

WOFA

L'ENVIRONNEMENT CULTUREL TRÈS PARTICULIER DE LA GUINÉE

Il faut bien considérer que la Guinée est le seul pays d'Afrique à posséder plus de quarante ans d'histoire du ballet. Tous les grands ballets nationaux d'Afrique de l'Ouest se sont inspirés des fameux ballets guinéens (Ballets Africains, Ballet Djoliba). Vingt six ans de marxisme (Sékou Touré 1958-1984) n'ont fait que renforcer cette véritable culture très spécifique à la Guinée. Les grands créateurs et concepteurs des années 70 avaient une vision panafricaine de leur art qui prônait la rencontre et le pluri ethnisme. Cette vision issue du mouvement de la "négritude" a généré des artistes sûrs de leur identité et qui n'ont aucun problème à s'adapter aux techniques spécifiques du "théâtre à l'italienne". Il s'agit là d'un véritable "art contemporain africain" qui n'a de rapport avec la tradition ancestrale que son inspiration. Les artistes, qui sont en permanence immergés dans le milieu traditionnel auquel ils participent quotidiennement en jouant dans les cérémonies populaires ou rituelles, passent de l'un à l'autre sans état d'âme particulier. Ils vivent leurs prestations scéniques comme un des éléments de leur situation de musicien professionnel dont la vie s'argumente autour des répétitions du groupe, des "sabars" (fêtes populaires), des cérémonies rituelles et des spectacles de la troupe au pays ou en tournées internationales.

Les artistes de **WOFA** ont baigné, d'une part, dans cet héritage artistique considérable et d'autre part, dans la culture traditionnelle encore très présente en Basse Côte. Peut-être faut-il chercher dans cet environnement culturel très particulier, le fait que les artistes guinéens se font remarquer à travers le monde par leur démarche artistique originale et cohérente, qui tente de lier, sans rupture, le passé et le présent dans une Afrique contemporaine en pleine mutation ?

La démarche artistique: un véritable concept

La démarche artistique de **WOFA** repose sur quelques principes simples qui ne peuvent être dissociés du mode de fonctionnement du groupe. Il faut bien considérer que la musique qu'il pratique ne peut fonctionner, à ce niveau de qualité, que si les musiciens "s'entendent" bien; au sens propre comme au sens figuré. La respiration très particulière des polyrythmies guinéennes est fragile et la moindre tension entre les artistes se ressent immédiatement dans la

musique. La matière principale reste les rythmes traditionnels mais repensés, réarrangés d'une façon plus contemporaine avec l'apport de nuances de jeu que ne nécessite pas le jeu traditionnel. La scénographie vient souligner des déplacements, des mouvements, des attitudes, des volumes qui existent déjà naturellement. La lumière met en ombres, insinue, montre sans dévoiler, une plastique qui se suffit à elle-même. Une esthétique "africaine" dans l'esprit, qui tend à valoriser l'essentiel de sa spécificité.

WOFA veut échapper aux poncifs exotiques du genre, contourner les images caricaturales et réductrices associées à la danse et à la percussion africaine, sans pour autant dénaturer son contenu ou gommer sa force, sa finesse liée à l'élégance de sa gestuelle et tout en gardant ses aspects les plus spectaculaires. L'énergie que demande le jeu des percussions n'étant pas incompatible avec des respirations et des moments de calme, de mélodies, de chants afin aussi que le spectateur occidental, peu habitué à cette culture, ne suffoque pas devant une pléthore d'informations.

François Kokelaere

NOTE D'INTENTION DU DIRECTEUR ARTISTIQUE DE WOFA

Le concept artistique de **Wofa !** s'inscrit dans:

- l'histoire très particulière du ballet guinéen initiée par **Fodéba Keïta** et ses ballets africains dans les années cinquante
- son ancrage dans les différentes traditions multiethniques de la Guinée et en particulier de la Basse Côte
- la réalité technique du "théâtre à l'italienne", de cette boîte noire qui a ses règles et ses codes spécifiques
- le contexte du marché international

La problématique artistique n'est pas la forme que prend son discours mais bien son contenu et ce qu'il véhicule. "L'artiste, le créateur, le concepteur artistique, ont-ils quelque chose à dire". Telle est la question !

C'est pourquoi nous avons choisi, à travers le cadre étroit d'un spectacle

catalogué "tout public", accessible à tous et par le biais d'un propos minimaliste, de faire passer des sensations, douces ou fortes, simples ou complexes, intimes ou brillantes, qui parlent directement aux sens et au cœur. Pas d'effets faciles, pas de spectaculaire gratuit, pas de performance athlétique inutile, pas d'auto-centrisme exacerbé. Une structure scénographique solide mais qui permet de grands espaces de liberté et des moments d'improvisation.

Une cohérence du déroulement du spectacle avec des pièces structurées mais vivantes où la créativité personnelle est toujours présente, une dramaturgie sans théâtre et sans histoire, une succession de tableaux, parti pris scénographique, qui s'imbriquent les uns dans les autres avec une évidence qui permet au spectateur de ne jamais déconnecter du voyage, avec une certaine façon de gérer les pulsations en mouvement ou le mouvement des pulsations qui attrapent son attention sans jamais la lâcher.

Wofa ! ne dit pas tout. Il suggère plutôt qu'il ne montre, il ne dévoile pas, il propose mais c'est au spectateur de faire le reste du chemin.

L'émotion ressentie lors d'un spectacle du groupe en condition scénique dans un théâtre, ne relève pas de la sensiblerie mais bien de quelque chose de très personnel qui appartient à chaque participant. Le spectateur devient une véritable caisse de résonance qui amplifie et renvoie les vibrations générées par les artistes. Il suffit de "se laisser faire" et c'est le voyage assuré ! A chacun d'écrire son propre scénario, son propre rêve en fonction de son imaginaire.

Il est important de rappeler ces quelques postulats de base afin de mieux situer le groupe dans sa réalité contextuelle.

Wofa ! est un groupe de percussions et de danse qui évolue dans un style que l'on pourrait définir de "néo traditionnel", avec toutes les guillemets possibles, même si sa démarche est bien différente des groupes étiquetés sous ce label et qu'elle se positionne le plus souvent en rupture avec le genre, mais il ne faudrait pas pour autant commettre l'erreur d'opposer ce genre au ballet contemporain africain qui émerge depuis peu. Les deux s'inscrivent dans l'histoire de la danse en Afrique, des danses d'Afrique, des danses africaines et de leur mutation. Les clivages de genre et d'étiquettes sont toujours faits au détriment de l'histoire et ne servent qu'à ériger des systèmes de valeur qui vont le plus souvent à l'encontre du travail des artistes.

ENVIRONNEMENT CULTUREL DE LA GUINEE

La perception du public

En Afrique

Avec plus de cinquante ans d'existence, le ballet néo-traditionnel adapté à la scène et à son rapport frontal avec le public dispose d'un réel ancrage en Afrique. Sa popularité n'est pas le fruit du hasard et correspond bien à une attente du public africain.

Il est trop tôt pour dire comment le public africain réagira au ballet contemporain mais la période de découverte et d'adaptation sera probablement très courte car cette esthétique nouvelle pour un public africain moyen trouve suffisamment son ancrage dans la gestuelle et l'imaginaire traditionnel pour devenir très rapidement accessible.

En Occident

Il existe encore aujourd'hui une très forte demande pour le ballet néo-traditionnel en Occident qui n'est pas sans rapport avec le succès grandissant du tambour djembé. Les problèmes que connaissent les grands ballets sont dus essentiellement aux coûts de production énormes du fait du nombre d'artistes (entre 30 et 40) et à l'esthétique surannée qu'ils véhiculent qui correspondait à l'image de l'Afrique qu'avaient les occidentaux dans les années 60-70.

Le ballet contemporain africain connaît quant à lui, un énorme succès dû, d'une part, à la synthèse esthétique africaine européenne dans laquelle les occidentaux retrouvent parfaitement leurs codes de lecture et d'autre part, à la valeur artistique intrinsèque réelle du propos des chorégraphes africains. Les deux genres, styles, courants, s'inscrivent dans une histoire clairement identifiable. Ils sont le résultat de rencontres, de mutations et de transformations.

Les problèmes de limites intrinsèques des deux genres

- Le ballet néo-traditionnel est né en Afrique de la rencontre de danseurs africains devenus chorégraphes et de scénographes étrangers (ex-URSS, européens, américains)
- Le ballet contemporain africain est né en Europe de la rencontre de danseurs

africains devenus chorégraphes et de chorégraphes contemporains européens.

Ces rencontres soulèvent plusieurs réflexions de fond

- Quelle est la part de l'influence extérieure et du collage superficiel ?
- Les artistes africains intègrent-ils vraiment la rencontre ou se plient-ils avec docilité aux exigences des concepteurs occidentaux ?
- S'approprient-ils vraiment le style et les techniques qu'ils découvrent ?
- Ont-ils les outils intellectuels et culturels nécessaires à la bonne compréhension des concepts ?
- Dans quelle mesure les artistes africains ne reproduisent-ils pas par mimétisme (et ceci pendant des années) des concepts dont l'essence leur échappe ?
- Quelle est leur marge réelle de liberté d'expression et de création face au diktat des concepteurs occidentaux ?
- Quelle est leur marge de manoeuvre réelle face à la production qui est le plus souvent entre les mains des occidentaux ?
- Jusqu'où peuvent-ils accepter les conditions du show-business et de la scène internationale et ont-ils les moyens artistiques, culturels et financiers pour discuter d'égal à égal avec ceux-ci ?
- Les artistes du Sud ne sont-ils pas encore plus fragiles que leurs collègues du Nord face au pouvoir de l'argent détenu par les producteurs ou les institutions ?
- Les artistes et les managers du Sud ont-ils bien tous les codes du grand marché international et que se passent-ils quand l'encadrement européen se retire ?

Une identité africaine et culturelle très forte

Les deux genres affirment pourtant une identité africaine et culturelle très forte. Ce sont seulement les chemins qui changent. Dans l'esprit et au-delà des effets de mode, les deux démarches sont proches. Bien davantage que du ballet afro jazz ou afro moderne qui tend à imiter d'autres techniques et d'autres conceptions sans en connaître parfaitement les arcanes et sans les

resituer dans leur contexte historique et culturel. Il en est de même pour le ballet néo-traditionnel le plus souvent totalement inféodé aux critères réducteurs et assimilationnistes du grand "show-business" international.

Wofa ! dans tout cela?

Wofa ! a sa propre identité artistique, sa propre esthétique, sa propre personnalité. Il est par le fait inclassable.

- Ce n'est pas un ballet traditionnel, au sens patrimoine du terme mais sa matière est issue de la tradition.

- Ce n'est pas un ballet moderne ou contemporain dans le sens où il s'inscrit dans une esthétique issue d'un genre déjà identifié.

- Ce n'est pas vraiment non plus, un ballet néo-traditionnel dans la mesure où il explore continuellement de nouveaux chemins de création et dans la mesure où il possède sa propre veine artistique.

Wofa ! a sa propre créativité, sa propre marge d'invention, son propre feeling qui n'appartient qu'à lui. Son propre univers, son propre mode de fonctionnement, ses techniques de création. Une approche personnelle des relations humaines au sein d'un collectif d'artistes guinéens et européens. Les artistes travaillent dans une réelle sérénité et cela se ressent dans la régularité de leurs prestations scéniques. En effet, les spectacles de **Wofa !** sont d'une étonnante constance car les artistes se connaissent bien et éprouvent un vrai plaisir à pratiquer leur art au sein du groupe.

Wofa ! connaît ses limites et préfère le choix d'une équipe solide qui gagne, solidement ancrée dans sa réalité culturelle guinéenne. Ceci ne l'empêche pas de réaliser ses propres recherches mais dans le contexte, dans le cadre qui est le sien. En clair, le groupe ne se prend pas pour ce qu'il n'est pas, il "est" tout simplement, lui-même avec ses grandes qualités, ses petits défauts, ses propres limites inhérentes au genre et au contexte très particulier de l'origine sociale des artistes. C'est sa grande force de connaître ses limites et de laisser à d'autres, mieux armés intellectuellement, le soin d'explorer les délicats chemins de la nouveauté.

A l'heure où la plupart des ballets néo-traditionnels s'épuisent ou sont en perdition pour s'être trop enlisés sur le terrain de l'image caricaturale qu'ont

les occidentaux de l'Afrique, pour avoir trop fait de concessions à leur identité première, pour s'être trop dilué dans la conception marxiste de l'art au service de l'idéologie, pour n'avoir pas su échapper au carcan insidieux du néo-colonialisme culturel et du fait de l'arrivée sur le marché international d'une nouvelle esthétique africaine (Salia ni Seydou, Sikulu, etc...) ou de ballets néo-traditionnels plus jeunes, plus frais, plus efficaces (**Yelemba**), moins nombreux et donc moins coûteux, plus de dix ans après sa genèse **Wofa** ! est toujours là et n'a jamais été autant demandé à travers le monde, à tel point qu'il est aujourd'hui le groupe africain tous genres confondus qui tourne le plus sur la scène internationale.

François Kokelaere

Le 04/09/2001 dans l'avion entre Paris et San José pour aller retrouver Wofa en tournée aux USA.

Le djembé n'est pas encore devenu un instrument de musique à part entière car il reste cantonné dans la tête des batteurs à l'accompagnement de la danse.

Je voudrais revenir ici sur une discussion que nous avons entamé rapidement avec **Bruno Genero** qui était de passage à Tournai en Belgique en Août, ce qui nous a permis avec Fatouabou lors de notre séjour dans le Nord d'aller le saluer. Il y participe depuis des années à l'un des plus importants stages de percussions européens. «I maestro» me soutenait que le djembé est bien loin d'avoir pris toute sa dimension musicale et je voudrais rebondir sur cette affirmation qui dérange !

En concert, le djembé reste cantonné à son rapport à la danse. Les djembé fola jouent comme s'ils accompagnaient la danse. Ce qui donne ce jeu si décousu, avec si peu de construction ou progression musicales, parsemé de «fla», de trous, de rupture, de traits de virtuosité gratuits et qui les entraînent inéluctablement vers une surenchère de la valorisation de leur ego. Dès que le djembé est orphelin de la danse, il devient stérile. La raison principale en est (et c'est un avis bien personnel) que les grands ténors du djembé mondial sont avant tout des batteurs de ballets qui ont passé leur vie à battre pour la danse mais qui ne sont pas des musiciens, au sens où nous pouvons l'entendre en Europe. Un autre constat révélateur de cette situation est que les nuances musicales comme les

montées et les descentes de volume - crescendo, decrescendo, les nuances de jeu - forte, piano - sont absentes de la plupart des disques de percussion, les quelques diminuendi que l'on peut entendre sont joués pour valoriser les chœurs des griottes mais restent inconnus des concerts de tam-tam.

Est-ce à dire que les joueurs de djembé sont des brutes épaisses qui ne pensent qu'à frapper le bestiau, à jouer le plus fort possible, à montrer leurs gros bras, à séduire les minettes, à rouler plus vite que leur ombre et à faire les malins sur une scène? Si cette image n'était pas quelque peu caricaturale, je ne serai pas loin de le penser... Mais ce n'est pas si simple. Un joueur de djembé qui maîtrise l'art de la polyrythmie a de toutes façons développé un incroyable sens de l'écoute, une «oreille» redoutable qui lui permet de prendre instantanément ou presque, à la «volée», un accompagnement ou un rythme, il a de toutes façons un «fond culturel» qui lui permet de comprendre très rapidement ce qu'il a à jouer, le problème n'est pas là, tout vient de sa formation, de sa culture, de son histoire et de son éducation musicale. Le djembé, dans sa fonction d'accompagnateur de la danse, doit plus ou moins «coller» au pas de danse ou en tout cas, il se doit de réagir à la proposition du danseur.

Dans le domaine traditionnel, la plupart des relations entre le danseur et le batteur sont :

- dans un premier temps: prise de contact, évaluation des capacités de chacun
- dans un deuxième temps: jeu, provocation, séduction, blague, démonstration de sa virtuosité ou de sa créativité
- dans un troisième temps: chauffé et blocage

Dans le domaine du ballet

Dans le domaine du ballet néo-traditionnel on retrouve au sein de la mise en scène les deuxième et troisième temps. L'autre fonction du batteur sera de jouer les arrangements qui sont dans la plupart des cas, des traits de virtuosité joués à l'unisson, d'accompagner ou de faire un solo.

Les quelques fois où l'on demande à un artiste de jouer seul dans un spectacle ou un concert par exemple, on peut constater qu'il jouera (le plus souvent) toujours la même chose. Il construit son solo une bonne fois pour toute puis n'en bouge plus. Même chose dans les soli au sein d'un arrangement. Après plusieurs années

passées à diriger les **Percussions de Guinée** et **Wofa**, j'ai pu constater soir après soir, spectacle après spectacle, répétition après répétition, que les soli qu'effectuaient les artistes étaient toujours les mêmes, avec tellement peu d'innovation et quasiment jamais ou si peu d'improvisation. Ils étaient établis au départ, ce qui permettait une redoutable régularité mais constituait un bien piètre rendement créatif.

Un des seuls, à ma connaissance, à faire exception à la règle est **Adama Dramé** qui lors de ses prestations en solo, jouait vraiment le jeu de l'improvisation et «laissait venir» ce qui lui passait par la tête. Le fait qu'il ne soit pas un pur produit du ballet y est peut-être pour quelque chose? Seul sur la scène, **Adama Dramé** avait tout le loisir de développer ses idées sans être limité ni par d'autres, ni par le temps.

Dans le ballet, il en est de même; pas le temps de développer quoi que ce soit. Il faut tout de suite être efficace et gare à celui qui prendra son temps; on lui reprochera de vouloir se valoriser, de vouloir «s'imposer»! Le rôle demandé au batteur de ballet est un rôle anti-musical par excellence, il est programmé pour ne pas se laisser aller, pour en quelque sorte «ne pas faire de musique» mais pour être fonctionnel, efficace. Il doit porter la danse, jouer les arrangements, accompagner et venir faire son numéro de virtuose à l'avant-scène avec force geste et virtuosité. Pour le plus grand bonheur du public !

Si on entend le fait de «faire de la musique» comme l'argumentation d'un discours musical qui sous-entend une construction avec une progression faite d'exposition de thèmes, de développements, d'un contenu et d'un lyrisme personnel alors le joueur de djembé de ballet est davantage un «faiseur» de son dont la fonction première est de soutenir la danse et de faire montre de virtuosité et de spectaculaire. Il est bien sûr musicien par le fait qu'il joue un instrument de musique et qu'il pratique une musique qui a aussi ses propres codes et ses propres règles mais sa pratique est souvent incompatible avec d'autres pratiques musicales et artistiques.

C'est ainsi que le djembé s'est fait prendre à son propre piège et que la jeune génération abonde dans ce sens. Le djembé s'est laissé enfermer dans le contexte du ballet avec danse ou sans danse, sans développer d'autres pratiques et la réussite actuelle des plus grands djembé fola eux-mêmes, purs produits du ballet néo-traditionnel, n'est pas faite pour arranger les choses. On copie aujourd'hui dans les rues de Conakry, d'Abidjan, de Bamako et de Dakar leurs phrases, leurs arrangements et la jeunesse africaine pense qu'il suffit de jouer encore plus vite et encore plus fort pour devenir leur égal. Comme d'habitude,

les premiers responsables sont les consommateurs occidentaux qui en redemandent, qui érigent en star la première jeune brute venue qui les bluffera de sa rapidité, qui établit une hiérarchie comme si l'art du djembé était un sport de vitesse où la compétition fait foi.

C'est à l'évidence un piège et une impasse car cette façon de faire se limite à un public féru d'un certain exotisme pervers qui cantonne le joueur de djembé africain dans son rôle de bellâtre un peu primaire car trop souvent illettré ou analphabète, de séducteur et de virtuose comme si ce même musicien n'avait pas à aller sur le terrain de la musicalité, de la sensibilité et de la réflexion artistique réservé aux occidentaux ? Il idolâtre, il statufie, un homme qui le plus souvent n'a ni l'expérience, ni la formation, ni les outils intellectuels, pour assumer le rôle qu'on lui demande de jouer.

Ce djembé fola de ballet est dans la représentation, dans le paraître, bien peu dans «l'être». Il est rarement lui-même car enfermé par sa propre image, son propre reflet.

Le problème majeur est que l'enseignement du djembé se fait, dans la plupart des cas, dans le sens de la réduction du propos musical et nous voyons apparaître une pléthore de très bons joueurs européens qui connaissent des dizaines de rythmes, de phrases, de plans, d'accompagnements mais qui ne «disent» rien. Qui récitent des choses apprises par coeur lors de stage et de cours vidés de tout contenu musical et culturel.

A l'instar de l'instrument lui-même, qui ancestralement pouvait «parler», c'est à dire imiter la modulation du langage et qui a perdu ce savoir faire avec l'obligation métrique des ballets, le joueur de djembé contemporain n'a «rien à dire». Sa parole est vide de sens, vide de contenu, il en devient même orphelin d'une danse elle aussi si caricaturée. Il n'est pas rare dans les rues de Conakry, de voir aujourd'hui de jeunes djembé fola nous saouler de rafales de notes sans même jeter un |il sur la danseuse qu'ils sont censés accompagner (cela arrive d'ailleurs aussi en spectacle...).

Ne parlons même pas de la façon de mettre en scène le djembé, de le mettre en spectacle ou en concert. Là, c'est carrément «la cour des miracles», l'absence des moindres connaissances de base de la tenue sur scène (le plus courant est le costume bariolé qui fait référence aux couleurs nationales et à la culture rastafiarienne comme si l'artiste voulait par une surenchère vestimentaire affirmer son identité...), des fondamentaux du théâtre à l'italienne, comme si les joueurs de djembé étaient les parents pauvres de la scène, des acculturés de la

chose scénographique, des grands enfants un peu bébêtes et trop vite mis sous les feux de la rampe sans avoir vraiment eu connaissance des règles essentielles d'un métier à part entière. Trop contents d'un succès si soudain qu'il leur paraît encore miraculeux. Trop contents d'un argent facile vite gagné.

Souvent si mal encadrés par des néophytes européens convaincus de leur savoir faire et pourtant pétris d'incompétence, par des commerçants peu scrupuleux ou par des artistes africains dont les connaissances en la matière de résumé aux poncifs esthétiques marxistes des années 70.

Ce qui veut dire que tout reste encore à inventer dans le domaine du djembé et notamment dans le domaine purement musical. Un jour viendra où apparaîtront les John Coltrane, les Charly Parker, les Dizzy Gillespie du djembé. Patience, ils arrivent...

Le jeu du djembé deviendra un art le jour où les musiciens africains cesseront de se faire piéger par leurs amis occidentaux pleins de bonne volonté mais si acculturés et incompétents dans la chose culturelle et artistique! La «djembé folie», la «djembé mania», manque cruellement de professionnels et de visionnaires... Le jour où les artistes africains cesseront de se satisfaire de leur propre caricature.

Le monde entier respectera vraiment le djembé et ses joueurs le jour où il sortira de cette caricature exotique! C'est là le pari des années 2010/2020.

A l'image de cette danse contemporaine africaine qui aujourd'hui explose, enfin sortie des poncifs du ballet néo-traditionnel, instaurés en classicisme, issus de tant d'influences extérieures rarement innocentes, le djembé doit s'émanciper et trouver sa vraie dimension musicale et artistique.

Les années 70 furent celles de la découverte.

Les années 80, celles de l'exploration.

Les années 90, celles de la révélation.

Les années 2000 seront celles du renforcement.

Les années 2010 devront être celle de la réalisation...

(c) François Kokelaere

NOUS ? ON EST DANSEUSES CHEZ WOFA...

Nous, on est danseuses chez **Wofa**! Notre directeur, c'est un "foté", un blanc mais pas un blanc façon comme les autres, un blanc que les guinéens disent que c'est un vrai guinéen, tellement ça fait longtemps qu'il vient en Guinée. Quand il parle, on dirait un griot, c'est pourquoi on l'appelle "foté Djell", le "griot blanc". Nous on sait que c'est pas un vrai guinéen car il ne nous frappe pas, c'est pas comme dans les ballets où on prend des coups quand on se trompe.

Il s'appelle "Monsieur François". Il est gentil mais il crie beaucoup sur nous. Quand il est fâché il nous appelle "tête de bois" ou "tête de pierre" ou il nous dit d'aller vendre du poisson au port de Côte Ca nous fait rire mais on a peur quand même.

Il nous fait faire des choses qu'on a jamais faites dans les ballets: danser en avant, en arrière, commencer à gauche et à droite, en diagonale, en triangle, en carré, plein de choses qu'on ne comprend pas mais on les fait quand même car comme ça il est content et il nous paie l'eau glacée, un sandwich et le transport.

Il veut qu'on commence la répétition à huit heures zéro, zéro... C'est difficile car il faut être là à 7h30 car des fois, avec l'embouteillage et les problèmes de "pris", on arrive en retard. Alors, il ne nous regarde même pas et nous dit d'aller nous asseoir sans danser. On peut rester des heures à attendre. A ce moment là, on a très peur qu'il mette à notre place une stagiaire et qu'il nous chasse. Comme c'est lui le patron, on patiente et quand il accepte qu'on danse, on lui promet de ne plus recommencer, "au moins jusqu'à la prochaine fois" répond-il et il sourit... Pour se rattraper, on danse comme des folles pour bien lui montrer qu'on est meilleure que les stagiaires. Mais on s'en fout car de toutes façons quand il n'est pas là, on ne va pas à la répétition et il ne le sait pas!

Avant de commencer, il nous fait laver le sol car il dit que c'est trop sale, "qu'on ne peut pas travailler dans des conditions pareilles". Il a raison car la nuit, la salle de répétition sert de bergerie et les gens du quartier y mettent des moutons. Qu'est-ce qu'on rigole quand un agneau en pleine répétition traverse la salle pour venir chercher sa mère! Il faut voir la tête du "foté"! Il dit "c'est pas possible" et tout le monde éclate de rire.

Il nous fait faire des exercices bizarres qu'on ne comprend pas mais pourtant c'est marrant. Il nous dit de "lever les yeux", de "garder nos espaces", de nous "aligner sur la scène", de "respecter la cadence", il dit que c'est "**Wofa détail**" et pas "**Wofa quartier**". On n'a jamais appris ça dans les ballets, sauf des pas,

beaucoup de pas mais il lui, il s'en fout des pas, ce qui compte c'est comment on se comporte sur la scène. Il crie trop quand on oublie ce qu'il a dit.

Il dit: "*Mais qui m'a mis des danseuses pareilles ?*" Pourtant quand on était dans les ballets les gens disaient qu'on était les meilleures danseuses, les solistes mais avec lui, on a l'impression de rien connaître. Les gens nous ont sûrement menti! Et puis il ne prend que des grandes filles car il dit que c'est ça que les blancs aiment. Ils sont bizarres les blancs, ici plus une femme est grosse plus les hommes aiment ça. Les maigres comme nous, on dit qu'elles sont malades. Pour les blancs c'est le contraire.

Nous on accepte tout ça parce qu'il nous paie très bien. Quand on revient de tournée avec leurs drôles de billets les "*zeuro*" et les "*dollaraméricain*", quand on change sur le trottoir de la poste à "wall street" comme on appelle, ça fait des millions. Oui des millions de francs guinéens, je jure et ça nous donne beaucoup de problèmes avec la famille car tout le monde veut un peu et à force de donner un peu, un peu ... après il n'y a plus rien et on attend avec impatience la prochaine tournée pour avoir encore beaucoup de "*zeuro*" et de "*dollaraméricain*"... Mais ça recommence toujours et dès qu'on rentre la famille veut un peu, un peu, toujours plus en fait... C'est difficile en Afrique car dès qu'on gagne de l'argent, tout le monde veut sa part même ceux qui ne travaillent pas. Tout le monde est tellement jaloux de notre argent. Si on ne le donne pas ils disent qu'on est gonflé, égoïste, mauvais enfant et qu'ils vont nous marabouter. On a très peur et on préfère leur donner. Quand il n'y a plus d'argent, tout le monde est fâché et ils ne nous croient pas, ils disent qu'on est des menteurs et les ennuis recommencent. C'est pas facile...

Avant, quand on était dans les ballets, la famille savait qu'on avait rien. Les directeurs nous donnaient mille francs guinéens de temps en temps et nous disaient qu'on aurait plus la prochaine fois mais la prochaine fois, s'était toujours mille francs et jamais plus. Au moins la famille nous laissait tranquille alors que maintenant avec nos millions, on a beaucoup de problèmes.

L'autre jour à la répétition, on était tellement fatiguées, il faisait tellement chaud, que quand le "*foté*" a travaillé la percussion avec les garçons, on s'est couchées sur le sol et on a dormi. "*Foté*" était fâché! Il a dit qu'il ne nous payait pas pour dormir, ni pour nous apprendre à danser. Il a dit qu'il voulait travailler avec des professionnelles. On ne sait pas ce que ça veut dire mais on sait que ce qu'on fait c'est pas bien.

Les garçons, ils ont autant de problèmes que nous! Il les traite de "*faux*"

musiciens" quand ils n'arrivent pas à jouer ce qu'il leur demande, ça le rend fou, il devient tout rouge et se retourne vers N'Ta' Abou et lui dit " *Abou, est-ce que tu ne peux pas me trouver des vrais musiciens à Conakry ?*" Abou, il sourit et fait comme s'il n'avait pas entendu et essaie de faire jouer les garçons. Il n'y a que lui qui comprend ce qu'il veut, même N'Tabou n'arrive pas à les faire jouer. Comme les garçons ont honte, ils crient mais le "*foté*", ça ne lui dit rien, il n'a pas peur. Des fois, il prend les baguettes et joue des choses que personne ne comprend, même N'Tabou qui pourtant est un champion. Là, les garçons ont trop honte surtout devant les gens du quartier... Là, c'est des problèmes... Le "*foté*", il nous demande des choses? Vraiment... Des choses de "*foté*"!

Lui et Abou, ils se connaissent très bien. Il paraît que c'est eux qui ont fait La Percussion: "La Percussion de Guinée". Il paraît que c'est un groupe qui avait les meilleurs batteurs de la Guinée. Quand les batteurs en parlent au quartier, ils disent que c'était le meilleur groupe de percussion d'Afrique et même du monde et que c'était pour la Guinée. Mais il y a longtemps. Il y en a même qui disent que c'était au temps de **Sékou Touré**, alors... Il paraît que c'est le "*foté*" qui a fait ça. Il doit être drôlement intelligent car les batteurs, ils sont encore plus difficiles que les danseuses...

Quand on parle de lui de l'autre côté, les gens disent qu'on a beaucoup de chance de travailler avec lui. Ils ne savent pas combien il nous fait souffrir à la répétition et qu'il n'a pas pitié de nous.

En fait, on l'aime bien notre "*foté*" parce que c'est un vrai artiste. Il a tellement d'idées et il veut que **Wofa** soit toujours meilleur. Quand on a compris ce qu'il veut, il est content, il sourit, il blague avec nous, il dit "ta na na ki", "c'est ça" en Soussou. Il chante tous les rythmes comme s'il les jouait, il paraît qu'il est aussi musicien. On dirait qu'il a un génie avec lui car pour durer aussi longtemps en Guinée, il faut qu'il soit drôlement bien protégé.

Des fois, il y a des hautes personnalités qui viennent voir la répétition, on joue deux fois plus comme des fous et quand elles sont bouches bées, le "*foté*" est très fier de nous et nous aussi de lui.

Nous on sait bien que les spectacles sont très bons car partout où on va, dans le monde entier, les gens disent que **Wofa**, c'est le meilleur ballet d'Afrique et les "*foté*", ils s'y connaissent dit!

Conakry le 10/06/2002.

<http://www.percussions.org/forum/ftopic327-0-0-asc-wofa.php>

WOFA ! FIN D'UNE HISTOIRE...

En Juin 2003, j'ai pris la décision délicate d'arrêter **Wofa** et par là même, de cesser mon travail en Afrique (j'étais aussi très impliqué au Cameroun). Pourquoi? Vaste question à laquelle il est bien difficile de répondre sans partir dans des pages et des pages d'explications compliquées. Je vais quand même essayer de faire court et clair... de toutes façons rien ne vous empêchera de me poser des questions.

D'abord pour ceux qui n'ont pas suivi le début, résumons un peu l'histoire de ce groupe.

En 1988, j'étais alors directeur artistique de l'**Ensemble National des Percussions de Guinée** (voir "Pérégrinations d'un petit blanc en Guinée") et les artistes commençaient à se prendre la tête. L'idée m'est venue alors de monter un groupe privé concurrent des Percussions afin de calmer tout le monde. C'est ainsi que naquit **Wassa** avec **Morciré Camara**. Très vite le groupe eut beaucoup de succès et cela eut effectivement pour effet de relativiser la position des artistes nationaux des **Percussions de Guinée** qui se sentaient directement menacés par ce groupe privé, beaucoup plus autonome. Quelques vieux crocodiles guinéens m'ont appris qu'il était très important en Guinée que les artistes ne se sentent pas en position de force car ils devenaient alors très vite incontrôlables. Ceci s'est d'ailleurs vérifié de nombreuses fois.

En 1995, quand je quittais les **Percussions de Guinée**, naturellement mon activité bascula sur le groupe qui entre-temps s'était séparé de **Morciré Camara** et était devenu **Wofa**. Celui-ci décolla avec la venue du tourneur américain Bernard Schmidt et les tournées internationales se succédèrent. Le groupe devint une référence en terme de spectacle africain dans le monde et nous tentions d'explorer un créneau bien plombé par les clichés exotiques d'usage. Le concept artistique de **Wofa** voulait développer une écriture qui, tenant compte de la réalité du ballet guinéen, dépassait ses poncifs et explorait de nouvelles voies.

En 1998, je demandais à **Fatouabou Camara**, l'un des plus grands batteurs de l'ethnie Soussou de rejoindre **Wofa**. Il faut dire que nous étions très proches depuis qu'il m'avait suivi lors de notre séparation avec les **Percussions de Guinée**. Abou donna un second souffle à **Wofa** mais les durs à cuire du groupe ne

l'acceptèrent jamais car naturellement, du fait de sa compétence et de son charisme, il en était très vite devenu le leader. C'est lui qui se tapait l'énorme boulot administratif des demandes de visas dans les différents consulats et quand on sait combien il est devenu aujourd'hui difficile de les obtenir, on imagine aisément que cela était loin d'être une sinécure. Et pourtant les artistes de **Wofa** n'ont cessé de lui faire des problèmes de tous ordres au point de le décourager complètement de continuer avec eux. Contre toute attente, jamais ils ne lui demandèrent le moindre éclaircissement sur l'arrangement d'un rythme ou bien quelques conseils, rien. Figés dans une espèce de parano vis à vis du grand frère.

Abou encaissait tout avec une patience angélique, preuve de son immense expérience.

En Mars 2003, à la fin d'une tournée aux USA, quand nous apprîmes que deux artistes avaient fui, (Facinet Côte - balafoniste et Mory Fofana - djembé fola) restant là-bas sans passeport, sans billet retour et sans leur cachet, compromettant ainsi l'avenir du groupe aux États-Unis, ce fut la goutte qui fit déborder le vase, aussi bien pour Abou que pour moi.

Abou me dit: "*François, je ne peux plus continuer avec ces gens là. Ils ne respectent rien. Ils font n'importe quoi en tournée. Se tiennent mal dans les théâtres et ne respectent pas le spectacle. Dès que j'essaie de leur parler, ils m'insultent. J'ai tout essayé, c'est sans espoir. Je veux quitter **Wofa** et faire mon groupe.*"

Voilà, je me retrouvais au pied du mur. Obligés de repartir dans une nouvelle histoire en sachant qu'il faut au moins deux à trois ans pour remonter un groupe, former de nouveaux artistes et monter un spectacle de qualité. Je ne m'en suis pas senti l'envie. Un peu usé, un peu lassé par seize ans de travail avec la Guinée. J'avais le sentiment d'avoir dit beaucoup de choses artistiquement avec les Percussions de Guinée et ensuite avec **Wofa**, qu'allais-je dire de plus? Bien sûr, la création est un immense challenge, un énorme bonheur mais tout ce qu'il y a autour fini par être trop pesant. J'avais bien pensé déléguer le business à mes partenaires mais ce fut un doux rêve. J'ai même cru un moment que le vrai patron c'était celui qui maîtrisait l'artistique car sans lui, le "*produit*" n'est rien. Et bien dans notre créneau, c'est faux? Le boss c'est celui qui gère le fric... L'artistique tout le monde s'en fout. Ce qu'ils veulent, c'est faire "*de l'africain*" et du pro. Ce qui se passe sur la scène n'a finalement que peu d'intérêt. Du moment que le public est content. C'est affligeant mais c'est comme ça. Les tourneurs ne vendent pas un groupe en particulier, ils vendent un spectacle

africain. Ni plus, ni moins. La preuve en est que nous avons été si peu suivi par les scènes nationales françaises par exemple (à part Niort en son temps). Quand j'en ai contacté certaines avec qui nous avons eu d'excellent rapport afin qu'ils nous aident à monter la prochaine création, aucun n'a daigné répondre. Comment, un spectacle africain en création? Pourquoi faire? (c'est un peu différent quand même dans le théâtre). Avec toujours ce mauvais procès que nous faisons du "traditionnel". Qu'est-ce que ça veut dire traditionnel? Comment peut-on faire du traditionnel avec des gens qui n'ont plus mis les pieds au village depuis des décennies? Du moment qu'un africain est torse poil sur scène, qu'il porte des peintures pseudo rituelles, qu'il joue un tambour, c'est du "traditionnel"... Est-ce qu'on reproche au musicien ou au danseur classique de "faire du traditionnel"? Quand il s'agit de notre tradition, on fait du patrimoine mais s'il s'agit de la tradition des autres alors on fait du folklore, des "Musiques du monde", du "traditionnel", du "Trad'", de la "World ». Ainsi va l'arrogance de la culture occidentale dominante!

Sans parler de la lourdeur administrative où il devient de plus en plus difficile d'obtenir des visas. De plus, depuis un certain 11 Septembre, l'administration américaine se fait un plaisir de vous faire effectuer toutes les formalités pour obtenir un visa (permis de travail, billet d'avion, frais de dossier, etc...) pour vous le refuser au dernier moment sans avoir à donner aucune raison. Il suffit par exemple que le nom de l'artiste ait un vague homonymie avec une personne recherchée et pas de visa. Il ne fait pas bon être musulman en ces temps de parano terroriste.

L'administration demande qu'ils aient déjà faits une tournée. Les américains veulent qu'ils aient déjà été en Europe et les Européens souhaitent qu'ils aient déjà voyagés aux USA. Cela devient impossible... Le tourneur n'a plus aucune garantie de la venue du groupe et s'il vient, sera-t-il au complet? La grande spécialité du jour est que les groupes sont obligés de voyager pour honorer leur contrat quelques fois avec seulement la moitié des artistes prévus au départ puisque les visas sont délivrés au dernier moment. Quand on connaît les sommes et le travail qu'il faut investir pour monter une tournée, les tourneurs préfèrent travailler avec des artistes qui sont installés dans le pays, même si c'est au détriment de la qualité ou avec des artistes non africains.

Mais d'autre part, comment ne pas comprendre l'attitude des administrations puisqu'en réalité, à tout moment, les artistes sont prêts à rester dans le pays où ils ont tourné, à n'importe quelle condition. La vraie question est pourquoi sont-ils prêts à rester aux USA? (moins en Europe, c'est trop compliqué et risqué). Paradoxalement, il est possible de vivre aux USA sans papier. Là-bas, vous n'êtes pas contrôlé si vous respectez la loi. Bien sûr, vous ne pouvez plus sortir mais

vous pouvez vous déplacer sans papier officiel à l'intérieur du pays, travailler, sans être inquiété! Cela paraît hallucinant mais c'est ainsi. Je connais des dizaines d'artistes africains dans ce cas là depuis plus de vingt ans... et avec beaucoup de chance, un bon avocat et une femme blanche mariée, on peut toujours après quelques années et beaucoup d'argent, obtenir un permis de travail et ensuite la nationalité américaine. Même si c'est chose rare, l'espoir fait vivre, alors...

Donc la vraie question est:

- pourquoi des artistes africains qui gagnent bien leur vie, qui arrivent avec leurs salaires des tournées internationales à faire vivre des dizaines de personnes, voire des centaines au pays, qui construisent des maisons, qui socialement ont une progression inimaginable, pourquoi préfèrent-ils vivre sans papier, dans la galère (car c'est la galère), dans un pays dont ils ne parlent même pas la langue?

Je préfère ne pas répondre à cette question et que ce soit vous, chers lecteurs de percussions.org qui tentiez d'y répondre. Cela fera l'objet d'un débat épineux et controversé.

Donc voilà en résumé l'histoire. Après seize ans d'une collaboration extraordinaire avec la Guinée et l'Afrique, après avoir beaucoup donné et beaucoup reçu, après un parcours qui a changé définitivement le cours de ma vie, je passe à autre chose car on ne peut pas faire les choses à moitié dans ce métier. Où vous êtes à cent pour cent sur le coup ou il faut changer.

Conclusion, Fatouabou a monté son propre groupe qui s'appelle **Fatouabou Percussions** et mes différents partenaires hollandais et américains vont travailler directement avec lui. La passation s'est faite en douceur et il est maintenant seul responsable de son propos artistique et de la gestion de ses artistes. C'est un juste retour des choses et peut-être est-il prêt à assumer ce rôle. L'avenir nous le dira...

François Kokelaere