* aussi, peut-être tu ne le connais pas, qui

s'appelle Fodé Bagayogo. Il était installé en Côte-d'Ivoire. Le jour où j'ai mis mon pied en Côte-d'Ivoire, Fodé m'a rencontré et m'a dit : « Il faut que tu viennes jouer avec moi . » En ce temps-là, je connaissais mes rythmes maliens, mais pas les rythmes guinéens. Fodé, chaque fois qu'il avait besoin de moi, venait me chercher pour qu'on puisse faire les fêtes guinéennes ensemble. Là, j'ai commencé à regarder comment ils jouaient, lui et les autres Guinéens de Côte-d'Ivoire. Il fait les mêmes chansons traditionnelles qu'en Guinée, les mêmes danses traditionnelles, mais aujourd'hui je suis content de tomber au milieu de tout ça, grâce à toi Mamady, pour voir si c'est comme en Côte-d'Ivoire ou bien s'il y a des différences. J'ai vu qu'il n'y avait pas beaucoup de différences. Chaque fois que je rencontre Mamady, c'est mon grand frère, il est plus âgé que moi, je dis : « Grand frère, je suis derrière toi. Tout ce que tu vas me dire, je vais essayer de le faire. Même si je ne le connais pas, je vais faire tout mon possible pour m'adapter. »

M.K. : Bien. Je t'ai vu hier sur la scène : nous les vieux, tu nous chauffais, hein ? A un moment donné, on s'est dit : « Le jeune, là, attention ! Il faut qu'on attache nos ceintures parce qu'il va nous mettre par terre. » Quand on joue avec ses grands frères, on fait attention. Alors comment as-tu trouvé le doyen, le plus vieux de nous, Fadouba Oularé ? Puisque tu as joué hier avec lui, comment as-tu trouvé le jeu de Fadouba Oularé ?

S.C. : C'est la première fois que je le rencontrais. Avant de l'approcher pour jouer, on m'a dit que c'est quelqu'un qui n'a pas de limites dans la musique. Il est toujours comme un jeune. Pour lui aussi, j'ai fait comme si c'était un papa : on peut dire que Fadouba c'est comme le papa de Soungalo. Ce que tu viens de dire, c'est vrai. Moi, je suis content de faire un tout petit bout de concert avec vous, parce que le respect, c'est aussi sur la scène, ce n'est pas seulement de dire : « Grand frère bonjour », de baisser la tête. Il faut toujours avoir du respect, même quand on est au milieu du public. Je voulais voir comment Fadouba jouait la musique traditionnelle de Guinée. Et il a joué des rythmes, j'ai entendu des sons que je n'avais jamais entendus même quand j'étais en Côte-d'Ivoire. Et toi c'est pareil. Quand on a joué ensemble, c'était la musique traditionnelle. Quand on est sorti, on a réveillé le pays. Les gens ont pensé : « C'est comme ça qu'on danse chez nous, c'est comme ça que la Guinée devait danser avant de former les ballets. » J'ai vu qu'il y avait des vieilles femmes qui dansaient, des jeunes aussi, avec nous. Et le succès venait de quoi ? De la tradition ! Vous avez bien fait de réfléchir et de rester fidèles aux traditions. Sinon toi même, tu as vu plein de *jembefolaw* hier, ils ne jouent que de la modernisation. Mais nous, on a fait réfléchir les jeunes, on leur a fait comprendre que c'est comme ça qu'on jouait avant. Le public disait : « Voilà, les vieux sont arrivés pour nous le rappeler. » J'étais content avec ce plan. Merci pour ça.

Fig. 2 : Soungalo Coulibaly



Photo: Suzy Mazzanisi

Fig. 3: Mamady Keïta



Photo : Jean-François Lust

M.K. : Soungalo, merci beaucoup, mais la question n'est pas terminée. Depuis que le festival international de percussion a commencé à Conakry, tu as vu beaucoup de percussions, tu as entendu beaucoup de musique moderne aussi. Comment trouves-tu les jeunes qui sont à Conakry, leurs rythmes ? Où vois-tu une différence entre leurs idées et la tradition.

S.C. : Tu sais, grand frère, je pense qu'on est la même chose. Nous, on dit : « Avant d'être musicien, il faut d'abord connaître plusieurs rythmes différents. » Hier, j'ai écouté plusieurs rythmes des jeunes et je peux dire que c'est comme s'ils répétaient toujours le même. J'ai remarqué hier que quand les jeunes changent de musique, c'est comme s'ils répétaient encore ce qu'ils viennent de jouer. Nous, où on est maintenant, on ne compte pas sur le solo. Le soliste, c'est lui qui gâte la musique. Le soliste, c'est celui qui est là pour faire n'importe quoi sur la musique. Et maintenant, on a un grand problème avec les jeunes : ils n'essayent pas de construire la musique. Quand quelque chose n'est pas construit, on entend toujours la même chose. C'est le défaut des jeunes batteurs que j'ai vus. C'est pareil en Côte-d'Ivoire, au Mali aussi. Notre force, c'est de connaître les rythmes traditionnels. D'en faire de la modernisation, mais tout en gardant toujours à l'esprit le côté traditionnel. Si les jeunes pouvaient essayer d'apprendre la musique traditionnelle d'abord, avant de faire plein de « conneries » de solo... On ne peut pas faire de solo de *jembe* tant que ce n'est pas bien construit. Le soliste, c'est le plus mauvais dans la musique. Merci.

M.K. : C'est bien ! Là, je suis très content, parce que c'est ce que j'ai aussi remarqué. Tu vois dix groupes qui jouent, mais quand ils montent sur scène, tu as l'impression qu'ils sont en train de jouer un seul rythme parce qu'ils répètent chacun le solo que l'autre a fait. C'est le manque d'expérience et le manque d'exploitation technique ! Mais voici maintenant la question que je veux te poser, Soungalo. Tu m'as expliqué la différence entre les jeunes et les maîtres de percussion, je suis d'accord avec toi : les jeunes doivent réfléchir, faire un pas en arrière pour apprendre les rythmes traditionnels, sinon on est en train de les perdre ; ça, c'est la réalité. Que ce soit à Bamako, en Côte-d'Ivoire, à Conakry, au Burkina-Faso, c'est la même chose. Les jeunes ne se donnent pas beaucoup à la tradition, ils ne jouent que l'actualité et c'est terminé. Il y a aussi une question d'argent. Mais revenons aux maîtres : toi, tu as joué avec Famoudou à Bruxelles, tu as joué avec Famoudou à Conakry, pour toi quelle est la différence ?

S.C. : Famoudou, c'est un grand frère. Il est très bien aussi en Guinée. Quand j'étais chez lui, j'ai vu de jeunes enfants qui jouent, et il a un groupe autour de lui. J'ai vu comment Famoudou discute avec ces jeunes-là : je trouve qu'on a presque les mêmes idées. Famoudou, c'est le plus âgé. De quoi a-t-il besoin ? Normalement, tout le monde devrait être à côté de lui, pour recevoir ses conseils, savoir comment on était avant. Le premier jour où je suis venu, j'ai dit à Famoudou : « Voilà, je suis venu en Guinée. Comment ça se passe, en Guinée ? », il m'a répondu qu'il y avait un peu de différences. Il appelle les gens pour leur parler un peu de la tradition. J'ai vu qu'il avait fait venir chez lui une griotte et qu'il discutait avec elle pour arranger la musique. Mais j'ai vu qu'il restait toujours traditionnel. C'est la tradition qui a fait que le *jembe* est sorti d'Afrique. Excuse-moi, mais chacun a son idée dans la vie. Je ne sais pas si toi, Mamady, tu as aussi pris cette décision. Maintenant, quand je donne un cours, en Afrique comme en Europe, je dis : « A quelqu'un qui ne sait pas faire des accompagnements, il ne faut jamais donner le solo. » Parce que le solo, c'est le plus « bordel » dans la musique. J'ai trop entendu de gens qui ont vingt solos dans leur tête, mais qui n'ont aucune idée pour construire la musique. Dans ce cas-là, tous les solos sont faux. Au départ, dans la tradition, il y avait toujours un *dunum*, un *jembe*, rien d'autre... Maintenant si tu

cherches chez les moins de trente ans deux personnes pour jouer comme ça, un *jembe* avec un *dunum*, pour aller jouer dans les fêtes, elles vont te dire : « Moi, patron, je ne peux pas aller jouer », et je sais pourquoi elles me disent cela : parce qu'elles ne vont pas réussir à construire la musique avant de faire le solo. J'aimerais Mamady, que tu parles aussi de ce problème-là.

M.K. : Merci Soungalo, ça c'est très bien. De toutes les façons, les jeunes de maintenant sont pressés, ils courent derrière le solo et derrière l'argent aussi. Personnellement, j'ai fait sept ans d'accompagnement sans faire de solo. Mais en accompagnant les solistes, j'arrivais à ramasser tout ce qu'ils oubliaient. J'avais tous les éléments en main. Donc quand j'ai commencé le solo, je jouais des techniques qu'ils avaient oubliées. Ca, c'est la patience : les jeunes n'en ont pas pour apprendre la base. C'est la première chose.

Vincent Zanetti : J'ai posé l'autre jour une question au représentant à Conakry de l'Union européenne et j'aimerais vous la reposer à vous. Il est question d'une école qui va être faite ici, un grand centre de la percussion. Pour le moment, on nous a parlé du financement, de la gestion ici à Conakry, mais il semblerait que personne ne se soit posé la question de savoir quelle répercussion cela peut avoir sur les musiciens dans les régions. Tout à l'heure, on disait : la base, ce qui fait votre force à vous, c'est que vous pouvez rentrer n'importe quand au village et que vous pouvez parler la langue musicale du village : vous connaissez les rythmes, vous pouvez jouer pour les fêtes, vous pouvez jouer pour les masques. C'est donc quelque chose de vivant et pas seulement une mise en scène dans laquelle vous reprenez les vieilles phrases des solistes qui vous ont précédés. Si les musiciens savent qu'il y a une école, et si Conakry devient réellement la capitale de la percussion, est-ce qu'on ne court pas le risque de voir les bons batteurs, qui représentent les forces vives d'une région, faire le choix de l'exil, quitter systématiquement leur village et leur famille pour tenter leur chance à Conakry ? On a déjà vu ça ailleurs, par exemple dans de nombreux villages du nord de la Côte-d'Ivoire, dont les meilleurs musiciens sont partis au Burkina Faso, parce qu'on leur avait dit que c'était à Bobo Dioulasso qu'il y avait le plus de blancs en quête du *jembe*. Quand ils ne trouvent pas ce qu'ils cherchent, ces musiciens n'osent pas rentrer au village et sont obligés d'accepter n'importe quel travail. L'exode des tenants de la tradition représente un problème réel que les promoteurs du futur centre international des percussions n'ont pas envisagé : l'autre jour, devant la presse, le représentant de l'Union européenne m'a ouvertement avoué qu'il ne s'était pas du tout posé cette question-là. Vous-mêmes, est-ce que vous pensez qu'il y a un danger et si oui, est-ce qu'il y a quelque chose à faire, des conseils à donner à ce sujet ?

M.K. : Le problème d'ici, c'est qu'aux gens qui ont de l'expérience, qui connaissent la situation, à ces gens-là on ne pose pas la question. On ne leur pose de questions que quand la chose a déjà commencé. Qui a eu l'idée de la Biennale de la Percussion ? C'est Mamady Keïta. Mais moi on ne m'informe pas. Et ça, c'est une erreur. Je me rappelle encore, il y a cinq ans, avoir dit au directeur de la culture, Baïlo Tèlivel Diallo, qui est un ami : « Tèlivel, j'ai réfléchi à une chose et chaque fois je me pose cette question : pourquoi ne pourrait-on pas organiser, ici en Guinée, un festival international de la percussion. Quand tu vas au Burkina Faso, les Burkinabé se sont battus pour que Ouagadougou soit la capitale du cinéma africain, et tu as vu le succès qu'il y a eu. Je suis sûr et certain, vu l'expérience à l'extérieur et à l'intérieur, que Conakry est la mieux placée pour être la capitale de la percussion. Pourquoi ne le faites-vous pas ? Il faut essayer. » Il faut qu'on organise un endroit pour la percussion. Ici, il y a des percussionnistes qui sont fatigués, qui sont à la retraite. Ils n'ont plus rien, certains passent la journée difficilement pour gagner à manger, mais ils ont de l'expérience. On pourrait prendre ces gens-là, on les formerait pour être les professeurs de *jembe*, de *dunum*, de *tama*, de *bolong*, de *balafon*, de *kora*, de tout, comme dans une académie.

Quand tu vois la situation des artistes en Guinée, ils sont tellement abandonnés parfois que tu pleures. Ça me fait mal au cœur, parce que je les connais. Mais il y a la possibilité aussi de récupérer ces gens, car leur expérience, elle, n'est pas fatiguée. Ils sont à la retraite, mais leur expérience non. Tu sais que dans tout ce qu'on entreprend dans la vie, il y a des risques. Jouer du *jembe*, il y a des risques, boire de l'eau, il y a des risques, dormir, il y a des risques : on dort et parfois on ne se réveille plus. Dans l'amour, il y a des risques, dans tout, tout, tout... Donc c'est un risque de faire ce travail-là car les gens vont dire : « Maintenant, il y a de l'argent dans le *jembe*, il faut qu'on descende, qu'on aille à Conakry pour donner des cours aux Européens, aux Américains, aux Japonais, pour gagner notre vie. » La communication va vite. Mais il faut le faire tout de même, sinon plus tard notre tradition va disparaître complètement. Je crois que c'est mieux de prendre ce risque que de laisser aller et perdre notre tradition. Parce que ça, c'est grave. En mettant l'organisation sur place et en limitant certaines choses, les gens qui viennent du village vont se rendre compte qu'il faut d'abord parler la langue française pour communiquer avec les gens qui ne comprennent pas notre langue maternelle, et qu'il faut un tout petit peu savoir parler en anglais si tu donnes des cours à un Américain ou à un Anglais ou à un Chinois. Ils vont se rendre compte qu'ici, ils ont moins de place, et qu'eux doivent être là-bas pour garder la tradition. Tout cela, il faut l'expliquer, et il faut s'adresser pour cela aux gens qui connaissent. Mais la chose grave qui se passe tout le temps ici, c'est que les gens qui ont la parole, qui ont les moyens, prennent les décisions sans dire aux connaisseurs, et après ils se cassent la gueule, ils commencent à crier entre eux, à s'engueuler pour savoir à qui est la faute. Pourtant, les pauvres connaisseurs sont là, mais on les laisse de côté. Sinon, pour ce centre de percussion, je dirai que ça vaut la peine. J'enseigne dans le monde entier, je sais ce que c'est, je connais aussi ce qu'on enseigne faux. On dit : « Ce rythme s'appelle Fatoumata », mais ce n'est pas vrai, au village ça s'appelle Mamadou. Il y a toutes ces transformations-là. Donc, si on n'invite pas les gens à venir voir, à venir s'informer, notre culture va se foutre en l'air. Le seul objectif sera de taper, de bien transpirer, boire sa bière, et voilà, ça y est... Alors que ce n'est pas ça. Nous, nous savons ce que c'est que la percussion traditionnelle à travers le pays. Chaque culture a sa tradition : par rapport au risque que représente une école, ce qui est sûr et certain si on ne la fait pas, c'est que cette tradition va partir. Les grands maîtres ne seront pas éternels. Si on ne forme pas les jeunes maintenant, ça ne va pas. J'ai dit aux responsables de la culture : « Je me moque de ce que le gouvernement me paie ou ne me paie pas, ce n'est pas le problème. Il faut simplement me dire à quel moment je dois me libérer pour venir ici former les formateurs, donner des cours aux professeurs. » Parce qu'en Afrique, il y a des bons *jembefolaw*, mais ils ne savent pas enseigner. Ils ne peuvent pas t'expliquer ce qu'ils jouent. Il faut détailler ça aux gens qui ne connaissent pas la pédagogie. Il faut les discipliner et tout simplement leur apprendre à transmettre leur savoir. Il faut les informer d'abord, avant que les étrangers arrivent, leur dire : « Qu'est-ce que tu joues là, d'où ça vient ? Quelle ethnie joue ça ? Et cette ethnie se trouve où ? Au nord, au sud, au centre ou bien à l'est ? Ce rythme-là, comment s'appelle-t-il ? A quelle occasion le joue-t-on ? » Il faut les informer d'abord, et ensuite tu leur apprends à jouer.

Quand on m'a recruté dans le ballet, je n'avais pas fait de demande, on nous a dit : « Tu sais jouer, viens, tu vas faire ça. » Nos parents n'étaient pas d'accord. Pour me retirer de mon village, c'était la folie, je ne voulais pas y aller. Bon, ce temps est passé. Petit à petit, ça s'est modernisé, et maintenant les gens se battent, certains paient même pour

être dans les ballets, puisqu'ils voient que les ballets voyagent et que ça rapporte de l'argent. Les gens écrivent maintenant leur demande. Si tu demandes aujourd'hui aux ballets combien de stagiaires ils ont, tu ne vas pas le croire. Mais avant on n'avait pas de stagiaires, on te prenait et tu jouais. C'est tout. Par rapport à ça, quand on va commencer le centre, les gens vont venir, ça va les attirer, mais on leur montrera que leur place est là-bas, chez eux, parce que s'ils n'y sont pas, nous, on ne peut rien avoir ici : il faut rester là-bas pour qu'on puisse y prendre ce dont on a besoin et l'amener ici dans la capitale. Il faut beaucoup réfléchir, mais il faut que les responsables, les organisateurs, s'adressent aux gens qui connaissent, qui pour l'instant sont dans l'obscurité. Ces gens-là marchent à pied dans la rue, ils cherchent leur manger du jour, mais il faut les contacter pour qu'ils donnent leur avis. Sinon ce sera l'échec.

S.C. : Je pense que tous les grands *jembefolaw* sont des enfants des villages. Quand on parle de villageois ici, en Afrique, on sait bien qu'il s'agit de gens qui souffrent, et qui ont besoin des musiciens pour « ambiancer » le village. Les musiques traditionnelles, au village, c'est aussi dur que si on était dans une place de militaires. Je suis un musicien traditionnel. J'ai commencé la musique pour accompagner les cultivateurs, toute la journée. A partir de neuf heures du matin, je portais le *bara*⁹, j'étais derrière les cultivateurs pour jouer jusqu'à six heures du soir, et je ne pouvais pas dire que j'étais fatigué. Moi, je ne cultivais pas, c'est eux qui travaillaient. Je savais qu'ils avaient des douleurs et moi aussi j'avais des douleurs, mais je ne pouvais pas dire que j'étais fatigué. Je sais que le grand frère aussi a beaucoup fait ça. Maintenant, on vient on tape vingt minutes, on souffle sur ses mains, le professeur dit : « Qu'est-ce qu'on fait pour lui ? » Non, il faut frapper l'élève qui se plaint ou bien il faut le menacer. Ah, moi, je dis la vérité ! C'est à cause de ça que moi, je ne veux pas faire l'école. C'est pour remplir les paroles du grand frère. Ma décision est là.

Si on veut faire une école, il faut que ce soit comme une école de militaires. Si on ne se soucie pas de la tradition, ça ne peut pas marcher. Je pense qu'il faut commencer par les jeunes Africains et voir si eux peuvent tenir. Alors seulement, les Européens peuvent venir. Pour faire une école de *jembe*, ce n'est pas une petite affaire. Si tu tapes le *jembe*, il ne faut pas te plaindre ni souffler sur tes mains, ça doit être interdit dans une école. Il ne faut pas faire une école que pour gagner de l'argent, la tradition ce n'est pas ça. Il faut trouver des gens qui savent comment on était, nous, au village, comme on était fatigué. Si on pouvait fatiguer les gens, ils sauraient ce que c'est qu'une école. Mais si c'est seulement pour l'instruction, tu viens, tu notes ton nom, on gagne l'argent là-dedans, alors ce n'est pas une école. Si c'est vraiment une école pour le *jembe*, ici en Afrique, quand tu vois ton patron qui arrive, tu dois avoir peur et là tu vas jouer le *jembe*. On ne peut pas jouer le *jembe* comme ça, en écrivant, en parlant, ah non. Si c'est une école, il faut commencer par nos enfants d'abord et les gens verront comment ils souffrent avec nous. Mais tu crois que nous, on peut diriger les jeunes Africains d'aujourd'hui comme nous on l'a été ? Le problème commence d'abord par là. Moi et mon grand frère Mamady, on n'avait pas le choix, on était commandé, et les autres aussi, à cette époque, ils étaient commandés. Maintenant, les jeunes Africains et les jeunes Européens sont-ils d'accord d'être commandés ? Dans une vraie école, tu es d'accord ou pas d'accord, tu dois aller jouer. Tu as mal aux mains, tu dois aller jouer. Quand on me dit qu'on va faire une école, je pense à l'apprentissage qu'on a suivi et qui nous a permis d'amener le *jembe* là où il est aujourd'hui. Il ne faut pas penser à l'argent que l'on gagne. Tout le monde peut faire une école n'importe où. Mais l'école que moi

j'aimerais voir maintenant, c'est l'école où l'on apprend à tenir la douleur. Si tu n'es plus d'accord de tenir la douleur, ce n'est plus la peine de venir à l'école. Si on essayait de retourner à zéro, je pense que la chose serait bien. Mais ça ne suffit pas de dire « Tape comme ci, tape comme ça. » Il faut que les professeurs fassent vraiment taper leurs élèves et le lendemain, qu'ils les fassent réviser tout. Là, tu verras vraiment si les élèves sont là pour apprendre. Le grand frère a déjà fini la parole, moi c'était les deux mots que je voulais dire.

M.K. : Avant, quand nous avions cinq, sept, dix ans, le *jembefola* n'était pas considéré, ou alors seulement au moment de la fête. Quelqu'un veut faire son mariage, il amène dix noix de kola, il va chercher le *jembefola* du village et celui-ci vient jouer. La considération d'un *jembefola*, ça s'arrêtait là. Je connais très bien cela : si toi, batteur de *jembe*, tu demandes la main d'une femme, tu te vois répondre : « Non, notre fille ne va pas se marier à un *jembefola* parce qu'il n'a pas de métier. C'est un nul, un vaurien, qui ne pourra pas faire manger notre fille, qui ne pourra pas s'en occuper. » Cela a évolué et l'organisation des ballets est venue. Depuis la capitale, on a commencé à faire appel aux gens des villages pour former les ballets. Les gens nous demandaient : « Où vas-tu ? — Je vais à la répétition du ballet. — Quelle répétition ? Fais mon travail d'abord, ça c'est plus important. » Puis les ballets ont commencé les tournées. Les artistes revenaient des tournées, bien habillés, avec un petit peu d'argent pour leur famille, ils racontaient à leurs amis : « Ah ! l'Europe, quand tu vois l'Europe, il y a ça et ça... Ne meurs pas, tu dois aller en Europe. » Alors ça a attiré les gens. Comme ils ramenaient des petits cadeaux à leurs parents, ceux-ci ont commencé à réfléchir. Mais leur réflexion était intéressée. Ce n'était pas un phénomène culturel, mais économique. Si les cadeaux ne sont pas là, même si tu es un bon batteur, tu es le plus nul de la planète. C'est comme ça que ça c'est passé. Maintenant on voit que les petits foncent et n'écoutent pas leurs parents. Ils pensent suivre la trace des Fadouba, des Famoudou, des Gbaworo, des Kumgbanan Kondé, des Noumody¹⁰, des Mamady Keïta, ils voient maintenant que nous sommes arrivés à quelque chose dans le *jembe*, et ça leur donne beaucoup d'idées. Je crois qu'ils ont besoin d'encouragements, et c'est notre rôle d'être là pour les aider. Les responsables voient passer plein de groupes qui se forment, puis se disloquent : les jeunes se réunissent entre eux et viennent se présenter devant les responsables. Ceux-ci les font patienter et en attendant, pendant leur formation, ce sont les jeunes qui paient leur transport, aller-retour. Ils se forment et viennent se présenter à nouveau, on leur dit d'attendre encore un an. Ils reviennent un an après, on leur dit : « attendez ! » Deux ans, ils reviennent, trois ans... Alors puisqu'il n'y a rien pour le groupe et que chacun paie son transport, finalement chacun marche au pas de caméléon, le découragement vient, la tension monte entre les responsables du groupe et les artistes et le groupe explose, plus rien. Ces jeunes poussins qui sont là, qui commencent, ont besoin d'encouragements, mais ils ont besoin d'être encadrés, d'être disciplinés, qu'on leur montre le bon chemin. Ils ont besoin de moniteurs pour leur montrer vraiment quelle direction il faut prendre. Même si on n'a rien à leur donner, il faut venir auprès d'eux pour les encourager. C'est mon sentiment.

Je crois qu'il faut laisser les gens rêver. Si on ne rêve pas on ne réalise rien. On n'y peut rien, il faut laisser la nature agir. En Guinée, il y a une révolution maintenant pour le *jembe*. Si tu dis à un jeune qu'il n'a pas d'avenir dans le *jembe*, arrête, tu seras son premier ennemi. Parce qu'il rêve et ne veut pas qu'on l'interrompe. Il faut le laisser aller jusqu'au bout de la réalité et quand il va comprendre, il va retourner en arrière.

Moi, je suis en Europe, mais quand j'arrive ici, il y a des centaines de percussionnistes qui viennent me voir et qui me demandent de les aider à partir en Europe. Tu peux enlever ton cœur, le poser par terre pour leur faire comprendre que leur rêve ne correspond pas à la réalité, ils ne vont jamais te croire. D'ailleurs souvent ce sont les parents qui sont derrière et qui disent : « N'écoute pas Mamady, il ne veut pas t'aider, c'est de la jalousie, il sait que tu joues mieux que lui et il ne veut pas t'emmener sinon tu vas l'écraser là-bas... » Ils racontent toutes sortes de bêtises, tu deviens leur ennemi numéro un. Moi je ne veux pas me créer des ennemis, mais je leur donne quand même des conseils et des exemples. En Europe et aux Etats-Unis, les gens commencent à comprendre maintenant qui sont les vrais *jembefolaw* et qui ne l'est pas. Je dis à tous mes élèves d'essayer de s'informer. Il faut reconnaître les maîtres de *jembe*, ceux qui sont bons de ceux qui sont mauvais. Ici tu ne peux convaincre les gens d'arrêter de rêver. J'en connais plein qui sont venus à Conakry et sont partis en Europe ; là-bas ils ont cherché du travail avec la musique et ils se sont retrouvés sur le trottoir en train de balayer pour pouvoir payer leur transport pour revenir en Guinée. On a beau dire, c'est impossible de leur faire comprendre.

S.C. : Quand je cause avec Mamady, on se retrouve toujours avec les mêmes idées. C'est comme si on était toujours ensemble, je ne sais pas pourquoi. On a invité les jeunes sur la scène pour leur faire plaisir, mais ils doivent aussi essayer de réfléchir tout seuls. En Afrique, on dit que la chance ne vient pas devant, mais derrière soi, mais les jeunes veulent que la chance vienne toute seule. Toi-même, tu es assis et tu veux voir ta chance arriver. La chance doit arriver derrière pour que tu te retournes, sans que tu saches ce qui t'arrive. Avec mon grand frère, on a eu notre chance, telle qu'on ne l'aurait jamais imaginée. J'ai fait quinze jours d'école, peut-être lui il a fait vingt jours, on essayait de parler français, on a beaucoup voyagé. La chance est venue derrière. Maintenant les jeunes portent le *jembe* en pensant à l'argent, en pensant aux Européens qu'ils vont pouvoir rencontrer pour partir en Europe. C'est comme si tu essayais de faire venir ta chance devant. Alors que la musique, comme pour n'importe quel travail, il faut l'aimer d'abord, avant de voir arriver sa chance. Nous, on a construit des choses que les *jembefolaw* ne devaient pas avoir. Tous les jeunes veulent être comme nous, mais ils doivent comprendre notre caractère. Ce n'est pas seulement le *jembe* qu'on joue, le caractère compte aussi là-dedans. Tu ne dois pas te dire à toi-même : « Je suis charmant », c'est les gens qui doivent te le dire. Maintenant les nouveaux *jembefolaw* disent eux-mêmes qu'ils sont bien. C'est le public qui doit dire que tu es bien. Si tu veux avancer avec le *jembe* ici, il faut que tu soies d'accord avec la tradition, comme nous. Sinon tu ne vas jamais avancer. Je sais que mon *jembe*, c'est un don : je n'ai pas de patron, parce que j'ai commencé les percussions dans la brousse. Après, en écoutant, je vole. Je n'ai pas de patron en *jembe*. Le *jembe* a besoin de sport, de résistance. Tu dois pouvoir jouer plus de dix minutes sans souffrir, sinon tu n'es pas un *jembefola*. Tous les jeunes maintenant, à partir de douze ans, ils commencent à fumer, et la fumée va sur les poumons. J'ai vu des élèves qui quittaient l'Europe et qui venaient planter des drogues chez moi. J'ai dit : « C'est quoi, ça ? » Ce jour-là, ils n'ont pas dormi, je les ai chassés. Le *jembe* a besoin de bras solides pour jouer. Tu peux jouer un beau solo de dix minutes, puis tu vas pisser le sang noir. Tu ne peux pas donner rendez-vous à une femme, après le *jembe*, pour coucher avec elle. On n'a jamais fait ça. Nous, pour coucher avec des femmes, on a attendu des années : à vingt ans, on ne connaissait pas encore les femmes. Maintenant, à quinze ans déjà, ils fument et couchent avec des femmes, mais

ils n'ont aucune réserve dans leur corps pour tenir la douleur. Alors si je fais une école, ça va être difficile avec moi. Ca, je vous le dis !

M.K. : La popularité du *jembe* a d'abord envahi l'Afrique avant d'arriver en Europe. On peut dire que c'est un instrument populaire et accessible. Car il y a plusieurs étapes : tu peux faire ta vie avec le *jembe*, gagner ta vie avec lui, jouer dans la rue, tout ça, sans pour autant être professionnel ; mais on peut aussi arriver à être un maître de *jembe*, un vrai connaisseur, enseigner et connaître la vraie tradition du *jembe*, il y a cet aspect-là aussi. Nous sommes en train de nous battre pour qu'on reconnaisse la vraie valeur du *jembe* et qu'on la respecte.

Conclusion

- 5 De ces entretiens et des nombreux autres que j'ai eu le privilège d'échanger en privé pendant ces dix dernières années avec les maîtres du *jembe*, il ressort une reconnaissance unanime à l'égard des musiciens occidentaux, essentiellement européens, qui par leur intérêt passionné pour les cultures traditionnelles d'Afrique de l'Ouest, ont permis aux batteurs de *jembe* de faire connaître leur tradition dans le monde entier. Tous reconnaissent en outre que leur créativité artistique est stimulée par leurs rapports avec la scène internationale¹¹. Mais tous ont également remarqué que l'immense majorité de leurs élèves occidentaux n'entretenaient pas le même rapport au rythme que les batteurs africains. Alors que ces derniers privilégient toujours l'art de pouvoir bien faire « parler » leur instrument et se soucient en définitive assez peu de maîtriser des rythmes qu'ils n'auront pas l'occasion de jouer lors des fêtes, en accompagnement de la danse, les Occidentaux ont trop souvent une approche quantitative du répertoire traditionnel. Dans une certaine mesure, on pourrait même parler d'une approche horizontale et superficielle, par opposition à celle des *jembefolaw* traditionnels, tout en profondeur et que l'on pourrait dire verticale : les musiciens occidentaux aiment collectionner les structures rythmiques et se plaisent à y penser comme à des données immuables et académiques que l'on devrait pouvoir enseigner dans les conservatoires. Mais ils oublient souvent que ce qui donne la vie au rythme, comme le dit si bien Famoudou Konaté, c'est que lorsque les *jembefolaw* traditionnels jouent, « ça signifie quelque chose, ça parle et ça danse et ça chante ». Fadouba, Famoudou, Mamady et Soungalo sont tous d'accord : il ne suffit pas d'acquérir une espèce de grammaire du *jembe* et quelques lieux communs rythmiques ; il faut « parler », et pour cela avoir l'habitude de s'adresser aux interlocuteurs qui comprennent la langue du tambour, qui en connaissent la signification profonde, qui peuvent y répondre parce que pour eux, ce langage parle de la vie et d'expériences collectives bien réelles. Il faut enfin comprendre, et cela paraît particulièrement important pour Fadouba Oularé et pour Famoudou Konaté, que ce langage est né dans un contexte géographique, social et culturel bien spécifique et qu'il a ensuite évolué en même temps que les sociétés traditionnelles, en fonction des migrations, des métissages, des relations de commerce, des syncrétismes religieux... Vouloir rechercher la source, cela implique une démarche à très long terme, faite avant tout de patience et de respect. S'ils sont d'accord sur la nécessité de faire quelque chose pour que la tradition ne se perde pas, les quatre maîtres cités ci-dessus ont tous, explicitement ou implicitement, exprimé leurs doutes et leurs craintes par rapport à une école de percussion qui ne ferait pas appel au savoir traditionnel des vieux musiciens,

avec tout ce que cela implique, y compris, si on suit Soungalo Coulibaly, l'apprentissage de la douleur.

- 6 A première vue et si l'on en croit le programme de la Première Biennale Internationale de la Percussion, le futur Centre de la Percussion de Conakry devrait en principe répondre aux attentes des *jembefolaw*. Mais à y regarder de plus près, le projet exposé à la presse par le représentant de l'Union européenne, principal bailleur de fonds, répond surtout aux exigences du marché de la *world music* : conçu pour « assurer des tâches de formation, de recherche, de création, de promotion et de conseil en ingénierie culturelle, [...] le Centre sera une base-ressources et un relais pour tous les artistes guinéens résidant hors du pays, ainsi que pour les autres artistes intéressés par les services qu'il offre (enregistrements, études sur le patrimoine ethnomusicologique, stages de formation, acquisition d'instruments de qualité). Le Centre sera également en contact avec les professionnels de l'organisation de festivals, des éditeurs de musique, des promoteurs et des organisateurs de tournées, en vue d'établir éventuellement des contrats de coproduction, de coédition... »¹². Bref, un superbe programme d'exploitation des ressources, mais pas de traces des préoccupations de nos quatre maîtres-tambours quant aux problèmes de transmission des traditions auprès des batteurs guinéens dans leur propre pays. Il est certes question d'études ethnomusicologiques, mais lors de la Biennale, le seul débat prévu sur ce thème n'a pas pu avoir lieu et s'est vu purement et simplement annulé sans avertissement ni explication, ni à la presse ni au seul chercheur invité. Quand on sait l'indigence dans laquelle se trouve la littérature scientifique contemporaine en ce qui concerne le *jembe* et les différents contextes culturels dans lesquels cet instrument est pratiqué, on peut légitimement s'inquiéter du peu d'importance accordée à cet incident pourtant significatif par les organisateurs de la manifestation¹³. C'est à se demander si dans le commerce des « musiques du monde », auquel l'événement s'apparente évidemment, l'ethnomusicologie n'est pas simplement considérée comme la petite touche scientifique dont un usage à dose homéopathique permet de faire croire à la clientèle visée qu'on s'intéresse bel et bien aux traditions, même si on ne vend que du produit sur mesure conçu pour la scène internationale. Elle subit alors le même sort que les cultures traditionnelles qu'elle est censée étudier : on parle d'elle, mais on ne la pratique pas pour autant, de même qu'on continue à parler des traditions sans vraiment donner la parole aux traditionalistes. Or la vraie recherche sur le terrain a une autre parenté avec l'apprentissage des différents savoirs traditionnels : il s'agit toujours d'une démarche à long terme et il ne faut jamais s'attendre à des résultats immédiats. Un seul informateur ne suffit jamais, même s'il est lui-même un maître reconnu : ce n'est pas pour rien qu'on parle d'enquêtes ethnomusicologiques comme on parle d'enquêtes policières. Il faut accumuler les témoignages, se faire accepter par les communautés que l'on veut étudier, respecter les codes et les usages des gens auxquels on s'intéresse. Mais pour cela, il faut commencer par les écouter.
- 7 A l'heure où j'écris ces lignes, le Centre International des Percussions n'est encore qu'un projet, bien avancé certes, mais malgré tout un peu semblable à une boîte dans laquelle ses futurs responsables ne savent pas encore très bien ce qu'ils pourront mettre. Cela ne dépend d'ailleurs pas que de leur seule volonté : le financement extérieur implique des comptes à rendre et une rentabilisation aussi rapide que possible. Il y a donc un grand risque de ne voir finalement rien naître d'autre qu'une école internationale pour musiciens étrangers en quête de tourisme culturel, juxtaposée à un magasin d'instruments et à un studio d'enregistrement dans lequel ne travailleront jamais que les

ensembles agréés et quelques artistes urbains privilégiés. Fort heureusement, on peut pourtant imaginer un autre avenir et garder un espoir de voir reconnues les inquiétudes des maîtres-tambours : Monsieur Baïlo Teliel Diallo, le directeur du Centre, qui semble n'avoir en fait pas eu véritablement la possibilité d'en choisir et d'en déterminer lui-même les enjeux, est en effet aussi depuis des années Directeur de la Culture en Guinée, et à ce titre, il est à la base d'un autre projet radicalement différent, mais riche des mêmes potentialités de recherche et de transmission des traditions. Il s'agit de la création du premier cirque national de la République de Guinée, un cirque dans lequel seront bien sûr exploitées au maximum les traditions d'acrobaties propres aux différentes régions et aux différentes populations du pays, mais où la musique occupera une place essentielle. Et là, force est de constater qu'il ne s'agit pas de promesses ni d'accroche médiatique : les artistes ont commencé à travailler depuis des mois, épaulés par des professionnels occidentaux du cirque, motivés aussi par la présence du cinéaste Laurent Chevallier, premier initiateur du projet, mais surtout dirigés par des artistes guinéens directement liés aux cultures traditionnelles de leur pays. A leur tête, on retrouve le lieutenant-danseur Kabinet Traoré, un des membres fondateurs du Ballet National Djoliba et grand connaisseur de la culture *maninka* dont il peut à juste titre être considéré comme un traditionaliste. Parmi les professeurs, à côté des tout jeunes batteurs, il y a le vieux Mamady Condé, qui toute sa vie a joué les accompagnements de *jembe* dans ce même ballet Djoliba, et surtout Fadouba Oularé, dont le savoir incontestable trouve là une ultime reconnaissance. Enfin, et c'est significatif, le premier objectif de cette troupe n'est pas de faire fortune à l'étranger, mais de commencer sa carrière par une tournée dans les différentes régions de la Guinée, à la fois pour rencontrer les artistes traditionnels dans leur milieu et pour exciter la créativité de ces mêmes artistes. Du même coup, certains chercheurs seront très probablement du voyage et en profiteront pour lancer les bases de nouveaux travaux. De quoi rendre le sourire aux traditionalistes et, on peut l'espérer, donner des idées aux promoteurs du futur Centre...

BIBLIOGRAPHIE

- Guinée. *Récits et épopées*. 1 CD Ocora C 560009, Paris, 1992.
- COULIBALY Soungalo, 1996, *Dengo*. 1 CD Djinn Djow Productions, 22601, BIP distribution.
- COULIBALY Soungalo, 1999, *Sankan Wulila*. 1 CD Arion ARN 64791.
- KEÏTA Mamady, 1995, *Mögöbalu*. 2 CD Fonti Musicali fmd 205.
- KEÏTA Mamady, 1996, *Hamanah*. 1 CD Fonti Musicali fmd 211.
- KONARE-BA Adam, 1978, *L'épopée de Sékou*. Lausanne : Pierre-Marcel Favre.
- KONATE Famoudou, 1991, *Rythmes des Malinke, Guinée*. 1 CD Museum Collection Berlin CD 18.
- KONATE Famoudou, 1998, *Guinée : percussions et chants malinké*. 1 CD Buda 92727-2.
- ZANETTI Vincent, 1990, « Le griot et le pouvoir ; une relation ambiguë », *Cahiers de musiques traditionnelles 3 : Musique et pouvoirs* : 161-172.

ZANETTI Vincent, 1996, « De la place du village aux scènes internationales ; l'évolution du jembe et de son répertoire », *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 : Nouveaux enjeux : 167-188.

NOTES

1. Zanetti 1990 : 166 et 1996 : 173.
2. Une fois encore, j'ai choisi de respecter l'orthographe mandingue telle qu'on l'utilise au Mali, de préférence à l'orthographe « francisée » qui est pourtant largement entrée dans les mœurs et qui était à l'affiche lors de cette première Biennale. Au-delà du mot, il y a non seulement l'instrument, mais aussi le contexte culturel auquel il appartient et dans lequel le problème de l'écriture est étudié avec compétence par des spécialistes. Or comme le rappelait avec justesse l'historienne Adam Konare Ba, « la grande majorité des Maliens ne se reconnaît pas dans les noms des peuples et des lieux généralement retenus dans les documents publiés » (1987). Cette remarque s'applique aussi aux objets et vaut assurément pour les habitants de la Haute-Guinée comme pour ceux des régions à peuplements mandingues du Sénégal, de la Côte-d'Ivoire ou du Burkina-Faso. A l'heure où j'écris ces lignes, le mot « djembé » n'est toujours pas entré dans le dictionnaire français. Je préfère donc laisser aux mandingues le soin de choisir la meilleure orthographe pour ce terme qui, dans leur langue, existe depuis des siècles.
3. Dans la mesure du possible, pour restituer au mieux le caractère de mes interlocuteurs, j'ai tenu à conserver leurs propos dans la forme où ils l'énonçaient.
4. Le mot *dunum* désigne généralement le tambour basse à deux peaux de vache, que l'on bat avec une baguette en accompagnement de la musique de *jembe*. Dans le discours de Famoudou et de Fadouba, il recouvre également une famille de rythmes et une danse *maninka* spécifique, également appelée *dunumba* (« le gros tambour de basse »), par laquelle les hommes manifestent leur force et leur courage. Très populaire en Haute-Guinée, dans les régions de Kankan, Siguiri et Kouroussa, cette « danse des hommes forts » peut être tout à la fois un rituel de passage d'une classe d'âge à une autre pour les jeunes gens, un divertissement pour toute la communauté et un mode de régulation de la société en cas de conflits personnels. Lors du concert des « Maîtres du djembé », le rythme du *dunumba* a provoqué une très forte réaction d'enthousiasme auprès des nombreux danseurs masculins qui étaient dans le public.
5. Keïta, 1996
6. Littéralement, « grand frère » : chez la plupart des peuples d'Afrique de l'ouest, c'est la coutume d'exprimer ainsi son respect à l'égard d'un interlocuteur plus âgé.
7. Le *kawa* et le *sôliwulen* sont des masques protecteurs très redoutés dans la société traditionnelle *maninka*. Le premier traque les « gens de l'ombre », les sorciers qui pratiquent la *suya*, la magie noire, et les frappe à l'aide d'un sac magique qu'on appelle *bòrò*. Le second protège les *bilakoro* et les *sunkudun*, c'est-à-dire les jeunes garçons et les jeunes filles qui n'ont pas encore vécu la circoncision ou l'excision. Tous deux dansent toujours seuls, répandant la crainte sur leur passage.
8. En juin 1998, lors du Festival Couleur Café, à Bruxelles, à l'occasion d'un spectacle organisé pour fêter le dixième anniversaire de son ensemble *Sewa Kan* en Belgique, Mamady Keïta avait invité Soungalo Coulibaly à le retrouver sur scène, en compagnie de Famoudou Konaté et du fameux maître-tambour sénégalais Doudou N'Diaye Rose.
9. Ici, timbale faite d'une calebasse recouverte d'une peau de chèvre.
10. Gbaworo Keïta, Noumody Keïta et Koumgbanan Kondé sont des solistes illustres de l'histoire des ballets nationaux guinéens. Tous trois ont participé dès son début, en 1988, à l'aventure de l'Ensemble National des Percussions de Guinée, laquelle s'est interrompue en 1995, avec le décès prématuré de Noumody Keïta.

11. A propos de l'évolution et des transformations du répertoire des *jembefolaw*, cf. Zanetti, 1996 : 184 sq.
12. Extrait du programme officiel de la Biennale Internationale de Percussions, Conakry, 1999.
13. A cet égard, l'état de la recherche n'a pas vraiment évolué depuis mon précédent article paru en 1996. Les conclusions d'alors restent hélas toujours valables.