

# **90: LES ANNÉES “*DJEMBÉ*”**

## **- Le chemin du djembé**

par Nasser Saïdani et François Kokelaere

**\*\*\***

## **- Les méandres de l’histoire**

## **- Les grands courants**

## **- Le *djembé* aujourd’hui**

## **- En France, quelques repères**

par François Kokelaere

Novembre 1997

## **90: LES ANNÉES “DJEMBE”**

par Nasser Saïdani et François Kokelaere

**Les années 90 ont vu l'explosion de l'engouement pour les percussions Mandingue et pour son instrument de prédilection: le *djembé* (1).**

**C'est en raison d'une forte demande, dans un premier temps indissociable de la danse africaine, que les grands chefs-tambours africains ont pu s'expatrier à travers le monde et divulguer leur art. D'autre part, l'accessibilité plus grande aux sources, due à la progression des moyens de communication et de transport, ont fait que les européens se rendent de plus en plus fréquemment en Afrique. Cette circulation a permis une démythification de l'instrument ainsi qu'une clarification de son environnement culturel, historique et contemporain. Détourné de son propos originel, l'instrument subit au contact des différentes cultures, une véritable mutation, qui le sort de son contexte culturel habituel. On constate une progression considérable du niveau des musiciens; le *djembé* apparaît aujourd'hui comme un instrument “à part entière” avec sa propre technique de jeu sophistiquée mais aussi, avec son histoire, sa culture et ses différents courants.**

### **LE CHEMIN DU DJEMBE**

Le *djembé* est devenu aujourd'hui un instrument à part entière, joué dans le monde entier, enseigné par des professeurs qui ne sont pas toujours africains. Quel chemin a-t-il parcouru à travers les siècles, par quelles méandres est-il passé pour se frayer un passage dans la culture occidentale? Quelle fut son évolution et quels effets, quelles conséquences cela suppose, tant sur le plan musical que sur le plan culturel et socioculturel en général? La culture étant considérée comme: “l'expression de la sensibilité d'une société, dans un contexte socio-économique et politique donné; cette sensibilité supposant des comportements individuels et collectifs particuliers”. Le *djembé* n'est-il pas devenu, à son tour, sinon la cause, du moins le véhicule de beaucoup d'évolution et pourquoi pas, à plus long terme, de changement qui dépassent le cadre purement musical?

L'évolution liée à cet instrument, du fait de la médiatisation propre à notre époque et à nos sociétés dites avancées, paraît recouvrir un caractère irréversible. Le fait que cet instrument de musique, donc de communication, soit maintenant pratiqué aussi bien en Afrique, dans son pays d'origine, qu'à travers le monde, l'a fait passer du stade de langue (musicale), à celui de langage. La langue étant entendue comme: “l'expression d'un peuple” et le langage “un moyen d'expression et de communication, sur la base d'un système de signes, phoniques ou graphiques” (Cf Dictionnaire Quillet-Flammarion). La signification des rythmes était autrefois uniquement liée à la vie traditionnelle, à une dimension symbolique où les rapports avec les éléments naturels étaient présents (fêtes liées à la vie des champs, rites de circoncision, d'initiation, etc..) et l'instrument ne sortait pas de son contexte ethnographique. Mais, à partir du moment où la musique a commencé à voyager, où elle s'est trouvée extraite, déconnectée de son contexte original, et donc, où elle fut mise en contact avec d'autres influences (musicales et culturelles), elle a subi une véritable mutation et est

devenue “langage”, adoptant ainsi comme première fonction, la communication mais sous la forme nouvelle de représentation.

### **- La mutation**

Déjà, au moment de la création des ballets, dans les pays d’obédience marxiste, cette musique et cet instrument étaient utilisés pour servir et véhiculer un idéologie politique. A partir de là, l’instrument a été pris pour sa propre valeur phonique, pour ses qualités sonores, le plaçant ainsi dans une situation nouvelle. Du moment où les africains ont commencé à faire connaître le djembé en Occident et que réciproquement, les occidentaux ont montré un engouement croissant pour cette musique (pour des raisons principalement psychologiques, notamment la recherche de formes nouvelles d’expression culturelles et le besoin de libérer une énergie vitale emprisonnée dans le carcan édifié par la religion judéo-chrétienne et sur ce point, il faut souligner l’importance du djembé lié à la danse d’expression africaine, le goût pour l’exotisme, etc...) on peut dire qu’il s’est produit simultanément deux effets:

- Le premier, c’est la rencontre de deux mondes qui a permis un enrichissement mutuel, une meilleure connaissance réciproque et donc un plus grand respect de part et d’autre car cette rencontre va au-delà du phénomène musical, c’est aussi une rencontre sur le plan humain

- Le second, c’est que le regard nouveau des occidentaux sur l’Afrique à travers sa musique (et sa culture en général) a permis la prise de conscience de la part des africains de leurs propres valeurs culturelles; c’est ainsi qu’a émergé parmi eux le concept occidental de culture, ou en tout cas, de discours culturel.

Les deux mondes se sont rencontrés avec l’un pour l’autre, des regards différents: les occidentaux sont attirés par la dimension traditionnelle de l’Afrique alors que les africains, le sont par la modernité de l’Occident.

On est passé de l’universalité propre aux musiques traditionnelles, à l’internationalité du djembé pour lui-même.

Celui-ci a, en quelque sorte, perdu le lien exclusif qu’il entretenait, sinon avec la dimension symbolique, sacrée, du moins avec la réalité culturelle, avec sa force créatrice, pour se transformer peu à peu en une valeur matérielle donc quantifiable et monnayable.

L’instrument est maintenant - pas uniquement mais principalement - en Occident en tout cas, un acteur “spectaculaire”, au sens propre du terme dans la fonction théâtrale de la représentation (et non plus de la création; le caractère symbolique de l’instrument (sacré-secret) a laissé en quelque sorte place au caractère rationnel.

En Occident, le *djembé* est médiatisé; il est mis à la portée de tous par un “discours” mais ces rythmes traditionnels enseignés, n’ont plus de lien avec le vécu et ils sont surtout reproduits avec un rapport au temps et à l’espace, complètement différent, du fait de philosophies différentes. On décortique par la pensée; les rapports entre le musicien et l’instrument s’en trouve changés; l’énergie qui les unit, le plaisir de jouer et l’émotion produite, également.

C’est ainsi que le djembé, bien que restant physiquement le même, devient

peu à peu un autre instrument: le son, c'est à dire la charge émotionnelle est différente car le musicien n'est plus habité par la tradition, les rythmes ne correspondent plus à son vécu.

Par ailleurs, en Occident, l'instrument n'est pas pris dans sa globalité, dans toute sa dimension; ceci nous amène à considérer l'accompagnement qui est vidé de son essence, du fait qu'il n'y a pas d'accompagnateur qui "porte" car il n'y a pas de vision collective et solidaire du jeu musical, laquelle génère l'esprit de cette musique. L'accompagnateur se considère comme "inférieur" il voudrait tout de suite faire le solo (se croyant parfois être soliste ou voulant l'être) et n'a pas de patience. N'étant pas soutenu par l'accompagnement, le soliste tendra à "charger" plus, à être plus technique et démonstratif. L'accompagnement est pourtant capital et l'accompagnateur en est la charpente; il permet une complicité, chacun est à sa place et se respecte mutuellement; la musique est structurée comme au plan social. On ne devient pas soliste tout de suite, on a beaucoup à apprendre auparavant et les choses se font par étape avec du temps, de la patience et de l'humilité.

### **- La transmission du savoir**

C'est le grand clivage de la transmission du savoir et de la connaissance:

#### **- En Afrique:**

La transmission du savoir et de la connaissance se fait par mimétisme et "immersion". On ne "montre" pas en détaillant les notes, les figures rythmiques, l'apprenti doit se débrouiller tout seul et par le fait d'une sélection quasiment naturelle, seuls les plus motivés arrivent à apprendre et à comprendre. Chacun progresse à son rythme et le temps d'apprentissage importe peu car l'apprenti est intégré à la cellule familiale de son maître.

L'apprenti moins doué que les autres, devient "accompagnateur" s'il ne peut accéder au rôle de "soliste" mais ceci n'est pas vécu comme un échec mais bien comme une complémentarité de fonction au sein d'une entité (sociale, familiale, musicale) ou chaque individu a la place qui lui convient vraiment, en fonction de ses moyens techniques et psychologiques.

L'enseignement n'est pas rémunéré mais l'apprenti doit rendre des services d'ordres familiaux et sa présence comme accompagnateur lors de cérémonies permet au maître de disposer, à souhait, d'un accompagnateur non-rémunéré. L'apprenti devient plus un fils qu'un élève, un parent, intégré à la vie communautaire.

L'apprentissage n'est jamais dissocié de son contenu culturel; autant dans son domaine "sacré" que "profane", il a une valeur symbolique mais aussi cosmique car il est relié aux grands secrets de la cosmogonie africaine. L'enseignement de la musique, comme beaucoup d'autres disciplines, est un "tout" où tous les aspects nécessaires à l'apprentissage de la vie en société sont abordés? Un peu à la manière des Compagnons du Devoir dans l'Europe du Moyen-âge. On y apprend un métier mais aussi, une façon de vivre.

L'apprentissage, l'étude n'est pas dissocié de la réalisation immédiate. L'apprenti apprend en jouant directement avec son maître et ne travaille jamais son instrument seul. Ce phénomène ajoute à la dimension conviviale de la musique, la notion de plaisir. Pour le musicien africain, peiner en travaillant seul son instrument dans son coin paraît un non-sens. La créativité n'est pas pensée comme en Europe car la fonction de la musique est différente.

- Dans le domaine profane, le rôle du musicien n'est pas de se valoriser mais de soutenir un chanteur, un danseur ou un travailleur. On ne lui demande pas de montrer sa virtuosité mais plutôt d'assurer son rôle de soutien.

- Dans le domaine sacré, on lui demande de respecter très précisément les codes connus des initiés et d'accompagner les "prêtres", les féticheurs dans leur extase.

Les codes, les gammes, les tonalités sont établies une fois pour toutes et l'interprétation se fera à l'intérieur d'un cadre extrêmement structuré. Le musicien traditionnel ne compose pas, il reproduit des airs, des rythmes, dont l'origine se perd dans la nuit des temps et dont la transformation se fait très lentement au gré des rencontres et des flux migratoires des populations. C'est une introversion, une introspection, permanentes: son rôle est de perpétuer l'histoire de son peuple.

### - En occident

Le temps est compté et l'apprentissage se fait à base de programmes avec une certaine distance entre le maître et son élève. L'argent (vecteur anonyme) sert de valeur d'échange. La relation et la communication sont réduites à leur plus simple expression. La musique devient écrite et le musicien perd son "corps" pour devenir "esprit". La réhabilitation du corps dans la pédagogie moderne est très récente, à peine une vingtaine d'années. L'enseignement est devenu une accumulation de signes sur un papier, qui s'adresse à l'esprit et une appréciation subjective et romantique de la forme. Cette situation a eu pour objet de créer des générations de musiciens, hyper-techniciens, mais "sans corps", caractériels et fragiles socialement et psychologiquement. Le professeur devient un technicien qui transmet une technique avec méthodologie.

On donne à l'élève toutes les clefs qui lui permettront de devenir à son tour, compositeur.

C'est une extraversion qui valorise l'individu-interprète davantage que le propos qu'il véhicule.

On constatera donc que le propos musical est radicalement différent en Afrique et en Occident. Bien entendu, nous faisons allusion ici aux musiques "vivantes", jouées par des musiciens et non pas aux musiques "mortes" que l'on peut entendre dans les "boîtes de nuit" par exemple.

### - La relation à la cosmogonie

#### - L'influence de la médiatisation

Malgré tout, la médiatisation a permis la rencontre de deux mondes, deux sensibilités différentes, découlant de deux rapports au temps et à l'espace, différents (l'aspect de l'accompagnement que j'évoquais plus haut est pour cela révélateur). Le temps en Occident est considéré dans sa durée et l'espace rejoint le temps alors qu'en Afrique, on a une conception de l'"Ici et Maintenant"; en cela l'oralité de la culture africaine s'oppose à l'écriture occidentale. En Occident, on gère, on économise dans la durée parce que l'on "a"; en Afrique on vit l'instant parce que l'on "est". La médiatisation

qui suppose une organisation dans le temps et l'espace a pour effet de faire rentrer le djembé dans une dimension, non plus symbolique ou sacrée, mais économique, logique, rationnelle, par la mémoire, qui est la gestion du Temps. Les Africains eux-mêmes sont en train de se placer dans une logique de la mémoire par la technique et non plus par les individus (griots entre autres) parce qu'ils sont maintenant conscients "d'avoir". Dorénavant, les rapports au Temps et à l'Espace se rejoignent du fait des progrès techniques et le monde tend en conséquence, vers un métissage forcé. On peut parler de fusion, de complémentarité; à long terme, nous pensons que l'on aboutira à une situation commune, de la même façon que nous tendons vers une "mondialisation" de l'économie et que l'on voit émerger de plus en plus, une sorte de conscience planétaire. Lorsque l'humanité sera parvenue à un métissage complet, que les frontières ne seront plus que des lignes sur des cartes et chaque homme, dans quelque point géographique du monde où il se trouve, aura accès aux "autoroutes de l'information", nous arriverons à une langue musicale commune car la sensibilité le sera aussi.

Quoiqu'il en soit, cette évolution semble non seulement, irréversible mais encore légitime et nécessaire. Si l'Afrique veut entrer dans le grand jeu de l'économie mondiale, il lui faudra aller à son rythme, en négociant progressivement le délicat virage de la "modernité", en gardant son identité et sa spécificité, en restant vigilante à ce que cela ne se fasse pas au détriment de ses propres valeurs comme cela fut le cas en Occident où irrémédiablement, les musiques traditionnelles sont devenues des pièces de musée. On constate que c'est dans les pays les plus pauvres économiquement et les moins développés industriellement, que l'on trouve encore des musiques traditionnelles vivantes.

Quand les populations ne sont pas encombrées de biens matériels, elles se donnent et s'identifient totalement à leur musique et la musique le leur rend bien; elle nourrit leur âme et les relie au divin.

On peut établir un parallèle avec la danse: lorsqu'il n'y a pas d'obstacles physiques, le corps est en harmonie avec l'espace. C'est du degré de spiritualité du musicien que va dépendre l'esthétique d'une musique (l'exemple du balafoniste El Hadj Djéli Sory Kouyaté illustre bien ce rapport entre musicalité et spiritualité), la musique sera d'autant plus belle qu'elle sera spirituelle.

Les Africains veulent "avoir", "posséder" et les Occidentaux, blasés de tout avoir, veulent "être". Beaucoup se tournent vers l'Afrique ou les cultures traditionnelles (quand ce n'est pas vers les sectes ou les religions exotiques), du fait de la crise morale et spirituelle dont ils souffrent. Meticuleux, laborieux et organisés, ils se chargent de restituer, de sauvegarder le patrimoine africain, conscient d'avoir de vrais bijoux entre leurs mains et leurs oreilles, et enregistrent, répertorient, notent, cataloguent, classent les rythmes et les polyrythmies. Ainsi sont préservés par des moyens rationnels, les "formes" de la musique.

Par le côté "naturel" du tambour fait de matière simples, bois, peau, corde, fer, dont la fabrication est accessible à tous, les Occidentaux se sentent reliés aux éléments naturels, qui leurs font de plus en plus défaut dans les grandes villes occidentales, et réconciliés avec le sacré. Faut-il rappeler la forme de coupe, de vase de l'instrument riche de signification dans la culture judéo-chrétienne. Le tambour reçoit autant qu'il peut "verser", donner.

Tel un "Graal", il prend soudain une dimension d'universalité...

Mais le piège du "matériel" guette les batteurs expatriés et l'appât du gain facile leur fait peu à peu perdre le "contenu" de leur art qui s'édulcore et se vide de son sens.

Leur musique s'en ressent et s'appauvrit au fur et à mesure qu'ils s'enrichissent. Ils "prennent" mais ne "donnent" plus.

Par le jeu de la rencontre, le *djembe* se transforme. Le *djembe* et tous les tambours joués à pleine main ont des résonances profondes dans le corps et leur expressivité n'en est que plus grande. Il va jusqu'au plus profond de l'être. Quand le musicien en joue, c'est tout son corps qui s'investit et qui est ainsi dévoilé.

Le tambour réconcilie l'Être avec lui-même en lui faisant redécouvrir la valeur intrinsèque du Temps car à travers les rythmes musicaux et les cycles des pulsations, c'est le rythme de la vie qui s'écoule; sa respiration, son écoute, ses battements de coeur, son énergie.

***L'Homme et le Tambour ne font alors plus qu'un avec le Temps.***

La valeur formatrice majeure de la musique traditionnelle et du tambour djembe en particulier, est qu'elle est une école de patience et de l'humilité, du moins dans son contexte convivial, les données étant radicalement différents avec l'accession des grands batteurs au vedettariat. Le djembe est avant tout un instrument de communication et on ne peut pas tricher avec lui et avec soi-même. Le musicien ne peut pas mentir avec son instrument: il joue, il "est" ou il "n'est" pas!

\*\*\*

## **LES MÉANDRES DE L'HISTOIRE**

par François Kokelaere

### **- Percussions africaines ou percussions d'Afrique?**

Le terme de "percussions africaines" reste imprécis et inexact. Comme si l'on pouvait réduire l'Afrique à une entité homogène. L'Afrique est un continent avec une multitude de cultures différentes; il existe autant d'instruments de percussions et de façon d'en jouer qu'il y a de régions et d'ethnies. Même si l'on peut trouver de nombreuses similitudes dans les pulsations d'Afrique de l'Ouest, aucun protocole scientifique sérieux n'a établi de constantes objectives entre les musiques d'Afrique. Même si la pulsation ternaire (6/8 ou 12/8) se retrouve souvent sur le continent africain, elle existe aussi, et dans un contexte proche, dans la musique celtique par exemple! Bien sur, la majeure partie des cultures africaines associent, d'une façon ou d'un autre, la percussion à la danse mais ceci est un phénomène mondial et non pas typiquement africain.

Le terme "percussions d'Afrique" ne serait-il pas plus approprié?

## **- Percussions traditionnelles?**

On entend par tradition: “la transmission d’informations de génération en génération” (Dic. Petit Robert) mais la tradition est en perpétuel mouvement et subit les multiples influences des rencontres entre les peuples, au gré des méandres de l’histoire. Les rythmes africains font l’objet d’incessantes transformations:

- d’abord, parce que les *djembé fola* (joueur de djembé en langue Maninka) même si dans la tradition, appartenaient à la caste des forgerons, aujourd’hui avec le bouleversement des codes sociaux, tout un chacun peut devenir joueur de tambour, la transmission du savoir est donc beaucoup moins rigoureuse - la conséquence première en est une grande mobilité des rythmes, qui se transforment au gré de l’humeur de chaque percussionniste -

- ensuite, mais à un moindre niveau, parce qu’il s’agit d’une transmission orale donc plus fragile.

Les percussions d’Afrique et les rythmes qui les accompagnent, tels qu’ils nous arrivent en Europe, ne sont plus très “traditionnels” dans la mesure où, transformés de main en main, ils n’ont plus beaucoup de rapport avec la façon dont on les joue au village. Même si la tendance générale est de les resituer dans leur contexte traditionnel; comme une sorte d’introspection vitale, comme si les différents partenaires de ce courant musical avaient soudain compris l’urgence de ce processus inversé?

D’autre part, chacun sait bien que l’écoute de la polyrythmie reste relative; principalement quand elle est si sophistiquée. Comment traduire sur un seul instrument une polyrythmie de cinq, six ou sept rythmes différents?

Comment adapter sur un *djembé* un rythme qui se joue sur un *kryin* (tambour xylophone à lèvres)? La sensation de la pulsation reste liée à l’environnement culturel de l’auditeur. A titre d’exemple, combien d’européens perçoivent le rythme Malinké *Dununba* à l’envers par rapport au danseur?

## **- Percussions ethniques, typiques, extra-européennes?**

La classification elle-même n’utilise que des raccourcis très approximatifs. Comme si le musicien européen n’arrivait pas à se positionner clairement par rapport à ces percussions venues d’ailleurs? Comme s’il se sentait obligé de les laisser à la périphérie de ses connaissances? Comme si le percussionniste “classique” reproduisait le même schéma méprisant que peuvent avoir envers ses percussions, les autres musiciens de l’orchestre (les percussionnistes connaissent les quolibets incessants qu’ils doivent subir de leurs collègues!).

- Percussions ethniques: “Ethnique: ce qui est propre à une ethnie” (Dic. Petit Robert): et pourtant la même percussion peut être jouée par des ethnies complètement différentes, dans des régions et des contextes différents, on ne peut

donc pas utiliser le terme “d’ethnique” qui d’autre part, dans certaines bouches, peut avoir une connotation raciale suspecte.

- Percussions typiques: “Musique typique: musique de caractère”, nous dit le dictionnaire Petit Robert, “Qui caractérise un type et lui seul; qui présente suffisamment les caractères d’un type pour servir d’exemple, de repère (dans une classification)”. Typique d’Afrique? Et que se passe-t-il alors si l’instrument est joué, fabriqué, ailleurs qu’en Afrique comme c’est le cas aujourd’hui; il n’est donc plus “typiquement” africain?

- Percussions extra-européennes: "extra", du latin "en-dehors", signifie qu’elles viennent de régions situées en-dehors de l’Europe. Le terme n’est pas faux mais imprécis.

### **- L’origine du djembé?**

L’origine du *djembé* comme l’origine du rythme, n’est pas à ce jour clairement élucidée. Peut-être que les pierres frappées entre-elles pour obtenir le feu de la pré-histoire étaient-elles déjà, une action percussive et ces signes parallèles inscrits au fond des grottes, la première conscience du rythme?

L’instrument semble lié toutefois, dans des temps moins éloignés, à des cérémonies rituelles où seuls quelques initiés pouvaient jouer le tambour et les rythmes sacrés. Quant à sa forme, qui n’est pas sans rappeler celle du pilon, a-t-elle influencé la fabrication du premier instrument?

Comment le tambour s’est-il popularisé pour accompagner les danses profanes, les travaux des champs, reste un mystère?

Durant les périodes reculées, on peut imaginer que rien ne différenciait les percussionnistes du Mandingue. Leur aire géographique se situait plutôt là où se trouvaient les ethnies d’appartenance Malinké (Malinké signifie en langue Maninka: "homme du Mali"). Le mot même de “*djembé*” est d’origine Maninka et on ne lui connaît pas de sens particulier autre que celui de désigner le tambour du même nom.

### **Djembé et forgerons**

Dans l’ancien temps, chez les Malinkés de Guinée, le *djembé* était l’affaire des forgerons, caste qui travaillait le fer et donc disposait des outils pour creuser le bois. Le vocable “*djendé*” en maninka, désigne la hache qui sert à creuser le bois dont on fait le tambour. Il ressemble étrangement à “*djembé*” ou plutôt “*djèmbè*”?

Wa Kamissoko nous éclaire dans son ouvrage “Soundjata, la gloire du Mali” - vol 2 où il nous dit: “les forgerons jouaient d’un très vieil instrument de musique appelé *djèmbèrèni* ... à l’aide des deux index”. Faut-il y voir l’ancêtre du *djembé*.

L’histoire du *djembé* reste encore à préciser par des spécialistes.

### **- Le joueur de djembé est-il “griot”?**

En Afrique de l'Ouest aujourd'hui, la tendance générale est d'appeler tous les musiciens "griots" alors que le terme s'appliquait autrefois, dans l'aire d'influence Mandingue, à certaines familles, héritières d'une culture transmise oralement (les Kouyaté, les Diabaté, etc...) (2). Lors de leurs séjours en Europe, nombreux furent les *djembé fola* à se dénommer griot car l'appellation y était chargée d'une certaine noblesse; on l'associe aisément à celle de "troubadour" qui est plus élégante que "joueur de tam-tam"! Dans la tradition Mandingue, les *griots* ne jouaient pas le *djembé* mais essentiellement *le balafon, la kora, le n'goni* et chantaient. Aujourd'hui, les *djembé fola* n'appartiennent plus à une caste, une famille, une corporation, particulière; au village ils sont: cultivateurs, éleveurs, etc... Les *djembé fola* d'origine *griotte* sont rares et représentent l'exception (parmi ceux-ci, le burkinabé **Adama Dramé** et le guinéen **Papa Kouyaté**). Il est vrai qu'ils rencontrent souvent les *griots* lors des cérémonies et par amalgame, on les associe alors que leurs fonctions sont bien distinctes: le *djembé fola* fait danser lors des fêtes ou des cérémonies populaires, ou encourage les cultivateurs lors des travaux agraires, tandis que le *griot* fait l'éloge de ses commanditaires et raconte l'histoire des grandes épopées du Mandingue. Il est détenteur de la mémoire de la communauté. "Chez les Malinké-Hamana, les *djembé fola* accompagnent les griottes qui connaissent les chants et les chants anciens. Les *griottes* entament les chants correspondants aux événements, suivies quelques secondes plus tard par les batteurs" (3).

Le *griot* est formé au sein de sa famille dans un cadre relativement strict (2) alors que le *djembé fola* se forme comme il peut, au gré des rencontres.

Julien André nous dit dans son article paru dans Percussions n° 58 que "le *djembé* et le *dunun* ... peuvent être joués sans distinction de caste (chez les Malinkés)" mais se contredit quelques lignes plus bas en disant "la caste des *nyamakalas* (à laquelle appartiennent les forgerons) exercent des métiers interdits aux nobles (*horon*)". Il faudra un jour préciser pourquoi certains *djembé fola* sont issus des familles nobles comme Mamady Keïta, Gbanworo Keïta, etc... S'agit-il, d'un phénomène récent lié à l'éclatement de la structure féodale provoquée par les régimes marxistes, de circonstances générées par la vulgarisation de l'instrument ou d'autres raisons qui restent à définir?

Au Mali, les choses ont l'air plus complexes puisque les griots pouvaient jouer de tous les instruments et le *djembé* était plutôt considéré comme un instrument mineur et rarement soliste. Il faudra là aussi préciser les choses!

Toujours est-il qu'aucun nom d'un grand percussionniste n'a traversé les âges alors que l'on peut imaginer que certains furent exceptionnels? Dès que ceux-ci cessent de jouer, leur nom disparaît de la mémoire collective; pourtant, le jeu du *djembé* et ses rythmes se sont perpétués depuis la nuit des temps.

### **- Une certaine mystification**

Les vingt premières années de l'apparition de la percussion africaine en France furent placées sous le signe d'une certaine mystification. Les européens, en perte de repères, en forte demande d'exotisme, de "vraies valeurs naturelles et premières", prisonniers de leur vision caricaturale de l'Afrique et des africains teintée d'humanisme judéo-chrétien ou de relents néo-colonialistes (la frontière est souvent fragile!), empêtrés

dans un corps coincé par une éducation rigide, établirent avec les premiers percussionnistes africains venus en France une relation passionnelle, leur donnant une place de maîtres spirituels, voire même de gourous et quelquefois de pères. Pour la plupart analphabètes, illettrés ou d'une scolarité très réduite, issus de milieux populaires, d'une culture "autre", les musiciens africains se retrouvaient dans un rôle pour lequel ils n'étaient pas du tout préparés. Ils tentèrent dans un premier temps de reproduire les schémas africains de la relation du maître à son apprenti (le terme "maître" doit être ici entendu dans son contexte africain qui est plus proche de celui de "patron", "employeur", un peu comme l'artisan et son apprenti) mais c'était sans compter sur la volonté "d'exister en temps que tel" des européens. Par respect de leurs employeurs, les musiciens africains comprirent bien vite qu'ils ne devaient pas les contredire et jouèrent un jeu dangereux qui s'avéra à long terme pernicieux: leurs fragiles et intéressés admirateurs furent les premiers à les rejeter quand les informations commencèrent à circuler vers la fin des années 80 et englués dans un rôle de situation, certains vécurent ce rejet comme des relents de colonialisme. Comme si, après leur avoir "volé" leur savoir, leurs élèves les rejetaient pour aller vers d'autres reproduire le même scénario!

### **- De la pitié au rejet**

Jusqu'à une époque encore récente l'africain "faisait pitié", il fallait "l'aider" ou "l'assister" selon les principes du bon sauveur judéo-chrétien et sa propension expiatoire à sauver le monde du mal et de l'ignorance... "Le militantiste expiatoire" (4), coupable de la colonisation, se devait de lui venir en aide. Le bon samaritain européen pouvait alors expier la faute impardonnable de ses pères, se racheter d'un passé affligeant et aider cette pauvre Afrique à sortir de sa misérable condition tiers-mondiste mais sans oublier au passage, avec la plus cynique hypocrisie, de razzier ses matières premières! "Nous autres, Européens, avons été élevés dans la haine de nous-mêmes, dans la certitude qu'au sein de notre culture un mal essentiel exigeait pénitence. Ce mal tient en deux mots: colonialisme et impérialisme" (4).

Depuis peu, suite à l'extrême médiatisation des conflits sanglants de la Somalie, du Rwanda, du Zaïre et du Congo, l'africain fait peur! La transe a tourné au drame et ne fait plus sourire. Les images horribles des massacres, les miliciens effrayants armés de mitraillettes ou de machettes, ont achevé les dernières pulsions salvatrices d'un Occident toujours prêt à prononcer une condamnation définitive. Peut-être faut-il y voir la raison pour laquelle depuis quelques années, le marché des spectacles africains s'est complètement effondré. L'Afrique n'intéresse plus, elle fatigue, elle horrifie, elle désespère et pourtant, les cours de *djembé* ne désemplassent pas? Faut-il y voir une contradiction ou une logique implacable? En fixant dans des livres les rythmes africains, en mettant la percussion africaine dans les classes, les européens et leur indéfectible inconscient impérialiste, ne sont-ils pas en train de s'appropriier la culture africaine et d'évincer les africains qui finalement, finissent par les déranger. Au fond, le *djembé* comme les puits de pétrole, la bauxite, l'uranium, les diamants, n'a qu'un seul défaut, celui d'être africain!

N'est-ce pas pour des raisons d'appropriation, que les européens se targuent, inconsciemment, de sauver la percussion africaine en la réduisant à des notes sur le papier? Les européens auraient-ils intérêt à ce que les africains, détenteurs du savoir, mais éprouvant des difficultés à transmettre une connaissance, restent à l'écart du

processus de reconnaissance? Il ne faudra pas s'étonner alors, si les africains ont la tentation de resserrer les rangs, de former des clans interdits aux "blancs" et de se retrouver sur le prétexte de la négrité afin de réagir au clivage.

### **- Le bégaiement affligeant de l'histoire**

Cette situation est extrêmement perverse car à long terme, elle peut entraîner des comportements racistes, des deux côtés et, tomber dans la formidable injustice de nier l'identité africaine, sa spécificité, ses qualités pour ne voir que les défauts des artistes qui peinent à s'intégrer.

D'autre part, les africains destabilisés, ont le sentiment qu'on leur vole leur art, leur culture. Ils ressentent cette situation comme un bégaiement affligeant de l'histoire. Ils se sentent spoliés sans bien comprendre ni comment, ni pourquoi (manque de formation donc de recul) mais d'autre part, ils font aussi peu d'efforts pour s'intégrer (combien ont fait la démarche de s'alphabétiser à leur arrivée en France) et se laissent souvent entraîner dans une facilité, un laxisme auxquels pourtant, ils n'étaient pas habitués lors de leur passage dans les ballets en Afrique où la discipline et la rigueur sont draconiennes.

Ce sentiment est exacerbé par des pseudo-intellectuels africains cautionnés par des institutions complaisantes ou mal-informées, qui, avec des doubles discours, entretiennent avec cynisme la mystification ambiante - une sorte de formidable "omerta" où l'on ne doit rien dire, ne pas dévoiler les secrets de la réalité, comme un réflexe de survie face à l'ancien colonisateur blanc (les Mandingues ont-ils oublié que l'empire du même nom avec à sa tête "le Napoléon africain" Soundjata, a en son temps, allégrement colonisé toute l'Afrique de l'Ouest! Le vivent-ils avec une quelconque culpabilité?) - et par les pionniers qui ont souvent tendance à verrouiller le secteur sur la base du très africain "droit d'aînesse", qui cache en fait les inévitables et très humaines, velléités de pouvoir et de réussite personnelles teintées d'opportunisme.

### **- Le courant de la "percussion africaine"**

Ce que l'on entend par "percussions africaines", en France, est un courant musical relativement récent apparu, de façon significative, dans les années 70 à Paris et véhiculé par des africains francophones issus des anciennes colonies françaises - Afrique de l'Ouest: Guinée, Sénégal, Mali, Côte d'Ivoire, Burkina Faso, fortement influencé par la culture Mandingue, Bénin, Togo, influencé de culture Yorouba et Afrique Centrale: Zaïre, Congo, influencé de culture Bantou - venus pour étudier, pour raisons politiques ou plus simplement pour travailler.

En Angleterre, le même vocable "percussions africaines" évoquera les percussions venues des anciennes colonies britanniques: Ghana, Nigeria, de culture dominante Yorouba.

Mais les temps changent et la relation du percussionniste européen au percussionniste africain (et vice-versa), progresse. Elle est passée du stade de conflictuelle et d'ambiguë, à simplement ... compliquée! Aujourd'hui, le dialogue est possible notamment grâce à l'exemple de l'adaptation, de l'intégration de Mamady

Kargus Keïta au système européen. Mais pour un artiste qui a su trouver sa place dans le paysage musical (et commercial) européen combien se débattent encore dans les affres de la précarité? Le poids de l'histoire n'est pas encore passé et la réflexion ne fait que commencer.

### **- Le déplacement du savoir**

Tributaire de la mystification, les informations réalistes et objectives commencent seulement à immerger. Comme évoqué plus haut, les rythmes qui circulaient étaient pour la plupart issus du filtre des ballets inter-ethniques qui résident principalement (pour les plus grands) dans les capitales. Il s'en suit une double désolidarisation:

- les grands batteurs sont appelés à résider en ville et perdent le contact avec le village, source d'information première et pour des raisons pratiques, les nouveaux batteurs sont recrutés en zone urbaine.

- ils sont appelés à jouer des rythmes qui viennent d'autres ethnies que la leur (5). Le phénomène est évident en Guinée où la grande majorité des jeunes batteurs sont issus de l'ethnie Soussou (où assimilés Soussou) ethnies qui résident en Basse-Côte où se trouve la capitale Conakry. Ces jeunes Soussou doivent jouer le répertoire des rythmes Malinké (la Haute Guinée est située à quelques 700 kms de la capitale) ou de la forêt (800kms) qu'ils adaptent à leur façon, sans avoir aucune connaissance de leurs sources.

Famoudou Konaté reste un des seuls à faire des retours fréquents au village de Haute-Guinée et à former réellement ses proches aux rythmes de son ethnie Maninka.

Aboubacar Fatouabou Camara forme quant à lui des jeunes Soussou aux rythmes de la Basse-Côte car à force de se disperser, ils en oublient les rythmes de leur ethnie d'origine.

Le travail de Johannes Beer et de Paul Engel avec Famoudou Konaté pour la Collection du Musée de Berlin sur les rythmes des Malinké-Hamana, notamment, est particulièrement édifiant (3). Il reste un des rares enregistrements où le livret détaillé et très complet fait office de référence. Les rythmes sont ici situés dans leur contexte culturel et agrémentés d'une solide analyse musicale.

### **- Le phénomène Mamady Keïta**

Mamady Kargus Keïta, pur produit du ballet guinéen (ex-Ballet Djoliba), reste un des artisans majeurs de cette vulgarisation. Il est le premier à avoir mis en place un véritable réseau d'écoles et de stages (avec option tourisme culturel en Guinée) et à proposer un cursus d'étude de très haut niveau sur plusieurs années, qui devrait déboucher prochainement sur des ouvrages pédagogiques. Installé en Belgique, Mamady est le premier à s'être véritablement adapté à la demande occidentale de cours magistraux ouverts à tous, très bien organisés et planifiés. L'occidental y trouve un encadrement rassurant, un répertoire cohérent et progressif donnant la possibilité d'évaluer à tout moment son niveau objectif et un véritable souci pédagogique, tout cela baigné de la bonne humeur africaine quasi "obligatoire" dans ce créneau. Le label

“Mamady Keïta” sera assurément un signe de qualité dans les années à venir. Reste à savoir si cette approche, tellement adaptée à la réalité et aux attentes des européens (son succès étant bien la preuve qu’elle correspond à une réelle demande) saura aussi former des musiciens-percussionnistes et sortir les “frappeurs de tambours” de leurs velléités martiales? La Percussion n’ayant de raison d’être que si elle est musicale. Est-ce qu’à force de vouloir tout écrire, tout expliquer, tout comprendre, on ne risque pas de passer à côté de l’essentiel de la “percussion africaine”: sa pulsation, sa vie interne, sa force d’évocation, sa convivialité?

### **- Le délicat dilemme du batteur expatrié**

Les grands batteurs, quand ils vivent en Europe, jouissent d’une position sociale enviée et à de rares exceptions près, ne peuvent admettre devant leurs élèves qu’ils ont appris tel ou tel rythme de troisième ou quatrième main dans un ballet. Cela n’est pas assez exotique pour leurs élèves; ils seront tentés, par la force des choses, de raconter un authentique rituel vécu au village alors que le rythme en question ne sera, dans son contexte initial, utilisé que par des femmes dans une région inaccessible et reculée, d’une ethnie très fermée, dont ils ne connaissent ni la culture, ni la langue. A titre d’exemple, en Guinée, les rythmes de l’ethnie Baga (6) sont mis à toutes les sauces mais qui connaît réellement leur contexte d’origine?

Dans son pays, le batteur n’osera pas jouer les rythmes qu’il ne connaît pas (excepté sous couvert de la protection collective d’un ballet) alors qu’à l’étranger, il sera prêt à raconter n’importe quoi pourvu que ses élèves soient satisfaits. Il se doit d’avoir réponse à tout pour ne pas perdre la face!

De ce côté là aussi, les choses progressent et les batteurs qui savent s’adapter ont compris qu’aujourd’hui les informations circulaient vite et que les européens vont dans les villages les plus reculés d’Afrique vérifier leurs dires. Ils se montrent alors beaucoup plus circonspects et précis.

Petit à petit, c’est un véritable répertoire qui se met en place et on commence enfin à sortir du subjectif, du passionnel et de l’émotionnel pour entrer dans une phase de reconnaissance de la percussion d’Afrique plus respectueuse de sa formidable richesse et de son infinie diversité.

### **- Clivage: “batteurs de ballets-batteurs populaires”?**

Il y a une trentaine d’années, avec les indépendances, apparaissaient en Afrique les premiers ballets nationaux qui allaient regrouper (le plus souvent dans la capitale) les meilleurs danseurs et percussionnistes issus des villages et des régions reculées, dont la mission était de représenter l’identité culturelle des jeunes nations. Habités aux cérémonies populaires, ils devinrent, par la force des choses, des professionnels aguerris qui durent adapter leur jeu à la chorégraphie et à la mise en scène des ballets. Naît alors un clivage qui va déterminer la façon d’appréhender la musique: collective ou personnelle, et qui va conditionner le comportement social, la façon de penser la musique et, d’une certaine manière, la façon de poser la main sur l’instrument:

1) Les musiciens dont la première fonction est de jouer dans les ballets auront un jeu plus collectif et développeront une écoute particulière

2) Les musiciens qui jouent dans les cérémonies populaires, sans avoir beaucoup travaillé dans les ballets structurés, auront un jeu plus personnel

### **- Aspects psychologiques**

Interviennent des aspects psychologiques, des comportements caractéristiques, liés à l'habitude du travail en groupe: modestie, calme, patience, contrôle de soi, et à l'inverse, le travail en cérémonies populaires débridé développera le spectaculaire, l'orgueil, l'égoïsme et parfois même, l'agressivité.

- dans les ballets, le nouveau venu, doit se mettre sous l'autorité, la protection d'un ancien. Il apprend ainsi à connaître sa place dans le groupe et dans son environnement social. Le fait d'appartenir à une communauté d'artistes lui permettra de s'élever socialement, de sortir de l'anonymat, de bénéficier d'un réseau d'amitié dans une certaine ambiance de convivialité.

- le batteur issu des cérémonies populaires, non encadré, livré à lui-même, est soumis aux mille et un tracasseries des rivalités entre musiciens, liés le plus souvent à des problèmes d'ordre pécuniaires. On constate alors des comportements beaucoup plus vindicatifs et conflictuels, des tendances flagrantes à la mégalomanie et à la paranoïa, que l'on retrouvera tout au long de sa carrière.

Bien entendu la circulation entre les deux états est constante et inexorablement, un bon batteur de "quartier" aura un jour sa chance dans un grand ballet. Le problème est exacerbé quand le jeune batteur n'achève pas sa formation, trop vite sollicité par l'étranger.

**\*\*\***

## **LES GRANDS COURANTS**

On peut distinguer trois grands courants dans la pratique du *djembe*, issus des péripéties de l'histoire:

1) le courant de l'axe: Bamako (Mali), Bobo Dioulasso (Burkina), Bouaké et Abidjan (Côte d'Ivoire)

2) Le courant guinéen

3) Le courant de la mouvance internationale

## **1) LE COURANT DE L'AXE BAMAKO, BOBO, BOUAKÉ, ABIDJAN**

Au début des années 80, un jeune percussionniste Burkinabé, doué d'une forte personnalité, **Adama Dramé**, se risque en Europe au jeu solitaire (le solo). Il résume sur son tambour ce que jouent les autres instruments d'accompagnement; à lui seul, il réalise les différents chants de la polyrythmie, qu'il mélange à souhait, développant ainsi un jeu très nuancé, brillant et très personnel. Il réalisera une discographie imposante qui vulgarisera le *djembé*. Il fera de nombreux émules lors de ses passages en Europe. Jusqu'à l'ouverture de la Guinée, c'est lui qui va personnifier le *djembé* d'Afrique de l'Ouest en Europe. Son style fait encore école aujourd'hui et l'on retrouve son influence dans le jeu de **Soungalo Coulibaly**, **Paco Yé**, **les jumeaux Coulibaly**, etc...

### **- Le style des musiciens de l'axe**

On peut parler d'un véritable style des musiciens de cet axe naturel de communication, étant donné la relative difficulté (ou le manque d'intérêt?) à circuler en Guinée lors des années marxistes et l'attrait économique de la Côte d'Ivoire. Le jeu semble "individualiste", concentré sur le soliste-vedette, très fourni, d'une grande richesse de positions de mains et de nuances de notes. Les solistes ont développé un style extrêmement vélocité et spectaculaire mais souvent, au détriment de la cohérence de la pulsation. Ici, la sophistication est davantage dans le brillant du jeu du soliste que dans le soin apporté à la polyrythmie; celle-ci est utilisée comme simple "faire-valoir" du soliste.

### **- La technique de jeu**

Les *djembé* ont des diamètres conséquents (40/45cm), construit dans un bois assez tendre, toujours tendus à l'extrême, à la limite de la déchirure de la peau, ce qui leur donne un son clair et résonnant qui peut tout de même obtenir des basses du fait du diamètre imposant de l'instrument. Pour obtenir la note aiguë-claquée et toutes les différentes nuances, la main est très mobile, souple, le poignet relâché. Entre la note médium (tonique) et la note aiguë (claquée), la main s'avance franchement.

### **- Les grands joueurs de l'axe**

\* **Adama Dramé** est installé depuis 74 à Bouaké en Côte d'Ivoire où il perpétue l'art du *djembé* à son plus haut niveau dans la communauté Mandingue locale, en jouant régulièrement dans les cérémonies et les fêtes populaires. Il tourne fréquemment en Europe.

\* **Soungalo Coulibaly**, originaire du Mali, est l'autre grand batteur de Bouaké. Il effectue depuis 87 des tournées en Europe.

\* **Paco Yé** est aussi Burkinabé et a joué avec Farafina; il est installé en Suisse.

\* **Souleymane François Dembélé**, malien, est issu du Ballet National du Mali et réside à Bamako où il a formé le groupe "Percussions 2000".

\* Les jumeaux **Coulibaly** sont deux jeunes musiciens qui vivent à Bobo.

Et beaucoup d'autres...

\* Le Ballet Kotéba de **Souleymane Koly** a toujours eu de bons djembé fola à Abidjan (dont beaucoup de guinéens): **Sékou Tanaka Camara** (décédé), **Kémoko Fofana**, **Mamady I Keïta** et les plus jeunes: **Daniel Aka**, **Boubacar Junior Keïta**, **Sékou Pablo Dembélé**, **Boubacar Diabaté**.

## 2) LE COURANT GUINÉEN

Depuis toujours, la Guinée a eu la réputation d'être un pays qui aime les arts et les artistes et cette réputation est bien antérieure à l'indépendance.

En 1958, **Ahmed Sékou Touré** tournait le dos à l'Europe et durant 26 ans, rares furent les occasions d'apprécier les artistes guinéens des ensembles nationaux en Europe de l'Ouest.

Ces artistes bénéficiaient d'un statut social privilégié car le "chef suprême de la révolution", avait décidé que la culture et les arts seraient les fers de lance de la révolution et qu'ils serviraient à véhiculer l'idéologie du moment.

Des ensembles prestigieux furent créés tels: les Ballets Africains, le Ballet Djoliba, l'Ensemble Instrumental et Choral, qui sont encore aujourd'hui la fierté du pays. Les artistes étaient recrutés parmi les meilleurs des régions puis formés à la dure école des ballets nationaux. Ces ensembles formeront des artistes d'un niveau technique exceptionnel et l'encadrement strict dans lequel ils baigneront, les préparera à devenir les grands professionnels que nous connaissons aujourd'hui. Pour bien comprendre pourquoi les djembé fola guinéens ont atteint le niveau qu'on leur connaît (nous parlons des anciens, bien sur!), il faut se resituer dans le contexte de l'époque. Ces artistes, sélectionnés parmi les meilleurs, ont répété, chaque jour, pendant vingt cinq ans avec un réel esprit d'émulation voire, de compétition. Dès que l'un d'entre eux commençait à baisser, un autre le remplaçait. Il fallait toujours se surpasser, sous peine de voir les avantages de sa position d'artiste national disparaître!

Après 84, date du décès de **Sékou Touré**, la politique d'ouverture du nouveau régime, permit aux artistes de s'expatrier.

### - Découverte de l'école guinéenne

On découvrit alors des djembé fola dont le style avait été épuré par des années de travail collectif. Il disposaient d'une haute technicité, d'une grande culture musicale traditionnelle et multi-ethnique, d'un comportement studieux et sociable, habitués aux longues et laborieuses séances de répétitions des ensembles nationaux.

L'élite des percussionnistes guinéens forme une sorte de corporation "non-dite", au sein de laquelle chacun se respecte et connaît sa juste place selon son âge, son rang, son histoire, son niveau. Leur parcours dans les ballets nationaux a tissé au gré des rencontres, des liens immuables. La quantité de travail importante que leur procure leur art et cette bonne entente, expliquent peut-être l'absence de réels problèmes entre-eux? Ils se fréquentent, s'apprécient et se retrouvent avec plaisir.

Toutefois, il faut souligner qu'il existe un clivage flagrant entre les djembé fola issus des ballets nationaux et ceux issus de la rue (ou des ballets préfectoraux beaucoup moins bien encadrés) comme nous l'avons fait remarquer plus haut. Après 84, de très nombreux jeunes batteurs de niveaux et de comportements très inégaux, ont tenté

l'aventure internationale avec tous les aléas et les difficultés d'adaptation que cela comporte. Le résultat immédiat fut une saturation de situations inextricables où les multiples malentendus, les éternels problèmes de ponctualité, d'organisation, de communication, ont fini par créer un environnement détestable autour de la percussion africaine. Le plus souvent très mal encadrés par des européens dénués de compétence particulière qui, au nom d'une sois-disante amitié, profitaient de la crédulité et de la précarité des artistes africains. Peut-être faut-il voir dans cet état de fait, une des raisons primordiales de la réussite fulgurante de **Mamady Kargus Keïta** dans les années 90, qui, au-delà du fait qu'il est un des meilleurs djembé fola au monde, face à l'impossibilité flagrante de ses jeunes collègues à s'organiser et à se structurer, a proposé une solide et rigoureuse progression pédagogique? Concurrence oblige, les plus jeunes tirent les leçons de la réussite de leur aîné et commencent à réagir.

### **- Les grandes influences musicales**

On constate deux grandes influences musicales dans la percussion guinéenne: les rythmes issus de la Haute-Guinée (ethnie Malinké) et les rythmes issus de la Basse-Côte (ethnies Soussou, Baga, Nalou, etc...) moins connus (4). Pour des raisons qu'il faudrait chercher dans des comportements culturels ancestraux de chacune des ethnies, force est de constater que les Soussou s'adaptent plus facilement aux rythmes de Haute-Guinée que l'inverse. En règle générale, les Malinké sont assez réfractaires aux rythmes pourtant très sophistiqués de la Basse-Côte.

La région forestière constituent aussi une source d'inspiration rythmique (ethnies: Toma, Guerzé, Kissi).

Il faut d'autre part souligner qu'aujourd'hui, les jeunes batteurs les plus prometteurs, intégrés dans les troupes professionnels sont essentiellement originaires de la capitale, Conakry et donc, issus de toutes les ethnies, étant donné le brassage des populations (Soussou, Malinké, Peul et forestiers) mais tous ont en commun un héritage culturel certain dans lequel ils ont été immergés depuis leur enfance: la culture très spécifique du "ballet" en Guinée, qui a déjà quarante ans d'histoire.

### **- Le style guinéen**

Peut-être faut-il voir un parallèle entre la respiration, l'équilibre, l'écoute, très particuliers, des polyrythmies guinéennes et l'idéologie marxiste dont le postulat de base était la vie communautaire et le collectivisme? Peut-être faut-il aussi y chercher, la réponse au style de jeu guinéen et son absence de jeu solitaire? Durant les années marxistes, se mettre en avant eu constitué une attitude par trop anti-révolutionnaire dont les conséquences pouvaient être dramatiques. Il fallait certes, faire remarquer son talent mais toujours dans le respect des règles, des codes de la collectivité et de la hiérarchie.

### **- La technique de jeu**

Le son guinéen s'est épuré par les années de travail au sein des ballets qui pouvaient regrouper une dizaine de percussionnistes. Par nécessité, le son devait être clair, sec et précis, parfaitement défini; la main s'est adaptée à cette situation et pour des raisons de rendement sonore, elle ne se déplace pas sur le bord de l'instrument pour passer de la note médium (tonique) à la note aiguë (claquée). Quand dix batteurs jouent ensemble, si la polyrythmie n'est pas parfaitement définie et respectée, on tombe vite dans la cacophonie. C'est pourquoi les *djembé fola* des ballets ont développé un jeu qui va à l'essentiel, sans fioritures, presque minimaliste pour nourrir et soutenir les fragiles polyrythmies si complexes. Les phrases sont courtes et tranchantes, redoutablement efficaces.

Les *djembé* sont petits (30/33cm) car les *djembé fola* n'utilisent pratiquement pas la note grave; les basses étant apportées par les tambour *dùnùn*, *sangban* et le *kenkéni*.

Chacun des grands solistes se doit de trouver son propre style et la copie d'une façon de faire d'un autre est considérée comme réductrice; ce qui ne les empêche pas d'imiter ou de caricaturer amicalement leurs collègues.

### **- Les grands joueurs de *djembé* guinéens**

\* Le plus respecté de tous est assurément **Famoudou Konaté**, qui quitta les Ballets Africains dès la chute de l'ancien régime. Depuis 87, il se rend fréquemment en Europe.

\* **Mamady "Kargus" Keïta**, premier soliste du Ballet Djoliba, s'installe à Bruxelles et connaît une popularité exceptionnelle grâce, notamment, à sa participation au film "Djembéfola". Il parcourt aujourd'hui le monde.

\* Début 88, naît l'Ensemble National des Percussions de Guinée avec ses deux prestigieux chefs-tambours, **Noumody Keïta**, ex-Ballets Africains, (décédé le jeudi 22 Juin 95) et **Koungbanan Condé** (ex-Ballet Djoliba) et deux premiers solistes de grande classe Aboubacar Fatouabou Camara (ex-Ballet Djoliba aujourd'hui dans Wofa) et **Lamine Lopez Soumah** (ex-Ballets Africains). Il seront ensuite rejoints par **Aly "Kanya" Sylla** et **Mamadouba "Mohamed" Camara** (aujourd'hui au Kotéba).

\* **Gbanworo Keïta** devient alors chef-tambour des Ballets Africains, secondé par **Laurent Camara**

\* Un ancien des Ballets Africains qui malgré son âge avancé reste un batteur exceptionnel: **Fadouba Olaré**

\* En 88, **Morciré Camara** crée le groupe de percussions Wassa qui fera plusieurs tournées internationales

\* Au Ballet National Djoliba on remarque **Mamadouba Camara**, **Abdoulaye Sylla**, **Mamady Condé**, **Djibril Bangoura**

\* Parmi les jeunes les plus remarquables, on peut citer **Alsény "Solo" Chérif** (ex-Wofa) et **Sékouba Gbèmbédi Bangoura**, soliste de Wofa.

\* Au sein des "Percussions de Guinée-Junior", placés sous la direction de **Aboubacar Fatouabou Camara**, ont retenu **Ibrahima "Boka" Camara**, **Souleymane "Cobra" Camara** (aujourd'hui en Hollande) fils de **Sékou Tanaka Camara**, **Mamadouba "Mito" Camara** (aujourd'hui soliste des Ballets Africains), **Naby "Waïdou" Soumah**, **Aly "Alyia" Camara**.

De nombreux autres musiciens originaires des ballets nationaux se sont expatriés en Europe ou aux Etats-Unis: **Mohamed Bangoura, M'Bemba "Tokaitou" Bangoura, Arafan Touré, Aly Camara**, etc...

Tous ces grands musiciens guinéens ont bouleversé le paysage musical de la percussion mandingue et ont offert une alternative aux références connues jusqu'alors en matière de *djembe*.

### **3) LE COURANT DE LA MOUVANCE INTERNATIONALE**

Ces deux grandes écoles ont fait des émules et on trouve aujourd'hui des joueurs de *djembe* dans le monde entier:

\* En Afrique, d'abord, à Dakar, où les percussions étaient des bougarabou, sabar, tama . Les musiciens sénégalais, souvent en contact avec les percussionnistes guinéens et maliens attirés par la capitale sénégalaise, ont du apprendre depuis peu, les rudiments du djembé pour répondre à la forte demande des occidentaux. Nous garderons en mémoire le fait que Dakar est depuis longtemps la ville africaine la plus ouverte et facile d'accès pour les européens.

\* Le phénomène est sensiblement le même pour Abidjan la capitale ivoirienne mais là-bas, peut-être de part le fait d'une grande concurrence et d'une forte émulation, les percussionnistes ont développé un jeu très personnel (voir plus haut, "Le style des musiciens de l'axe")

\* On trouvait des batteurs, il y a quelques années au Liberia et en Sierra Leone mais la situation politique de ces pays fait qu'il est devenu difficile d'y entendre aujourd'hui du djembé.

\* En Europe, principalement en France, en Belgique, en Allemagne, en Suisse, en Hollande, au Danemark, en Italie, en Autriche où une multitude d'écoles encadrées par des percussionnistes européens ont vu le jour depuis la fin des années 80 (Ré-percussion Bruxelles, Tam-Tam Mandingue Paris, Percudanse, etc...)

\* Aux Etats-Unis, dans les principales grandes villes à forte densité de population noire (Atlanta, Washington, Los Angeles, New-York, etc...), au Canada depuis peu.

\* Au début des années 90, au Japon et en Australie

#### **- Le style de la mouvance internationale**

Ce style est totalement hybride et influencé par les différents courants, avec l'apport de la culture et de la pratique musicale propres aux musiciens occidentaux. Ceux-ci étudient et s'inspirent des sources africaines mais on peut déjà sentir les prémices d'une profonde mutation de l'instrument et de son utilisation.

Des compositeurs l'intègre dans des compositions plus élargies: **Marc Depont, Louis-César Ewandé, Pierre Marcault, Laurent Delebecque et Patrice Mizrahi, Bruno Besnainou, Alain Brammer, Drumpact, Profusion**, etc... C'est un véritable courant qui naît de cette mouvance vers la fin des années 80.

#### **- La technique de jeu**

Elle est proche de celle des musiciens de l'axe et ce qui la caractérise, est la position de la main qui s'avance franchement pour obtenir les notes aiguës (claquées). Il faut d'autre part souligner que nombreux sont les joueurs de djembé européens qui sont polyvalents et jouent avec une égale aisance les tumbas, pour lesquels la technique de jeu sur les peaux épaisses de vache nécessite d'avancer la main et de claquer les doigts sur la peau.

## **LE DJEMBE AUJOURD'HUI**

par François Kokelaere

Vers la fin des années 70, un important travail de vulgarisation fut effectué par des musiciens comme **Adama Dramé et Guem** (qui fut longtemps une référence) et tous les professeurs de percussions occidentaux. Le début des années 90 voit une véritable explosion du *djembé* dans le paysage musical international.

Chaque année, les étudiants qui partent en Afrique sont plus nombreux (on a estimé à 500, le nombre d'entre-eux venus en Guinée entre Décembre 94 et Janvier 95!). On peut d'ailleurs noter une nette amélioration du niveau pédagogique des professeurs et du niveau technique de leurs élèves.

Partout de bons instruments ont fait leur apparition dans les magasins de musique et tout un chacun peut dorénavant se procurer un *djembé* à un prix raisonnable selon sa qualité (entre 1.000 et 1.500F).

Le film "Djembéfola" de **Laurent Chevallier** sur une idée de **Pierre Marcault** et avec pour interprète principal **Mamady "Kargus" Keïta** a été diffusé dans le monde entier.

Le nombre de disques édités et vendus ne cesse de progresser.

Les premiers livres concernant le sujet ont fait leur apparition.

"Percussions africaines: le tambour Djembé" de **Serge Blanc**, "Djelya" sur la vie d'**Adama Dramé d'Arlette Senn-Borloz**.

Cet effet de médiatisation a pour résultat d'augmenter la diffusion des groupes de percussions africaines, tous genres confondus: Percussions de Guinée, Wassa, Wofa, Doudou N'Diaye Rose, Tambours du Burundi, Farafina, Tambours de Brazza, etc....

Les premiers festivals de percussions ont vu le jour (Rencontre de Vic le Comte, Festival de Châteaувallon) et concours internationaux (Conakry).

Les rencontres et les échanges culturels se multiplient.

En Afrique de l'Ouest, dans l'aire d'influence culturelle mandingue, le *djembé* reste un instrument très populaire et la Guinée vient de créer le "Mois de la percussion" qui organise des activités variées autour de ce thème.

## **- PERSPECTIVES: les années djembé**

Avec ce bilan très positif, le *djembé* prend en Europe, sa vitesse de croisière:

Dans le monde occidental, les cours, les stages, les écoles, les spectacles, les animations se sont multipliés. Avec l'instauration en France du diplôme de percussions traditionnelles africaines (et bientôt du brevet d'état), le *djembé* a fait son entrée dans les écoles de musique. Il tend à se "normaliser". Longtemps réservé à une élite de rares musiciens professionnels ou de marginaux imprégnés de culture "rebelle" (babas cools, punks, etc...) attirés par son accessibilité (il est en effet immédiatement possible de jouer une note tonique ou basse sur un tambour) et une certaine image de liberté qu'il véhiculait (doublé des éternels phantasmes occidentaux en matière d'Afrique), aujourd'hui, il se vulgarise.

## **- Le retour de la médiatisation internationale**

En Afrique, l'intérêt des jeunes envers le *djembé* a été relancé par la grande popularité et la réussite sociale de leurs aînés. Le retour de la médiatisation internationale a déclenché de nombreuses vocations. Le grand problème est que les gouvernements africains, préoccupés par d'autres priorités, n'ont absolument pas mis en place de structures de formation destinées au renouvellement des talents. A titre d'exemple, on en arrive aujourd'hui en Guinée à une situation de crise où les bons *djembé fola*, c'est à dire ceux qui peuvent prétendre à une carrière internationale, se font très rares. Trop vite sollicités par des occidentaux (tellement la demande est importante), les jeunes batteurs (issus essentiellement des capitales pour des raisons pratiques) quittent le terroir sans avoir eu le temps de se former réellement. Pour la plupart analphabètes, ils se rendent en Occident sans préparation d'aucune sorte, détournés trop rapidement de leur environnement culturel par des gens irresponsables et sans scrupules ou perturbés par des considérations ambiguës pseudo-humanitaires ou affectives. Toujours est-il que le fossé s'est creusé entre la génération des batteurs formés durement dans les ballets nationaux (dont les plus jeunes ont aujourd'hui quarante ans et les plus âgés soixante) et les jeunes batteurs de quartiers (âgés de vingt à trente ans insuffisamment encadrés, qui n'attendent qu'une opportunité pour s'expatrier. Ces jeunes batteurs n'ont qu'une connaissance très limitée des polyrythmies et n'ont pas le temps nécessaire à la maturation. Le risque est grand, de voir apparaître, à moyen terme, un phénomène de déplacement du savoir en Occident car l'université africaine n'a pas entrepris de travail systématique de sauvegarde de son patrimoine musical. La culture de danse et de percussion ne l'intéresse pas. Souvent interpellée à ce sujet, elle constate son impuissance à mettre en place les structures adéquates. Dans une vingtaine d'années, quand les grands batteurs (les anciens) auront disparus, le répertoire des rythmes du Mandingue ne se sera-t-il pas déplacé dans les grandes capitales occidentales? Bien sur, les rythmes continuent de vivre dans les villages reculés mais pour combien de temps? Le progrès, la télévision, la musique nord-américaine, ne risquent-ils pas d'avoir raison de cet art, à moyen terme? Il suffit de constater à quelle vitesse les arts traditionnels européens ont partiellement disparus, du moins de la culture populaire, et ceci, malgré les efforts considérables effectués par les ministères de la culture.

## **- Le diplôme**

Le diplôme de percussion africaine - spécialité djembé -, s'inscrit aujourd'hui dans le cadre d'une reconnaissance des institutions de tutelle (Ministère de la Culture) et d'un environnement donné qui est le système d'enseignement des disciplines artistiques en France et de ce fait, il ne peut que se plier à la règle générale, tout en essayant de garder sa spécificité et son identité.

Une législation qui prévient des abus, même si elle est quelquefois réductrice, permet une certaine garantie pour l'étudiant et la structure qui l'emploie. Ce système est parfaitement rodé, dispose de ses règles et de ses codes et c'est à la "percussion africaine" de s'adapter à lui et non l'inverse (voir plus haut "La transmission du savoir" dans "Le chemin du *djembe*").

On peut toutefois s'interroger sur le niveau objectif des "professeurs de percussions mandingues" qui enseignent en France une discipline dont aucun ne pratique la langue d'origine et qui sont bien peu aguerris à une réflexion d'ensemble concernant l'aire culturelle en question? Ceci est d'autant plus troublant que le tambour "parle" au sens premier du terme, il imite la modulation du langage concerné (Maninka ou Soso par exemple) et l'on peut supputer que le "spécialiste" qui n'a pas accès par le langage à cet environnement culturel si spécifique, passe à côté de l'essentiel pour ne retenir qu'une forme approximative. D'autre part, est-ce que quelques séjours épisodiques en Afrique peuvent permettre aux intéressés de se targuer d'une quelconque connaissance approfondie?

Ne faut-il pas voir dans cet état de fait, la raison de l'arrogance de ces professeurs finalement peu sûrs d'eux-mêmes et qui n'ont retenu de l'Afrique que ce qu'il voulait bien en retenir! Le plus souvent, ils n'ont rien appris de l'humilité face à la connaissance, de l'appréhension de la place de chaque individu dans la société si sensible en Afrique, du respect des aînés et des mille et une petites choses que la vie et la philosophie africaines nous apprennent ou nous rappellent au quotidien.

Ne sommes-nous pas au tout début d'un phénomène musical et culturel qui doit encore trouver ses marques?

## **- Un véritable courant musical**

Toute cette effervescence prouvent l'immense richesse de ce qui ressemble de plus en plus à un véritable courant musical et le djembé, instrument longtemps ignoré, vient à peine de nous livrer ses premiers secrets.

A n'en pas douter, les années 90 seront "les années *djembe*".

**\*\*\***

## EN FRANCE: QUELQUES REPÈRES

En France, le *djembé* est apparu de façon significative à la Maison de Jeunes du quartier Saint-Michel puis au Centre Américain de Paris, situé boulevard Raspail où répétaient les Grands Ballets d'Afrique Noire de **Ahmed Tidjani Cissé** au début des années 70 (constitués à l'image des Ballets Africains de Keïta Fodéba) au sein desquels jouait le fameux **Fodé Youla dit "Fodé Marseille"**, batteur guinéen d'origine Baga (Basse-Côte de Guinée). C'est lui qui accompagne **Claude Nougaro** sur le fameux "Locomotive d'or". Puis d'autres guinéens le remplacèrent dans ce même ballet, tels **Seydou "Sidiki" Condé et Aboubacar "Abou" Keïta**.

Toujours au Centre Américain, haut lieu de rencontres parisiennes, un autre percussionniste d'origine algérienne, **Guem**, commence les cours de percussions et forme un groupe qui connut un franc succès: Zaka Percussions. **Henri Samba** quant à lui, jouait au Théâtre Noir des tambours congolais qui se transformaient souvent en *djembé*. **Michel Delaporte**, qui "fait le métier", rapporte de ses tournées en Afrique des tambours africains qu'il joue durant ses nombreuses séances de studio.

Les premiers percussionnistes français à s'intéresser sérieusement au *djembé* se nomment: **Marc Depont, Laurent Delebecque et Alain Pistre** qui forment en 76 le groupe Bidon K, bientôt rejoint par **Pierre Marcault**.

En 78, **Adrien Favreau** commence à enseigner dans le sud de la France et **Cocose** (Jean-pierre Charron) accompagne des cours de danse.

En Juin 79, **Adama Dramé** fait son premier concert en Suisse puis vient en 84 en France pour donner un stage organisé par Adrien Favreau.

Dans les années 80, **Louis-César Ewandé** accompagne les cours de danse d'**Elsa Wolliaison** et se fait remarquer par sa virtuosité et sa maîtrise technique. La même année, **François Kokelaere et Serge Hatem** crée Percussion-Association qui regroupe plus de cent élèves. En 85, **Laurent Delebecque** forme le duo Toubab k avec **Patrice Mizrahi** tandis qu'**Ewandé** forme le "LCE Ensemble" avec le malien **Maré Sanogo**.

Depuis 89, le ministère de la Culture a officialisé la percussion africaine en instaurant le Diplôme d'Etat (D.E.) de "Professeur de musique, discipline percussions africaine: djembé". La première promotion de 89 a vu **Alain Pistre** obtenir le Certificat d'Aptitude (C.A.) sur dossier, **Françoise Veilhan, Laurent Delebecque et François Kokelaere** ont obtenu le D.E. sur concours. La seconde promotion de 92 a vu Marc Depond obtenir le C.A. sur concours, **Bruno Besnainou et Michel Weelen** le D.E. sur concours.

### - La nouvelle génération

A la fin des années 80 émerge en France une nouvelle génération de percussionnistes: **Bruno Besnainou, Michel Weelen, Serge Blanc, Eric Genevoix, Nasser Saïdani, Jacques Bruyère, Olivier François, Alain Brunache, Jean-Luc Dubroca, Thierry Deguittard**, etc... tandis que de jeunes africains enseignent et accompagnent des cours de danse: **Mohamed Bangoura, Lamine "Dibo" Camara, Abdoulaye "Epizo" Bangoura, M'Bemba Camara, Aaron N'Diaye**, etc...

**Mamady Keïta et Michel Weelen** créent la première école de percussion uniquement dédiée à la percussion Mandingue "Tam-Tam Mandingue", **Serge Blanc** enseigne au sein de "Percudanse Association", le djembé entre dans les écoles nationales et **Nasser Saïdani** enseigne à celle de Villeurbanne, **Michel Zivcovic** quant à lui rejoint l'Ecole de Musique Syrnix de Poitiers et un joueur de *djembé*, **Marc Depont** est nommé directeur musical de l'Orchestre Régional de Jazz d'Aquitaine.

Les femmes aussi rejoignent le clan très fermé des joueurs de djembé; c'est **Brigitte Appap** qui enseigne à Montpellier.

François Kokelaere

Merci à Télivel Diallo, Alain Brammer, Pierre Marcault, Bruno Besnaïnou, Michel Weelen, Serge Blanc, Adrien Favreau, Marc Depont pour leurs précieux commentaires

François Kokelaere est titulaire du diplôme d'état de professeur de musique traditionnelle, discipline: percussions africaines "djembé", a enseigné pendant 10 ans les percussions, a étudié en Guinée avec Koungbanan Condé du Ballet National Djoliba. Il crée en 1987, l'Ensemble National des Percussions de Guinée dont il assume la direction artistique, le groupe Wassa avec Morciré Camara et plus récemment, le groupe Wofa. Il a produit les disques "Anthologie du Balafon Mandingue en quatre volumes avec El Hadj Djéli Sory Kouyaté, les Percussions de Guinée volumes I et II, Wassa, Wofa.

Nasser Saïdani est titulaire du diplôme d'état de professeur de musique traditionnelle, discipline: percussions africaines "djembé" et enseigne les percussions Mandingue à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne. Il a étudié avec Famoudou Konaté, Noumody Keïta, Koungbanan Condé, Mamady Keïta, Soungalo Coulibaly

(1) Le *djembé*: instrument d'origine Mandingue dont la zone de prédilection se situe en Afrique de l'Ouest essentiellement sur la Haute-Guinée, l'ouest du Mali, le nord de la Côte d'Ivoire et l'ouest du Burkina Faso. Avec le déplacement des populations lié à l'histoire, il est aujourd'hui répandu sur la côte guinéenne, en Côte d'Ivoire jusqu'à Abidjan et à Dakar au Sénégal. Dans chaque capitale d'Europe et dans les grandes villes d'Amérique du Nord, en Australie, au Japon, on trouve des joueurs de djembé expatriés. La plupart sont guinéens, quelques maliens et burkinabés, de plus en plus de sénégalais.

(2) "Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle du griot dans la société Malinké" Sory Camara chez Mouton-Paris

(3) Johannes Beer sur livret du CD "Rhythmen der Malinké" chez Museum Collection Berlin n°18

(4) "Le sanglot de l'homme blanc" par Pascal Bruckner chez Points Actuels-Paris

(5) - L'ethnie Maninka, les Malinkés (langue Maninka), vit en Haute-Guinée dans la partie proche du Mali. Elle est l'une des grandes héritières de la tradition musicale de l'ancien empire Mandingue; elle fonctionne encore aujourd'hui sur un mode de castes que l'on peut qualifier de féodal. Sa percussion est l'une des plus sophistiquées d'Afrique de l'Ouest.

- L'ethnie Soso ou Soussou, les Soussou (langue Soso) réside en Basse-Côte de Guinée. Elle a pour particularité de ne pas être castée et par ce fait, elle est une des plus libérales et permissives d'Afrique de l'Ouest. Sur le plan musical, elle intègre toutes les différentes cultures qu'elle côtoie et sa percussion est très riche. En Basse-Côte, les Baga, les Nalou, etc... mais aussi, la grande influence culturelle des Malinkés.

- L'ethnie Peul, les Peul (langue Peul ou Poular) réside en Moyenne Guinée dans les collines du Fouta Djallon. Elle fonctionne sur un mode de caste très strict. Sa musique a pour particularité d'être en grande majorité constituée d'une pulsation ternaire lente: une sorte de "blues" languissant.

- Les ethnies forestières sont multiples. Les plus connues sont les Toma, les Kissi, les Guerzé. Leur influence culturelle est moindre dans la mesure où elles sont issues d'une région jusque là très enclavée: la forêt.

(6) Les Baga sont une ethnie très ancienne, autochtone, qui réside en Basse-Côte de Guinée. Elle est aujourd'hui de plus en plus assimilée à la culture Soso.

## **QUELQUES REFLEXIONS A PROPOS DE L'IDEE DE "DANSE AFRICAINE"**

### **L'IDEE DE "DANSE AFRICAINE"**

La danse en Afrique est présente partout: dans les villages et dans les villes. Tout africain est potentiellement "danseur" au village; il n'en est pas de même des "danseurs de ballet" et des professeurs de danse.

En Afrique, on peut distinguer deux sortes d'aspects:

- l'aspect profane quand il s'agit de danses populaires de réjouissances, de travail, etc.. accessibles à tous. Elles ont dans ce cas une véritable fonction conviviale et sociale.

- l'aspect sacré quand il s'agit de danses rituelles accessibles aux seuls initiés; elles ont alors davantage une fonction d'initiation, d'apprentissage de la vie ou d'un culte spécifique

Bien entendu, les deux aspects ne sont pas figés et des ponts existent entre les deux (danses de circoncision, etc...). Toujours intimement liés à une symbolique, à une forte identité culturelle, à un contexte ethnographique (voir "le chemin du djembé").

### **Le chemin de la danse ou comment les danses d'Afrique deviennent "danse africaine"**

Au gré des mouvements et des déplacements de populations, les danses traditionnelles africaines ont subies de nombreuses transformations car par définition, la tradition est en perpétuel mouvement, même si les changements prennent quelquefois le temps de plusieurs générations. La danse et l'art d'une façon plus générale, colle à l'histoire des hommes et à leurs pérégrinations. Durant les derniers siècles, c'est au gré des rencontres dues aux guerres, au commerce, aux mille et une raisons de l'histoire, que les danses ont digérées, intégrées, les différentes influences auxquelles elles ont été soumises.

Mais durant ces trente dernières années, de simples transformations qui se produisaient lentement, la danse d'Afrique a subi une véritable mutation dans un laps de temps relativement rapide.

### **De la transformation à la mutation**

A partir du moment où la danse est sortie du village (ou du quartier) et qu'elle est montée sur la scène, elle s'est mise en représentation. Son propos est devenu une forme, une plastique avec une finalité esthétique; elle s'est ainsi vidée de son contenu social, historique et symbolique.

Sur la scène, l'espace, l'aire de jeu circulaire de la convivialité est devenu frontal; ses participants, tous - acteurs - au village sont devenus pour la scène - acteurs et spectateurs - . Le cordon invisible qui reliait les différents intervenants dans une même cohérence communautaire et devenue une dualité où chacun doit rester à sa place: l'acteur et le spectateur.

Son propos a ainsi changé fondamentalement. Sortie de son contexte, la danse du village a subi une véritable mutation influencée par les nécessités spécifiques de la chorégraphie et de la mise en scène mais aussi, au gré de toutes les rencontres artistiques et humaines:

- au village, le propos sera de reproduire le plus fidèlement possible un pas, une danse
- sur la scène, la créativité de l'artiste lui permettra toutes les transformations nécessaires à son propos artistique.

### **Du village au studio de danse**

Aujourd'hui, avant de s'installer en France, le "chemin de la danse" passe, le plus souvent par le ballet. Elle doit d'abord se polir aux techniques très spécifiques de la scène.

Les danseurs qui travaillent en Afrique dans des ballets, le plus souvent inter-ethniques, sont confrontés:

- à l'apprentissage de nouvelles danses issues d'ethnies ou de cultures dont ils ne connaissent, le plus souvent, que très peu de choses
- à la créativité du chorégraphe qui a la liberté de les modifier, de les adapter à sa guise.

Puis, le danseur qui reste en France à la suite d'une tournée (phénomène courant des années 80, on dit alors dans le langage courant qu'il "fuit", qu'il "part en aventure"), se retrouve dans un studio de danse où il enseigne à des élèves européens.

Bientôt, les meilleurs élèves européens enseigneront à leur tour un pas, une danse qui a subi de multiples transformations au cours du long chemin qui lui a fait quitter son Afrique natale.

L'exemple du fameux "Kakilambé" est très évocateur: danse de masques de l'ethnie Baga qui réside en Basse-Côte de Guinée, interprétée par Cissé dans les années 70 et précisée par son batteur Fodé "Marseille" Youla, d'origine Baga, appris à Elsa lors des répétitions des Grands Ballets d'Afrique Noire, qui elle-même le transmis à Koffi, qui lui-même l'enseigna à Doriane, qui elle-même le montra à ses élèves, qui eux-mêmes l'enseignèrent à leurs élèves, et ainsi de suite. Cet exemple est significatif du "chemin de la danse". Aujourd'hui en Guinée et principalement dans la capitale, les Baga étant de plus en plus assimilés par les Soussou, il devient fort rare de rencontrer cette danse, inconnue de bien des jeunes artistes guinéens alors qu'en France, transformée au gré de ses interprètes, elle est devenue un des grands "standards" de la "danse africaine".

Aujourd'hui en Afrique, l'influence de la culture Nord-Américaine sur la musique de variété africaine est prédominante et les jeunes africains, progrès et consommation obligent, se donnent des airs de rappers et vont danser dans les boîtes et les night-clubs sur une musique populaire africaine qui se binarise. On peut constater que, d'une part, l'influence de cette musique binaire et d'autre part, la disparition progressive des fêtes traditionnelles (principalement en zone urbaine) font en sorte que beaucoup d'entre eux n'ont plus la même aisance à danser que leurs aînés.

En Europe, la rupture de l'environnement culturel fait qu'il n'est pas rare de voir des européens (surtout des européennes) se sentir beaucoup plus à l'aise sur des danses africaines que des jeunes d'origine africaine mais élevés en Europe.

### **Le choc des cultures**

Plus l'artiste africain a été encadré en Afrique, aussi bien dans une structure culturelle ou artistique, dans un cursus scolaire ou une formation professionnelle, voire même dans un milieu social soudé, mieux il s'adaptera à la réalité européenne. La frange d'artistes qui ont réussi leur vie sociale et professionnelle en Europe sont ceux qui ont disposé en Afrique d'un milieu structurant car en plus du choc destabilisant de la mutation, les artistes africains qui arrivent en Europe sont rapidement confrontés à leur inadaptation au mode de vie occidental et au grand choc des cultures. Pour la plupart (et c'est un handicap majeur), quasiment analphabètes (en Afrique, les danseurs et les musiciens "traditionnels", à de rares exceptions près, ne sont pratiquement jamais des intellectuels qui eux, iront plus naturellement vers la littérature et le théâtre), venus pour la plupart des quartiers des grandes capitales africaines, des couches les plus défavorisées de la population, sont issus des ballets où ils ont reçu une formation d'interprète mais, où ils n'ont pas ou peu été préparés, ni à la transmission du savoir, ni aux codes de la mise en scène et de la chorégraphie. Ils se retrouvent en Europe dans une logique de survie, ivre d'une envie bien légitime de réussir comme quelques uns de leurs aînés, prêts à tout pour rester là où ils pourront vivre de leur art ou tout du moins, ne plus avoir à retrouver les conditions précaires de leur environnement urbain africain d'antan.

Ils seront alors confrontés à la réalité du choc des cultures Sud-Nord, aux complexes et aux nombreux malentendus historiques et néo-colonialistes des européens, aux complaisances à connotations pseudo-humanitaires, aux différents phantasmes occidentaux en matière d'Afrique et atterriront un jour dans un studio de danse en Europe, forts d'un savoir (mais pas d'une connaissance) et relativement fragiles par rapport à un environnement dont ils connaissent peu (qui leur paraît donc hostile) et dont ils ont à faire l'expérience.

### **L'intégration**

Ces jeunes artistes africains éprouvent de nombreuses difficultés, à s'intégrer dans la vie sociale et communautaire française, à se structurer, à s'organiser, à appréhender la perception occidentale du temps, à mesurer leurs responsabilités d'artiste, de professeur ou d'animateur; fragilisés, ils sont souvent tentés de vivre d'expédients et se marginalisent avec des réactions aussi intempestives qu'imprévisibles.

Ils ont un peu le sentiment que l'intégration signifie l'assimilation et la perte de leur identité culturelle d'origine. Ils restent alors accrochés à leur identité africaine en refusant en bloc leur inéluctable mutation, jusqu'à se caricaturer eux-mêmes. Ils se vivent comme déracinés et profitent au quotidien, des occasions qui se présentent. Comme la plupart des immigrés, ils se retrouvent dans une situation de non-retour en Afrique car un retour définitif serait vécu comme un échec auprès de la famille africaine qui les perçoit comme des enfants prodiges.

Cette formidable épée de Damocles brouille les cartes: d'un côté l'impossibilité du retour et de l'autre, l'énorme difficulté à s'intégrer.

Ils affirment leur différence mais reprochent aux européens de les percevoir comme autres. Ils ressassent les éternels clichés du pseudo-colonisé, en forçant sur la fibre coupable du petit-fils du colonisateur, crient au racisme, à l'exploitation, au mépris de la dignité humaine mais se comportent bien souvent au-delà de ce qu'ils dénoncent. Ils ne vivent pas leur art comme une activité ludique, un travail ou un moyen de se réaliser mais plutôt comme une opportunité mercantile immédiate et facile, une activité fastidieuse, sans véritable respect ni pour eux-mêmes, ni pour leurs élèves.

Ils ne mesurent pas ce qu'ils apportent à l'Europe et imaginent encore moins que les européens sont dans une attente boulimique d'autres cultures. Ils se limitent eux-mêmes aux poncifs exotiques et s'enferment ainsi dans leur propre caricature.

Du village, à la capitale africaine, au ballet en Afrique, à la tournée internationale, à la grande ville européenne, au studio de danse, c'est un véritable parcours du combattant que subit cette "danse d'Afrique" et les artistes qui la véhiculent tout au long de son chemin!

Seuls ceux qui ont réussi leur intégration, et ils sont rares, peuvent disposer d'une réflexion sur leur art et avoir accès à une créativité, relativiser le matériel pour tendre vers le spirituel.

### **L'IDEE DE "DANSE AFRICAINE"**

L'idée de "danse africaine" (il ne s'agit pas ici de la danse en Afrique) ou ce que l'on a défini comme tel dans les années 70, est bien relative; elle tient plus du mouvement artistique et du courant culturel, que d'une entité homogène. Contrairement aux affirmations à la mode, aucun travail universitaire sérieux se basant sur des recherches, des protocoles scientifiques, n'a pu déterminer des constantes objectives. Les danses sont aussi différentes en Afrique de l'Ouest, de l'Est, du Sud ou Centrale, qu'elles le sont en forêt, en savane ou en bord de mer. Elles varient d'une région à l'autre, d'une ethnie à l'autre, d'un village à l'autre!

Ce que l'on appelle aujourd'hui "danse africaine" en France est en fait un mouvement qui est né dans les années 70, sur la base "d'une très ancienne tradition mandingue de théâtre-comédie musical et dansé" (Souleymane Koly), autour de personnes issues des pays francophones des anciennes colonies françaises (Guinée, Sénégal, Mali, Côte d'Ivoire, Bénin, Togo, Burkina Faso), fortement influencé par la culture Mandingue avec quelques présences d'Afrique Centrale (Zaire, Congo), influencé directement ou indirectement par les Ballets Africains de Keïta Fodéba (premier ballet à avoir eu une certaine reconnaissance dans les années 50) et qui étaient plutôt des étudiants, des réfugiés politiques ou des travailleurs émigrés.

Dans les pays anglophones, en Angleterre par exemple, la danse africaine viendra des anciennes colonies britanniques et sera originaire plutôt du Ghana, du Nigéria, en Hollande, d'Afrique du Sud mais avec une forte présence mandingue, en Allemagne et en Italie, elle sera beaucoup plus diversifiée du fait du peu de colonisation de ces pays en Afrique.

Un terme plus général de "danse d'Afrique" serait davantage adapté à la réalité actuelle.

Dans le domaine de la recherche, tout reste à faire car les pays africains ne tiennent pas encore la culture comme un élément essentiel de la progression de leurs peuples. Force est de constater la quasi inexistence de travaux scientifiques dans le domaine des arts et de la culture dans l'université africaine. Et pourtant, paradoxe des temps, un jeune analphabète qui joue le tambour djembé ou qui danse dans un ballet en Afrique a bien plus de chance de trouver du travail et de subvenir aux besoins de sa famille qu'un étudiant copieusement diplômé.

### **Quelle terminologie?**

Aujourd'hui le terme "danse africaine", terme générique s'il en est, ne suffit plus aux jeunes générations qui désirent s'en démarquer. C'est pourquoi sont apparues les termes de: "danse africaine traditionnelle", "danse d'expression africaine", "danse moderne africaine", "danse africaine contemporaine", "danse afro-contemporaine", "danse afro-jazz".

Dans chaque appellation, l'idée d'africanité fera davantage référence à une esthétique, au mouvement culturel ou artistique, plutôt qu'à des critères objectifs.

- Danse africaine traditionnelle: cette appellation serait, prise dans son sens littéral, presque un non-sens car la danse en Afrique ne s'apprend pas (voir le chapitre "transmission du savoir" - les années djembé) mais elle sous-entend que l'enseignant

va montrer des pas correspondant à une ethnie précise, à un espace géographique donné, à une région, et qu'il connaît son contexte culturel historico-symbolique.

- Danse d'expression africaine: insinue une volonté d'ouverture, une liberté de transformation laissée à l'enseignant, une dimension artistique

- Danse afro-contemporaine: se réfère au concept européen de danse contemporaine avec une sensibilité africaine mais peut aussi s'approcher de l'idée de danse moderne africaine.

- Danse africaine contemporaine: s'approche en fait de l'idée de danse moderne africaine.

- Danse moderne africaine: devrait se référer au concept européen de danse moderne mais en fait, ce terme fait plutôt allusion à l'aspect "ballet d'Afrique". C'est à dire, l'adaptation à la scène de la danse en Afrique.

- Danse afro-jazz: se réfère au concept européen et américain de "danse jazz" avec une sensibilité africaine

## **LA PEDAGOGIE**

Il s'agit là d'un immense malentendu. Qui n'a pas déjà entendu la célèbre phrase: ... "En Afrique, la danse ne s'apprend pas"... Et ceux qui, désarmés devant un cours de danse africaine structuré en Europe s'exclame: ... "Ca, ce n'est pas de la danse africaine! En Afrique, tout le monde danse et s'éclate"...

Que dire alors de la danse pratiquée en Afrique dans les ballets par des danseurs africains? Est-elle africaine ou non-africaine?

### **Le malentendu**

Eh oui, tout est là! De quoi parle-t-on? De la danse telle qu'on la pratique dans un village d'Afrique avec tout son environnement culturel ou d'une forme inspirée de danses d'Afrique, enseignée pour un public d'européens dont la culture et l'histoire sont radicalement différentes. C'est bien là que réside l'énorme malentendu. Autant au village, les pas seront intégrés à la mesure de chacun, par mimétisme, sans souci formel d'une esthétique et d'une rigueur particulière, autant les enseignants en danse africaine, danseurs de ballet, exigeront une qualité esthétique et une discipline dans l'apprentissage. Il s'agit en fait d'une autre histoire: la danse telle qu'on la pratique en Europe dans un studio de danse ne sera jamais celle du village; elle n'a ni le même contexte, ni le même propos, ni le même contenu. Il s'agit d'une autre voie parfaitement distincte qui rejoint le concept européen de danse.

### **Interprète et pédagogue**

Les formidables interprètes africains dont l'efficacité sur la scène n'est plus à démontrer se retrouvent souvent désarmés lorsqu'il s'agit d'expliquer un pas, de détailler un mouvement, de transmettre un savoir-faire, de construire un cours, de réaliser un échauffement progressif qui ne blessera pas le corps, de sortir la danse de son contexte, de la ralentir afin de l'analyser, etc...

La démarche de l'interprète qui dispose d'un savoir, n'est pas la même que celle du pédagogue qui doit enseigner une connaissance dans le cadre d'un contexte précis et les meilleurs interprètes ne sont pas toujours les meilleurs professeurs. Un créateur ou un interprète sont libres de leurs choix mais un "transmetteur" n'a pas cette liberté là.

..."Il doit pouvoir témoigner de l'enracinement de l'art qu'il transmet, montrer la réelle connaissance qu'il a de sa tradition, montrer qu'il a conscience des transformations sociales qui ont totalement bouleversé les modes de transmission de son art, témoigner d'une certaine réflexion sur l'histoire de l'art qu'il pratique, montrer une réelle capacité à "lire" le monde artistique d'aujourd'hui, révéler une aptitude à dépasser la simple reproduction d'un schéma (gestuel) donc à varier, à créer, tout en restant dans un contexte cohérent..." (extrait des commentaires du texte de préparation au DE professeur de musique, instruments traditionnels).

C'est bien là le problème de la plupart des jeunes artistes africains qui arrivent en France: ils sont de formidables interprètes mais n'ont que très peu de réflexion en matière de pédagogie. C'est une réalité difficile à admettre quand on se bat pour survivre au quotidien et c'est pourquoi elle génère des réactions excessives qui peuvent aller jusqu'à la paranoïa agressive.

### **Le diplôme**

A quoi peut bien correspondre un diplôme d'enseignement de la danse africaine. Il n'a bien sur, aucun sens dans un contexte de village africain mais il prend tout son sens quand la danse sort du village. Les danses au village s'adressent à une population donnée qui globalement, dispose des mêmes aptitudes physiques et corporelles dues à leur environnement quotidien. Les corps sont habitués par les travaux agraires ou familiaux à une pratique musculaire spécifique. La finalité de la danse n'étant pas l'esthétique, chacun selon son âge, bougera à son rythme, le temps qu'il le désire.

Les corps européens ne sont pas préparés, ni disponibles de la même manière. D'où l'obligation d'une véritable connaissance du corps, de ses rouages et de ses modes de fonctionnement. Physiologie, anatomie, kinésiologie, psychologie sont autant de paramètres que le pédagogue devra maîtriser. L'aspect technique ne suffit pas et peut même entraîner des conséquences catastrophiques, des lésions irréparables, quand il est pratiqué par de simples "performeurs", aussi doués soit-il!

Le diplôme de danse africaine, s'inscrit dans le cadre d'un environnement donné qui est le système d'enseignement des disciplines artistiques en France et de ce fait, il ne peut que se plier à la règle générale, tout en essayant de garder sa spécificité.

Une législation qui prévient des abus, même si elle est quelquefois réductrice, permet une certaine garantie pour l'étudiant et la structure qui l'emploie. Ce système est parfaitement rodé et c'est à la "danse africaine" de s'adapter à lui.

### **Le piège**

Le problème est que très peu d'artistes africains ont le niveau minimum scolaire pour ne serait-ce, comprendre le contenu du cahier des charges du-dit diplôme! Est-ce à dire

que seuls quelques intellectuels européens (car le niveau est élevé, bac +3, niveau DEUG, licence) auront accès à ce diplôme? Ce qui voudrait dire que les africains seraient naturellement éloignés du processus de reconnaissance de leur culture et de l'art qu'ils pratiquent et que les européens s'approprieraient, par la force des choses, cette fameuse idée de "danse africaine"?

Les différentes réalités du contexte actuel peuvent entraîner des situations ambiguës dans lesquelles les européens, désarmés devant les multiples malentendus évoqués dans ce texte, fatigués des éternels problèmes de ponctualité, d'organisation, de communication avec les africains, pourraient avoir la tentation de s'approprier cette "danse africaine" en évinçant progressivement les africains qui éprouvent des difficultés à s'intégrer. De plus en plus nombreux sont les cas où on fait appel aux européens pour parler de danse ou de percussion africaine et où les africains ne sont que leurs "faire-valoir". La grande majorité des artistes africains (principalement les jeunes), prisonniers de leurs propres limites sont obligés de s'entourer d'européens (rarement des professionnels) pour travailler et vivre, quelquefois survivre; cette perpétuelle dépendance fait d'eux des assistés avec tous les comportements et les situations complexes que l'on peut imaginer.

Les européens auraient-ils intérêt à ce que les africains, détenteurs du savoir, mais éprouvant des difficultés à transmettre une connaissance, restent à l'écart du processus de reconnaissance?

Les africains pourraient aussi avoir la tentation de resserrer les rangs, de former des clans interdits aux européens et de se retrouver sur le prétexte de la négrité afin de réagir au clivage.

Cette situation est extrêmement perverse et tendancieuse car, à long terme, elle peut entraîner des comportements racistes et tomber dans la facilité de nier l'identité africaine, sa spécificité, ses qualités pour ne voir que les défauts des artistes qui peinent à s'intégrer.

D'autre part, les africains destabilisés, ont le sentiment qu'on leur vole leur art, leur culture. Ils ressentent cette situation comme un bégaiement affligeant de l'histoire. Ils

se sentent spoliés sans bien comprendre ni comment, ni pourquoi (manque de formation donc de recul souligné plus haut) mais d'autre part, ils font aussi peu d'efforts pour s'intégrer (combien ont fait la démarche de s'alphabétiser à leur arrivée en France) et se laissent souvent entraîner dans une facilité, un laxisme auxquels pourtant, ils n'étaient pas habitués lors de leur passage dans les ballets en Afrique où la discipline et la rigueur sont draconiennes.

Ce sentiment est exacerbé par des pseudo-intellectuels africains cautionnés par des institutions complaisantes ou mal-informées, qui, avec des doubles discours, entretiennent avec cynisme la mystification ambiante - une sorte de formidable "omerta" où l'on ne doit rien dire, ne pas dévoiler les secrets de la réalité, comme un réflexe de survie face à l'ancien colonisateur - et par les pionniers de la "danse africaine" qui ont souvent tendance à verrouiller le secteur sur la base du très africain "droit d'aïnesse", qui cache en fait, les inévitables et très humaines, vellétés de

pouvoir et de réussite personnelles teintées d'opportunisme. Depuis la vingtaine d'années où elle est apparue en France, la danse africaine a considérablement évolué au niveau de sa représentation scénique avec l'émergence de nombreux courants mais elle n'a quasiment pas progressé dans sa transmission.

### **Quelles solutions?**

Dans ce contexte, les artistes africains n'acceptent pas, d'une part, que leur culture leur échappe (même si à partir du moment où elle s'est mise en représentation, elle est devenue un langage dont tous peuvent s'inspirer) et d'autre part, qu'ils sont condamnés à se former afin d'appréhender les disciplines et les domaines où les occidentaux excellent, s'ils désirent que leur culture ne soit pas noyée et diluée. Leur "savoir" ne deviendra une "connaissance" que s'ils acceptent l'idée qu'il leur échappe dans un premier temps pour mieux se le réapproprier et le comprendre dans un second temps.

Il s'agit en fait d'un véritable travail d'introspection qui leur fera redécouvrir leurs racines profondes et leur donnera ainsi, une assise et les bases d'une meilleure intégration. Combien de fois, des artistes africains ont redécouvert leur propre culture en accompagnant au village leurs stagiaires européens?

Les européens (avec les africains) feront en sorte que cette idée de "danse africaine" deviennent un véritable concept, qu'à la condition que de leur côté, ils disposent de suffisamment de recul, de générosité, d'intelligence, pour sortir des poncifs caricaturaux qui dominent le genre, qu'ils sortent de l'implacable logique du "clientélisme" qui neutralise toute progression et de l'émotionnel, de l'irrationnel, du subjectif, qui brouillent toute analyse objective. Il leur faudra, d'autre part, aller vers la culture africaine dans sa globalité afin de mieux comprendre les processus d'intégration et de transformation.

La "danse africaine" est africaine; elle vient d'Afrique mais elle est aussi multiple que cet immense continent et a autant de sensibilités différentes que l'ampleur du rayonnement culturel que l'Afrique a imprimé au monde.

Le propos n'est pas de savoir à qui appartient la "danse africaine" mais bien quel est son histoire en Afrique, son parcours en Occident afin d'y voir plus clair et de tenter de sortir des réactions très personnelles et épidermiques qui ne mènent nulle part:

- comment se pratiquent les danses en Afrique, dans chaque région, chaque ethnie?
- quel a été le chemin des danses d'Afrique quand elles sont sorties du village pour venir en Occident.
- quels ont été les acteurs de ce voyage (artistes, ballets, écrivains, etc...); leurs noms, leur véritable histoire démystifiée, leur parcours quel qu'il soit

### **Il faut pour ce faire:**

- que des universitaires, formés pour ces recherches se mettent au travail; travail colossal s'il en est.

- que les gouvernement africains et leur ministère de la Culture interpellent leurs universités pour leur demander dans les meilleurs délais que ces travaux soient effectués
- que les institutions nationales et internationales concernées prennent le temps de s'informer et cautionnent des projets cohérents à long terme menés par des spécialistes compétents
- mettre en place un brevet d'état d'animateur artistique pour les africains et non-africains qui disposent d'un réel savoir mais qui n'ont pas le niveau scolaire pour répondre aux épreuves du diplôme d'Etat
- que les créateurs africains et non africains, tous ceux concernés de près ou de loin par cette idée de danse africaine, continuent à créer, sans concessions mercantiles ou exotiques, des pièces chorégraphiques en cherchant de nouvelles pistes car il n'y aura pas de progression sans création. La pédagogie est une chose mais elle n'est rien sans sa dimension artistique.
- que les professeurs africains acceptent de se former, de se remettre en question, qu'ils étudient des disciplines dont ils ont peu de connaissance afin de devenir des vrais pédagogues

## **Conclusion**

Tous ont à perdre dans le maintien des malentendus, dans l'affirmation de la mystification, qui ne feront que figer les choses et qui, inéluctablement, réduiront l'expression africaine à sa plus vile caricature. Il n'y aura pas de progression dans le sens d'une évolution bien comprise, si on ne dit pas les choses comme elles sont; même si cela doit démystifier, même si cela doit déranger ou faire mal, même si cela va à l'encontre de la tradition africaine dans laquelle on ne doit pas remettre en question ce qui est établi, bien souvent pour maintenir des privilèges issus d'époques féodales. Encore une fois, il ne s'agit pas de reproduire des schémas africains dans une réalité européenne, ni d'appliquer des schémas européens à une réalité africaine mais bien de prendre le meilleur des deux cultures et chaque peuple à beaucoup à apprendre de l'autre.

L'idée de "danse africaine" est une réalité, le chemin parcouru est bien là. Il est lui aussi multiple selon l'angle sous lequel on le regarde. Elle a déjà sa propre histoire, sa propre culture, ses propres personnalités, ses courants, ses conflits, ses rivalités; encore faut-il les percevoir objectivement, sans complaisance afin d'en mieux comprendre toutes ses subtilités et toutes ses ouvertures à venir.

Cette idée de "danse africaine" qui a trouvée ses marques d'abord en Afrique puis en Europe et ensuite à travers le monde est en train de devenir un véritable concept universel qui échappe à ses acteurs (signe de son ancrage dans la réalité). Bien plus qu'un simple phénomène de mode, elle perdure et s'inscrit dans l'histoire culturelle et artistique des peuples pour devenir un patrimoine mondial en plein mouvement et en pleine évolution. Qui aurait pu dire au début du siècle que la rencontre des noirs d'Afrique et des blancs d'Europe, tous émigrés en Amérique du Nord, allait donner le "jazz", aujourd'hui, devenu un courant musical international majeur qui dispose de multiples facettes? Plus personne aujourd'hui ne se préoccupe de savoir si le

musicien qui joue du jazz est noir, blanc ou métis; l'important est qu'il joue bien...

Qui peut dire ce que deviendra, demain, cette grande idée de "danse africaine"? Dans tous les cas, si l'on désire que les jeunes - africains et non africains - s'y retrouvent, à nous de leur faire un état des lieux précis et cohérent.

François Kokelaere