

Université de Montréal

Le djembé, enjeux : éléments d'une mondialisation à grandeur humaine

par

Pascal Gaudette

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade Maître ès Sciences (M. Sc.)  
et anthropologie

Juillet 2007



Pascal Gaudette, 2007



6N  
4  
U54  
2007  
v.025

Direction des bibliothèques

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.


Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Le djembé, enjeux : éléments d'une mondialisation à grandeur humaine


présenté par :  
Pascal Gaudette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Kevin J. Tuite  
président-rapporteur

Bob W. White  
directeur de recherche

Jorge Pantaleon  
membre du jury



## Résumé

Pratiquement inconnu hors de l'Afrique de l'Ouest à l'aube des indépendances, le tambour djembé fait aujourd'hui entendre sa puissante voix aux quatre coins de la planète. Ce mémoire présente un bref portrait ethnographique de certains des processus et acteurs de cette mondialisation. Centrée sur les moments clés que sont les stages intensifs d'enseignement, l'analyse se concentre sur les discours de l'authenticité et les microdynamiques de pouvoir. L'auteur tente d'aller au-delà des notions de résistance et de mise en scène de l'authenticité, afin d'exposer la nature et la complexité des enjeux auxquels les maîtres tambours, leur entourage et leurs étudiants occidentaux doivent faire face. En utilisant le cas du djembé, l'auteur élabore une technique de rédaction permettant d'« écrire contre » la mondialisation et soutient d'une manière générale que l'étude des phénomènes de la mondialisation réclame une méthodologie de terrain axée sur les réseaux sociaux de la médiation.

### Mots clés :

musique du monde, médiation, ethnographie, Guinée, Mandingue, authenticité, pouvoir, résistance, cosmopolitisme, tourisme culturel

### Licence :

Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.5 Canada disponible en ligne au

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ca/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

## Abstract

Practically unknown outside of West Africa before independence, the *jembe* drum's powerful voice can now be heard all over the globe. This thesis presents a short ethnographic portrait of some of the processes and actors of this globalization. Based on intensive music workshops that are central to this scene, the analysis focuses on the discourses of authenticity and on the micro-dynamics of power. The author attempts to go beyond the notions of resistance and the staging of authenticity, to show the interplay of goals, alliances and conflicts: the complex dynamics against which master drummers, their entourage and their Western students must all position themselves. By using the *jembe* as an example, the rhetorical technique of « writing against » globalization is developed, and the author also argues more generally that the ethnographic study of globalization requires a fieldwork methodology based on the social networks of mediation.

### Keywords:

*jembe*, globalization, world music, mediation, ethnography, Guinea, Mande, authenticity, power, cultural tourism

### License:

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 Canada License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ca/> or send a letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

# Table des matières

<b>Résumé</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Table des matières</b>	<b>iii</b>
<b>Liste des figures</b>	<b>v</b>
<b>Remerciements</b>	<b>vi</b>
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>1. Mondialisation et djembé : d'une théorie de la pratique ethnographique à la construction d'un terrain</b>	<b>7</b>
1.1 Le virage vers l'anthropologie de la mondialisation	7
1.2 La profondeur historique des projets mondialisants	8
1.3 Anthropologie et colonialisme : quel rôle pour l'anthropologie <i>dans</i> la mondialisation?	11
1.4 La « composition » d'une ethnographie de la mondialisation	12
1.4.1 Écrire contre la culture	13
1.4.2 Écrire contre la mondialisation	15
1.5 Les terrains de la mondialisation	16
1.5.1 Mon approche : les réseaux sociaux de la médiation	17
1.5.2 Multi-située? Oui, mais...	20
1.5.3 Le résultat : terrain pour un tambour africain en pleine expansion	21
1.5.4 Points forts, points faibles	23
1.5.5 Considérations éthiques et identité des informateurs	24
<b>2. Arrière-plan : un brin de contexte historique et culturel</b>	<b>26</b>
2.1 À propos de la Guinée	26
2.1.1 Survol géographique, ethnique et économique	26
2.1.2 Survol historique	27
2.2 Mondialisation du djembé : premiers actes	32
2.2.1 Rôles et répertoires traditionnels : le djembé chez lui	32
2.2.2 Vers les scènes internationales : la création des ballets	33
2.2.3 Rôles des ballets dans le régime de Sékou Touré	37
2.2.4 Les premiers voyages : émigration, appropriation, rétroaction	40
<b>3. Scènes de la scène</b>	<b>44</b>
3.1 Arrivées	45
3.2 Cours	48
3.3 Étudiants	51
3.4 Concert	54
3.5 Fête	59
3.6 Visite	62

<b>4. Mot clé : « authenticité »</b>	<b>66</b>
4.1 <i>Drum circles</i> versus ensembles traditionnels : deux authenticités s'affrontent	67
4.2 La mise en scène de l'authenticité dans les stages de djembé	70
4.3 Les limites d'une analyse basée sur la notion de mise en scène de l'authenticité	75
4.3.1 L'acceptation de la mise en scène	76
4.3.2 L'obsession anthropologique pour la perspective constructiviste	77
4.4 Les invocations de l'authenticité : le « vrai » <i>Doundounba</i>	80
4.4.1 Le vrai <i>Doundounba</i> : avec qui as-tu appris cela?	80
4.4.2 Le vrai <i>Doundounba</i> : les <i>Soussous</i> mélangent tout!	83
4.4.3 Le vrai <i>Doundounba</i> : c'est Conakry ici!	86
4.5 L'authenticité comme authentification	90
4.5.1 La démarche initiatique des adeptes occidentaux : une quête d'auto-authentification	91
4.5.2 <i>Soussous</i> , Malinkés, citadins, villageois, jeunes, vieux : lignes de tensions	94
<b>5. Au-delà de la résistance : joutes et alliances</b>	<b>99</b>
5.1 Le casting de la résistance	100
5.2 Les manoeuvres de Kassim : faire profiter l'intermédialité	104
5.2.1 La tombola des relations humaines	105
5.2.2 Kassim se montre (avec un peu d'aide)	108
5.2.3 Le dilemme de Kassim : quelle allégeance choisir?	111
5.2.4 Le vent tourne	115
5.2.5 Histoire de peaux blanches, dénouement	117
5.3 Le parcours des <i>djembéfolas</i>	127
5.3.1 Sur le parcours : une géographie humaine	128
5.3.2 La mondialisation du djembé et la figure du héros mandingue	129
5.3.3 Point critique : la nécessité d'une alliance	132
5.3.4 <i>Janjon</i> , <i>Fakoli</i> et <i>Soundjata</i> : théoriser la relation <i>toubabou-djembéfola</i>	134
<b>Conclusion</b>	<b>139</b>
<b>Sources documentaires</b>	<b>144</b>
<b>Annexe A : Dramatis personnae</b>	<b>ix</b>
<b>Annexe B : Glossaire</b>	<b>x</b>
<b>Annexe C : Système de notation musicale</b>	<b>xii</b>



## Liste des figures

Figure 0-1 :	Les instruments de l'ensemble (et de l'auteur)	6
Figure 1-1 :	Des projets mondialisants	9
Figure 1-2 :	Discussions	24
Figure 2-1 :	Programme de tournée américaine (~1959)	34
Figure 2-2 :	Programme de tournée américaine (~1968)	38
Figure 3-1 :	Prêts pour le cours	49
Figure 3-2 :	Cours	51
Figure 3-3 :	Dans la rue	55
Figure 3-4 :	Concert	56
Figure 3-5 :	Début d'un <i>Dembadon</i>	61
Figure 4-1 :	Stage en Europe	83
Figure 4-2 :	À une mesure de l'authenticité	85
Figure 4-3 :	<i>Doundounba</i> à Conakry	87
Figure 4-4 :	<i>Doundounba</i> au village	90
Figure 4-5 :	Une triade d'oppositions	94
Figure 4-6 :	Style Conakry	98
Figure 5-1 :	Au village	112
Figure 5-2 :	Cours semi-privé	115
Figure 5-3 :	Le parcours des <i>djembéfolas</i>	129
Figure 5-4 :	Accompagnateur	138
Figure 6-1 :	Batteurs du village	141

## Remerciements

Le parcours menant à la rédaction de ce mémoire débute bien avant mon inscription au département d'anthropologie de l'Université de Montréal. Je me permets donc d'exprimer d'abord ma gratitude envers les nombreux professeurs et maîtres qui m'ont fait découvrir la merveilleuse musique de l'ensemble du djembé. Parmi les plus influents, je tiens à souligner : M'Bemba Bangoura, le premier *djembéfola* qu'il m'ait été donné d'entendre; Anna Melnikoff, qui m'a fait découvrir le « style Hamana » et m'a dirigé vers Famoudou Konaté; Michael Markus, mon second



Famoudou Konaté

*senseï*, artiste d'un grand talent et communicateur hors pair, dont l'énergie et l'humour s'accompagnent d'une sagesse insoupçonnée; et, surtout, Famoudou Konaté. Cet homme est non seulement un des plus grands *djembéfolas* au monde, mais son énorme joie de vivre et son incroyable humilité en font aussi une personne vraiment exceptionnelle. Son influence sur moi dépasse largement le niveau musical. J'espère que nos chemins se croiseront à maintes reprises dans l'avenir. *Térya tenné, dounya te lona.*

À mes parents : j'aurais aimé que vous soyez là pour me voir compléter ce projet. Merci pour... la vie! À ma conjointe, Nadia Palau : je sais qu'il n'est pas évident de voir son conjoint faire un retour aux études, particulièrement dans un domaine qui entraîne de longs voyages; merci infiniment pour ton soutien, pour m'avoir écouté étayer mes théories en long et en large, pour avoir révisé une partie de ce manuscrit, pour l'amour dans ton regard et, bien sûr, pour les gratouilles.

Mes collègues et mes professeurs universitaires m'ont constamment nourri de leurs réflexions et de leur savoir. Je ne puis tous les nommer. Tout de même, merci à Yara, Alexandre, Annick, Nelson, Marc-Antoine et toute la « gang » de Critical World; ainsi qu'aux D<sup>rs</sup> Crépeau, Norget, Meintel et Pandolfi. Merci également à Idrissa Diabaté, griot guinéen installé à Montréal, à Sayon Dambélé, assistant de recherche au département de sociologie de l'Université de Conakry, et à Aïchata Condé, pour leur aide avec la traduction et l'interprétation d'entrevues et autres enregistrements de terrain. Merci à Catherine Veilleux et à Leo Brooks pour la permission d'utiliser certaines de leurs photos de voyage.

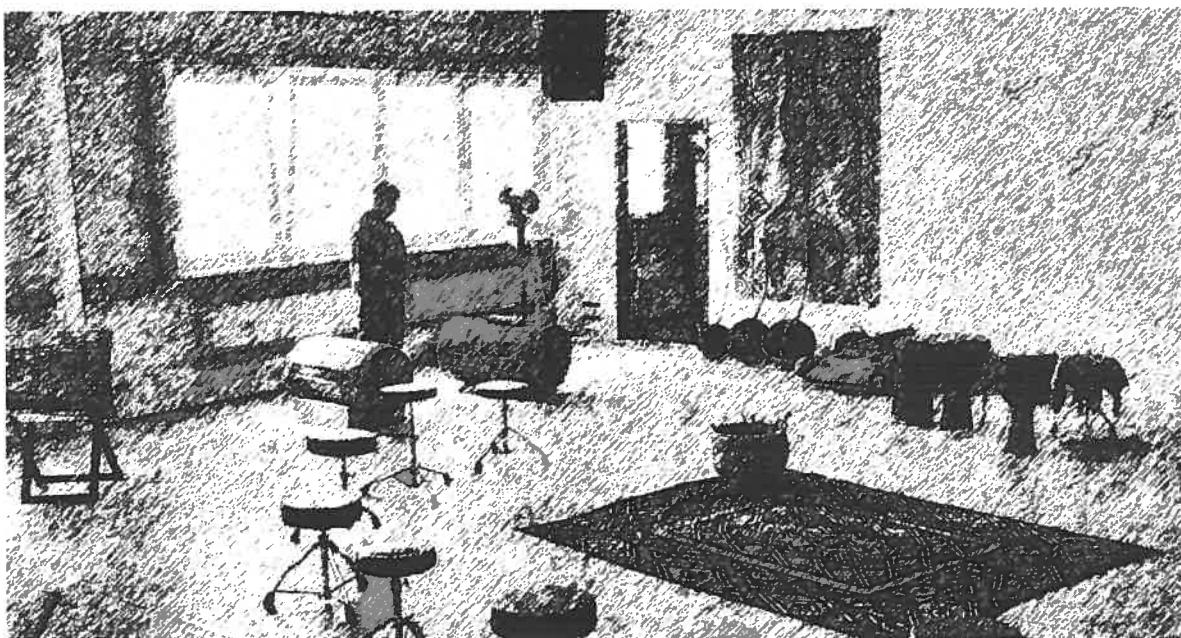
Et merci à Andrée Proulx pour son aide avec la manipulation d'images numériques, et pour beaucoup de soutien moral.

Évidemment, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans la collaboration de mes nombreux interlocuteurs sur le terrain, en Europe et en Afrique. Des considérations d'éthique me poussent à ne pas les nommer, et dans au moins un cas, je dois profiter de cet espace pour m'en excuser. Je les remercie de m'avoir accueilli chez eux, de m'avoir parlé, de m'avoir bousculé, de m'avoir enseigné.

Finalement, si un jour j'en viens moi-même à diriger les travaux d'étudiants aux études supérieures, je serai comblé de pouvoir le faire avec une fraction du doigté démontré par mon propre directeur : Bob W. White. J'admire son érudition et sa capacité à suggérer, à brûle-pourpoint, des articles et des auteurs qui s'avèrent toujours des plus pertinents; j'envie sa grande maîtrise de « l'art de la question »; et j'apprécie son agilité intellectuelle et son ouverture d'esprit. Merci Bob!

*Après l'abolition de l'esclavage  
Ils ont créé la colonisation  
Lorsque l'on a trouvé la solution  
Ils ont créé la coopération  
Comme on dénonce cette situation  
Ils ont créé la mondialisation  
Et sans expliquer la mondialisation  
C'est Babylone qui nous exploite*

- Tiken Jah Fakoly, extrait de « Y'en a marre »  
sur le CD *Françafrique*, Barclay / Universal, 2002



*Car, outre les rares stars internationales  
[...] des milliers de musiciens mandingues  
réussissent à faire vivre et progresser, grâce  
à leur talent, non seulement leurs  
nombreuses familles mais aussi et surtout  
une culture qui reste leur raison d'être. Ils  
sont devenus pour l'Afrique et le monde  
entier les modèles admirables de la seule  
mondialisation acceptable.*

- Gérald Arnaud (2001, p. 41)

## Introduction

Montréal, Parc du Mont-Royal, été 2005

Comme tous les dimanches ensoleillés de l'été, une foule bigarrée s'est rassemblée aujourd'hui au pied de notre petite colline, pour assister ou participer aux désormais traditionnels Tam-tams du Mont-Royal. En ce début d'après-midi, la densité humaine n'a pas encore atteint son maximum, ce qui ne se fera que vers les 15h à 16h. Ici et là, on joue au *aki*, on se lance un *frisbee* ou on se prélasse simplement sur le gazon. Des « odeurs d'herbes brûlées » rejoignent parfois les narines des marcheurs... C'est près du monument en l'honneur de George-Étienne Cartier que la foule se fait plus compacte, et beaucoup plus bruyante. On y retrouve quelque centaines de personnes : spectateurs, danseurs, et surtout, un noyau d'environ 60 à 100 participants qui jouent des djembés et autres percussions de toutes sortes. C'est un *jam*, ou un *drum circle*, dans une de ses manifestations assez libres, presque sans structure.

Cependant, ce n'est pas là que je me trouve. En effet, quand je vais aux Tam-tams, je me tiens toujours un peu en retrait, à l'affût de mes amis, à une centaine de mètres du groupe principal. Eux et nous ne fonctionnons pas de la même façon. Si nous sommes ici en même temps qu'eux, c'est pour profiter de la permission sociale qui est donnée en cet endroit le dimanche, d'accumuler les décibels sans recevoir illico une visite des forces de l'ordre. Et peut-être aussi pour montrer aux curieux « l'authentique » musique du djembé. Nous nous installons juste assez loin du groupe principal pour que nos musiques respectives ne se nuisent pas.

Je ne sais jamais qui va être là, mais il y a toujours suffisamment de gens qui viennent pour que nous puissions jouer. Cet après-midi, le groupe est assez petit, et nous ne sommes pour le moment que cinq musiciens, plus autant d'amis. Je suis au *sangban*, Rachel est au *doundounba*, Catherine, Antoine et Yves sont au djembé. Il n'y a malheureusement personne pour jouer le dernier instrument de l'ensemble, le *kenkeni*. Nous venons d'entamer la pièce *Soli*. Karine, une des bonnes danseuses de la scène locale, se décide finalement, et se met à danser. Antoine réagit immédiatement et marque par ses solos les pas de la danseuse. Après quelques mouvements, puis un échauffement, elle sort de

l'espace libre devant les musiciens pour se reposer un peu.

C'est à ce moment qu'un des curieux qui nous observaient m'aborde en souriant : « *I can play with you?* » Il a un accent espagnol très prononcé, et ne parle pas très bien anglais. Il porte un sac de djembé sur l'épaule. Je suis vaguement embêté. S'il ne connaît pas le répertoire, nous n'avons pas besoin de lui. Beaucoup de gens qui tentent de se joindre à nous ne réalisent pas tout de suite que « notre » musique n'est pas une création spontanée. Ils ne comprennent pas toujours quand on leur demande de jouer un accompagnement particulier. En fait, la plupart du temps, ils ne connaissent même pas la technique de base du djembé. Sans arrêter de jouer, je lui réponds : « *Do you know this music?* » Il n'a pas l'air de comprendre ma question, mais poursuit : « *Kenkeni. I play Kenkeni. OK?* » Je lève le sourcil, et l'examine d'un peu plus près. Il connaît le nom du plus petit des trois tambours cylindriques, à double-tête en peau de vache, qui font partie de l'ensemble du djembé : *doundounba* (le plus gros et le plus bas), *sangban*, et... *kenkeni* (le plus petit et le plus aigu).

Je pointe du regard le sac où se trouvent les bâtons. Il acquiesce, puis y prend un bâton de bois ainsi qu'un gros clou, et met mon *kenkeni* en bandoulière. Il ajuste la longueur de la courroie, et se met à jouer : le tambour de la main droite avec le bâton de bois, et la cloche attachée au tambour de la main gauche, en utilisant le clou. C'est à mon tour de sourire, car il joue bel et bien la partition du *kenkeni* de *Soli*, et cela vient, à mes oreilles, compléter la musique de fort belle façon. Peut-être enjouée par cet événement, Karine revient danser. Mon attention se porte sur elle et Antoine, afin de bien les suivre lorsqu'ils entameront l'échauffement qui marquera la fin de ce nouveau tour de danse. La pièce n'a pas de durée fixe, mais éventuellement les joueurs se fatiguent. Antoine donne, après un dernier échauffement, un appel particulièrement insistant, qui nous signale l'arrêt.

Pendant la pause qui s'ensuit, je fais signe à ma conjointe, assise non loin, pour qu'elle vienne me rejoindre et lui demande de me servir d'interprète auprès du nouveau venu. J'apprends que Pedro vient de déménager à Montréal depuis le Mexique. C'est avec un maître guinéen établi à New York, qui se rend régulièrement au Mexique pour y enseigner des stages intensifs de djembé, qu'il a appris à jouer *Soli*, ainsi que plusieurs autres rythmes du répertoire guinéen. Or, j'ai moi-même suivi un stage d'une dizaine de jours, dans les montagnes Catskills de l'état de New York, avec ce même maître! Ancien membre du

Ballet Djoliba – un des deux grands ensembles nationaux de la Guinée – il fût un des premiers *djembéfolas* – maîtres (ou professionnel) du djembé – à venir s'installer aux États-Unis...



Pratiquement inconnu hors de l'Afrique de l'Ouest à l'aube des indépendances, le djembé fait aujourd'hui entendre sa puissante voix aux quatre coins de la planète. Ce mémoire prend pour objet la mondialisation du tambour djembé, qui débute il y a un peu plus d'une cinquantaine d'années, et qui progresse encore aujourd'hui de façon spectaculaire. Est-il possible d'effectuer l'anthropologie de la mondialisation? Ou, à tout le moins, d'une mondialisation bien particulière? Je crois que cela est réalisable. Je présenterai dans ce mémoire un bref portrait ethnographique, exposant certaines des dynamiques et révélant quelques-uns des enjeux d'une mondialisation, à grandeur humaine. Je nourris même l'espoir que la stratégie que j'emploie pour la scène du djembé pourrait être appliquée à d'autres phénomènes de mondialisation.

Mon exposé s'organise en cinq sections. Au premier chapitre, je me penche de façon théorique sur la construction d'une ethnographie de la mondialisation. La profondeur historique de ce que je nomme les « projets mondialisants », particulièrement en ce qui à trait à l'Afrique de l'Ouest en général, et au djembé en particulier, m'y amène à m'interroger sur le rôle qu'a joué l'anthropologie dans le projet des plus transnationaux qu'était le colonialisme, et à insister sur l'importance d'une réflexivité disciplinaire dans l'ethnographie de la mondialisation. Dans cette optique, je m'inspire largement de la suggestion de Lila Abu-Lughod (1991) à l'effet que les anthropologues devraient s'appliquer à « écrire contre la culture » pour développer ma propre approche. Tout en endossant ses objectifs, je prends quelques libertés interprétatives face à Abu-Lughod en suggérant que nous devrions « écrire contre la mondialisation ». Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette technique n'impose pas au chercheur une prise de position idéologique en opposition aux (ou en faveur des) phénomènes reliés à la mondialisation. Cela s'adresse plutôt à une trop grande réification du concept. Les notions de visibilité et d'effacement, d'avant-plan et d'arrière-plan, centrales dans les processus de réification, sont ici d'une importance primordiale. Suivant Mazzarella (2004), mais aussi inspiré par plusieurs travaux sur les intermédiaires

culturels (*cultural brokers*), je propose qu'une anthropologie de la mondialisation devrait mettre à l'avant-plan les intermédiaires et les médiateurs par lesquels celle-ci s'effectue. Je conclue cette section en décrivant une méthode de construction d'un terrain – une approche centrée sur les réseaux sociaux de la médiation – et termine le tout en exposant les détails concrets du terrain ayant mené à la rédaction de ce mémoire. Pour reprendre la formule de Fabian :

*This study has no other empirical ground to stand on than the history, experience, praxis (any of the above will do) of its author and the people who cared to converse with him. Nor is any "theory" that I am able to invoke or formulate outside that history.* (1990, p. xiv)

Au chapitre 2, j'entre dans le vif du sujet. Puisqu'il y a au moins une cinquantaine d'années que le djembé a commencé à circuler régulièrement à l'extérieur de l'Afrique de l'Ouest, il me semble impératif de débiter par un survol historique des premiers pas de cette mondialisation. Tout en remontant jusqu'à l'empire du Mali au 13<sup>e</sup> siècle, cet aperçu m'amènera à constater le rôle de pionnier d'un certain Fodéba Keita quant à la formation de la première troupe de musique et de danse « folklorique » ouest-africaine dans les années 1950, ainsi que l'influence déterminante du régime guinéen de Sékou Touré, qui fit de l'art et de la culture des éléments centraux de ses politiques. J'aborderai quelques-unes des transformations que subirent l'instrument et son répertoire du fait de ses premières tournées. J'examinerai notamment l'adaptation nécessaire pour faire passer le répertoire traditionnel depuis le contexte du village, vers celui du concert et de la scène. J'exposerai aussi une modification dans la technique d'assemblage de l'instrument, modification importante du fait qu'elle était probablement essentielle à la marchandisation à grande échelle du djembé.

La perspective historique fournit au lecteur un cadre dans lequel situer le montage de vignettes ethnographiques que je présente au chapitre 3. Ces petits épisodes sont largement inspirés de mes observations et de mon expérience, et visent à donner une idée de comment les choses se déroulent sur le terrain, pendant ces moments-clés de la mondialisation du djembé que sont les stages intensifs. Depuis l'arrivée, en passant par les cours, par la diversité des participants et de leurs expériences, les concerts et les fêtes, le tableau ainsi peint sera plus descriptif qu'analytique.

Les deux derniers chapitres de ce mémoire contiennent le cœur de mon analyse. Ils portent



sur les discours reliés aux notions d'authenticité (ch. 4) et sur les microdynamiques de pouvoir (ch. 5). Différents discours sur l'authenticité sont omniprésents, à la fois dans les propos et les attitudes des gens de la scène eux-mêmes, et aussi dans les analyses anthropologiques de phénomènes tels la musique et le tourisme. Je me penche sur ceux-ci au chapitre 4. Après un examen du contraste entre les notions d'authenticité véhiculées par les *drum circles* et par les « ensembles traditionnels »<sup>1</sup> – contraste déjà évoqué dans l'anecdote qui ouvre cette introduction – je plonge dans une réflexion sur l'incontournable notion de mise en scène de l'authenticité (MacCannell 1976). J'examine dans quelle mesure elle peut être appliquée aux stages de djembé, et quelles sont les limites d'une analyse basée sur cette notion. Afin de dépasser ces limites, j'en viens à considérer trois moments où mes informateurs ont eux-mêmes invoqué des notions d'authenticité. Ces moments me paraissent tous trois reliés à une dynamique d'inclusion et d'exclusion : « l'authenticité comme authentification » (Moore 2002).

Enfin, dans un contexte de mondialisation où, *a priori*, les anciennes positions hiérarchiques coloniales sont inversées (le « maître » est africain), je me devais de porter un oeil vigilant sur les questions de pouvoir, et de capital sous toutes ses formes (Bourdieu 1979). Je procède donc, au chapitre 5, à une observation détaillée des microdynamiques de pouvoir qui se déploient dans et autour des stages de djembé, c'est-à-dire, des rencontres, alliances, joutes et jeux de puissances qui s'y déroulent. Après avoir expliqué pourquoi il me semble que la notion de résistance – pourtant très répandue dans les analyses anthropologiques des questions de pouvoir – n'est pas le contexte analytique approprié pour mon terrain, je prends en considération de façon assez détaillée les manoeuvres de l'un de mes informateurs pendant mon passage à Conakry. Cette personne se situe au point critique d'un parcours que tente de négocier la plupart des *djembéfolas*<sup>2</sup> et autres professionnels africains du djembé, et dont je dresse ensuite, si je puis dire, une géographie humaine. Ceci m'amène à réfléchir sur les liens entre la mondialisation du djembé et la figure du héros mandingue, pour terminer sur une tentative de théorisation de la relation entre les professionnels africains du djembé et ceux qui, parmi les « *toubabous* » (le mot

1 Des mots et expressions tels *drum circle*, « ensemble traditionnel », échauffement, rythme, ainsi que plusieurs termes empruntés au Malinké, sont définis au glossaire (annexe B).

2 Le mot « *djembéfolas* » peut prendre, selon le contexte, deux sens différents, probablement reliés à une grande dichotomie entre le statut « traditionnel » des musiciens du djembé et celui résultant de la mondialisation de cet instrument (voir section 5.3.2). Ainsi, cela peut être un titre honorifique, attribué à un maître reconnu pour son excellence et son savoir, ou référer plus humblement à tout professionnel de l'instrument. J'utiliserai plus fréquemment cette seconde signification, et tenterai de distinguer lorsque nécessaire. (Voir aussi le glossaire à l'annexe B.)

malinké qui désigne les Blancs), deviennent eux-mêmes des intermédiaires culturels.

En guide de conclusion, j'examinerai certaines pistes de recherche qui me semblent prometteuses, des filons non explorés dans le cadre de ce mémoire, et qui pourraient, sait-on jamais, déboucher sur une thèse de doctorat.



Figure 0-1 : Les instruments de l'ensemble (et de l'auteur)

# 1. Mondialisation et djembé : d'une théorie de la pratique ethnographique à la construction d'un terrain

L'anthropologie a toujours été connue comme une science qui s'intéresse au local. Lui est-il possible de contribuer de façon significative à l'étude d'un phénomène global? Si oui, de quelle manière? Puisque la simple existence de ce mémoire vous informe de ma réponse à la première de ces questions, je compte, dans ce chapitre, proposer une réponse à la seconde. Je m'appuie sur le cas du djembé pour proposer des solutions qui, je l'espère, auront une applicabilité plus large.

## 1.1 Le virage vers l'anthropologie de la mondialisation

Comme l'ont noté plusieurs auteurs, le moment de la crise de la représentation en anthropologie – marqué par la publication du désormais célèbre « *Writing Culture* », édité par Clifford et Marcus (1986) – a signalé le début d'une vague de publications anthropologiques (et sociologiques) prenant pour objet la « mondialisation » (Mirza 2002, Mazzarella 2004, Gille et Ô Riain 2002)<sup>1</sup>. Face à l'énorme place qu'occupe depuis ce temps le mot « mondialisation », autant dans les médias que dans l'imaginaire collectif, les chercheurs en sciences sociales semblent s'être divisés en deux camps : les « sceptiques » et les « radicaux » (Burawoy 2000, Mazzarella 2004, Mirza 2002). Pour les radicaux, nous vivons dans un monde complètement nouveau, déterritorialisé, transnational, hybride; un monde d'une complexité soudainement décuplée. Pour les sceptiques, il n'y a rien de nouveau sous le soleil : des échanges commerciaux, des influences culturelles ainsi que des migrations humaines se propagent à une échelle globale depuis plusieurs siècles.

Comment situer la mondialisation du djembé dans cette polémique? Attardons-nous d'abord à la chronologie de sa diffusion. En effet, si la mondialisation du djembé prend son envol avec les indépendances africaines, sa croissance ne s'accélère que vers le milieu des années 1980. Je crois que l'on peut dire que cette croissance rapide se poursuit jusqu'à maintenant. Ce cadre temporel, au premier abord, convient très bien à une vision « radicale ». Il correspond à la croissance des moyens de transports rapides tels l'aviation

---

<sup>1</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que cela correspond également à la période de développement rapide de la « *world music* »...

civile commerciale et le développement des télécommunications entre les années 1960 et 1980, et jusque dans les années 1990 avec l'arrivée « grand public » d'Internet. Pourtant, il existe bien d'autres phénomènes d'expansion globale (ou à tout le moins « transnationale ») de produits culturels qui paraissent, à prime abord, assez similaires à celui du djembé, mais qui le précèdent par de nombreuses années. On peut penser par exemple à la « folie de la rumba » des années 1930, qui gagne alors l'Amérique latine, les États-Unis ainsi que l'Europe :

*[...] middle-class Cuban artists began to tour abroad beginning about 1927, bringing « universalized » rumba to audiences in Paris, New York, and elsewhere. [...] the genre's popularity abroad eventually led to the proliferation of new rumba stage acts in Havana. The latter event enabled many Afrocubans to penetrate the world of commercial entertainment for the first time [...]. (Moore 1997, p. 168)*

Cet exemple met en doute le lien entre la diffusion mondiale du djembé et de son répertoire, et l'émergence du nouveau phénomène que serait la mondialisation selon les « radicaux », malgré la correspondance temporelle. Car si les bouleversements technologiques qui se succèdent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ont réellement un effet radical, un regard historique plus profond permet de constater la grande pertinence du point de vue des « sceptiques ».

## **1.2 La profondeur historique des projets mondialisants**

Prenons donc un peu de temps pour élargir notre regard sur l'Afrique de l'Ouest et approfondir sa portée dans le temps. Force est alors de constater que cette région s'insère (parfois contre son gré) dans de nombreux projets mondialisants, et ce, depuis des centaines d'années. J'entends par « projet mondialisant » divers phénomènes, souvent reliés les uns aux autres, dont l'ambition et la réalisation se situent à une échelle globale – bien qu'en général les réalisations sont rarement tout à fait à la hauteur des ambitions (figure 1-1).

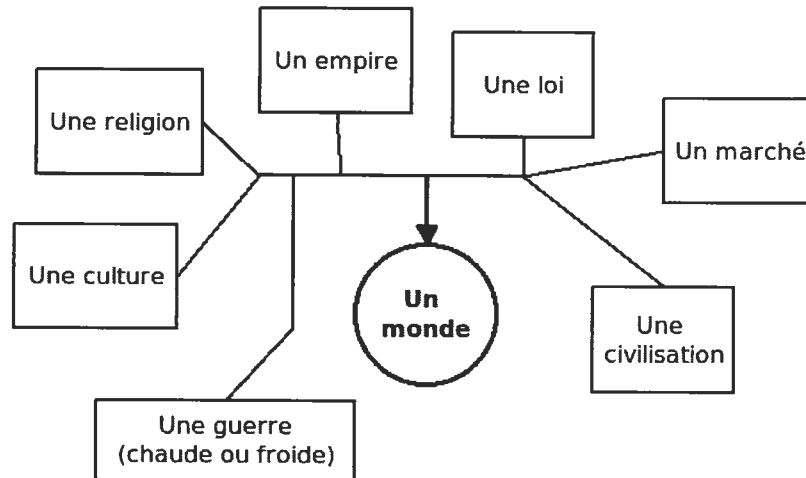


Figure 1-1 : Des projets mondialisants

Pour chaque catégorie dans la figure 1-1, il est possible d'identifier plusieurs projets mondialisants, qui ont eu différents niveaux de succès. En Afrique de l'Ouest, on peut bien sûr évoquer le commerce triangulaire entre l'Europe, les Caraïbes et l'Afrique de l'Ouest, où circulaient des esclaves et des produits comme le sucre, entre le 16<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle (Mintz 1985). Mais également, avant la découverte des Amériques, une grande partie de l'or qui circulait en Europe provenait de l'Afrique de l'Ouest (Saul 2006, p. 8). Et encore plus significativement, on doit évoquer l'appartenance de l'Afrique de l'Ouest à la sphère d'influence de l'Islam. Cette connexion, qui remonte pourtant au moins au 13<sup>e</sup> siècle, a souvent été minimisée par les anthropologues, pour des raisons auxquelles je reviendrai bientôt. Toujours est-il que de la participation ouest-africaine au projet mondialisant qu'est l'Islam a entraîné des pratiques de mobilité considérables, que l'on pourrait considérer comme du cosmopolitisme :

*Underestimating the cosmopolitan connections of West Africans could have unforeseen consequences for the nineteenth-century European explorers. In the last leg of his trip before reaching Timbuktu, Heinrich Barth pretended to be a Muslim from Istanbul to conceal that he was Christian, but his cover was blown when a man tried to engage in a conversation with him in Turkish at the gate of Timbuktu [...]. (Saul 2006, p. 11)*

Et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres. À tout cela, il faudrait bien sûr finalement ajouter les colonialismes du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles – qui sont, d'une certaine façon, le prototype même d'un projet mondialisant, et qui ont plus ou moins culminé avec la participation de nombreux Ouest-Africains aux premières guerres *mondiales*.

À la lumière de ces exemples, je conclus avec Amselle, que « L'historicisation et la politisation des premières sociétés exotiques étudiées par les anthropologues permettent ainsi de renoncer à l'illusion selon laquelle la situation actuelle de globalisation serait totalement inédite » (2001, p. 47). Il est important de noter que je n'entends pas ici me rallier à ceux qui prétendent que la mondialisation ne serait *que* la continuation des projets impériaux et coloniaux, position attribuée par Mirza aux « sceptiques » (2002, p. 161). Il ne me semble tout simplement pas nécessaire de statuer à savoir si les innovations technologiques qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale changent « radicalement » la manière dont peuvent se déployer les projets mondialisants. Il me suffit de constater que non seulement l'Afrique de l'Ouest s'insère dans de tels projets depuis plusieurs siècles, mais qu'en plus, c'est à l'intérieur d'un de ces projets que l'on peut identifier les véritables racines historiques de la mondialisation du djembé, soit le colonialisme. Comme nous le verrons plus en détail au chapitre suivant, malgré le fait que les ensembles folkloriques nationaux se multiplient après les indépendances africaines, il faut remonter un peu plus loin afin de pouvoir en identifier les racines.

En effet, le fondateur de la toute première de ces troupes (les « Ballets Africains »), le Guinéen Fodéba Keita, était un diplômé de l'école coloniale William Ponty, au Sénégal (alors en Afrique occidentale française ou AOF), où eurent lieu les premières expériences d'intégration entre le théâtre « à l'italienne » et les arts africains, dans les années 1930. Et c'est à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1937 que ce répertoire, où se mélangent danses, chants, musique et littérature, fut présenté pour la première fois à Paris (Aggarwal 1999, p. 112). Après l'obtention de son diplôme, c'est également depuis Paris, où il fréquente les milieux artistiques, que Fodéba Keita fonde, vers la fin des années 1940, la compagnie de théâtre qui deviendra éventuellement « Les Ballets africains de Keita Fodéba », puis « Les Ballets Africains de la République de Guinée », et qui s'inspire, on peut le croire, assez largement de son expérience théâtrale à William Ponty<sup>2</sup>. Ainsi la mondialisation du djembé trouve ses racines dans les structures « transnationales » du colonialisme (système d'éducation, expositions coloniales), dans les initiatives de certains éducateurs français en AOF, dans le mouvement de membres des élites intellectuelles africaines vers le centre d'un empire colonial qu'était Paris, ainsi que dans la créativité de certains de ces membres.

---

2 Voir la section 2.2.2.

### 1.3 Anthropologie et colonialisme : quel rôle pour l'anthropologie dans la mondialisation?

Étant donné les liens que j'établis entre la mondialisation du djembé et la période coloniale, il semble pertinent dans une démarche de réflexion sur la construction d'une ethnographie prenant pour objet la mondialisation, d'examiner brièvement les liens entre l'anthropologie et le colonialisme :

*Today's world is often said to be one of global movement, of fractured social relations, implicitly or explicitly contrasted to a colonial world of spatial and cultural confinement. But it may be that we have taken the categories of colonial archives – organized around specific colonial powers, their territorial units, and their maps of subject cultures – too literally, and our colonial historiography has missed much of the dynamics of colonial history, including the circuits of ideas and people, colonizers and colonized, within and among empires. (Stoler et Cooper 1997, p. 33-34)*

Malgré quelques appels bien peu écoutés (p. ex. Balandier 1951) à tenir compte de la « situation coloniale » dans l'étude des sociétés colonisées, l'anthropologie a plutôt contribué à créer les catégories des archives coloniales, et en particulier à la « construction » des cartes et autres descriptions ethniques et culturelles. Le savoir anthropologique n'a pas qu'aidé à la gestion des sujets des empires coloniaux. En plus, son positionnement des cultures étudiées comme des phénomènes tout à fait locaux – en ignorant ou minimisant leur liens avec des projets mondialisants tel l'Islam – était bien pratique dans la justification de la mission civilisatrice de l'Empire à ses sujets européens :

*The tight separation of Islam and pre-Islam owes much to colonial circumstances: the need to justify military occupation and later the concerns of political control, made European observers reluctant to recognize West Africa's connections to neighboring world areas. It was comforting to think of the native subjects as bursting into the stage of world history with European exploration and colonial domination [...]. The extirpation of Islam was [...] a way of distancing the image of West Africa [...] and relocating it in more fragrant exotic nature. (Saul 2006, p. 5-6)<sup>3</sup>*

Les techniques traditionnelles d'écriture, qui font disparaître l'anthropologue ainsi que les circonstances et motivations exactes de sa présence sur le terrain, s'inscrivent tout à fait dans ce genre d'effacement, de « production de la localité »<sup>4</sup> :

*The dyad of anthropologist and informants [...] breaks down once one brings the physical work necessary to maintain these dichotomies into the analysis – the work of travelling, making a temporary dwelling, or constructing ethnographic occasions or a*

3 Voir aussi Pels 1997, p. 176-177.

4 Pour reprendre de façon légèrement subversive la notion d'Appadurai (2001).

*« field » in colonial circumstances. The erasure of these practical conditions also deleted colonial [...] governments [...]. Just such an erasure of a much more multisited, contradictory and paradoxical practice by a dichotomous world view characterized colonialism in general. (Pels 1997, p. 169-170)<sup>5</sup>*

Ce n'est que de façon postérieure à la fin des empires coloniaux que l'on a réellement commencé à faire l'anthropologie du colonialisme, à examiner non seulement les effets du colonialisme sur les sociétés dites « exotiques », mais à inclure colonisateurs et colonisés dans le même cadre analytique et à considérer la coproduction identitaire de l'un par l'autre (Stoler et Cooper 1997, Pels 1997)<sup>6</sup>. À cet effet, il est remarquable de constater à quel point nous considérons encore aujourd'hui que les anciennes sociétés colonisées sont marquées par le fait d'avoir subi le colonialisme (en caractérisant leur situation de « postcoloniale »), mais avons rapidement oublié le rôle qu'a joué l'empire dans la construction identitaire des colonisateurs (Stoler et Cooper, p. 39, note 18)<sup>7</sup>.

Quoi qu'il en soit, la crise de la représentation a permis à l'anthropologie – *a posteriori* – de prendre conscience de son propre rôle dans le projet mondialisant qu'était le colonialisme. Afin d'élaborer une anthropologie de la mondialisation contemporaine qui ne répète pas les erreurs du passé, il est important de bien garder en tête les leçons ainsi apprises, de réfléchir de façon réflexive aux rôles que l'on peut donner au savoir anthropologique, et à celui que nous *voulons* lui donner (Pels 1997).

#### 1.4 La « composition » d'une ethnographie de la mondialisation

À partir de ces réflexions examinant les liens entre l'anthropologie et le colonialisme et prenant pour assise une vision du colonialisme comme projet mondialisant, j'en arrive à l'élaboration de ma vision d'une ethnographie de la mondialisation. Celle-ci se divise en deux parties, que j'aborderai subséquentement : une approche de l'écriture, et une méthodologie pour la construction d'un terrain.

5 Gupta et Ferguson (1997, p. 12-15) discutent également de cette question et de la mesure dans laquelle la dichotomie entre un chez-soi et le terrain structure encore une grande partie de l'ethnographie contemporaine. Par exemple : « *The image of arriving in 'another world' [...] tends to minimize, if not make invisible, the multiple ways in which colonialism, imperialism, missionization, multinational capital, global cultural flows, and travel bind these spaces together* » (ibid. p. 13).

6 Il serait difficile ici de ne pas penser à la notion de « coévalité » de Fabian (1983).

7 Peut-être n'est-ce là qu'une autre incarnation du double standard voulant qu'un Occidental s'appropriant du capital culturel « de l'Autre » devient plus authentiquement lui-même, tandis que l'Autre qui s'approprie du capital culturel occidental est généralement plutôt jugé comme perdant son identité...



Mon approche de l'écriture s'inspire d'une stratégie proposée par Lila Abu-Lughod dans la foulée de la remise en question de *Writing Culture* (Clifford et Marcus 1986) : « *Writing Against Culture* » ou, « écrire contre la culture » (Abu-Lughod 1991). Tout en partageant les objectifs d'Abu-Lughod, je me permets cependant de prendre quelques libertés interprétatives face à son cadre conceptuel, en profitant d'un certain « flou artistique » dans sa démarche...

### 1.4.1 Écrire contre la culture

Pour un anthropologue, écrire un deuxième livre sur la même communauté peut être l'occasion de se permettre une plus grande latitude quant à la forme et aux techniques d'écriture, de tenter des stratégies de représentation un peu plus expérimentales. Cette latitude résulte d'une pression moins marquée pour démontrer son « professionnalisme » ethnographique – tâche présumée déjà accomplie dans le premier tome. C'est le cas de Lila Abu-Lughod, qui a écrit *Writing Women's Worlds* (1993) dans la foulée d'une autre, plus formelle, ethnographie de la même communauté (*Veiled Sentiments*, 1986). Dans *Writing Women's Worlds*, Abu-Lughod nous livre une série de vignettes qui, avec beaucoup de sensibilité, nous racontent différents épisodes de la vie de certaines femmes, parmi les Bédouins Awlad `Ali, en Égypte. Paradoxalement, par ces vignettes, l'auteure s'adresse en fait à une brochette de problèmes et de questions théoriques concernant l'anthropologie et la pratique ethnographique : « [...] *I expect the audience [to keep] in mind questions about the politics of ethnographic representation and sociological description, problems of feminist aspirations and method, and assumptions about the Muslim Middle East* » (p. xvii).

Car en fait, *Writing Women's Worlds* arrive également à la suite d'un article important d'Abu-Lughod intitulé *Writing Against Culture* (1991), où elle établit les fondations théoriques de cette nouvelle ethnographie. En un mot, elle y soutient que le concept de culture et la production de différences culturelles – deux éléments se trouvant au cœur même de la pratique anthropologique – s'avèrent des plus problématiques. En effet, une fois réifiées, les cultures ne peuvent éviter d'être entraînées – même quand cela n'est pas par les anthropologues eux-mêmes – dans des relations hiérarchiques. Pour tenter d'éviter cela, les anthropologues devraient donc s'appliquer à « écrire contre la culture », à travailler

contre ce concept, en mettant en pratique une série de stratégies rhétoriques qu'elle nous expose. Ces stratégies s'inscrivent dans ce qu'elle décrit comme un « humanisme tactique » : ce que j'interprète comme une tentative de maintenir un équilibre (précaire) entre les deux extrêmes que sont une distinction absolue entre le soi et l'autre (un culturalisme dogmatique) et le modèle discrédité de l'autre-comme-soi de l'humanisme.

Dans *Writing Against Culture*, trois stratégies sont proposées pour écrire contre la culture (ibid., p. 147-157). Premièrement, Abu-Lughod reconnaît brièvement l'utilité d'une approche se penchant sur les discours et les pratiques, qui travaille contre la vision trop cohérente du concept de culture. En deuxième lieu, elle nous suggère de mettre l'emphase sur les connections, dans un contexte mondial et historique, afin d'exposer d'autres insuffisances de ce concept, particulièrement quant à l'identification de ses frontières. Elle souligne l'importance de la réflexivité, d'une conscience des circonstances et des projets qui nous amènent – non seulement au niveau individuel, mais aussi disciplinaire – à rechercher/construire certains types de connaissances sur l'Autre. On peut donc dire qu'elle pointe dans la direction générale d'une ethnographie (réflexive) de la mondialisation comme faisant partie de la solution. Enfin, la troisième stratégie est celle qu'elle entend elle-même utiliser : écrire une « ethnographie du particulier », c'est à dire utiliser un mode de description qui refuse strictement les généralisations et se concentre sur les détails spécifiques de la vie d'individus bien précis.

*Writing Women's Worlds* se veut donc une ethnographie du particulier qui écrit contre la culture. Il n'est pas utile ici d'entrer dans les détails de la construction littéraire de l'oeuvre, ou des épisodes qui nous y sont présentés. La question importante pour moi est d'examiner comment l'effet produit chez le lecteur se compare à l'intention d'Abu-Lughod, telle que décrite dans *Writing Against Culture*. Car si l'on peut « travailler contre » un adversaire (chercher à s'opposer à lui), on peut aussi « s'appuyer contre » un arbre (l'utiliser pour assurer son équilibre), et l'on peut également « représenter contre » un arrière-plan (qui fournit alors un contexte face auquel sont situés les sujets d'une peinture, d'une photographie ou d'une scène cinématographique). Dans ce dernier cas, on parle de la « composition » de l'oeuvre. Or, bien qu'Abu-Lughod nous suggère que les anthropologues devraient *s'opposer* au concept de culture, la lecture de *Writing Women's Worlds* me porte plutôt à interpréter la démarche d'« écrire contre la culture » dans les termes picturaux de la

composition. La culture recule ainsi l'arrière-plan, et devient l'élément face auquel sont représentés les réels *sujets* de l'anthropologie : les êtres humains<sup>8</sup>. Par exemple, dans le chapitre sur le mariage des cousins parallèles patrilatéraux, si l'on nous raconte en détail comment une femme a réussi à éviter le mariage que son père tentait d'arranger pour elle, le principe organisateur face auquel se positionnent les acteurs n'en perd pas pour autant toute pertinence – il recule plutôt à l'arrière plan.

Mais cet effet de perspective est loin d'être un défaut. Bien au contraire, je crois qu'il produit d'une façon très efficace « l'humanisme-tactique » duquel Abu-Lughod se réclame. Plus encore, j'estime que cette approche nous offre un modèle convaincant pour la « composition » ethnographique en général. Ainsi, la culture n'est plus ce qu'écrivent les anthropologues. Elle devient plutôt l'arrière-plan contre lequel ils dépeignent la vie de leurs sujets<sup>9</sup>.

#### 1.4.2 Écrire contre la mondialisation

On peut, il me semble, assez facilement élargir l'approche d'« écrire contre la culture » à la notion de mondialisation. Dans ce mémoire, je désire donc situer la mondialisation à l'arrière-plan. Mais, j'ai tout de même choisi mes sujets ainsi que les moments de leur vie que je vous transmettrai en conservant à l'oeil le fait qu'ils doivent se situer face à cet arrière-plan, où coexistent donc les notions de culture et de mondialisation. C'est ce que je nomme « écrire contre la mondialisation »<sup>10</sup>.

Bien sûr, la mondialisation dont il est question dans ce mémoire n'est strictement que celle du djembé. Toutefois, j'ose croire que cette approche devrait s'avérer utile pour d'autres aspects de la mondialisation, ou d'autres sortes de projets mondialisants. La technique par

8 Ce que l'on pourrait d'ailleurs interpréter comme un retour aux sources étymologiques du mot « anthropologie ».

9 Je crois également que les anthropologues pourraient réfléchir fructueusement à leurs pratiques de représentation en élargissant davantage leur regard vers l'art. En effet, suivant la constatation que l'ethnographie est une forme de littérature, toute la vague de la crise de la représentation (Marcus et Fischer, 1986) s'est largement alimentée des théories littéraires. Cependant, plusieurs autres pratiques artistiques ont donné lieu à des réflexions théoriques sur les questions liées à la représentation, et la notion picturale de « composition » que j'utilise ici n'est que la partie visible d'un véritable iceberg (voir Barasch, 2000). J'espère bien pouvoir un jour contribuer à une telle réflexion, qui déborde malheureusement le cadre de ce travail.

10 Tel que mentionné dans l'introduction, il est important de souligner que cette approche de l'écriture est indifférente à une possible prise de position en faveur des, ou en opposition aux phénomènes reliés à la mondialisation (être « pour » ou « contre »). Elle n'implique qu'une opposition à la réification du concept.

laquelle l'anthropologue fait disparaître les sujets pour ne plus représenter qu'une culture réifiée est aussi employée de façon bien plus large pour dissimuler les acteurs bien réels par lesquels un pouvoir s'exerce. Prenons un exemple littéraire :

LE SYSTÈME qui programme l'ordinateur qui alerte le banquier qui prévient l'ambassadeur qui dîne avec le général qui remplace le président qui intimide le ministre qui menace le PDG qui engueule le gérant qui s'en prend à l'employé qui méprise l'ouvrier qui abuse sa femme qui frappe son fils qui bat le chien. (Galeano, cité dans El-Gadban 2007, emphase dans l'original)

Dans ce texte de l'auteur uruguayen Eduardo Galeano, une chaîne de violence prend sa source dans un concept réifié : « le système ». Mais, ce concept efface des êtres humains, et la chaîne des responsabilités disparaît avec eux. Ce sont des êtres humains qui programment l'ordinateur. Et ils répondent eux-mêmes aux exigences d'un quelconque client...

Tout ceci ne peut que nous rappeler la brève discussion faite ci-dessus des liens entre l'anthropologie et le colonialisme, et des techniques d'effacement de l'ethnographie « coloniale ». Or, si les anthropologues ont « écrit la culture », je crois que de nombreux acteurs (dont certains anthropologues et sociologues, mais aussi des politiciens, des économistes, des journalistes, des hommes d'affaires et même des philosophes) s'emploient activement à « écrire la mondialisation ». Face à cette tendance, une ethnographie *contre* la mondialisation, qui ne permet pas d'effacer certains acteurs, devrait s'avérer politiquement utile. Bien sûr, il ne faudrait pas en exagérer la portée, comme l'exprime bien Abu-Lughod en parlant d'écrire contre la culture :

*[...] in forcing us to reflect on dilemmas about anthropological practice that we can no longer ignore because we live in times when the boundaries of « culture » are harder to keep in place and global politics less certain – such problems enable us to choose provisional strategies in line with our hopes but without self-righteous illusions about the larger value of our contribution. (1991, p. 160)*

## 1.5 Les terrains de la mondialisation

Passons maintenant à la construction du terrain. Comment choisir les sujets ainsi que le ou les lieux d'un terrain, afin de trouver des sujets et des épisodes que l'on puisse raisonnablement situer dans le cadre de la mondialisation?

### 1.5.1 Mon approche : les réseaux sociaux de la médiation

Le virage vers l'anthropologie de la mondialisation s'est accompagné d'une série de nouvelles angoisses disciplinaires quant à la pratique de terrain, cette dernière constituant le rite de passage fondamental vers l'identité d'anthropologue (Gupta et Ferguson 1997, Passaro 1997, Hannerz 2003, Marcus 1995). Comment adapter cette pratique intensément locale à une réalité globale? Marcus (1995) suggère plusieurs modes de construction d'une ethnographie « multi-située », mais comme il ne m'a pas servi de source directe d'inspiration, je présenterai d'abord mon approche, pour ensuite la comparer avec la sienne.

Mon approche se base à la fois sur mon expérience de la « scène » transnationale du djembé avant de m'engager sur les sentiers de l'anthropologie, ainsi que sur les notions de médiation, d'intermédiaire culturel et de réseau social. Tout d'abord, mon parcours d'apprentissage de la musique du djembé m'a convaincu que sa mondialisation se fait « à grandeur humaine », c'est à dire qu'il y est facile de voir le rôle et l'influence d'individus bien précis. Je suis persuadé que pour la plupart des autres phénomènes de mondialisation, on pourrait également, suite à une observation suffisamment détaillée, y entrevoir le rôle de pivot de certaines personnes, qui servent de lien entre le local et le global. Et je crois que de montrer cela serait, pour l'anthropologie, une contribution significative à la connaissance humaine. Mais le fait demeure que cette situation est assez manifeste pour le djembé, que les individus en question sont très visibles, alors qu'ils le sont peut-être un peu moins dans d'autres cas<sup>11</sup>. Polak, expert du milieu du djembé urbain à Bamako, abonde dans le même sens que moi :

*In most cases contacts between the world market and local culture are **mediated** through certain institutions or agencies. The examples given here (jenbe, Mande pop music, and didjeridu booms in the West) all show the national state to be one instance of this effect. [...] One outcome of this is that the market for African jenbe players in Europe and America today is to a considerable extent supplied by **former national ballet drummers who personally have shaped the processes that now fit and embody their careers and their playing styles and repertoires.** (2000, p. 17, mon emphase)*

Déjà, Polak (ci-dessus) introduit lui-même le concept de médiation. Dans son article « *Culture, Globalization, Mediation* », William Mazzarella (2004) nous présente (entre autres) une stratégie ethnographique basée sur une théorie générale de la médiation.

<sup>11</sup> Pour d'autres exemples, voir Steiner (1994) qui examine la circulation globale des objets d'art africains, ou encore l'excellent documentaire *Mondovino* (Nossiter 2004) au sujet de la mondialisation du vin.

L'article est ambitieux et séduisant dans ses suggestions que la distinction entre média et culture est arbitraire, et que les dispositifs culturels tels les rituels sont en fait eux aussi des systèmes de médiation (ibid., p. 353). Mais la proposition qui nous intéresse est celle qui concerne l'élaboration d'une ethnographie de la mondialisation : « *a critical ethnography of the cultural politics of globalization might usefully set its sights on those nodes of mediation where value is often produced and contested, more or less self-consciously, in the name of culture* » (ibid., p. 345). De façon significative, il est lui aussi préoccupé par des notions de visibilité et d'effacement : « *Ethnographic approaches to mediation are potentially powerful because they do not have to rely primarily on speculative abstractions to render visible those potentialities that are constitutive of, and yet disavowed in, any social order* » (ibid. p. 359).

Et qui dit médiation, dit médiateurs. Ce sont les individus bien visibles dont je parlais ci-dessus. Dans le cas du djembé, ils peuvent être appelés des « intermédiaires culturels » (*cultural brokers*) :

*The study of these "brokers" will prove increasingly rewarding, as anthropologists shift their attention from the internal organization of communities to the manner of their integration into larger systems. For they stand guard over the crucial junctures or synapses or relationships which connect the local system to the larger whole. (Wolf 1956, p. 1075).*

On entrevoit donc déjà deux éléments de la démarche : l'identification d'intermédiaires culturels importants pour le processus étudié, ainsi que des « noeuds » de la médiation où ils exercent leur influence. Ceci correspond tout à fait, par exemple, à l'approche d'Ade Peace, qui étudie le produit culturel on ne peut plus mondialisé que nous offre le monde de la Formule 1 (et en particulier sa manifestation australienne) :

*[...] it is precisely at the boundaries of global and regional cultural exchange that critical processes of translation, transformation, interpretation and concealment are concentrated. The critical space is that interstitial terrain occupied by cultural brokers who mediate the relationship [...].*

*[...] the concept of the broker emphasises above all the importance of conscious and calculating social agency in what can be too easily and mystifyingly represented as an impersonal marketplace driven by forces of supply and demand. (1998, p. 278)<sup>12</sup>*

À ces deux éléments, il faut ajouter celui de « réseau social », et en particulier le « réseau

<sup>12</sup> L'article de Peace mériterait à mon avis un lectorat très large. Voir également Meintjes 2003 (p. 256-261), Steiner 1994 (ch. 6, p. 130-156) ainsi que Paine (1971) sur la médiation et les intermédiaires culturels.

social personnel » :

*One may define a network by anchoring it at some particular point in the structure of social relationships, such as in one individual [...], and move outward from there as far as it appears necessary or useful. This is what is called an ego-centered [...] or personal network [...]*. (Hannerz 1980, p. 177-178)

J'aurais bien pu, une fois les intermédiaires ainsi que les moments clés de leur travail identifiés, utiliser tout simplement l'approche proposée par Marcus de « suivre les gens » (1995 p. 106). Mais cela ne m'aurait donné qu'une vision purement synchronique. La construction et l'exploration explicite d'un réseau social personnel me permet d'inclure dans la recherche des gens qui ont (ou ont eu) une relation importante avec mes sujets principaux, même si cette relation ne se traduit pas par une fréquentation active au moment de la recherche. De cette façon, la profondeur temporelle des relations sociales ainsi que de la culture elle-même pénètre le cadre de la démarche du chercheur (Fabian 1990, p. 12-13).

Finalement, il faut ajouter ce que Hannerz désigne par le terme « l'art du possible », c'est-à-dire la nécessité de faire entrer le travail de terrain dans les contraintes extérieures qui lui sont imposées (2003, p. 212-213). Ces contraintes s'exercent tant au niveau du chercheur (p. ex. soutien financier, obligations familiales, etc.) qu'aux niveaux qui lui sont extérieurs (p. ex. disponibilité des informateurs, stabilité politique et volonté des gouvernements concernés d'émettre des visas, etc.).

Ma démarche, que l'on pourrait qualifier d'approche centrée sur les réseaux sociaux de la médiation, peut donc se résumer par les étapes suivantes :

- identifier certains intermédiaires culturels importants de la scène transnationale que le chercheur désire explorer;
- déterminer, si possible, les « noeuds » ou moments clés du travail de médiation effectué par ces intermédiaires;
- tenter dans les phases préliminaires de la recherche d'obtenir un aperçu du réseau social personnel de chacun d'eux;
- élaborer un plan de terrain où vont coexister, dans la mesure du possible, la présence du chercheur aux moments clés de la médiation des intermédiaires culturels, avec une exploration explicite du réseau social d'au moins l'un d'entre eux.

### 1.5.2 Multi-située? Oui, mais...

On pourrait peut-être envisager mon approche, telle que décrite ci-dessus, comme une combinaison des divers modes de construction d'une ethnographie « multi-située » proposés par Marcus (1995, p. 105-113)<sup>13</sup>. C'est de caractériser ma démarche d'abord et avant tout par l'étiquette « multi-située » qui me rend mal à l'aise. En effet, le concept d'un terrain « multi-situé » préserve la prépondérance de la métaphore physique dans la construction du terrain :

*Multi-sited research is designed around chains, paths, threads, conjunctions, or juxtapositions of locations in which the ethnographer establishes some form of literal, physical presence, with an explicit, posited logic of association or connection among sites that in fact defines the argument of the ethnography.* (Marcus 1995, p. 105, mon emphase)

S'il est vrai que mon approche peut amener le chercheur et, en particulier, m'a amené à effectuer un terrain se déroulant en plusieurs endroits physiques distincts – et qu'au bout du compte il faudra bel et bien acheter différents billets d'avion, de train ou d'autobus – cet aspect demeure pour moi secondaire dans la *conception* du terrain. Qu'est-ce qu'une série « de chaînes, de sentiers, de fils conducteurs » ayant une « logique d'association ou de connexion », sinon un réseau? Il me semble d'ailleurs assez remarquable que Marcus parvienne à *ne pas* employer ce mot, tout en dansant manifestement autour<sup>14</sup>.

La prépondérance pour Marcus de la métaphore physique a au moins une conséquence concrète, un point sur lequel nos réflexions divergent. Il affirme : « *In practice, multi-sited fieldwork is thus always conducted with a keen awareness of being within the landscape, and as the landscape changes across sites, the identity of the ethnographer requires renegotiation* » (Ibid., p. 112). Ceci ne correspond pas tout à fait à mon expérience. Pour moi, le fait de me trouver dans un pays européen ou un autre, ou même, dans une certaine mesure, en Guinée, ne changeait pas de façon significative mon identité<sup>15</sup>. Cela me porte à

13 Il s'agit de : suivre les gens, suivre l'objet, suivre la métaphore, suivre l'intrigue, suivre la vie (ou la biographie), suivre le conflit, ou bien choisir un seul site, stratégiquement situé.

14 Je m'abstiendrai de toute spéculation quant aux motivations possibles d'une telle danse. Je me demande tout de même : qu'est-ce qui est si important pour Marcus dans la configuration spatiale du monde contemporain pour que cela structure de façon fondamentale sa conception de la façon de faire de la recherche ethnographique? Il est tentant d'y voir une adéquation entre un monde « nouvellement fragmenté » et l'image du « terrain fragmenté » que nous présente la nomenclature « multi-site » (voir d'ailleurs Marcus 1995, p. 98).

15 On pourrait expliquer ce fait par la nature liminale des stages.



penser ma recherche comme se déroulant à l'intérieur d'un réseau social (ou d'une scène) réparti de façon géographiquement dispersée, plutôt que de la penser comme se déroulant à plusieurs endroits physiques distincts ou disjoints. Ce n'est pas, à mon avis, un changement de lieu physique qui entraîne nécessairement une renégociation identitaire, mais bien un changement de réseau social<sup>16</sup>. Il s'agit donc, un peu comme dans le cas d'« écrire contre la mondialisation », d'une question de ce que l'on choisit de situer à l'avant-plan ou à l'arrière-plan, mais cette fois-ci dans la conception et la planification du terrain plutôt que dans le travail de représentation final.

Selon moi, on pourrait soutenir (avec certains bémols) que la recherche anthropologique a toujours été davantage centrée sur les réseaux sociaux que sur l'espace physique. Il s'agit, après tout, d'une science sociale. Mais le virage vers l'anthropologie de la mondialisation signifie que la discipline tente maintenant d'intégrer des réseaux géographiquement très étendus dans son regard. Ceci rend problématique l'utilisation d'une métaphore géographique (terrain) pour caractériser l'effort du chercheur<sup>17</sup>.

### 1.5.3 Le résultat : terrain pour un tambour africain en pleine expansion

Une problématique de cause et d'effet – est-ce A qui cause B, ou l'inverse? – lie l'approche centrée sur les réseaux sociaux de la médiation à la construction de mon terrain. Les « noeuds de médiation » pour le djembé me paraissent manifestement être les stages musicaux intensifs qui forment la majorité de l'enseignement donné par les plus grands maîtres, et qui ont aussi constitué l'élément central de mon propre parcours d'apprenant dans cette scène. Pour moi et pour, je crois, une vaste majorité de ses adeptes, ce sont ces stages qui donnent accès au répertoire du djembé, car il y a encore trop peu de professeurs compétents installés en Occident pour permettre à une proportion significative des étudiants d'avoir accès à des cours réguliers. Ces stages ont, en plus, une certaine fonction de rites de

16 Ceci ne veut pas dire que le lieu physique n'ait aucune importance. Nous verrons par exemple plus loin que pour mes informateurs africains il y a une dichotomie fondamentale, du fait de réalités géopolitiques, entre l'Afrique de l'Ouest et l'Europe ou l'Amérique. Les déplacements du chercheur entraînent aussi de nouvelles rencontres. Donc, même si l'identité du chercheur demeure stable, il faut l'établir auprès de nouveaux informateurs. Voir également l'intéressant texte de Bigenho (2006), qui voyage au Japon avec des musiciens boliviens, et qui explore les effets de ce voyage sur ses relations avec ses informateurs et la positionnalité de sa propre identité comme américaine.

17 On peut évidemment, comme je l'ai fait dans une section précédente, se demander jusqu'à quel point les réseaux très locaux décrits par l'anthropologie coloniale cachaient en fait des connexions à plus grande échelle.

passage – thématique dont j'aurai l'occasion de reparler plus tard dans ce mémoire.

Comme, avant même le début de mon parcours en anthropologie, j'avais assisté à des stages à plusieurs endroits – au Québec, en Ontario, au Vermont, dans l'état et la ville de New York ainsi qu'en Guinée – j'ai d'abord procédé à un examen des (assez nombreux) contacts que j'avais déjà, à la recherche d'un intermédiaire culturel de stature au moins modérée dans le milieu, avec qui j'avais une connexion, fût-elle indirecte. Ceci m'a permis d'identifier certains *djembéfolas* ayant déjà joué pour un des ensembles nationaux de la Guinée, qui enseignent régulièrement des stages intensifs d'une durée minimale d'une fin de semaine.

Les démarches préliminaires avec les informateurs potentiels m'ont amené à choisir d'explorer le réseau d'un de ces *djembéfolas*. J'ai ainsi assisté à des stages enseignés par trois professeurs différents : Fadouba Keita<sup>18</sup>, ainsi que deux de ces étudiants ou apprentis. Fadouba habite en Europe depuis plusieurs années maintenant, et y est bien établi. *Djembéfolas* assez reconnu, il fait régulièrement de vastes tournées d'enseignement, et offre, à chaque année (si la situation politique le permet), au moins un stage à Conakry. Fodé, son fils, n'est installé en Europe que depuis peu. Il voyage parfois pour donner des spectacles et enseigner des stages (à l'intérieur de l'Europe), et donne un cours par semaine dans sa ville d'accueil. Il organisait, à l'hiver 2005-2006 son deuxième stage à Conakry. Daniel, quant-à-lui, fut l'un des premiers étudiants Européens de Fadouba. Il donne plusieurs fois par semaine des cours réguliers dans une grande ville allemande. Il organise plusieurs stages à chaque année, stages où il est parfois, mais pas toujours, le professeur.

J'ai ainsi été impliqué dans six stages différents lors de deux périodes de terrain, l'une en Europe et l'autre en Guinée, d'une durée totale d'environ quatre mois. J'ai également effectué quelques entrevues additionnelles en Amérique du Nord avec des gens que je connaissais déjà. Les modalités de ma participation à chaque stage variaient. Le plus fréquemment, j'étais un participant actif, au même titre que tous les autres (bien que mon rôle d'anthropologue était annoncé publiquement). Parfois, j'étais un observateur occasionnel. À Conakry, entre décembre et février, plusieurs stages se déroulent simultanément : je pouvais donc participer à l'un deux, tout en allant occasionnellement en observer un autre. Lors d'un stage pour débutants en Europe, j'ai servi d'assistant et traducteur (du français vers l'anglais) pour le *djembéfolas* Fadouba Keita.

<sup>18</sup> La plupart des noms figurants dans ce mémoire ont été changés. (Voir ci-dessous.)

Pendant les semaines où je n'étais pas directement impliqué dans un stage, j'ai eu l'honneur d'être accueilli par chacun de ces « maîtres de djembé »<sup>19</sup> à leur résidence. J'ai également voyagé pour rencontrer certains participants à l'extérieur des stages. Je me suis organisé des cours privés ou semi-privés. Et j'ai accompagné Fodé en Haute-Guinée pour un voyage de quelques jours au village de son père.

J'ai effectué environ une douzaine d'entrevues semi-dirigées, surtout seul à seul, mais parfois en petit groupe. Toutes les catégories de protagonistes ont participé : des enseignants (6 fois), des participants (5 fois), des organisateurs (4 fois), et des assistants (3 fois)<sup>20</sup>. Ceci étant dit, les données qui m'ont été le plus utiles sont, de loin, celles recueillies lors de conversations complètement informelles et, surtout, celles résultant de l'observation-participante directe des événements. Deux faits m'ont grandement aidé : celui d'être moi-même un musicien en herbe et celui d'avoir déjà participé à d'autres stages. Comme l'indique l'ethnomusicologue Gage Averill : « [...] *performance studies in the field also acquaint the student with the microinteractional details of performance practice – including gestures and visual cues – that would be lost on most observers* » (2004, p. 96).

Par ailleurs, j'ai dû employer « l'art du possible » pour composer avec certaines difficultés. En outre, la situation politique précaire en Guinée m'a poussé à y réduire la durée de mon séjour, afin de diminuer les risques auxquels je m'exposais. Et mon accès à certaines personnes fût rendu plus compliqué (ou, parfois, impossible) pour des raisons qui ne seront pas explorées ici.

#### 1.5.4 Points forts, points faibles

Ce terrain demeure celui d'un mémoire de maîtrise, donc, de portée assez limitée. Certains phénomènes importants se situent hors de mon cadre de recherche. Par exemple, je n'examinerai aucunement l'univers complexe de la mondialisation de la *danse* africaine. Parallèle à celui du tambour, cet univers a sûrement ses particularités (Sawyer 2006, Reed 1998). Le monde du commerce des tambours africains, depuis la récolte du bois jusqu'à la vente aux adeptes occidentaux, échappera lui aussi, pour le moment, à mon regard.

<sup>19</sup> Car parmi eux, seul Fadouba peut sans conteste prétendre au titre de maître *du* djembé.

<sup>20</sup> Certaines personnes cumulent les rôles, et un enseignant fût interviewé à deux reprises.

Également, le court laps de temps passé sur le terrain ne m'a pas permis d'approfondir autant que je ne l'aurais souhaité. En particulier, le fait que je ne parle ni malinké, sousou ou allemand m'a considérablement handicapé. De plus, certaines personnes ont refusé de m'accorder des entrevues. Une bonne majorité des gens que j'ai côtoyés et qui ont accepté de me parler sont des hommes. Et vous aurez l'occasion de constater plus loin dans ce mémoire que ma relation avec certains informateurs fut tout sauf harmonieuse et intime – malgré une intensité indéniable. Je n'ai pas eu le temps (ou la chance) de trouver mon Ogotemmel.

J'ai visé large dans ma cueillette, mais j'ai choisi, dans ce qui suit, de concentrer ma réflexion sur les éléments où j'ai l'impression d'avoir obtenu les données les plus intéressantes, et où je prétends à une certaine compréhension. Ces domaines sont ceux des discours reliés à l'authenticité (ch. 4) et des microdynamiques de pouvoir (ch. 5).

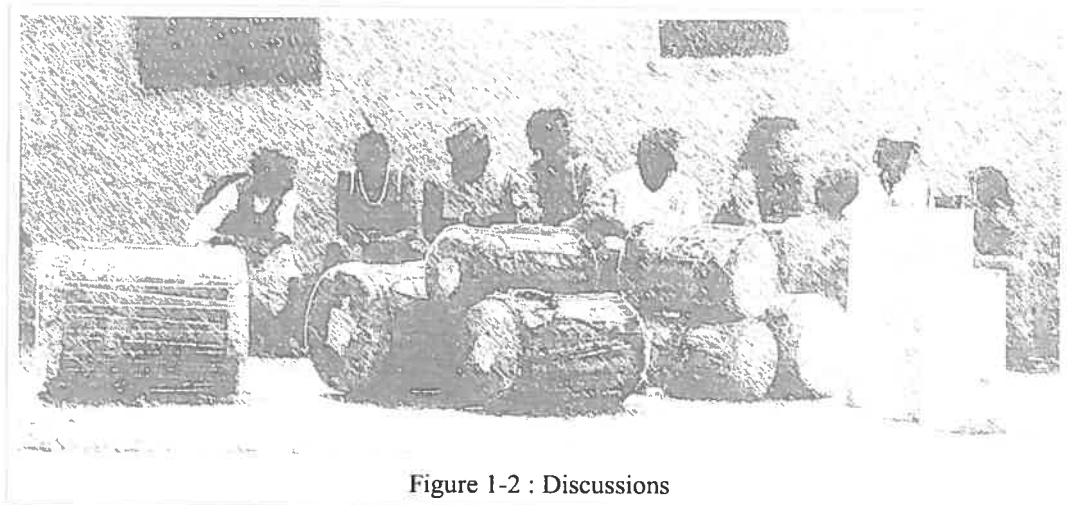


Figure 1-2 : Discussions

### **1.5.5 Considérations éthiques et identité des informateurs**

Afin de protéger la vie privée de mes informateurs, la plupart des noms de personnes et de lieux utilisés dans ce mémoire ont été changés. De plus, certains des personnages sont en fait des composites, rassemblant des événements ou des témoignages provenant de plus d'un informateur. Enfin, certains événements ont été déplacés dans l'espace ou le temps.

Plusieurs de mes interlocuteurs étaient des artistes et certains d'entre eux auraient préféré

être nommés dans ce mémoire afin d'accroître leur capital symbolique. Toute leur démarche s'oriente vers la construction d'un « nom », d'une réputation internationale. Ne pouvoir les nommer m'enlève une des rares possibilités de réciprocité qu'a l'anthropologue. À l'inverse, la renommée de certains peut rendre délicate une simple opération de « pseudonymisation » :

De plus en plus, les ethnologues travaillent avec les personnes qui fréquentent les couloirs du pouvoir et les espaces de la sphère publique. Est-ce que ce glissement de terrain va exiger de nouvelles règles éthiques? Comment respecter le principe d'anonymat quand on travaille avec des personnes qui occupent une place dans la sphère publique? (White 2003)

Et que faire quand, parmi nos collaborateurs, certains désirent être nommés et d'autres préfèrent demeurer dans l'ombre, et que nommer les uns risques d'exposer les autres? Pour ma part, je ne peux qu'affirmer que la solution adoptée dans ce mémoire ne me satisfait pas vraiment. Elle résulte de la nécessité pour un chercheur néophyte de négocier, avant même le terrain, les modalités éthiques de la recherche, par un processus institutionnel assez peu flexible.

## 2. Arrière-plan : un brin de contexte historique et culturel

Je vais à présent mettre en application certaines des considérations théoriques du premier chapitre, et tenter de dresser un portrait qui « écrit contre » la mondialisation du djembé. J'en ébaucherai ici l'arrière-plan, le contexte dans lequel s'inscrivent mes personnages, et que le lecteur se doit de comprendre afin d'être en mesure de bien situer les protagonistes dans ce qui va suivre. Je diviserai mon exposé en deux parties : d'abord une section sur la Guinée et son histoire en général, puis une seconde examinant de façon plus précise les débuts de la mondialisation du djembé.

### 2.1 À propos de la Guinée

#### 2.1.1 Survol géographique, ethnique et économique

La Guinée est un pays côtier de l'Afrique de l'Ouest comptant aujourd'hui environ 10 millions d'habitants<sup>1</sup>. Elle a comme voisins le Mali, le Sénégal, la Côte-d'Ivoire, le Libéria, le Sierra Leone ainsi que la Guinée-Bissau. C'est un pays à forte majorité musulmane (85 % de la population) où cohabitent un grand nombre d'ethnies, dont trois forment le cœur de la démographie : les Peuls (40 % de la population), les Malinkés (30 %) et les Soussous (20 %). Elle se divise en quatre régions géographiques : la zone côtière appelée Guinée maritime et peuplée majoritairement par les Soussous; une zone montagneuse recouvrant la chaîne du Fouta-Djalou, avec une majorité de Peuls et appelée la Moyenne-Guinée; la Haute-Guinée, une zone de savanes à l'intérieur du pays, fortement dominée par les Malinkés et où le Niger prend ses sources; enfin la Guinée forestière regroupant plusieurs ethnies moins nombreuses. La capitale, Conakry – environ 1,5 million d'habitants (United Nations 2006b) – est en Guinée maritime et on y trouve donc une majorité de Soussous. Mais comme toute grande ville, elle est également un énorme *melting-pot* où les ethnies de la Guinée cohabitent.

Près de 80 % de la population guinéenne travaille dans le domaine de l'agriculture. Malgré de grandes richesses naturelles, notamment au niveau minier (bauxite, or, diamants) ainsi

---

<sup>1</sup> Ce chiffre ainsi que la plupart de ceux qui suivent sont tirés de CIA 2007.

qu'un potentiel hydrologique important, la Guinée demeure aujourd'hui un des pays les plus pauvres du monde. Elle figure au 160<sup>e</sup> rang sur 177 nations dans le rapport sur le développement humain de 2006 des Nations-Unies (United Nations 2006a), devancée notamment par des pays comme le Bangladesh (137<sup>e</sup>) ainsi que Haïti (154<sup>e</sup>)<sup>2</sup>.

### 2.1.2 Survol historique

La région correspondant au pays appelé aujourd'hui la Guinée possède une longue et riche histoire. Je me contenterai d'en évoquer certaines grandes lignes : tout d'abord, le très ancien empire du Mali fondé par Soundjata Keita; puis l'histoire relativement récente, depuis la résistance précoloniale de Samory Touré face aux Français jusqu'à la Deuxième République de Lansana Conté, en passant par la période coloniale et, bien sûr, le régime de Sékou Touré : personnage crucial pour la Guinée, mais aussi influent à l'échelle africaine, et très important pour la mondialisation du djembé.

#### L'empire du Mali

Au 13<sup>e</sup> siècle, Soundjata Keita fonde l'empire du Mali, qui allait dominer la région pendant plusieurs siècles. Encore aujourd'hui, Soundjata représente le modèle canonique de l'héroïsme malinké<sup>3</sup>, et son épopée constitue le joyau du répertoire des dépositaires de la tradition orale : les griots<sup>4</sup>. Les traces de cet empire sont encore bien visibles. Il a bien sûr donné son nom au Mali moderne. Mais aussi, le cœur de son territoire se reflète aujourd'hui dans la zone d'influence mandingue en Afrique de l'Ouest : Haute-Guinée, Mali, Nord de la Côte d'Ivoire, sud-ouest du Burkina Faso, Gambie, extrême sud du Sénégal. Et ce n'est donc pas un hasard que l'on retrouve là les pays où l'on entend aujourd'hui jouer le djembé, avec un cœur bien portant au centre de l'ancien royaume, le Mandingue, maintenant divisé du fait de l'influence coloniale entre le Mali et la Guinée. Comme l'exprime Eric Charry :

*The epic recounting of the founding of the Mali empire is one of the primary sources of the musical repertory of Mandenka musicians [...]. The role of the Sunjata epic in forming modern Maninka identity and the national identities of Mali and Guinea cannot be overestimated ».* (2000, p. 41)

2 Le Canada figure en 6<sup>e</sup> place, et l'Allemagne en 21<sup>e</sup>.

3 Ce sujet est d'ailleurs abordé plus loin (section 5.3.2).

4 Voir par exemple Jansen 2001b.

Au 14<sup>e</sup> siècle, l'un des successeurs de Soundjata, Mansa Musa, effectue le pèlerinage à la Mecque (*hadj*). Il fut l'un de six rois du Mali et du Songhaï<sup>5</sup> à effectuer le *hadj* sur une période de trois siècles. Tout le long de son parcours, et particulièrement au Caire, Musa ébahit les populations locales, tant et si bien que l'histoire de son passage au Caire est mentionné dans de nombreux écrits arabes, et même européens, de l'époque (Saul 2006, p. 10). Si Musa étonne tant, c'est que sa caravane de plusieurs milliers de personnes est chargée d'une énorme quantité d'or, qu'il dépense sans retenue. Avant la découverte des Amériques, une grande partie de l'or qui circulait en Europe provenait de l'Afrique de l'Ouest :

*In the history of medieval West-Africa no single event has been more celebrated. Indeed, the hajj of Mansa Musa sums up Mali's important place among the kingdoms of Africa and Asia [around the fourteenth century].*

*[...] Mali's high age [...] corresponded to the period when Europe was exchanging silver for gold as its principal currency, prompting Italian and Catalan merchants to offer higher and higher prices for the little bags of dust and nuggets [...]. The rising European demand for gold, added to the perennial market in the Islamic states, stimulated more gold production in the Sudan, to the enormous fiscal advantage of Mali. In the later medieval period overall, West Africa may have been producing almost two-thirds of the world's gold supply. (Dunn 2004, p. 290 et 292)<sup>6</sup>*

Devrait-on parler ici de proto-mondialisation?

L'empire du Mali se désintègre progressivement entre le 16<sup>e</sup> et le début du 19<sup>e</sup> siècle (Person 1981). C'est là l'opinion dominante chez les experts du Mandingue, mais un article provoquant de Jan Jansen (1996) met toutefois en doute cette interprétation. Quoi qu'il en soit, il faut se reporter à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avant de trouver un autre personnage historique qui sera lui aussi très largement invoqué au 20<sup>e</sup> siècle.

### La résistance de Samory Touré et la colonisation

Au 19<sup>e</sup> siècle, les pays de l'Europe occidentale s'intéressent d'une nouvelle façon à l'Afrique. Alors que la traite d'esclaves subit la pression des mouvements abolitionnistes, la révolution industrielle change profondément les besoins européens. L'Afrique devient plus attrayante pour ses nombreuses matières premières que comme source d'esclaves. La

5 L'empire du Songhaï succède à celui du Mali, dans la même région.

6 L'orpaillage constitue encore aujourd'hui une activité significative pour certaines personnes au cœur du Mandingue (soit dans le nord-est de la Guinée et le sud-ouest du Mali). Quand je lui ai demandé comment elle faisait pour gagner de l'argent pendant la période où il n'y a pas de stage de djembé, une femme assez âgée, employée pour faire la cuisine, m'a répondu qu'elle retourne alors au village (en Haute-Guinée) pour y chercher de l'or (entrevue, Conakry, janvier 2006; voir aussi Philippart de Foy 1982).



logique de l'exploitation de ces matières demande l'occupation et la colonisation de l'Afrique, ce que les puissances européennes s'emploient à faire (Devey 1997, p. 103-110). Le colonialisme inscrit ainsi l'Afrique comme un des premiers rouages de la mondialisation du système capitaliste industrialisé.

C'est la France qui s'impose sur les territoires qui constituent la Guinée moderne. Mais non sans difficultés. Elle doit en effet affronter l'un des mouvements de résistance les plus importants et les mieux dirigés que les Occidentaux rencontrent en Afrique : l'empire du Malinké Samory Touré. Chef militaire aguerri ayant lui-même formé son empire par la force de son armée, Touré réalise rapidement qu'une confrontation directe avec les Français lui serait fatale. Il emploie avec assez de succès des tactiques d'évitement, de guérilla et de terres brûlées et remporte plusieurs engagements. Ce n'est qu'après plus de 15 années de résistance acharnée, en 1898, que l'on parvient à l'arrêter et à venir à bout de ses forces (Person 1971). Cette résistance, dont on ne gardera pas mémoire en Occident, ne sera pas oubliée en Afrique de l'Ouest. Soixante ans plus tard, le premier chef de la Guinée indépendante, Sékou Touré se réclamera ouvertement de la lignée de cet empereur. Une longue période de colonisation suit la capture de Samory Touré. Les territoires de la Guinée deviennent une colonie française et sont assimilés à l'Afrique occidentale française (AOF). Les frontières de la Guinée moderne sont établies par décret du gouvernement français lors de cette période.

### Sékou Touré : indépendance et révolution

Entre les deux grandes guerres mondiales, un vent de renouveau et de revendication commence à souffler sur l'Afrique. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les choses s'accroissent. Les élites africaines expriment le souhait de voir leur statut évoluer vers la pleine citoyenneté une fois la guerre terminée. La Charte de l'Atlantique affirme le droit des peuples à choisir la forme de leur gouvernement. La France autorise dans ses colonies la liberté d'association et de réunion, et organise pour la première fois en 1945 une élection afin de former une assemblée nationale constituante. La citoyenneté française est accordée en 1946 et un Grand Conseil de l'Afrique occidentale française est élu en 1947<sup>7</sup>.

Dans cette ébullition, émerge le Rassemblement Démocratique Africain (RDA), dont la

<sup>7</sup> Pour de plus amples détails sur l'indépendance de la Guinée et le régime de Sékou Touré, voir par exemple Devey 1997, p. 127-150, qui a largement inspiré cette section.

section guinéenne prendra bientôt le nom de Parti Démocratique de Guinée (PDG). Un de ses cofondateurs – leader syndicaliste charismatique - nommé Sékou Touré en prendra la direction. La France poursuit son mouvement de décentralisation pendant les années 1950. En 1958, le général de Gaulle revient au pouvoir et propose une révision constitutionnelle, visant « la mise en place de républiques africaines autonomes placées sous le contrôle de la France [...] » (Devey 1997, p.135). Cette modification doit être soumise au référendum populaire. La Guinée est le seul territoire où la population, sous le leadership de Sékou Touré, oppose à de Gaulle un « non » massif de plus de 95 %<sup>8</sup>. Le 2 octobre 1958, l'indépendance de la Guinée est proclamée. Sékou Touré devient chef du nouvel État, et il adopte une rhétorique révolutionnaire où la culture aura une place de choix. Le PDG obtient l'autodissolution des autres partis politiques et le pays prend la voie du socialisme à parti unique. On établit dans cette logique des liens privilégiés avec l'URSS et les pays du bloc de l'Est. Le socialisme guinéen vise à « créer une nation guinéenne par-delà les groupes ethniques, tout en privilégiant les valeurs africaines authentiques (langues nationales, arts populaires, héros africains...) » (ibid., p. 137)<sup>9</sup>.

Grand allié du président du Ghana, Kwame N'Krumah<sup>10</sup>, Touré sera une des figures centrales du panafricanisme, un mouvement politique et culturel visant à promouvoir l'unité, l'autonomie et la spécificité des peuples africains vis-à-vis des pouvoirs impériaux (Touré 1962, Andrain 1962, ou pour un aperçu plus général, Appiah 2005). Personnage ambigu, il s'accrochera avec férocité au pouvoir, et son régime basculera dans une dictature sanguinaire. Les purges dans la population et à l'intérieur même du gouvernement succéderont les unes aux autres suite à des complots contre-révolutionnaires (réels ou imaginés)<sup>11</sup>. Fodéba Keita, devenu ministre de l'Intérieur et inspiration probable de

8 Si, rétrospectivement et globalement, on ne peut considérer Sékou Touré que comme un leader des plus charismatiques, certains affirment qu'il ne se serait rallié au « non » face à de Gaulle qu'au dernier moment, sous une grande pression provenant en fait de « la base » (Schmidt 2005).

9 La notion d'authenticité semble occuper une place de choix dans la gestion de la diversité culturelle et la construction des identités nationales de plusieurs pays de l'Afrique postcoloniale : voir White (2006b) pour une exploration détaillée de l'exemple zairois. La notion d'authenticité sera explorée en profondeur, dans un contexte connexe, au chapitre 4.

10 D'ailleurs, suite au coup d'État qui le chasse du pouvoir en 1966, N'Krumah va vivre en Guinée, à l'invitation de Sékou Touré.

11 Les écrits ne manquent pas sur Touré. L'ambivalence du « personnage » est bien exprimée par le titre de la biographie rédigée par un intellectuel guinéen : « Sékou Touré : le héros et le tyran » (Kake 1987, voir aussi Kaba 1976). Pour un témoignage de première main du côté sanguinaire du régime, le récit du séjour du Français Jean-Paul Alata dans la prison du tristement célèbre Camp Boïro – dont bien peu de ceux qui y entrèrent en sortirent vivant – est exemplaire (Alata 1976). Un portrait intéressant – non seulement du régime de Touré, mais aussi des luttes d'influences auxquelles se livraient les États-Unis et l'URSS dans les pays du tiers-monde pendant la guerre froide – nous est présenté par Morrow (1968), qui fut le premier ambassadeur américain en Guinée.

plusieurs des politiques culturelles de Touré, sera emporté par l'une de ces purges en 1969.

### L'après Sékou Touré

Sékou Touré meurt soudainement en 1984 lors d'une visite aux États-Unis. Pendant que le PDG tente de s'organiser pour la course au pouvoir, un coup d'État militaire vient lui tirer le tapis de sous les pieds et installe le général Lansana Conté, un Soussou, comme chef d'État. C'est ainsi qu'est établie la Deuxième République, qui sera marquée par un changement de cap radical au niveau des politiques d'État.

Le nouveau régime rétablit les libertés syndicales et supprime les restrictions à la liberté des personnes. Ceci permet le retour de nombreux exilés guinéens ayant fui le régime brutal de Sékou Touré. Paradoxalement, le changement de régime entraînera aussi le départ de nombreux *djembéfolas*<sup>12</sup>. Sur le plan économique, le libéralisme est désormais à l'ordre du jour. Le pays s'engage avec l'aide des organisations de Bretton Woods dans plusieurs programmes d'ajustement structurel qui, comme partout ailleurs, ne donneront guère de résultats (Devey 1997, p. 150-161).

Depuis le début des années 1990, la Guinée s'est engagée dans un processus de démocratisation qui a connu plusieurs ratés. Le multipartisme a été officiellement autorisé en 1992, mais les élections de 1993, 1998 et 2003, qui ont « légitimé » le pouvoir de Lansana Conté ont été marquées d'irrégularités et/ou de boycottées par l'opposition. Lansana Conté s'accroche au pouvoir avec un style autocratique qui n'est pas sans rappeler son prédécesseur. Or, son vieillissement et le déclin de son état de santé s'ajoutent à la pauvreté, à la stagnation économique et à l'inflation pour pousser le pays vers l'instabilité. La dernière année fut marquée par deux grèves générales, dont la plus récente (janvier-février 2007) a mené cet État au bord du gouffre et fait plus d'une centaine de morts dans des affrontements entre les forces de l'ordre et des manifestants<sup>13</sup>. Le calme est revenu pour

12 Les causes exactes de cet exode n'ont pas été, à ma connaissance, explorées en détail. Je l'attribuerais à la combinaison d'un intérêt bien moindre du régime de Lansana Conté pour le soutien et la promotion des arts (et notamment les troupes nationales), avec l'ouverture du pays au tourisme étranger, qui a permis l'entrée (vers la fin des années 1980) des premiers adeptes du djembé, avec qui les *djembéfolas* partiront bientôt vers l'Europe, puis les États-Unis, etc. Charry se contente d'affirmer : « *Since the late 1980s international interest in the jembe has taken an unprecedented upturn, owing in part to the death of Sekou Toure, which triggered a search for new sources of patronage by Guinean musicians* » (2000, p. 193).

13 Du point de vue de ce travail, mes appréhensions face à la stabilité de la Guinée (avant même la dernière crise), ont influencé la construction de mon terrain (voir section 1.5.3). D'un point de vue personnel, plusieurs de mes maîtres, amis, collaborateurs et informateurs ont été affectés par la plus récente crise. Heureusement, personne n'a été tué ou même blessé. Mais, par exemple : Famoudou Konaté a dû annuler un stage et renvoyer tous les participants chez eux après seulement quatre jours; certains Américains ont

le moment, suite à une entente avec les syndicats ayant mené à la nomination d'un nouveau premier ministre par le chef d'État, à partir d'une liste établie par ceux-ci. Mais le futur demeure on ne peut plus incertain pour ce petit pays qui avait jusqu'à maintenant réussi à éviter le sort de ses deux voisins, le Libéria et le Sierra Leone (BBC 2007, International Crisis Group 2005, 2007).

## 2.2 Mondialisation du djembé : premiers actes

### 2.2.1 Rôles et répertoires traditionnels : le djembé chez lui

Au risque de flirter avec le présent ethnographique, j'aimerais présenter ici un aperçu du rôle « traditionnel » du djembé, tel qu'on peut l'imaginer avoir eu avant les débuts de sa mondialisation. Ce rôle correspond, dans une certaine mesure, à celui qu'il occupe encore aujourd'hui dans un contexte rural.

La musique de l'ensemble du djembé est omniprésente dans la vie des villages malinkés de la Haute-Guinée<sup>14</sup>. Contrairement à certains autres instruments, tel le balaphon, qui sont réservés aux griots, le djembé peut (aujourd'hui) être joué par n'importe qui. En fait, il faudrait plutôt dire par n'importe quel homme. Car si, au village, la musique vocale est essentiellement confiée aux femmes, celle des tambours revient aux hommes. Les batteurs ne sont généralement pas professionnels et sont le plus souvent soit des artisans spécialistes de la caste des forgerons ou bien des cultivateurs nobles (dits *hôron*) (Charry 2000, p. 199). Quant à la tâche de couper l'arbre et de sculpter les instruments, elle incombe traditionnellement au forgeron. Le forgeron (*numu*) joue un rôle central dans la société rurale malinké. C'est lui qui travaille le métal, mais aussi qui sculpte le bois. Il est le seul à connaître les rituels nécessaires pour pouvoir couper l'arbre de *lenke*, un des bois canoniques du djembé, arbre associé aux *djinns* ou esprits<sup>15</sup>. Les forgerons sont également devins, « prêtres » de certaines sociétés initiatique et entremetteurs pour les mariages

---

été évacués vers le Sénégal sur un avion militaire; et des Européens, des Canadiens et des ressortissants guinéens sont restés bloqués pendant quelques jours, alors qu'Air France avait interrompu ses vols sur Conakry, et qu'il n'y avait que les balles qui volaient.

14 Pour une excellente présentation, non seulement du djembé, mais aussi d'un grand nombre d'autres instruments traditionnels (*doundouns*, *balaphon*, *kora*, flûtes, etc), voir Blanc 1997, p. 9-30.

15 Au moment d'écrire ces lignes, je viens d'ailleurs de participer à un stage (non relié à mes recherches) où le maître nous a raconté la méthode traditionnelle de divination par laquelle on demandait au « diable » si l'arbre pouvait être coupé.

(Kanté 1993, p. 91).

La musique des tambours accompagne toujours des chants et/ou des danses. Celles-ci peuvent être classifiées en trois catégories :

- les danses rituelles, à composantes religieuses ou magiques, réservées aux initiés. Cette catégorie inclut les danses de masques;
- les danses de castes, qui dans les fêtes, identifient les membres des différentes castes (comme celle des forgerons) et leur sont donc réservées;
- les danses séculaires, qui peuvent être dansées par tous les membres de la société (Blanc 1997, p. 24).

Presque tous les événements sociaux sont accompagnés par la musique et la danse : mariages, baptêmes, circoncisions, moussons, cérémonies, etc<sup>16</sup>.

Généralement, les événements séculaires durent assez longtemps (souvent plusieurs heures) et très peu de rythmes différents y sont joués. Certains rythmes ont des fonctions très spécifiques - l'accompagnement des circoncisions, ou l'appel d'un masque particulier - et ne sont joués que dans ces circonstances. D'autres sont plus généraux et accompagnent plusieurs fêtes. Lors d'une fête, la communauté se rassemble en cercle sur la place du village. Les femmes entonnent le chant tout en tapant des mains ou en jouant d'une petite cloche métallique appelée *kariyan*; les tambourineurs jouent le rythme correspondant au chant. En Haute-Guinée, les instruments consistent en un à trois djembés, accompagnés de trois doundouns (et de leurs cloches). Les doundouns sont des tambours cylindriques montés avec des peaux de vaches, dont le jeu combiné permet de donner sa mélodie distinctive au rythme. Le rôle du soliste est d'accompagner par ses phrasés les pas des danseurs qui se relaient individuellement ou en petits groupes au centre du cercle. La danse est d'abord et avant tout un dialogue entre les danseurs et le *djembéfola*, en présence de la communauté.

## 2.2.2 Vers les scènes internationales : la création des ballets

Environ une dizaine d'années avant l'indépendance de la Guinée, vers la fin des années 1940, Fodéba Keita, un Guinéen alors enseignant à Paris où il fréquente les milieux

<sup>16</sup> Pour une description très atmosphérique des cérémonies traditionnelles entourant la circoncision et mettant bien en valeur le rôle des tambours, voir Laye 2001, chapitre 7, p. 102-122.

artistiques, fonde une troupe de « théâtre africain ». Mais l'idée ne lui vient pas de nulle part. En effet, celui-ci a déjà participé à certaines expériences théâtrales lors de son passage à l'école coloniale normale William Ponty, au Sénégal. Plusieurs des futurs leaders politiques et intellectuels des mouvements indépendantistes africains ont été formés à cette école. « L'accès à l'école se faisait sur concours et les élèves étaient recrutés à la sortie de l'école primaire supérieure pour une durée de trois ans. Ils choisissaient l'une des trois filières proposées : l'enseignement, l'administration et la médecine » (Aggarwal 1999, p. 111). À partir du milieu des années 1930, et particulièrement sous l'égide d'un certain Charles Béart, on y mène un programme de théâtre qui donne lieu aux premières expériences d'intégration entre le théâtre « à l'italienne » et les arts africains, incluant à la fois danses, chants, musique et dialogues, et ayant pour sujet des thèmes « africains » (Aggarwal 1999, Mouralis 1986, Traoré 1957). Les pièces ainsi créées et montées par les élèves connaissent beaucoup de succès, et sont présentées dans plusieurs villes coloniales, le Gouverneur général de l'Afrique occidentale française assistant même à certaines représentations. De plus, ce théâtre ne se contente pas d'un rayonnement strictement local : « L'Exposition coloniale (1937) fournit une occasion aux élèves d'exposer leur répertoire devant un public parisien au Théâtre des Champs-Élysées où ils présentèrent deux pièces qu'ils avaient jouées à Dakar [...] » (ibid., p. 112).

Quant à elle, la troupe théâtrale de Keita évoluera pour devenir dans les années 1950 les « Ballets Africains de Keita Fodéba »<sup>17</sup> : une troupe de danse et de musique « folklorique » réunissant des artistes de plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest. Dès cette période, ils se produisent non seulement en France et en Afrique occidentale française, mais aussi dans plusieurs autres pays : Belgique, Irlande, Écosse, Espagne, Italie, Finlande, Suisse, Pologne, Tchécoslovaquie, Yougoslavie, Hongrie, Roumanie, Bulgarie, Grèce, Turquie, Israël, Brésil, Chili, Pérou, Argentine, Uruguay et États-Unis (Anonyme circa 1959, p. 3). Si Aggarwal (1991, p. 113) ainsi que sa source Mouralis (1986,

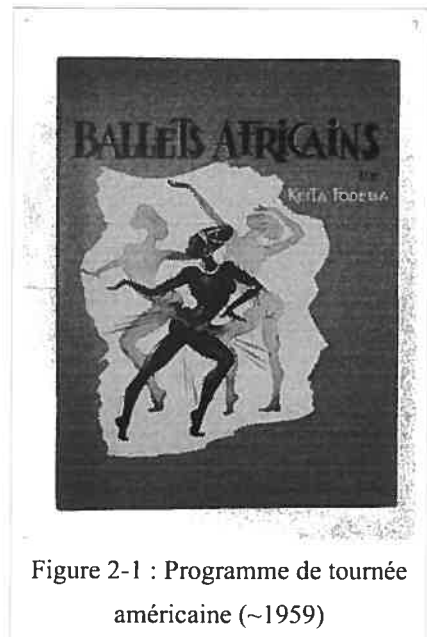


Figure 2-1 : Programme de tournée américaine (~1959)

p. 140), font tous deux un lien direct entre le passage de Fodéba Keita à William Ponty et

<sup>17</sup> Il était alors d'usage en Afrique de l'Ouest de nommer le patronyme avant le prénom.

ses activités théâtrales subséquentes, ni l'un ni l'autre n'explorent la question de l'évolution du style « Ponty » vers le style « Ballet ». Ils se contentent tous deux de la déplorer comme un « abandon » de l'aspect théâtral au profit de la danse et du chant et expliquent cet « abandon » comme une concession au goût pour l'exotisme des publics occidentaux. Si l'on ne peut douter de ce goût, certains éléments me portent à douter de leur conclusion.

Premièrement, Keita donne l'image d'une personne engagée : il publie dans *Présence Africaine* (p. ex. 1956), revue porteuse du mouvement de la négritude; il est cité par Frantz Fanon (Aggarwal 1999, p. 113); et certains affirment même que sa poésie fut censurée en Afrique occidentale française à cause de sa teneur anticoloniale (O'Toole 1978, p. 41). Difficile d'imaginer un tel homme se plier tout simplement aux préjugés de son public. Et malgré l'absence de dialogues, les Ballets Africains ont toujours conservé un aspect narratif important dans leurs numéros, et ce, jusqu'à aujourd'hui. Également, les chansons de griots sur lesquelles reposent assez fortement les spectacles sont éminemment narratives, bien que leur signification demeurera opaque pour le spectateur (ou l'analyste) qui non seulement ne connaît pas la culture et l'histoire dont elles proviennent<sup>18</sup>, mais en fait n'entend même pas la langue dans laquelle elles sont chantées. Par ailleurs, dans une critique assez positive d'une prestation des Ballets Africains à Paris en 1956, Gilbert Rouget note au sujet des ballets folkloriques en général que « [...] nous en avons vu beaucoup à Paris ces dernières années et l'on peut dire, sans louange exagérée que celui de Keïta Fodéba est parmi les meilleurs [...] » (1956, p. 140). S'il est peu probable que les autres ballets en question aient également été africains, on peut tout de même voir ici une autre source d'inspiration possible pour Fodéba Keita, en plus de son expérience à l'École William Ponty. Il me semble donc que les questions liées la genèse des Ballets Africains, de leur répertoire, et du parcours de Fodéba Keita présentent des pistes de recherche potentiellement très riches.

Quoi qu'il en soit, après l'indépendance de la Guinée, Fodéba Keita est appelé à faire partie du gouvernement, et les « Ballets Africains de Keita Fodéba » seront en quelque sorte nationalisés et deviendront les « Ballets Africains de la République de Guinée ». Le nouveau gouvernement fait de la culture un élément central de sa politique et le début des années 1960 est marqué par la formation d'un second ensemble national, le Ballet National Djoliba :

---

<sup>18</sup> Voir par exemple Charry 2000, p. 145-157.

[Ces deux événements] provoquèrent une concentration tout à fait exceptionnelle de batteurs traditionnels, tous reconnus comme les meilleurs interprètes des répertoires spécifiques de leur région respective. C'est alors que l'on commença à leur inculquer le sens du spectacle et qu'ils apprirent véritablement à jouer sur une scène : jusque là, ils n'avaient jamais pratiqué leur art qu'en extérieur, lors des fêtes traditionnelles. (Zannetti 1996, p.173)

L'adaptation à la scène de danses et de musiques populaires nécessite de nombreux changements. Comme nous l'avons vu, lors des fêtes traditionnelles, les rythmes sont joués pendant de longues périodes avec un public actif, qui chante et prend le plus souvent part à la danse, qui connaît intimement à la fois le rythme et sa raison d'être. On doit donc adapter ce matériel pour un public passif, qui ne connaît absolument rien des traditions représentées. On doit l'insérer dans un contexte culturel qui lui est complètement étranger, soit celui du « concert » : scène surélevée et éclairée face à un public en contrebas dans l'obscurité, durée strictement limitée, etc<sup>19</sup>.

On décide de présenter en succession rapide une grande variété de rythmes de plusieurs ethnies différentes. Des rythmes joués pendant des heures sur la place du village dans des contextes culturels très spécifiques seront joués à toutes les représentations et n'obtiendront que quelques minutes pour gagner la faveur d'un public impatient. On accélère les tempos pour mettre une plus grande emphase sur la virtuosité des danseurs et des musiciens. Les danseurs qui, au village, font face aux tambourineurs et *dialoguent* avec eux, vont maintenant le plus souvent faire face au public<sup>20</sup>.

Afin de réduire le nombre d'instruments, on adapte des rythmes originellement joués sur d'autres tambours à l'ensemble *djembé-doundouns*. Le djembé devient ainsi le « tambour-roi » du ballet. Zannetti (1996, p. 171) affirme que ce choix découle de la puissance, du côté spectaculaire et de la capacité à bien s'adapter aux différents styles à interpréter du djembé, et il n'a sûrement pas tort. Mais, on peut également penser que le fait d'être le tambour le plus représentatif de l'ethnie malinké, ethnie du chef absolu du jeune État guinéen, ne lui a sûrement pas nuit... Ainsi, ce sont deux *djembéfolas* malinkés exceptionnels qui mèneront les batteurs de leurs ensembles respectifs pendant de nombreuses années : Famoudou

19 Voir Aubert 1996, p. 35-42 pour un traitement généralisé de la problématique de l'adaptation à la scène des arts traditionnels.

20 Fodéba Keita discute lui-même explicitement de cette adaptation dès 1957 dans un article intitulé « La danse africaine et la scène », article dont certains extraits seront cités dans les programmes des Ballets Africains.



Konaté qui sera premier soliste des Ballets Africains pendant ses 26 ans avec eux, ainsi que Mamady Keita, membre fondateur du Ballet Djoliba, « dont il devint rapidement premier soliste puis directeur artistique dès 1979 » (ibid., p. 174).

Cette transposition à la scène porte fruit, du moins si l'on se fie au succès remporté dans le monde entier par les deux ballets guinéens, ainsi que par les autres troupes de la région qui adoptèrent leur modèle, notamment au Mali, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire (Zanetti 1996, p. 174-175). Toutefois, on peut constater que la réalité de ces spectacles s'éloigne considérablement du contexte traditionnel des musiques et des danses qui y sont présentées. La transformation n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui est subie par les masques et autres *objets d'art* africains dans leur voyage de l'Afrique aux murs des galeries d'art occidentales, telle que décrite par Steiner (1994)<sup>21</sup>. Particulièrement analogue est la pratique de l'encadrement des masques et autres objets (ibid., p. 117-120). Appadurai parle de l'« esthétique de la décontextualisation » (1986, p. 28, ma traduction), mais je crois (en reprenant les idées de Steiner) qu'il serait peut-être plus approprié de parler ici de l'esthétique de la *recontextualisation*, le contexte occidental exigeant la présence de marqueurs assez précis pour permettre une catégorisation « artistique », par exemple le cadre pour l'art figuratif et le concert pour la musique et la danse.

### 2.2.3 Rôles des ballets dans le régime de Sékou Touré

Étant donné l'étroite association entre les ensembles nationaux et la Première République, la question des messages que le régime veut envoyer de par l'existence et les tournées internationales de ces troupes de spectacle prend tout son sens.

Au début des années 1960, Sékou Touré dirige un pays qui vient d'acquiescer son indépendance de façon plutôt rebelle. Touré est un panafricaniste convaincu et partisan de tous les mouvements africains d'émancipation et de décolonisation, qui deviendra bientôt sur la scène internationale « un personnage influent, écouté et prestigieux » (Devey 1997, p. 138). Les ballets contribueront à servir les intérêts de sa politique étrangère.

Tout d'abord, on remarque la dénomination de « ballet ». Le ballet est l'une des formes les

<sup>21</sup> Voir également à ce sujet le fascinant texte de Fodéba Keita, où il nous transmet les réflexions d'un masque après un long séjour dans un musée parisien (Keita circa 1959).

plus « hautes » de la culture occidentale. Dénommer ainsi ces ensembles relève bien peu d'une quelconque similitude des genres. En fait, cette association semble plutôt une façon d'affirmer à la face du monde la respectabilité de la culture africaine : « *And here, gathered together as the Ballets Africains de la Republique de Guinea is one side of our African culture which will help mark the exit of those who claimed the dark continent was the "home of barbarity" »* (Anonyme circa 1968, p. 3).

Les ballets se veulent donc un instrument servant à rehausser à l'étranger l'image de l'Afrique, de la Guinée et de son président (Charry 2000, p. 211). Bien sûr, on pourrait se demander, en suivant le modèle de Stuart Hall, si le décodage que feront les spectateurs occidentaux correspond vraiment au message qu'on leur envoie : « *The codes of encoding and decoding may not be perfectly symmetrical. [...] What are called 'distortions' or 'misunderstandings' arise precisely from the lack of equivalence between the two sides of the communicative exchange »* (Hall 1993, p. 93-94, emphase dans l'original).

Étant donné la relative distance entre les codes culturels occidentaux et africains, le potentiel d'incompréhension semble élevé. D'ailleurs, la visite des Ballets Africains à Montréal en 1967 donna lieu à une descente policière de l'escouade de la moralité<sup>22</sup>! Même les brochures de presse incluses dans le programme de cette époque font référence à la controverse que générèrent les seins africains nus à New York. On peut également s'interroger sur cette citation du *New York Times*, dans une critique par ailleurs assez positive, reproduite dans le même programme : « *Simply because African folk dance lacks a formal choreographic language, the*

*program has to rely heavily upon explosive primitivism and African ritual [...] »* (Anonyme circa 1968, p. 5). Néanmoins, les lectures des spectacles effectuées par le public seront suffisamment positives pour contribuer à créer un intérêt significatif pour les percussions africaines. Cet engouement permettra aux *djembéfolas* des ballets de trouver un



Figure 2-2 : Programme de tournée américaine (~1968)

<sup>22</sup> Six danseuses sont accusées d'avoir participé à un spectacle immoral, et leur « impresario » québécois (une certaine Elise Pouliot) est accusée de les avoir incitées à ce faire (Radio-Canada 1977). Les accusations seront éventuellement rejetées par le juge, mais la troupe s'en rappellera, et il faudra attendre la tournée « Jubilé d'Or », en 2004, avant qu'ils ne reviennent à Montréal.

environnement des plus accueillants quand ils chercheront à quitter la Guinée, surtout suite à la chute du régime de Sékou Touré.

Qu'en est-il du rôle des ballets nationaux dans la politique *interne* de la Guinée? J'examinerai maintenant les messages envoyés vers l'intérieur par l'existence et le succès des ballets. Touré hérite, à l'indépendance, d'un pays aux frontières des plus arbitraires. Tous les pays de la région feront face à ce problème, et plusieurs sombreront éventuellement dans des conflits internes, souvent à composante ethnique. La Guinée, où les mêmes tensions sont tout à fait présentes, a quant à elle réussi, jusqu'à maintenant (et de justesse), à éviter le pire<sup>23</sup>. Les ballets y sont peut-être pour quelque chose.

Tout d'abord, ils donnent l'exemple d'un groupe de gens provenant de toutes les ethnies du nouveau pays travaillant ensemble. Un message d'unité nationale auquel la reconnaissance et les succès obtenus en Occident viennent apporter une puissante validation.

Dans la même veine, en récupérant les traditions culturelles de toutes les ethnies du pays, les ballets contribuent à les associer à une nouvelle identité : l'identité nationale guinéenne, qui doit être construite. Meintjes, se référant à des cas similaires, analyse cette technique dans les termes suivants : « [...] *national self-consciousness has been strengthened through the appropriation of features of peasant history and folk tradition. Peasant/folk features have been used in these cases to construct and legitimate a national heritage and identity* » (Meintjes 1990, p. 53). Les ballets ne sont pas le seul élément de cette stratégie : la Nimba, qui est aujourd'hui le symbole national de la Guinée, est en fait le masque le plus important de l'ethnie Baga, une ethnie minoritaire du pays.

Par ailleurs, la récupération de traditions dans le cadre d'un spectacle a un autre effet pouvant renforcer les nouvelles structures de pouvoir : la « désacralisation ». « *Dealings with strangers might provide contexts for the commoditization of things that are otherwise protected from commoditization* » (Appadurai 1986, p.15). En nommant explicitement ces traditions comme du « folklore », en se les appropriant et en les plaçant dans le nouveau contexte que constitue le ballet, le nouvel État mine, *de facto*, les structures traditionnelles de la société, donc également les mécanismes traditionnels de légitimation du pouvoir.

<sup>23</sup> Tout comme les deux autres pays ayant créé des ballets nationaux (Sénégal et Mali), et par opposition à la Côte-d'Ivoire où les ensemble de type ballets furent le résultat d'initiatives privées (Zanetti 1996, p. 174-175).

Ceci semble nécessaire pour faire reconnaître l'autorité de l'État guinéen, comme l'indique le fait que la suppression des chefferies coutumières était l'un des éléments principaux du programme du PDG (Devey, 1997, p.134-135).

On peut donc constater que les ballets représentent un outil politique important pour l'État guinéen, tant dans sa politique extérieure qu'intérieure. À tel point que, sous le régime de Sékou Touré, des groupes comme les Ballets Africains et le Ballet Djoliba répétaient à l'intérieur du palais présidentiel.

#### **2.2.4 Les premiers voyages : émigration, appropriation, rétroaction**

##### Aller

Les voyages réguliers du djembé hors de l'Afrique débutent avec les tournées des différents ballets. Le djembé se fait voir, se fait entendre. Il séduit un public avide d'exotisme. Avant même l'indépendance de la Guinée, un précurseur, Ladj Camara (dit « Papa »), quitte les Ballets Africains de Keita Fodéba pour s'installer aux États-Unis. Il est le premier d'une longue série, qui ne se poursuivra cependant qu'après la mort de Sékou Touré.

On pourrait donc qualifier le laps de temps s'étendant des années 1950 à 1984 de période d'incubation. Aux États-Unis, Papa Ladj Camara se serait associé avec le Nigérian Babatunde Olatunji pendant les années 1960<sup>24</sup>. Au Québec, Michel « *Toubabou* » Séguin est l'un des premiers (peut-être le premier) à partir pour l'Afrique afin d'y étudier les percussions. Il fonde dans les années 1970 le groupe *Toubabou*<sup>25</sup> et est également à l'origine des Tam-tams du Mont-Royal (Parent 2007). Mais, somme toute, le djembé demeure à cette époque relativement marginal en Occident. Étonnamment, c'est vers l'Afrique que se manifeste alors l'influence la plus importante pour le rayonnement futur de l'instrument. J'y reviendrai ci-dessous.

Tel que mentionné précédemment, la chute du régime de Sékou Touré en 1984 donne lieu à une certaine libéralisation de la société dont profiteront plusieurs maîtres percussionnistes

<sup>24</sup> Voir Harris 2007 (mais la fiabilité de cette source est incertaine). Plus tard, Olatunji rencontrera le batteur des Grateful Dead, Mickey Hart, et ils contribueront tous les deux grandement à lancer l'engouement pour les percussions africaines ainsi que le mouvement des *drum circles* aux États-Unis (voir section 4.1). Aujourd'hui, feu Babatunde Olatunji est devenu une figure paternelle quasi mythique pour plusieurs adeptes (professionnels ou amateurs) des percussions africaines aux États-Unis.

<sup>25</sup> Dont deux membres se joindront plus tard à un certain groupe dénommé « Harmonium ».

et danseurs des ballets pour partir à l'étranger. Mamady Keita, après un passage à Abidjan, se dirige vers la Belgique en 1988, et réside depuis peu aux États-Unis. Famoudou Konaté, quant à lui, décide de ne pas quitter complètement et partage son temps entre Conakry et l'Europe depuis 1987. Le mouvement d'exil se poursuit jusqu'à maintenant et à tel point qu'il est difficile pour les troupes guinéennes contemporaines de garder leurs membres, qui fuient même dans l'illégalité pendant leurs tournées à l'étranger (Kokelaere 2007).

En effet, les maîtres qui émigrent trouvent, une fois installés, un marché tout à fait avide de leur enseignement, et auquel ils ne se priveront aucunement de transmettre leur savoir. Suite, entre autres, aux nombreuses tournées des ballets, un engouement certain pour les percussions africaines s'est développé en Europe et en Amérique. À Bruxelles, Mamady Keita fonde en 1991 l'école Tam-tam Mandingue, qui compte aujourd'hui une dizaine de « succursales » un peu partout dans le monde. De nouveaux phénomènes se développent plus ou moins parallèlement qui stimuleront aussi cet engouement, tel les *drum circles*<sup>26</sup>. Éventuellement, des groupes mixtes ou même entièrement blancs de « musique traditionnelle africaine » émergent. Au Québec, ces deux phénomènes se manifestent principalement par les Tam-tams du Mont-Royal et par le groupe Takadja, qui compte alors dans ses rangs un ancien danseur des Ballets Africains de la République de Guinée, Oumar N'Diaye.

Après l'enseignement et la formation de groupes pour le spectacle, l'étape suivante était naturelle : endisquer. Vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, on voit apparaître sur les marchés européens et américains toute une série d'albums de percussions africaines, réalisés par les Mamady Keita, Famoudou Konaté, Soungalo Coulibaly, Adama Dramé et autres (voir Polak 2000, pour une discographie). La vague du djembé prend de l'ampleur, et certains vont même jusqu'à nommer les années 1990 les « années djembés » (Kokelaere 1997). Le djembé dépasse aujourd'hui largement le cadre de la musique de percussion ou de la musique traditionnelle africaine, pour se retrouver au rang des instruments de percussion fréquemment rencontrés dans la musique world, parfois même dans le jazz ou la pop. En Occident, le djembé est devenu un symbole puissant d'une certaine Afrique. Mais laquelle? Tout comme les objets d'art africains de Steiner (1994), il est passé d'un monde magique à un autre...

<sup>26</sup> Il est important de noter que ces événements (Hull 1988) n'ont, le plus souvent, strictement rien à voir avec la musique traditionnelle du djembé. Pourtant, cet instrument y est fréquemment dominant, ce qui n'est pas sans générer une certaine controverse (voir section 4.1).

### Retour

L'influence entre djembé et Occident est loin de s'être manifestée à sens unique. Le djembé et sa musique seront profondément influencés et transformés en Afrique même, du fait de leurs voyages. Le premier élément de ces transformations est un des plus importants, en ce qu'il était probablement nécessaire pour que ce tambour puisse par la suite être adopté massivement par les musiciens occidentaux.

En effet, jusque dans les années 1970, la peau du djembé était montée sur le tambour en la cousant avec de la corde. Cette technique ne permettait pas d'obtenir une très forte tension sur la peau. Les tambourineurs avaient l'habitude de faire chauffer les tambours près d'un feu avant de jouer pour en augmenter la tension. Ce serait un Américain de l'entourage de Papa Ladjji Camara qui aurait développé le premier la technique des anneaux de métal. Sa technique se serait transmise en Guinée lors de rencontres avec Famoudou Konaté et les Ballets Africains (Polak, 2000, p. 25)<sup>27</sup>.

Cette technique permet, d'une part, d'exercer une tension beaucoup plus élevée, et bien plus constante, sur la peau. D'autre part, elle augmente considérablement l'uniformité des résultats obtenus lors de l'assemblage des tambours. S'en suivra, en Afrique et ailleurs, un goût pour les djembés toujours plus tendus, au son toujours plus perçant, goût qui est parfois déploré par les joueurs âgés. Polak (2000) traite en profondeur de cette question. Il soutient de façon convaincante que c'est cette nouvelle technique qui a permis d'atteindre les standards de qualité et d'uniformité qui étaient nécessaires à la marchandisation à grande échelle du djembé en Occident. Aujourd'hui, pratiquement aucun djembé n'est monté sans anneaux<sup>28</sup>.

Par ailleurs, les nombreux enregistrements des années 1990 auront également une influence sur la musique du djembé en Afrique même. À l'instar des maîtres qui les enregistrent, ces objets trouvent eux aussi parfois le moyen de retourner en Afrique, où ils rencontrent des oreilles attentives chez les jeunes batteurs de rue urbains avides d'élargir leurs répertoires.

27 Famoudou Konaté nous a également raconté l'histoire des anneaux métalliques du djembé pendant un stage auquel j'assistais à Conakry en janvier 2003, et ses propos corroborent pleinement ceux de Polak. Konaté situe même le moment de la transmission de cette technique, qui aurait eu lieu lors du premier Festival panafricain d'Alger, à l'été 1969.

28 Par ailleurs, les *doundouns*, qui requièrent une tension beaucoup moins élevée de la peau, sont encore fréquemment montés sans anneaux métalliques. On appelle cette technique un montage « traditionnel ».

S'en suivent deux nouveaux phénomènes. Tout d'abord, les tempos s'accélèrent. Cherchant, entre autres, à émuler leurs aînés qui jouent pour un public occidental friand de virtuosité technique, les jeunes accélèrent la musique. En second lieu, on assiste à une expansion géographique, ethnique et sociale du répertoire. Les jeunes écoutant les enregistrements n'ont généralement pas accès aux livrets explicatifs, ou bien s'en préoccupent peu (Zanetti 1996). Ainsi les rythmes sont transférés d'une région à une autre, d'une ethnie à une autre ou encore de tambours autres que le djembé à celui-ci et son ensemble. Puis, il peut y avoir migration de ces rythmes maintenant *recontextualisés* vers l'Occident. Certains rythmes aujourd'hui parfois enseignés ici comme des rythmes « traditionnels » du djembé sont en fait des rythmes d'autres tambours ayant assez récemment été adaptés au djembé. Même dans les communautés d'origine malinké, on assiste aussi à une expansion sociale des rythmes. Un rythme autrefois joué uniquement dans un contexte bien précis peut maintenant être entendu dans d'autres circonstances<sup>29</sup>.

---

29 Par exemple, à Conakry aujourd'hui, le rythme *Soli* (autrefois un rythme accompagnant les circoncisions) est l'un des plus populaires pour les fêtes de mariages. Ce phénomène s'inscrit très bien dans la logique de désacralisation dont je parle dans la section 2.2.3...

### 3. Scènes de la scène

C'est dans le contexte historique et culturel du chapitre précédent qu'il faut situer la scène aux horizons mondiaux du djembé. J'utilise ici le mot « scène » en regrettant un peu sa métaphore physique, mais en exploitant sa signification la plus géographiquement diffuse :

*How useful is a term which designates both the effervescence of our favorite bar and the sum total of all global phenomena surrounding a subgenre of Heavy Metal music? [...] "Scene" is usefully flexible and anti-essentializing, requiring of those who use it no more than that they observe a hazy coherence between sets of practices or affinities.*  
(Straw 2002, p. 6)<sup>1</sup>

Avant d'entrer dans le coeur de mon analyse – sur les discours de l'authenticité (ch. 4) et les microdynamiques de pouvoir associées aux stages (ch. 5) – j'aimerais donner au lecteur une meilleure idée de cette scène, et permettre à mes personnages d'entrer en scène. Pour ce faire, je vais présenter un montage de petits tableaux relativement dénués d'analyse, une série de descriptions ethnographiques de moments et de gens, inspirés par ceux vécus et rencontrés sur le terrain.

Il sera utile de garder à l'esprit deux personnages importants, par rapport auxquels tous les autres se situent :

- Fadouba Keita. Malinké, né dans un village de Haute-Guinée, au coeur du territoire ayant constitué à la fois l'Empire du Mali et celui de Samori Touré, ce *djembéfola* fut recruté dans une des troupes nationales de la Guinée à l'époque de Sékou Touré. Il a, avec elle, fait plusieurs fois le tour du monde. Maintenant établi en Europe depuis plusieurs années, il effectue régulièrement des tournées d'enseignement et de concerts. Quand je l'ai rencontré, il revenait du Japon, via Israël. La partie européenne de mon terrain était principalement organisée autour de stages enseignés par Fadouba.
- Fodé. Fils de Fadouba né à Conakry, ce jeune artiste a récemment réussi à faire le saut et s'établir lui aussi en Europe. Il en est encore à construire sa réputation, et ses voyages se limitent pour l'instant à l'Europe. Je l'y ai rencontré et j'ai par la suite structuré mon séjour en Guinée autour de ma participation à un stage de trois semaines, offert par Fodé, à Conakry.

---

<sup>1</sup> Pour une discussion des problématiques liées à l'utilisation de ce terme, voir Hesmondhalgh (2005) ou Beauvais (2007, p. 26-46).



### 3.1 Arrivées

« Tu veux venir avec nous ce soir? » C'est la deuxième fois que l'on me pose cette question. Cette fois, c'est le tour de Kandia, la tante de Fodé. Comme Fodé arrive aujourd'hui, cela n'est pas trop surprenant. Mais l'arrivée de ce soir sera quand même assez exceptionnelle. Car ce n'est pas seulement Fodé qui va débarquer, mais aussi plusieurs autres personnages importants dans le réseau de Fadouba, ainsi que la majorité des participants au stage qu'il va donner. Parmi les personnages importants, on compte Daniel : ami de très longue date de Fadouba, il fût un des premiers Occidentaux à aller étudier avec lui en Guinée et contribua à son départ vers l'Europe. Également Barbara, qui vient sans faute depuis plusieurs années, et qui organise régulièrement un stage pour Fadouba chez elle à Philadelphie. Mais surtout Éric, le « gérant » de Fadouba. C'est à lui que des gens comme Barbara doivent s'adresser lorsqu'ils veulent organiser un stage avec Fadouba.

Ma propre arrivée s'est déroulée trois jours auparavant. Se trouvaient également sur mon vol Gaby, une Allemande qui vient pour le stage de Fadouba, ainsi qu'Aboubacar, maître installé aux États-Unis. Je ne le connais pas beaucoup, mais je l'avais rencontré lors d'un stage à New York. Sa présence sur mon vol était réconfortante, car elle m'assurait qu'il y aurait au moins quelqu'un de mon « réseau » de présent avec moi à mon arrivée, en cas de pépin. Et quand on arrive en Afrique de l'Ouest, et en Guinée tout particulièrement, les pépins ne sont pas improbables.

C'est Mamady qui est venu nous chercher, Gaby et moi. Mamady est en charge de la maisonnée quand Fadouba n'est pas là, soit au moins six à huit mois par année. Il a réussi à se frayer un chemin jusqu'à l'intérieur de l'aérogare pendant que nous attendions les bagages de Gaby, qui n'arriveront finalement pas le même jour qu'elle. Quand, après avoir longuement attendu, puis rempli les formulaires nécessaires, nous nous apprêtions à partir, un « officiel » (il portait un badge et accompagnait Mamady quand il est arrivé) a réussi à s'emparer de mon sac de voyage pour m'aider à le transporter. J'étais vaguement embêté mais trop fatigué pour protester, après une vingtaine d'heures en transit et bien peu de sommeil. Toutefois, mon porteur s'est avéré utile, car il a réussi en s'accrochant physiquement au sac à dos que je venais de déposer sur une table, et par ses protestations animées – « Ne voyez-vous pas? C'est un artiste qui arrive chez nous! Parfaitement, il est

danseur! »<sup>2</sup> – il a réussi, donc, à soustraire mes bagages à la fouille des douanières qui attendent les voyageurs à leur sortie de l'aérogare : deux femmes imposantes, en uniforme, et à l'air sévère.

Une fois arrivé à la camionnette, Mamady a donné un pourboire à mon porteur. Je le lui ai remboursé le lendemain, en ajoutant un peu au montant pour payer une partie du carburant nécessaire au trajet vers l'aéroport. Et le même jour, Mamady, peut-être en retour, je ne saurais dire, m'a invité à venir à une fête avec lui et son groupe<sup>3</sup>. Moment merveilleux, parmi les danseuses et les musiciens, où l'anthropologue en devenir (et le musicien) sent qu'il est, alors, *vraiment* arrivé. Malgré le contexte très peu familier de la fête urbaine africaine, je suis maintenant suffisamment à l'aise dans cette musique et ces conventions pour pouvoir accepter l'invitation de me joindre aux musiciens. Je joue avec une certaine assurance un accompagnement de djembé, sachant quand m'arrêter, parvenant à ne pas perdre le fil de la musique parmi les variations du *sangban* et du *doundounba*, et réussissant à suivre les changements brusques de tempo qui accompagnent les très nombreux échauffements.

C'est ce même Mamady qui a été le premier à m'inviter à me rendre à l'aéroport ce soir. Le comité d'accueil sera, à cette occasion, beaucoup plus considérable que lors de ma propre arrivée. En effet, presque tous les musiciens et danseurs de l'entourage de Fadouba présents à Conakry à ce moment vont se rendre à l'aéroport afin de jouer et danser pour accueillir les arrivants.

Le vol doit arriver vers 21 h. Déjà en fin d'après-midi chez Fadouba, on peut sentir l'anticipation dans l'air. Il y a beaucoup de monde sur place, et quatre véhicules sont stationnés devant la concession. Plus la soirée avance, plus la tension augmente. Je pars un

---

2 Tout au long de mon séjour, j'ai pu observer des comportements me semblant confirmer le statut particulier de « l'artiste » dans la société guinéenne. Ce statut n'est certainement pas étranger au travail de la « Révolution culturelle » de Sékou Touré, qui a placé une grande emphase sur le rôle de l'artiste comme porteur du flambeau de l'identité et de la fierté nationale et africaine. Je l'ai constaté, par exemple, dans l'importance accordée par les batteurs à l'obtention d'une « carte d'artiste ». Ou bien encore, alors que nous nous dirigeons à une fête particulièrement éloignée : au moment de passer un barrage militaire, les musiciens, assis sur des bancs de bois dans l'aire ouverte à l'arrière de la camionnette, ont saisi leurs instruments et se sont mis à jouer bruyamment. Ceci sembla grandement faciliter le passage du barrage. Et quand des musiciens doivent voyager vers l'intérieur de la Guinée, ils ne manquent pas d'installer des affiches de leurs propres concerts sur les portières de leurs véhicules, dans le même but.

3 Je remarque que trois ans auparavant, lors de mon premier voyage à Conakry, le musicien qui était venu me chercher à l'aéroport m'avait également invité à assister à une fête dans les jours qui suivirent. Coïncidence? Peut-être.

peu tard, dans le troisième véhicule, une petite sous-compacte japonaise, avec Mamady, sa femme Ciré, Kandia, ainsi que plusieurs enfants. Quand nous arrivons à l'aéroport, la fête est déjà en branle, sous les lumières du stationnement<sup>4</sup>. Le groupe s'est placé au bout de la rampe que descendent les nouveaux arrivants après être sortis du terminal. On joue principalement des *Doundounbas*, mais aussi d'autres rythmes. On m'invite à jouer, mais je me contente cette fois-ci d'observer depuis la périphérie. Certains des gardiens de l'aéroport viennent observer et écouter la musique. Ils semblent plutôt réjouis par cet événement, et l'un d'eux vient même danser, avec l'approbation bruyante du cercle des participants. Les passagers qui commencent à arriver réagissent de façons très diverses à notre tonitruante présence. Certains Guinéens nous ignorent, d'autres nous sourient. Les quelques non-Africains qui ne sont pas ici pour la musique, des hommes d'affaires, si l'on en juge par leur habillement<sup>5</sup>, semblent les plus interpellés. Certains s'arrêtent et fixent le spectacle, apparemment ébahis, puis éventuellement s'éloignent. Deux d'entre eux semblent croire que nous sommes là pour eux et n'hésitent pas à se lancer dans une danse improvisée style discothèque, qui réjouit les participants. Mais je ne suis pas certain que l'on rit avec eux...

Après un certain temps, des participants au stage commencent à sortir. Comme je le remarquerai un peu plus tard dans mes notes :

Plus la personne semble connue et appréciée, plus on se précipite. Éric en particulier suscite une explosion de joie et d'accolades. Barbara et Daniel sont aussi très bien accueillis. [...] Je suis un peu frappé par la nature intéressée de toutes ces accolades... (Notes de terrain, décembre 2005)

La plupart des « VIPs » font un petit passage au centre du cercle. Le temps d'un échauffement, ils exécutent un pas typique du *Doundounba*, parfois avec grand enthousiasme et parfois de façon plutôt gênée : la danse semble exposer certains aspects de leur personnalité. J'ignore de qui vient l'idée et quelle est la motivation première de cette cérémonie d'accueil. Mais devant les réactions très différentes des membres de l'entourage en fonction de l'identité des nouveaux arrivants, je soupçonne qu'elle est davantage motivée par une volonté de souligner la venue des « VIPs », que par celle d'offrir un spectacle aux participants du stage<sup>6</sup>.

4 L'aéroport est un des rares endroits qui semblent bénéficier d'une alimentation électrique fiable.

5 Beaucoup de grandes compagnies minières multinationales (dont la canadienne Alcan) sont impliquées en Guinée, principalement dans l'exploitation de la bauxite.

6 Il n'y a pas eu de cérémonie semblable lors des autres stages auxquels j'ai assisté.

Quand le flot des voyageurs s'épuise, il y a un problème : aucun signe de Fodé. Pourtant, il était bien dans l'avion. Quelqu'un me dit qu'un de ses bagages a été perdu. Il doit donc remplir les mêmes formalités que Gaby à mon arrivée. Finalement, même la musique s'arrête, et toujours pas de signe de Fodé. Daniel et Fadouba retournent à l'intérieur. Ils ressortent sans Fodé, et Fadouba décide de partir. Il ramène les instruments, et la grande majorité des participants le suivent. Kandia me demande si je veux aussi partir avec lui. Je lui réponds que je veux attendre Fodé, et cette réponse semble la satisfaire. C'est dans le silence, environ une heure plus tard, que Fodé émergera finalement, accueilli par cinq ou six proches, dont seuls Mamady et Kandia me sont familiers à ce moment.

### 3.2 Cours

Il approche 10 h, le cours va bientôt commencer. Comme Fodé n'a pas assez d'espace pour accueillir les stagiaires chez lui, il loue une grande concession voisine à un certain Idrissa pour y tenir son stage<sup>7</sup>. Fodé couche donc ailleurs et ne déjeune pas avec nous. Il est arrivé il y a une vingtaine de minutes, en compagnie d'Amadou. Il a salué tout le monde, s'est assis à la table, et s'est mis à discuter en allemand avec Lena et Alexander – l'allemand est la langue de la grande majorité des participants et Fodé, qui habite en Allemagne depuis quelques années, la possède assez bien<sup>8</sup>. Samory, Laye, Abou et Kassim ont tôt fait de nous rejoindre, et après un moment de silence dans sa conversation avec Lena et Alexander, Fodé lève la tête, et dit à tout le monde (en français) : « OK, alors on va commencer, d'accord? *Anta!*<sup>9</sup> »

Nous sommes une douzaine de participants<sup>10</sup>. Tout le monde prend une des chaises entourant la table sur la galerie et la descend vers l'espace qui sert aux cours. La maison est située tout au fond du terrain, ce qui maximise l'espace disponible. Celui-ci est séparé en deux par le chemin de gravier rougeâtre qui mène de l'entrée de la concession à la maison. L'une des moitiés a été laissée légèrement en pente, et sert d'espace « domestique » : on y

7 Nous ne verrons pratiquement jamais cet homme.

8 Enfin, c'est ce qu'on m'a dit, puisque je ne sais que quelques mots.

9 « Allons-y! » (En malinké.)

10 Selon mon expérience en Guinée, ce nombre est un peu en bas de la moyenne. Je placerais probablement la barre à 20 participants pour un « gros » stage. Si le groupe est très nombreux, on divise parfois en deux classes. En Europe ou en Amérique, certains stages de courte durée ont beaucoup plus de participants (40-50).

lave le linge, on l'étend, on se détend dans le hamac qui y est suspendu, etc. L'autre moitié a quant à elle vu sa surface aplaniée au moyen d'un muret de béton, qui monte progressivement au fur et à mesure que le terrain descend, et qui se rend jusqu'à quelques mètres du bout de la propriété, délimitant ainsi un espace rectangulaire d'environ six mètres de large par huit mètres de profond, dont la surface est couverte de sable. C'est dans cet espace que nous installons nos chaises, en cercle.

Tout le monde met la main à la pâte pour sortir les tambours. Ce matin, nous aborderons un nouveau rythme. Fodé préfère enseigner d'abord les partitions d'accompagnement des djembés, puis les phrasés solos, pour finir avec les *doundouns*. Nous sortons donc tous les djembés, plus seulement quelques *doundouns* pour les accompagnateurs. Samory et Laye s'installent aux *doundounba* et *sangban*,



Figure 3-1 : Prêts pour le cours

instruments qui sont leurs spécialités respectives. Abou prend le *kenkeni*, tandis qu'Amadou s'assoie à côté de Fodé avec un djembé. Flanqué par ses accompagnateurs, Fodé nous annonce qu'aujourd'hui nous allons apprendre le rythme *Soli*.

Il nous enseigne d'abord l'appel<sup>11</sup>, ainsi qu'une petite introduction jouée à l'unisson. Puis, il passe aux deux djembés d'accompagnement, avec lesquels nous sommes pour la plupart déjà familiers parce qu'ils sont partagés avec plusieurs autres rythmes. Fodé ne parle pas beaucoup en enseignant. Il joue, et nous répétons. Quand il veut que nous arrêtions, il donne l'appel et à la fin il lève sa main gauche et ferme le poing. Il nous donne un compte pour commencer : « *kelen, fila, saba, naanin!* »; ou parfois, « *ein, zwei, drei, vier!* »; ou même « Un, deux, trois, quatre! » Il sépare le groupe en deux et nous fait alterner les deux accompagnements. Quand il sent le rythme bien posé, il commence à jouer des solos sur la musique, ce qui nous permet d'entendre ce qu'il s'appête à nous enseigner pendant que nous jouons les accompagnements.

Comme tout se déroule assez bien, nous passons aux phrasés solos. Il nous donne un

<sup>11</sup> Souvent appelé le « blocage ». (Voir le glossaire à l'annexe B. La notation du *Soli* est donnée à l'annexe C).

compte pour le phrasé d'introduction que nous jouons tous, puis nous laissons partir les accompagnateurs. Fodé attend un peu. Il donne le blocage, joue une première phrase à quatre reprises et termine à nouveau par le blocage. Nous écoutons. « *Kelen, fila, saba, naanin!* » C'est à notre tour! Fodé rejoue la phrase avec nous, ce qui aide ceux qui n'auraient peut-être pas complètement (ou mal) saisi en écoutant. Nous répétons plusieurs fois. Quand Fodé sent que le groupe commence à bien saisir, il nous laisse jouer seuls et revient avec nous s'il sent que certains ont de la difficulté. Quand la première phrase est maîtrisée, il nous fait signe d'arrêter, toujours en levant sa main et fermant son poing quand nous arrivons à la fin de la phrase. Il joue alors une seconde phrase, un peu plus complexe. Nous reprenons le même processus pour l'apprendre. Cette fois-ci, c'est plus long. Plusieurs ont de la difficulté à bien jouer la phrase quand Fodé ne nous accompagne pas. Éventuellement, le groupe finit par saisir. Fodé arrête la musique et décrète la pause.

Si le cours se déroulait ailleurs qu'en Afrique, il y a fort à parier que Fodé n'aurait pas eu le luxe d'avoir quatre accompagnateurs pour enseigner. Il aurait alors dû diviser le groupe en un plus grand nombre de sous-groupes, et assigner les tâches d'accompagnement en alternances à certains étudiants pendant qu'il enseignerait les phrasés de solo aux autres. Par ailleurs, il est intéressant de constater que parfois les accompagnateurs sont des apprentis assez peu expérimentés, qui apprennent « sur le tas », pratiquement en même temps que les étudiants occidentaux. Lorsque j'ai été témoin d'une telle situation, j'ai observé que l'attitude des maîtres face à ces apprentis différait totalement de celle qu'ils ont face à leurs étudiants occidentaux. Il y a nettement ici deux systèmes d'apprentissage.

Nous reprenons après une quinzaine de minutes. La forme du cercle se transforme peu à peu, parce que l'ombre se déplace au fur et à mesure que la journée avance, et les gens déplacent leurs chaises pour la suivre. Fodé nous apprend deux nouvelles phrases, puis l'échauffement. Quand tout est maîtrisé (ou, pour plusieurs, à peine assimilé), nous reprenons depuis le début, et enchaînons : introduction, djembé 1, djembé 2, phrase n° 1, n° 2, n° 3 et n° 4 (chaque phrase est jouée quatre fois), échauffement, introduction, djembé 1, etc. C'est tout un exercice de mémoire! Nous arrêtons à 13 h, pour dîner. Après le repas, certains *toubabous* profitent du temps libre pour aller au cyber<sup>12</sup>.

Au retour, à 16h, nous révisons un peu l'apprentissage du matin, puis nous rangeons tous les

<sup>12</sup> Ce qu'on appelle ici un café Internet, même quand on n'y sert aucun café.

djembés (sauf trois – deux pour les accompagnateurs et celui de Fodé), pour sortir les *doundouns*. Les tambours similaires sont placés ensemble, ce qui sépare de facto le groupe en trois (*doundounba*, *sangban* et *kenkeni*). Après avoir lancé les accompagnements de djembé, Fodé se dirige d'abord vers les *sangbans* pour leur enseigner leur partition de base...

### 3.3 Étudiants

Il ne faudrait pas sous-estimer la diversité des expériences recherchées et vécues par les étudiants-touristes rencontrés lors de mon passage en Europe et en Afrique. Dans ce travail, je me concentre sur ceux qui aspirent à devenir intermédiaire culturel ou se sont déjà établis comme tel. Ils enseignent dans leur communauté, ou bien ils sont les leaders d'un groupe musical, ou encore ils font venir des maîtres pour donner des stages, ou même ils espèrent aider un artiste à immigrer dans leur pays et à s'intégrer à leur communauté.

Toutefois, ce n'est pas le cas de tous les participants. J'ai rencontré Rosemarie, une femme suisse au début de la cinquantaine, lors d'un stage en Allemagne, puis de nouveau en Afrique, où elle participait au stage de Fadouba. Dans mes conversations informelles, j'ai pu apprendre qu'elle a fait de nombreux voyages en Afrique de l'Ouest et a déjà formé un couple avec un Africain, mais plus maintenant. Pour elle, étudier la musique lui permet d'entrer en contact avec « la culture africaine » (son expression). Portant fréquemment un boubou, elle est manifestement très à l'aise à Conakry. Pourtant, elle sort relativement peu du contexte du stage, qui suffit à

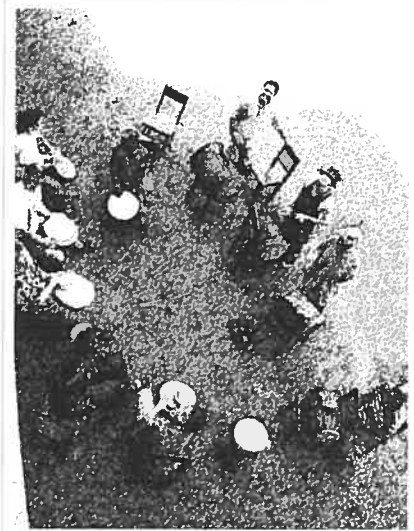


Figure 3-2 : Cours

lui apporter ce qu'elle recherche. Quand je lui demande de me parler de son expérience, tout son discours s'organise autour du personnage de Fadouba<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Une des différences manifestes entre un stage en Europe et un se déroulant à Conakry, est que dans le premier cas, le « poids de la représentation » – la tâche de donner une image de *l'Afrique*, des *traditions*, de tout l'environnement où est joué le djembé *là-bas* – repose entièrement sur les épaules du maître. Tandis que lorsque le stage se déroule en Afrique même, tout cet environnement « est là » (je reviendrai à cela dans ma réflexion sur l'authenticité). Mais pour Rosemarie, même à Conakry, l'enseignement de Fadouba demeure le point focal de sa perception de l'expérience.

Claus, lui non plus, ne sort pas beaucoup de la concession de Fadouba, mais pas pour les mêmes raisons. Il a découvert la musique du djembé lors d'un festival dont plusieurs personnes m'ont parlé, l'« Africa Festival® » de Würzburg<sup>14</sup>. Il a été fasciné et a décidé qu'il voulait apprendre à jouer. Il était lui aussi à deux stages auxquels j'ai assisté : en Allemagne, puis à Conakry. Il admet une certaine ignorance face à la « culture africaine » et, comme son français est inexistant et son anglais rudimentaire, il ne parvient pas à communiquer avec les Guinéens de la maison de Fadouba. D'une certaine manière, cela le protège des arnaques, mais l'isole aussi de tout contact significatif, et sa timidité vient aggraver cette situation.

Robert, musicien de formation, en est lui aussi à sa première visite en Afrique. Mais armé d'un bon français, et familier avec l'Afrique de l'Ouest par ses lectures et l'expérience partagée de plusieurs amis, lui, il fonce. Il est un personnage central dans sa communauté, une ville de l'Ouest canadien où il enseigne, se produit en spectacle, vend des tambours, et organise parfois des concerts. Lui et son épouse ont deux jeunes enfants, et ne vivent pas dans l'abondance. Il lui est difficile de s'absenter de sa famille pendant de longues périodes, et financièrement impossible de voyager fréquemment. Poussé par l'idée qu'il ne reviendra peut-être pas (ou pas avant longtemps), il veut maximiser chaque instant. Son stage lui offre 5 à 6 heures d'enseignement par jour, mais il en veut encore plus. Entre le cours du matin et celui de l'après-midi, il prend un cours privé! Il achète des instruments. Il visite les gens chez eux. Il organise une session d'enregistrement pour le professeur de ses cours privés, avec l'idée de créer pour lui un CD. Ibrahim, un danseur, me dit un après-midi : « Robert est l'ami de tout le monde! » Il n'arrête pratiquement jamais, dépense beaucoup et négocie peu les prix, se disant que ceux de qui il achète ont bien plus besoin d'argent que lui. Ceci lui vaut un certain opprobre de la part de « vieux routiers » européens qui en sont à leur énième visite<sup>15</sup>. Après la fin de son stage en Guinée, il poursuivra son périple africain vers le Burkina Faso, puis le Ghana, pour étudier différentes musiques traditionnelles africaines.

14 Voir <http://www.africafestival.org/> (30 mai 2007).

15 Ils soutiennent que ce comportement entraîne une pression à la hausse sur les prix des instruments, ce qui, par la suite, nuit aux artistes locaux qui doivent eux-mêmes se procurer des instruments pour pouvoir gagner leur vie. On peut aussi entendre, entre les lignes de leur discours, une certaine volonté d'être respectés et de payer des prix raisonnables pour leurs propres achats. On rejoint ici la difficile question pour les touristes-étudiants (et pour l'anthropologue) de parfois se sentir comme des portefeuilles ambulants, face à un désir d'être reconnu dans leur (son) humanité.



Parmi les vieux routiers européens se trouvent Werner et Rose, un couple d'Allemands dans la trentaine. Rencontrés pour la première fois au village, où ils se sont rendus par leurs propres moyens, ils me rejoignent par la suite à Conakry, chez Idrissa. Ils ne suivent aucun stage, mais s'organisent plutôt eux-mêmes des cours privés. Ils sont tous deux très avancés, lui dans le tambour, elle dans la danse. L'anthropologue apprécie beaucoup leur conversation, car ils ont beaucoup d'expérience, et sont ouverts à l'autoréflexion.

Lors de mon premier voyage en Guinée, bien avant le début de mon parcours anthropologique, je partage ma chambre avec Yuri, un « personnage » est-européen, mi-vingtaine. Débutant au djembé, c'est non seulement son premier voyage en Afrique, mais son premier voyage tout court. Malgré sa grande inexpérience, et sans trop de précaution, il s'engage dans un processus périlleux en commettant dès son arrivée un impair assez évident : il annonce publiquement qu'il désire trouver une femme africaine pour la marier. Il m'avoue même candidement en privé que la personnalité lui importe peu. Il cherche une femme soumise, avec « de beaux seins et un beau cul ». Il aura beaucoup de problèmes pendant son séjour, et causera de nombreux maux de têtes à Fadouba. Il est important de noter que selon mon expérience, Yuri est une anomalie. Non pas qu'il soit rare de voir des couples se former pendant les stages (bien au contraire), mais plutôt qu'il est la seule personne que j'ai rencontrée à avoir voyagé explicitement dans ce but<sup>16</sup>.

Si pour quelques rares personnages la musique semble presque une excuse, pour d'autres elle est un centre d'attention exclusif. C'est le cas de Dieter, Suisse, fin trentaine et très sérieux. Participant au stage de Fodé, Dieter ne parle pratiquement pas aux Africains de l'entourage qui s'attardent avec nous le soir venu, ni même aux autres stagiaires. Il note studieusement tout ce qui est appris dans les cours et passe beaucoup de temps à écouter ses enregistrements et à étudier ses notes. Il n'est peut-être pas le plus rapide à saisir le nouveau matériel, mais si l'on revient sur celui de la veille, il le possède toujours parfaitement.

---

<sup>16</sup> Par ailleurs, deux Guinéens qui organisent des stages à Conakry m'ont parlé sans réticence et sans s'offusquer aucunement de la possibilité d'aider les stagiaires à trouver une femme à marier. Pour eux, le problème ne réside pas dans la *volonté* de marier une africaine, mais plutôt dans la manière de s'y prendre. Y aller indépendamment semble être une recette très sûre vers le désastre. La démarche appropriée serait de s'adresser, en privé, à l'organisateur, qui, lui, connaît bien les réseaux sociaux ainsi que la culture locale. J'ignore toutefois s'ils désapprouveraient les motivations pour le moins suspectes de Yuri.

Certains refusent donc les échanges. Mais c'est pour des raisons strictement linguistiques que le contingent japonais – imposant lors de l'un des stages – me demeure quant à lui tout à fait opaque.

Finalement, Lukas, un autre Allemand, trouve, lui, un certain refuge à discuter de son expérience africaine avec moi. Jeune vingtaine, préposé aux bénéficiaires dans un centre de santé, il a auparavant effectué des études supérieures en biologie. Si certains de ses amis participent au stage de Fodé, lui s'organise plutôt des cours privés, tout comme les Allemands Werner et Rose. Mais contrairement à eux, il en est à son premier voyage en Afrique. Sa conception de l'art comme quelque chose qui ne doit pas être lié à l'argent lui rend la vie difficile à Conakry, où il doit constamment négocier les questions d'argent : pour son logis, pour sa nourriture, mais surtout pour ses cours, son accès à l'art africain. Il aurait été isolé de ces questions s'il avait suivi un stage, mais pour lui les participants aux stages sont des « touristes », à qui on propose une expérience qu'il compare à un film. Ses critiques, peut-être un peu acerbes, ne sont pas dénuées d'un fond de pertinence et se sont avérées nourrissantes pour ma réflexion. Je reviendrai à son cas plus loin.

### 3.4 Concert

Nous venons de partir pour nous rendre chez Fadouba. Comme plusieurs stages se déroulent dans un rayon de quelques kilomètres, le mot se passe au sujet des concerts, et presque tous les *toubabous*, ainsi qu'une fraction non négligeable du voisinage, se retrouvent au même endroit pour la soirée<sup>17</sup>. Quand le concert n'est pas chez Fodé, notre départ se fait après souper, à la brunante, généralement par petits groupes. Ce soir-là, à quelques jours de la fin du stage, je pars en compagnie de l'Italien Claudio, de Fatim, une de nos cuisinières, et de Yamoussa, un ami de Fodé qui n'est pas musicien mais qui, pour une raison ou une autre, est toujours avec nous<sup>18</sup>. La rue devant chez Idrissa, en terre battue rougeâtre, comme toute les autres, est vraiment en assez piteux état et accessible seulement par d'autres rues toutes aussi peu carrossables. On n'y voit pratiquement jamais de

<sup>17</sup> Pendant mon terrain, un seul concert a échappé à cette règle, en s'affichant comme seulement ouvert aux participants du stage de son organisateur. Ce controversé précédent fut unanimement condamné dans toutes les conversations à ce sujet auxquelles j'ai pris part. Plusieurs personnes semblaient convaincues que l'organisateur se ferait chauffer les oreilles par Fadouba, et ne réitérerait pas l'expérience...

<sup>18</sup> On nous a conseillé de ne pas sortir non-accompagné, surtout le soir. Cette consigne était assez bien respectée et permettait aux membres moins importants de l'entourage de servir d'intermédiaires entre les touristes et les autres locaux, par exemple pour négocier des prix, trouver le bon endroit, etc.

véhicules, mais toujours une quantité assez considérable de gens. Le quartier n'étant pas très riche, certaines habitations sont de petites cases en béton d'un étage, en rangée et sans muraille, contrairement aux concessions où se déroulent les stages. Ainsi, non seulement la rue constitue-t-elle le terrain de jeu des (nombreux!) enfants, mais les activités ménagères (cuisine, lavage du linge, de la vaisselle, ou des enfants) et les rencontres familiales s'y déroulent, sous les yeux des passants, eux-mêmes observés (et, à force de familiarité, parfois salués) par les habitants du quartier, surtout lorsqu'il s'agit de *toubabous*.

À quelques dizaines de mètres de chez Idrissa, nous croisons deux tables de baby-foot, toujours très occupées, fournies par je ne sais trop qui. À notre retour, elles auront disparues, s'éclipsant avec le soleil, pour réapparaître le lendemain. Un peu plus loin, Claudio s'arrête devant un tout petit magasin pour s'acheter des cigarettes. Il s'agit d'une pièce où quelqu'un revend de menus articles à travers une fenêtre



Figure 3-3 : Dans la rue

munie d'une grille de métal, à des prix légèrement plus élevés que ceux du marché qui se trouve à quelques kilomètres.

Devant la concession de Fadouba, on sent déjà l'agitation provoquée par l'imminence du concert. Deux ou trois voitures y sont stationnées, et plusieurs gens discutent. Je salue tous les visages familiers lorsqu'ils se tournent vers moi, tentant tant bien que mal de me souvenir des noms de ceux (trop nombreux!) que je n'ai croisés que brièvement lors de mon séjour. Nous entrons par la porte principale qui donne sur la « cour publique » de la concession de Fadouba. En effet, un bâtiment central sépare l'espace de la concession en deux parties, qui ne communiquent entre elles que par un étroit passage. Les bâtiments logeant apprentis, membres de la famille et *toubabous* donnent tous sur la cour publique, tandis que dans la seconde cour se trouvent la résidence de Fadouba, un bâtiment servant d'entrepôt pour les instruments, ainsi que, dans un coin, les toilettes et douches. À part pour l'utilisation de ces dernières, la deuxième cour n'est fréquentée que par les proches de Fadouba, ou ceux qui désirent lui parler<sup>19</sup>. C'est également l'endroit où Fadouba enseigne.

19 À noter que pendant son stage, Fodé obtient (sans que je sache si c'était volontaire) le même genre de séparation en résidant à un endroit différent de celui où se déroule le stage.

Bien sûr, les concerts se déroulent dans la cour publique. Comme nous sommes arrivés assez en avance, il reste encore quelques bonnes places, devant la « scène », où pousse cependant déjà une petite forêt de trépieds surmontés de caméras vidéos. Il n'y a là que peu de places et la majorité des spectateurs se retrouveront sur les côtés, et certains même derrière les musiciens. Je ne peux m'empêcher de sourire en apercevant, dans un coin, un peu en retrait, Ousmane en compagnie d'une Américaine du stage de Fadouba. Assis l'un contre l'autre, ils se murmurent des mots à l'oreille. Il y a à peine trois jours, j'étais à relaxer (et à observer) un peu chez Fadouba pendant l'après-midi, au moment même où Ousmane, jeune musicien et danseur, l'avait abordé pour la première fois. « Armé » d'un *gongoma*, il s'était assis à côté d'elle et s'était mis à en jouer. Au moment où j'étais parti, le *gongoma* venait d'être transféré sur les cuisses de la jeune femme, pour un petit cours de musique improvisé...

Il n'y a pas de courant, ce qui n'est pas une surprise<sup>20</sup>. Un générateur placé dans la cour privée alimente un petit projecteur, qui fournira, ma foi, assez peu de lumière aux nombreux vidéastes. Et cela, en supposant qu'il tienne le coup, contrairement au générateur de Fodé. Celui-ci se trouve maintenant en pièces détachées, après avoir rendu l'âme en plein milieu d'un concert qui dut être complété à la très faible lumière de quelques lampes de poches.

Le groupe de ce soir est un « groupe maison », mené par Noumoudy, un second de Fadouba, originaire d'un village de Haute-Guinée et établi à Conakry depuis quelques années. Contrairement à plusieurs autres groupes (les « ballets »), le groupe de Noumoudy met l'emphase sur les percussions plutôt que la danse. Les cinq solistes sont fantastiques. Les arrangements sont simples, mais pas tout à fait rodés, les passages à l'unisson – moments où

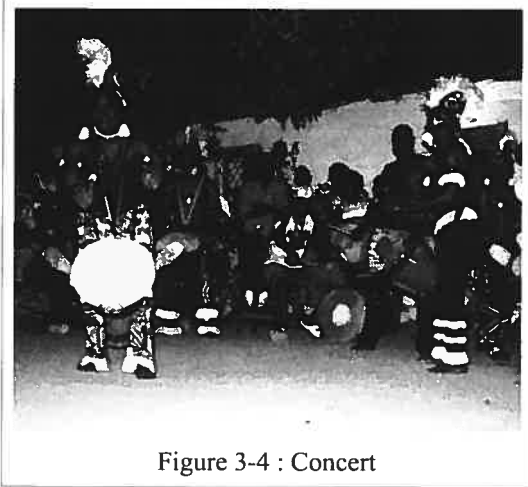


Figure 3-4 : Concert

<sup>20</sup> Durant mon séjour, on m'a dit que l'horaire théorique pour le fonctionnement du courant devait être, en alternance, de 18 h à 7 h un jour, puis de 0 h à 7 h le lendemain. Mais en pratique, cet horaire n'était que peu ou pas respecté, et lors des rares occasions où le courant « apparaissait » à 18 h, son arrivée était soulignée par une clameur dans tout le quartier.

tous les solistes jouent la même phrase – manquent parfois de synchronisme. Les musiciens ont revêtu pour l'occasion leurs habits de scène, dont l'élément le plus spectaculaire est sans doute le « *féléké* » : ce chapeau énorme surmonté de poils de chèvre, qui amplifie visuellement tous les mouvements de la tête. Dans chaque pièce, les *djembéfolas* prennent, chacun à leur tour, le solo. Et pendant la majorité des solos, des spectateurs se lèvent et vont donner de l'argent au soliste, et parfois aussi aux autres musiciens. L'argent est posé soit sur le front (moite), sur l'épaule, sous le rebord du chapeau, ou encore sous la bandoulière qui tient le djembé, sans que le musicien ne s'arrête de jouer. Pour ma part, je me fais un devoir de récompenser les *doundounfolas*, et particulièrement Laye, au *doundounba*, très en forme ce soir et dont l'instrument est très exigeant physiquement. Dès qu'un billet se détache d'un front ou d'une épaule et tombe par terre, un enfant se précipite pour le ramasser et le met dans le plateau se trouvant en permanence à l'avant de la « scène ». Les spectateurs moins extravertis mettent leur argent directement dans le plateau, plutôt que d'aller « l'épingler » sur un musicien. Ce plateau est périodiquement vidé par un des membres du groupe, qui met l'argent dans un sac. Autant les spectateurs locaux que les *toubabous* donnent ce genre d'« éloge monétaire »<sup>21</sup>. Je note toutefois une diminution progressive de la quantité de ces dons plus la soirée avance.

Aucune griotte ne vient chanter pendant ce spectacle, ce qui est assez inhabituel. Lors de tous les autres concerts auxquels j'ai assisté, des griottes ont chanté (et louangé). Et toujours des femmes, jamais de griot : je n'ai été témoin de chants de griots qu'en situation plus intime<sup>22</sup>. Ceci tend à confirmer pour le milieu malinké de Conakry, les propos de Durán pour le Mali :

*It is fundamental to the tradition of the Jalis . . . that the man's job is to play musical instruments whereas the women sing. Of course, men sing too but in general the women's voices are preferred, especially when it comes to singing the famed praise songs which recount, through improvised lyrics, the origins and history of the various family surnames. (Cité dans Hale, 1998, p. 220)*

Vers la fin du concert, un petit « affrontement » musical se produit. Alors que Noumoudy a le solo et vient de terminer une phrase, Sélou la répète, note pour note. Noumoudy n'a pas

21 Lors de l'unique spectacle donné par Fadouba avec son propre groupe, il était fascinant de voir *tous* les membres de l'entourage se bousculer pour donner des billets à Fadouba. Cela semblait être l'occasion d'une réciprocité symbolique envers cet homme, auquel ils doivent leur (bien relative) prospérité.

22 La situation est similaire pour les enregistrements des *djembéfolas* sur disques compacts, où l'on retrouve aussi très majoritairement (en fait, presque exclusivement) des chants de femmes.

vraiment le choix et entre dans le jeu. Il multiplie les phrases, de plus en plus complexes. Sélou les répète sans sourciller. Tous deux restent souriants, mais il est évident que Sélou veut montrer publiquement qu'il est à la hauteur du leader du groupe. Après ce qui me semble une éternité (certainement plus de 15 phrases), Noumoudy entame finalement un échauffement et clôt la pièce, mettant ainsi fin au duel sans avoir réussi à semer son « adversaire », mais sans non plus lui avoir cédé l'initiative<sup>23</sup>.

Après la fin du concert, la foule sort tranquillement par la seule porte disponible. Beaucoup de gens restent pour discuter un peu. Des enfants courent dans toutes les directions. Un adulte finit par s'en offusquer quand un enfant le percute assez violemment. Il se met à les pourchasser et s'en suit un exode massif et précipité. Non loin de moi, j'aperçois Hugo et Ute, un couple de Hollandais participant au stage de Fodé. Hugo s'éloigne d'Ute et se dirige vers la porte de la pièce depuis laquelle on vend boissons gazeuses et bouteilles d'eau. Dès son départ, deux adolescents se dirigent vers Ute et se mettent à chanter en la serrant de très près et en lui tendant une casquette renversée. Un autre s'approche de moi, qui m'est inconnu. Il me tend sa tuque et me dit « pour les musiciens ». Je ne me fais plus prendre à ce jeu, mais manifestement, ce genre de bluff – l'air assuré, presque agressif – fonctionne fréquemment. Tout argent donné à ce jeune serait un cadeau pour lui, pas pour les musiciens. Il faut donner en public, pendant le concert. Mais avant que je puisse réagir, Kandia, qui se trouvait non loin de moi, s'approche et se met à apostropher le jeune, en soussou. Celui-ci réplique et, pendant quelques instants, la situation semble vouloir dégénérer, sans que je sache si ou comment je devrais intervenir. Mais quand finalement Kandia, excédée, fait deux pas vers lui et tend le bras comme pour le gifler, le jeune bat en retraite. Personne autour de nous ne semble s'émouvoir de cette altercation. Kandia est pourtant assez choquée. Elle me dit que ce n'est pas bien de demander de l'argent si on n'a même pas joué ou dansé pendant le concert<sup>24</sup>. Je lui dis que je me demandais si je devais intervenir dans l'altercation. Elle me répond qu'ici (en Guinée), un homme peut frapper une femme, mais que si ça lui arrive à elle, elle va se plaindre à la police et le mécréant va se retrouver en prison. Elle ne manque pas de caractère.

23 Lors d'autres concerts, j'ai été témoin d'accrochages moins civils alors que, par exemple, un accompagnateur se mettait à jouer son accompagnement *beaucoup* trop fort, enterrant le soliste, comme pour démontrer le manque de puissance de celui-ci.

24 Pendant d'autres concerts, j'ai parfois vu des jeunes sortir de la foule, danser pendant quelques secondes, pour ensuite passer agressivement le chapeau parmi les *toubabous*. Mais ils n'obtenaient pas beaucoup de succès, et guère de sympathie de la part des autres spectateurs.

Un peu plus tard, quand la cour de Fadouba est redevenue presque calme, je décide de rentrer. Les autres *toubabous* sont déjà partis, sauf pour Claudio, qui entend sortir dans un bar avec Kassim. Yamoussa m'escorte jusque chez Idrissa, avant de repartir chez lui. Je suis de retour vers 23 h.

### 3.5 Fête

Lorsqu'ils ne sont pas occupés à enseigner la musique à des *toubabous* (ou à aider ceux qui parmi eux enseignent aux *toubabous*), les musiciens du quartier gagnent de l'argent en jouant pour des fêtes, organisées par et pour des femmes, et dont la plupart sont reliées aux mariages (p. ex. *Dembadon*, *Dialaban* et *Safunamalo*). On m'a dit que les femmes planifient moins de fêtes pendant la période des stages, parce qu'elles savent que les musiciens sont alors très occupés. Mais cela arrive quand même, et lors de ces occasions, on annule le cours de l'après-midi (si nécessaire), et les étudiants sont invités à se joindre aux musiciens pour y assister.

Contrairement aux concerts, le mot ne se transmet pas d'un stage à l'autre pour ce qui est des fêtes. Bien que cela n'ait jamais été dit explicitement, l'invitation à assister à une fête semble être quelque chose d'un peu plus « privé », ou intime. On pourrait se demander si cette compréhension relève d'une communication qui s'est faite avec succès sans qu'aucune parole explicite n'ait à être prononcée, ou bien s'il s'agit d'une projection venant du contexte occidental<sup>25</sup>. Pourtant le lieu où doit se dérouler un *Dembadon*, en cet fin d'après-midi chaud et ensoleillé typique de la saison sèche à Conakry, est la rue – donc un endroit public – en face d'une concession encore en construction<sup>26</sup>. Par contre, les seuls hommes sur les lieux sont les musiciens et leurs invités *toubabous* – donc l'événement ne s'adresse pas, apparemment, à tous.

Nous sommes venus à pied, pour une fois, puisque la fête se déroule à seulement une dizaine de minutes de marche de chez Idrissa. On installe chaises et instruments. Ce sont

25 En effet, en Europe ou en Amérique, un concert est (le plus souvent) un événement public, mais une fête comme un « enterrement de vie de vieux garçon » est assez strictement privée...

26 Pendant mon séjour à Conakry, j'ai assisté à cinq fêtes. Deux se déroulaient dans la rue, une était nominalement dans une cour intérieure mais débordait sur la rue, une était clairement délimitée par une cour intérieure, et une (la plus grande) s'est déroulée sur une grande place dont je serais très surpris d'apprendre qu'elle est privée.

les musiciens qui démarrent le tout, avec le rythme *Soli*. Pendant un court laps de temps, personne ne danse. Mais la musique est entraînante, et bientôt des femmes, les unes après les autres ou parfois en groupe de deux, viennent devant les musiciens et dansent. Les tours de danse sont très courts : tout au plus quelques dizaines de secondes. Le tout se termine toujours par un échauffement (et en fait ne consiste souvent *qu'en* un échauffement), à la suite duquel les danseuses s'écartent et d'autres viennent immédiatement prendre leur place. Parfois, si une femme est particulièrement enjouée, elle continue à danser même quand le soliste annonce la fin de l'échauffement. Celui-ci doit alors immédiatement repartir dans un autre échauffement. La petite foule d'au plus une cinquantaine de femmes (et de nombreux enfants) est très compacte. Le soleil, qui commence à baisser à l'horizon, fait resplendir les verts, bleus, rouges et nombreuses autres couleurs des magnifiques boubous.

Soudain, une femme entre dans l'espace de danse, mais sans danser. Elle tient un porte-voix à pile dans sa main gauche, et par un geste de la main droite (paume ouverte vers le bas et main agitée du haut vers le bas) demande au musicien d'arrêter, geste qui est immédiatement acquiescé. C'est une griotte. Aussitôt la musique arrêtée, elle dit quelques mots, et se met à chanter. Les autres femmes tapent des mains. Les musiciens écoutent son chant pendant quelques secondes, puis, ayant identifié la chanson, un des batteurs donne un appel et ils entament *Gidamba*. Cette fois-ci, un groupe de femmes se mettent à danser les unes devant les autres en formant un cercle qui avance lentement. Suite à un échauffement, celui-ci se disloque, et on revient aux tours de danse, comme précédemment. Bientôt, on demande à nouveau l'arrêt de la musique. Un autre chant, et de nouveau *Soli*. Puis, *Balankulania*. Et ensuite, *Mendiani*. Pour chaque chanson, les musiciens doivent l'identifier et savoir quel rythme doit l'accompagner<sup>27</sup>. Les pièces durent jusqu'à ce que (le plus souvent) une griotte demande l'arrêt de la musique, ou (parfois) que les musiciens décident qu'il est temps de demander un peu plus d'argent. Chaque pièce dure quelques minutes, peut-être de deux à cinq environ, parfois un peu plus.

---

27 Et si les rythmes me sont presque tous familiers, je ne parviens pas à identifier les chansons, même si des chansons sont parfois enseignées avec les rythmes pendant les stages.



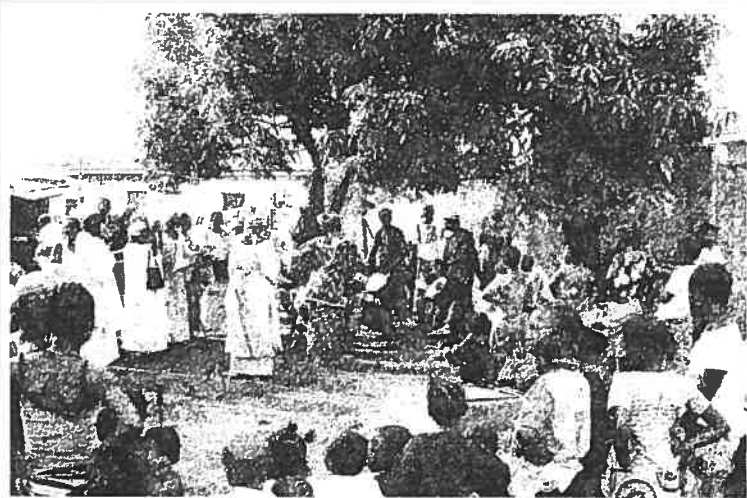


Figure 3-5 : Début d'un *Dembadon*

De temps à autre, une femme pénètre dans l'espace de danse avec une branche dans les mains, et se met à frapper le sol pour élargir le cercle et donner plus de place aux femmes qui désirent danser. Tous les pieds ou fémurs qui ne reculent pas face à son avance vont s'en trouver meurtris! Toutefois, j'ai déjà vu ce rôle assumé avec beaucoup plus d'enthousiasme, et le cercle ne s'élargit finalement que peu. Il y a quelques rotations parmi les musiciens, entre les pièces. À tout moment, cinq ou six personnes jouent, sur un groupe de neuf. Comme lors des concerts, il y a un plateau. Parfois, on arrête la musique et on tend le plateau. Mais contrairement aux concerts, les *toubabous* ne sont aucunement sollicités. Cet événement n'est pas pour eux, mais pour les femmes guinéennes<sup>28</sup>.

En fait, les *toubabous* sont parfois invités à contribuer... comme musiciens. On leur demande de jouer un rythme d'accompagnement au djembé, ou au *kenkeni*. Le plus difficile est de bien suivre les accélérations de tempo très brusques qui accompagnent souvent les échauffements. Mais personne n'a encore eu l'occasion de jouer ce rôle au moment où une femme sans porte-voix demande l'arrêt de la musique. Elle n'a pas l'air contente du tout. Elle discute avec une des griottes et avec les musiciens. Je n'apprendrai que plus tard qu'il s'agit d'une femme venue d'une autre fête, qui a lieu à environ un coin de rue (~50 m), et que nous avons croisée en marchant pour nous rendre ici. Cette autre fête

28 J'oserais même dire que les fêtes sont les moments où je me suis senti le moins *visible*. En fait pratiquement invisible, chose assez rare en Afrique subsaharienne, et je dois dire très appréciée. Lors de ces moments, le *toubabou* devient (presque) « un musicien parmi tant d'autres ». Comme les musiciens travaillent, personne (selon mon expérience) ne s'offre même pour fournir une quelconque exégèse des événements, et l'on est laissé à sa propre (in)compréhension.

se déroule avec chanteuse, batterie et instruments électriques. Je n'aurais pas cru que nous les dérangions, mais apparemment cette impression était mauvaise. Toutefois, après quelques pourparlers, la griotte se remet à chanter, la musique reprend, et les danseuses ont tôt fait de forcer cette invitée surprise vers la périphérie de la foule. Mais elle ne s'avoue pas vaincue, et quelques minutes plus tard, elle revient. Les discussions reprennent. Elle donne de l'argent à Samory, qui le remet à Fodé en souriant. Fodé et elle échangent quelques mots. Puis la musique reprend encore une fois, mais une incertitude semble maintenant planer sur l'événement. Bientôt, la femme revient à nouveau, cette fois accompagnée d'une femme plus âgée. Après quelques paroles additionnelles, la fête est finalement avortée. Je n'aperçois pas d'échange d'argent, mais Fodé me dira plus tard que les femmes de l'autre fête ont accepté de payer le déplacement des musiciens<sup>29</sup>, et que, pour éviter de créer de la bisbille, ils ont accepté d'arrêter de jouer. Nous retournons « à la maison » après à peine 45 minutes de fête<sup>30</sup>...

De retour chez Idrissa, j'ai l'occasion d'observer brièvement une scène à laquelle je n'ai pu assister à aucun autre moment. Les musiciens se sont réunis en conciliabule, à l'extérieur de la pièce où l'on entrepose les instruments, pièce qui permet également l'accès à trois chambres, dont la mienne. Fodé a disparu, mais Amadou, son « premier lieutenant », est là, et distribue l'argent de la fête aux différents musiciens. Une maigre récolte m'affirmera-t-il plus tard, sans me révéler le montant exact.

### 3.6 Visite

« Je crois que ce n'est pas ici », dis-je à Yamoussa. Nous sommes près d'une mosquée, dans le quartier de Ratoma, encore plus loin du centre-ville que ne l'est Matam. Je cherche mon ami Léo. Yamoussa m'accompagne partout depuis que l'Allemand Alexander, sur qui il se concentrait auparavant, est reparti pour l'Europe. Pas surprenant donc, qu'il se soit pointé chez Idrissa peu après le déjeuner, et qu'il se soit porté volontaire pour m'accompagner quand je lui ai dit que je prévoyais tenter de visiter une amie. Il est sympathique, affiche

<sup>29</sup> Selon mes renseignements, le paiement des musiciens pour les fêtes s'effectue en deux parties : un montant fixe pour obtenir qu'ils viennent jouer – le « déplacement » – ainsi qu'un montant variable récolté en passant le plateau pendant la fête elle-même.

<sup>30</sup> Lors des autres occasions où j'ai assisté à des fêtes, celles-ci se sont poursuivies jusqu'à la brunoise, et le retour s'est donc effectué alors que la noirceur commençait à s'abattre sur la ville sans courant. Plus tard, quand j'ai demandé à Fodé si le fait que certaines fêtes se déroulent avec instruments électriques (et sans djembé) l'inquiétait, il m'a répondu que « les femmes aiment beaucoup le djembé ».

une belle assurance sans être arrogant, et je dois dire que j'apprécie sa compagnie. Je lui ai lu les instructions reçues de Léo lors de ma dernière visite au cyber : près de la mosquée, non loin de l'intersection des deux rues principales, dans le quartier de Ratoma. Il m'a assuré qu'il savait comment s'y rendre.

Les taxis de Conakry sont partagés et se déplacent sur des routes fixes. On entasse jusqu'à sept personnes dans de très vieux véhicules, qui tombent pratiquement en morceaux. Le taxi ne part du « terminus » (généralement une intersection importante) que lorsqu'il est plein, mais l'attente n'est, le plus souvent, pas très longue. Quand les passagers veulent descendre, ils n'ont qu'à le demander au chauffeur, qui leur indique le prix à payer, et qui est proportionnel à la distance parcourue. Le chauffeur continue par la suite, mais en gardant l'oeil bien ouvert pour tout passager potentiel se trouvant en bordure de la route. Quand il voit quelqu'un, le chauffeur sort une main par la fenêtre pour indiquer le nombre de places disponibles dans son véhicule. Si le piéton lui fait signe en retour, il ralentit et indique verbalement sa destination finale. S'il y a entente, le ou les nouveaux passagers embarquent.

Nous avons d'abord marché jusqu'à la route principale, puis pris deux de ces taxis (Yamoussa négocie le prix et je paie sa part), et enfin marché de nouveau pendant une dizaine de minutes pour nous retrouver près d'une mosquée. Il y a peu de passants ici, et ceux interrogés par Yamoussa, dans un mélange de français, soussou et/ou malinké, ignorent tout d'un quelconque endroit où l'on donnerait des cours de djembé, et ne réagissent pas au nom du maître tambour. Sommes-nous vraiment au bon endroit? À la quatrième interrogation, Yamoussa finit par apprendre qu'il y a une autre mosquée dans le quartier. Le passant nous amène à un coin de rue depuis lequel s'ouvre une certaine perspective, nous permettant d'apercevoir un minaret au loin. Après avoir remercié notre bienfaiteur, nous nous y dirigeons, sous un soleil de plomb.

Je suis frappé par la différence avec le quartier où j'habite. Sans être « riche », ce quartier me semble beaucoup plus aisé que Matam. En effet, même si les rues y sont de la même terre battue rougeâtre, toutes les concessions y sont entourées de hauts murs, entrecoupés seulement par les portes de métal qui donnent accès à l'intérieur. Et celles-ci sont toutes fermées. Contrairement à Matam, on n'y croise pas d'enfants en train de s'amuser dans les

rues; on n'y aperçoit pas de femmes en train de discuter, faire le lavage ou la cuisine. Les sphères publiques et privées sont ici bien séparées. Arrivés près de la seconde mosquée, nous avons, cette fois, plus de succès. Le premier passant nous indique une concession et l'imposante porte de métal s'ouvre peu après que j'y ai cogné. « C'est toi Pascal? » me demande un jeune homme. Nous étions attendus.

Léo en est à son premier voyage en Afrique de l'Ouest. Il a choisi d'y aller avec un maître Soussou, qui habite maintenant aux États-Unis, lui aussi ancien membre d'un ensemble national. Enseignant de la région de Gatineau, je l'ai connu par le tambour. Il a commencé environ une année après moi. Le hasard a voulu que nous nous rencontrions alors qu'il assistait pour la première fois au *drum circle* du dimanche soir, dans un parc, à Ottawa : l'équivalent, en plus petit et avec une culture un peu différente, des Tam-tams du Mont-Royal. Plus tard, désirant aller plus loin et dans une autre direction que ce qu'offrent les *drum circles*, nous avons fondé ensemble un groupe de percussions ouest-africaines. Nous y avons invité amis et connaissances, plus en fonction de leur volonté à s'engager dans un processus d'apprentissage sérieux – répétitions régulières de trois heures toutes les semaines – plutôt qu'en fonction d'une quelconque expérience préalable de cette musique, musique que nous-mêmes ne connaissions qu'à peine. Au fil des cours et des stages suivis par ses leaders, le groupe a progressivement acquis un répertoire, puis donné de nombreux concerts dans la région d'Ottawa-Gatineau. J'ai malheureusement dû quitter ce groupe suite à un déménagement.

C'est donc une grande joie pour moi de le retrouver maintenant à Conakry. Il vient à peine d'arriver, alors qu'il me reste moins d'une semaine avant mon retour. Il me fait visiter la concession où il habite, et mon impression du quartier se confirme. Il est reçu dans des conditions un peu plus « luxueuses » que les étudiants des stages se déroulant dans « mon » quartier. Par exemple : il bénéficie d'une salle de bain avec toilette « américaine », intégrée au bâtiment et incluant une douche alimentée par un (petit) réservoir d'eau, versus nos salles de bain séparées de l'édifice principal, avec toilettes turques et douches « au sceau »<sup>31</sup>. À l'intérieur de la maison, le plancher est de pierre polie plutôt que de béton. Il y a même un petit salon avec télévision.

---

31 L'eau y est fournie par un grand baril de plastique, qui est rempli avec un boyau quand l'alimentation en eau fonctionne. Les participants puisent à même ce baril pour remplir des seaux et s'aspergent au moyen de tasses en plastique. Si l'alimentation ne vient pas, on doit aller chercher de l'eau ailleurs.

Il est en jour de pause. Les autres participants de son stage sont partis visiter un des grands marchés de Conakry avec le maître du stage. Ce ne sont donc que nos « guides locaux » respectifs qui nous accompagnent vers un petit établissement, sur une petite place, à une centaine de mètres, pour prendre un coca ensemble. Un comptoir et quelques tables de bois résument cet endroit où nous sommes les seuls clients à cette heure de la journée, alors qu'il ne semble y avoir que des poules circulant dans le quartier.

Léo, pendant son séjour, n'assistera à aucune des fêtes (malinkés) reliées au mariage qui ont pourtant constitué pour moi les moments privilégiés de mon passage à Conakry. Mes discussions avec lui (à Conakry et depuis nos retours respectifs), et surtout mon bref aperçu de « son » quartier, me permettent de constater que si le format et le contenu des cours que nous suivons sont relativement similaires, l'expérience vécue par les participants à différents stages peut varier significativement. Le stage de Fodé ressemble à celui de Fadouba, non seulement parce que Fodé est de la même lignée musicale que son père, mais aussi parce qu'ils accueillent les étudiants dans le même quartier. De même, l'expérience des étudiants qui assistent au stage sur la petite île de Roum organisé par un autre groupe, doit elle aussi être complètement différente : ils sont totalement isolés de la ville, mais en permanence à deux pas d'une jolie plage. Et il n'est pas certain, même si je l'espère, que les dynamiques sociales au sein des entourages des différents maîtres se ressemblent beaucoup plus que les quartiers où ils accueillent leurs étudiants respectifs...

#### 4. Mot clé : « authenticité »

En plus de sa position privilégiée dans les analyses anthropologiques de la musique (Moore 2002, Taylor 1997, Thornton 1996, White à paraître) et du tourisme (MacCannel 1976, Brown 1999, Stanley 1998, Conklin 1997), l'« authenticité » est une notion qui s'inscrit au coeur des pratiques de la scène du djembé. Elle s'exprime d'abord et avant tout chez les adeptes par le mot « tradition ». Qu'ils soient pour la première fois exposés à cet instrument par l'intermédiaire d'un *drum circle* ou d'un concert<sup>1</sup>, les « proto-adeptes » découvrent généralement, à un moment de leur parcours, qu'il existe non seulement une technique de jeu spécifique à l'instrument, mais aussi un « répertoire traditionnel ». Ils décident alors d'explorer ce répertoire en prenant des cours.

Selon l'expérience de personnes participant à ce genre de formation, la notion de tradition (et, par extension, celle d'authenticité) évoluera progressivement au fur et à mesure que l'implication dans le milieu et les connaissances de l'étudiant s'approfondiront<sup>2</sup>. Mais, au départ, celui ou celle qui découvre le djembé par l'entremise des *drum circles* identifie comme traditionnel tout ce qui implique l'apprentissage d'un rythme nommé, provenant d'Afrique, et constituant en l'imbrication de différentes partitions rythmiques spécifiques. Il s'agit alors presque d'une définition « par opposition », qui marque la distinction avec l'improvisation et la liberté qui (stéréo)typent les *drum circles*.

Même si plusieurs participent aux deux scènes – une intersection significative – il y a une certaine tension, voir une opposition, entre *drum circles* et ensembles traditionnels. Et cette opposition s'est manifestée lors d'un événement précédant mon arrivée dans l'un et l'autre de ces deux petits mondes, et qui fait maintenant figure de quasi-mythe pour les deux communautés : le schisme ayant mené à l'éclatement de « l'ancienne » liste de distribution *djembe-l*.

Dans ce chapitre, la description de cet événement m'amènera d'abord à réfléchir sur la

---

1 Bien que la situation évolue rapidement, je crois que l'on peut encore affirmer que les *drum circles* sont davantage un phénomène nord-américain qu'europpéen, et qu'à l'inverse, les groupes de musique « traditionnelle » sont un peu plus communs en Europe qu'en Amérique. Mais il y a un mouvement d'expansion et de mondialisation dans les deux cas.

2 Bien que les mots « tradition » et « authenticité » mériteraient presque toujours des guillemets, du moins aux yeux de l'anthropologue, je vais largement les abandonner, à la fois pour alléger le texte, mais aussi pour des raisons qui seront exposées plus tard. (Voir section 4.3.)

nature exacte de la notion d'authenticité à laquelle adhèrent les adeptes occidentaux du djembé, ce qui me permettra d'expliquer pourquoi ils deviennent des touristes culturels et vont suivre des stages musicaux à l'étranger, et fréquemment en Afrique. Ces stages rendent incontournable une réflexion sur la mise en scène de l'authenticité (MacCannell 1976). Je chercherai donc ensuite à découvrir comment cette notion peut s'appliquer aux stages de djembé, mais aussi quelles en sont les limites comme cadre d'analyse. Pour dépasser ces limites, je serai amené à suggérer l'utilisation des discours de l'authenticité rencontrés sur le terrain comme des *symptômes* d'un type particulier de relations de pouvoir : une dynamique d'inclusion et d'exclusion que je nomme, en suivant Moore (2002), « l'authenticité comme authentification ». Ainsi, trois vignettes ethnographiques permettront finalement d'apercevoir certains des enjeux liés à la mondialisation du djembé.

Je devrai parfois me pencher sur certains détails spécifiques de la musique pour alimenter la réflexion. Mais dans tous les cas, le but ultime est de comprendre des dynamiques sociales dont les répercussions se manifestent jusque dans la musique<sup>3</sup>.

#### **4.1 *Drum circles* versus ensembles traditionnels : deux authenticités s'affrontent**

Il y a plusieurs années, toutes les discussions au sujet du djembé sur Internet étaient concentrées sur une liste de distribution non modérée, appelée *djembe-l*. Mais à partir de mars 1998<sup>4</sup>, il y éclate une énorme guerre d'insultes (*flame war*). Le personnage au centre de cette controverse est Lilian Friedberg, une Américaine ayant résidé pendant de nombreuses années en Allemagne. C'est une étudiante de longue date de certains des plus grands maîtres africains s'étant établis en Europe. Maintenant de retour aux États-Unis, elle y a découvert le phénomène des *drum circles*, et elle n'aime pas du tout ce qu'elle y voit : essentiellement une appropriation orientaliste, impérialiste, voir raciste, d'un instrument africain<sup>5</sup>. Abonnée à *djembe-l*, son style abrasif, le volume de ses interventions ainsi que

3 Ainsi, le lecteur qui ne parviendrait pas à saisir tous les détails des descriptions musicales devrait quand même pouvoir suivre le raisonnement. Pour ceux qui voudraient vraiment ne rien manquer, une description du système de notation employé se trouve à l'Annexe C.

4 J'ai établi la date à partir de la consultation des archives de cette liste, disponibles à l'adresse suivante : <http://groups.yahoo.com/group/djembe-l/> (30 mai 2007).

5 Ses arguments sont bien (et calmement) exprimés dans Friedberg (2003), texte centré sur sa version d'une altercation avec l'un des « apôtres » centraux du mouvement des *drum circles*. Voir aussi Friedberg (1998)

ses attaques personnelles génèrent une forte controverse. Le débat prendra des proportions telles qu'il mènera à un schisme<sup>6</sup>. L'ancienne liste meurt, et deux listes lui succèdent (éventuellement) : une *djembe-l* réinventée, maintenant modérée pour éviter les débordements et dévouée assez strictement au répertoire traditionnel<sup>7</sup>, et une nouvelle liste nommée *drumcircles*<sup>8</sup>.

Comme ce travail ne porte pas directement sur les *drum circles*, je ne me pencherai pas sur les accusations de Friedberg. J'aimerais simplement suggérer que la tension entre le monde des *drum circles* et celui de la musique traditionnelle du djembé se cristallise dans deux définitions divergentes de l'authenticité. Je m'appuie, pour ce faire, sur l'excellente typologie de l'authenticité développée par Taylor (1997, p. 21-31), qui en identifie trois « saveurs » bien distinctes, soit :

- l'authenticité de positionnement : liée à notre relation complexe avec l'argent, et qui identifie comme authentiques ceux qui *ne font pas* de la musique pour faire de l'argent;
- l'authenticité émotionnelle : souvent associée à des notions de spiritualité, c'est celle des musiciens qui sont *vraiment* en contact avec eux-mêmes, qui expriment la réalité de leur être;
- l'authenticité primaire : qui invoque une filiation avec une instance passée initiatrice<sup>9</sup>.

Ce sont ces deux dernières qui nous intéressent.

De par leur volonté de permettre à tous et chacun de « s'exprimer » le plus librement possible, leur fétichisme de l'originalité, les *drum circles* relèvent d'une quête de

pour un exemple d'un message envoyé directement sur *djembe-l*.

6 Eric Charry, chercheur universitaire bien connu de la musique mandingue (cité plusieurs fois dans ce mémoire), était un participant actif sur *djembe-l* depuis 1994. Ce serait même l'un de ses étudiants qui aurait créé cette liste vers 1993. Il intervient lui-même dans le débat, après plusieurs mois d'invectives, avec un long (et éclairant) message pour tenter de calmer le jeu (Charry 1998).

7 Voir <http://groups.yahoo.com/group/djembe-l> (30 mai 2007).

8 Voir <http://groups.yahoo.com/group/drumcircles> (30 mai 2007). L'éclatement de la première liste *djembe-l* semble avoir également mené à la formation d'une liste appelée « *jembe-list* », qui se veut plus académique et qui a été créée par Eric Charry. Mais depuis plusieurs années, il n'y a pratiquement aucun trafic sur *jembe-list*, contrairement à la nouvelle *djembe-l*. Les archives de *jembe-list* sont disponibles au <http://lyris.wesleyan.edu/read/?forum=jembe-list> (30 mai 2007).

9 En fait, Taylor formule cette dernière en des termes plus critiques : « [...] *some discernible connection to the timeless, the ancient, the primal, the pure, the chthonic* [...] » (1997, p. 26) Et il fait un lien (« à la MacCannell ») avec l'Ouest-Européen aliéné qui célèbre l'authentique et noble sauvage. Je reviendrai sur cette analyse. Je dois la reformulation ci-dessus à Moore : « *This is thus one basic form of the authenticity as primality argument put forward by Taylor (1997, p. 26-28), wherein an expression is perceived to be authentic if it can be traced to an initiatory instance* » (2002, p. 213, emphase dans l'original). Cette reformulation m'apparaît élargir l'applicabilité de la catégorie – par exemple à l'authenticité de la performance d'une oeuvre de Philip Glass, qui n'est nullement « ancienne » ou « pure », ou encore à celle d'un groupe-hommage (c.-à-d. *cover-band*) – sans en restreindre l'application aux situations orientalistes (dans le sens de Said, 1978) invoquées par Taylor.



l'authenticité émotionnelle. La connexion à la spiritualité est d'ailleurs assez explicitement exprimée, se retrouvant directement dans le titre de la « bible » du domaine : « *Drum Circle Spirit* » (Hull, 1998). Une brève citation : « *The personal expression of rhythm is a healing experience. Group rhythmical expression is a community healing experience. As a rhythmical evangelist, I know that helping a group or an individual find and express their lost rhythmical spirit can be profound* » (ibid., p. 13) Pour celui ou celle qui valorise une telle perspective, la position d'accompagnateur qui échoie souvent aux musiciens en herbe faisant leurs premières armes avec un groupe de musique traditionnelle peut s'avérer des plus aliénantes. En effet, ces rôles n'offrent que peu ou (le plus souvent) pas la liberté qui permet l'expression personnelle d'une quelconque individualité. De plus, lorsque les niveaux des différents musiciens sont inégaux, l'ensemble du djembé peut s'organiser d'une façon assez hiérarchique, ce qui est en contradiction avec le principe égalitaire du cercle<sup>10</sup>. À la limite, on peut alors voir le rôle d'accompagnateur comme reproduisant les circonstances aliénantes d'une chaîne de montage : gestes répétitifs, absence totale de liberté, et peu ou pas de possibilité d'accéder aux positions privilégiées de l'ensemble...

Par ailleurs, les participants à la scène du djembé, tout comme les musiciens (et fans) des orchestres de musique classique, ceux des ensembles ethnomusicologiques, ou ceux des groupes-hommage, utilisent manifestement la notion d'authenticité primaire<sup>11</sup>. Pour eux, l'appropriation de l'instrument faite dans les *drum circles*, sans égard pour son répertoire traditionnel, ou même parfois pour les éléments les plus élémentaires de sa technique de jeu, peut relever d'une vision pour le moins stéréotypée et/ou arrogante de la musique tambourinée africaine (et donc de ses musiciens), lui (leur) niant toute profondeur et toute complexité. Pour reprendre un des arguments de Friedberg (2003), imagine-t-on un groupe de néophytes se rencontrer avec des saxophones, sans expérience ou professeur, et croire qu'ils pourront instantanément créer musique et communauté en soufflant instinctivement? Et en niant cette complexité, les adeptes des *drum circles* occultent également la profondeur et la difficulté du parcours entrepris par les adeptes occidentaux de la tradition. Paul Berliner, dans son exploration de l'improvisation dans le jazz, résume bien ce sentiment :

10 « *Everyone standing or sitting in a circle can see and hear everyone else equally and has an equal position* » (ibid., p. 21). Cette phrase n'est certainement pas incontestable. Les règles de l'acoustique sembleraient par exemple indiquer qu'il serait plus facile d'entendre ses voisins immédiats que les personnes situées à l'opposé du cercle... Mais il s'agit bien sûr d'une affirmation plus symbolique qu'acoustique. La formation en cercle a aussi l'intéressant effet secondaire de créer un centre, soit une position qui se distingue uniquement de toutes les autres, et qui sera l'endroit privilégié des interventions du « facilitateur » (ibid. p. 136).

11 Voir par exemple l'excellente discussion d'Averill (2004) au sujet des ensembles ethnomusicologiques.

*In this regard, the popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature [...] are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience in which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge [...]. (Berliner 1994, p. 492)<sup>12</sup>*

Il est important de noter que les deux approches, les deux notions d'authenticité, peuvent prêter flanc à une critique orientaliste (Said 1978), lorsqu'elles servent de prétexte à leurs adeptes pour projeter leurs propres valeurs sur l'Autre. Dans un cas, on le valorise alors pour l'imaginée spontanéité authentique de son expression artistique, et dans l'autre pour la supposée ancienneté immémoriale de ses traditions.

Dans leur quête d'une authenticité primaire, les étudiants du djembé sont poussés (comme les ethnomusicologues) à rechercher des professeurs ayant un lien avec « la source » : l'Afrique. Voilà ce qui fait du stage avec un maître africain reconnu un moment privilégié du processus d'apprentissage. Or, cette authenticité est encore plus marquée lorsque le stage se déroule en Afrique : « *The expression I am discussing here is perceived to be authentic because it is unmediated – because the distance between its (mental) origin and its (physical) manifestation is wilfully compressed to nil by those with a motive for so perceiving it* » (Moore 2002, p. 213). En se déplaçant pour aller assister à un stage, l'étudiant devient, par la force des choses, un touriste. Ceci mène à une discussion sur un concept central de l'anthropologie du tourisme, et qui s'applique doublement lorsque le sujet à considérer implique l'exportation d'une musique dite traditionnelle : la mise en scène de l'authenticité.

## **4.2 La mise en scène de l'authenticité dans les stages de djembé**

Discuter d'un mouvement dont les principaux adeptes occidentaux se réclament explicitement d'une démarche de recherche d'authenticité, et ce, dans un cadre que l'on peut aisément qualifier de tourisme culturel, ne pourrait se faire sans invoquer une des notions les plus incontournables de l'anthropologie du tourisme : la « mise en scène de l'authenticité », telle que décrite par MacCannell (1976, 91-107). MacCannell affirme en

<sup>12</sup> Voir aussi Ebron 2002, p. 50-52, où cette même citation est aussi effectuée dans le cadre explicite d'une discussion sur la musique africaine.

effet que l'homme moderne, aliéné par sa propre société, se transforme en touriste et part chercher chez l'autre l'authenticité qu'il ne saurait trouver dans sa propre vie :

*For moderns, reality and authenticity are thought to be elsewhere: in other historical periods and other cultures, in purer, simpler lifestyles. In other words, [...] their nostalgia and their search for authenticity are not merely casual and somewhat decadent, though harmless, attachments to the souvenirs of destroyed cultures and dead epochs. They are also components of the conquering spirit of modernity [...].* (Ibid., p. 3)<sup>13</sup>

Toutefois, cette quête est frustrée, car les membres des sociétés qui accueillent les touristes ont en fait recours à une mise en scène de leur propre authenticité, afin de protéger leur intimité. S'inspirant de la notion de région « avant » et « arrière » dans la vie de tous les jours (Goffman 1959), MacCannell subdivise l'espace de la rencontre touristique en six « stades », de l'avant vers l'arrière, en ordre croissant d'authenticité. Le stade ultime représente la véritable et totalement authentique arrière-scène, « *the kind of social space that motivates touristic consciousness* » (MacCannell 1976, p. 102). Pour le touriste se trouvant dans un des autres stades, éventuellement, « la mise en scène devient trop évidente, révélant que l'attraction est inauthentique. À nouveau, le touriste doit chercher plus loin l'authenticité, etc., vers un horizon qui recule indéfiniment » (Brown 1999). Le mouvement du touriste consiste donc en une espèce de fuite en avant vers l'arrière.

Il n'est pas inapproprié d'appliquer cette analyse au cas des stages de djembé auxquels j'ai assisté. Elle s'approche même beaucoup des propos d'un de mes informateurs. J'ai déjà parlé de Lukas, Allemand dans la jeune vingtaine qui, plutôt que d'assister à un stage, s'organisait lui-même des cours privés (voir section 3.3). Je l'ai rencontré au tout début de mon terrain, le lendemain de mon arrivée. J'étais chez Fadouba et je discutais avec John, un Américain – très sympathique, excellent musicien et inconditionnel des stages de Fadouba – que j'avais rencontré pour la première fois au même endroit trois années auparavant. Les tambours se sont mis à résonner pendant la discussion. John m'a dit que c'était un Allemand qui prenait des cours avec Adama, à quelques maisons de chez Fadouba. Je suis allé voir, en suivant mes oreilles. La porte de la concession n'était pas barrée, et me laissa donc découvrir, adjacent à la maison principale, un petit espace où se trouvaient les musiciens. Un plancher et trois murs en béton, ainsi qu'un toit en acier gondolé, résumant ce « bâtiment ». En plus d'Adama et de Lukas, s'y trouvaient quatre

<sup>13</sup> On ne saurait lire cette citation sans penser à Fabian (1983) et son analyse d'une vision de l'Autre le projetant dans un passé quasi mythique, et lui niant la coévalité nécessaire à une « authentique » rencontre. Ou encore à Rosaldo (1989), et sa « nostalgie impérialiste ».

assistants (un au djembé, trois aux *doundouns*), et quelques enfants qui observaient la (mise en) scène. Même si je ne connaissais pas Adama, j'ai rapidement été invité à me joindre à la leçon...

Quand nous nous sommes rencontrés, Lukas était déjà à Conakry depuis cinq semaines. Par la suite, il est venu à plusieurs reprises me parler chez Idrissa, et nous avons pu enregistrer une longue entrevue peu avant qu'il ne parte pour le village, départ dont les raisons deviendront bientôt évidentes. Pour lui, les stages relèvent manifestement de la mise en scène. Il les compare à un film : « *A movie starts when the group arrives. The Africans behave in a way that is a stereotype, a Western idea of Africa: that they are always happy, that they are singing all the time when they work* » (entrevue, Conakry, janvier 2006). Ses critiques ne se concentrent pas sur la façon dont y on enseigne la musique (en fait, il apprécie Fadouba comme artiste et musicien), mais bien sur l'environnement dans lequel les étudiants sont accueillis. Il trouve irréaliste que les Guinéens qui fréquentent la concession de Fadouba y affichent toujours une attitude enjouée. Il fait aussi remarquer qu'on y tolère la présence d'Africains homosexuels, alors que l'homosexualité est en général fortement réprimée. Il mentionne le tourisme sexuel et observe que parmi les stagiaires se trouvent beaucoup de femmes plus âgées, qui ne correspondent pas ou plus aux standards de la beauté occidentale. Il affirme que les gens qui sont admis dans la concession sont sélectionnés pour répondre aux besoins des stagiaires : « *They will all get something there* » (ibid.).

Il n'a pas entièrement tort. Il généralise trop<sup>14</sup>, mais la plupart de ses affirmations sont supportées de manière anecdotique par mes rencontres et observations. Par exemple, lors d'un voyage précédent, j'avais pu observer une « amitié » assez évidente entre un stagiaire et un Guinéen des plus efféminés<sup>15</sup>. Et j'ai brièvement décrit dans le chapitre précédent ma rencontre avec Yuri, pour qui le stage de Fadouba était plus ou moins une excuse pour tenter de trouver une Africaine à marier (voir section 3.4). Pourtant, il me semble que très peu de participants correspondent à ce que l'on pourrait qualifier de « touristes sexuels », c'est-à-dire, voyageant explicitement dans cette optique. Mais, devant la richesse (du moins

14 Déjà dans mes notes de terrain, après une conversation à bâtons rompus, je notais, avec une légère touche d'irritation : « Il croit que toutes les relations entre blancs et africains se limitent à l'argent, que tous d'un côté sont malhonnêtes et de l'autre naïfs. Sauf lui, bien sûr » (notes de terrain, décembre 2005).

15 Ne revoyant pas ce dernier à mon retour, j'ai appris qu'il habite maintenant en Europe, suite à son mariage avec une Allemande...

perçue) et les possibilités migratoires que représentent les étudiants-touristes, il est prévisible que les stagiaires se voient l'objet de fréquentes propositions romantiques et/ou sexuelles. On demande bel et bien à tous les *toubabouts* s'ils sont mariés, et une simple réponse affirmative ne saurait décourager les plus téméraires. Doit-on se surprendre si, parmi ces adeptes de l'Afrique, dont il est vrai que certains ne correspondent pas ou plus aux standards de la beauté occidentale, certains se laissent tenter? Si, parmi eux, il y en a sûrement qui, sans voyager dans ce but explicite, en sont bien conscients et le recherche peut-être activement? Il me semble que non.

Pour ce qui est de l'entrain et la bonne humeur, il est vrai qu'il règne pendant les stages une certaine fébrilité, particulièrement pour les stages qui ont beaucoup de participants (comme ceux de Fadouba). Lors des jours de pause, s'il n'y a pas d'excursion de prévue, une partie de la cour se transforme assez systématiquement en centre commercial pour tissus, masques et bijoux<sup>16</sup>. Ceux qui le désirent peuvent socialiser avec les assistants du stage qui sont présents. Il est fréquent que des groupes de jeunes musiciens, avec *gongoma* et/ou *kora*, chantent et dansent de façon complètement informelle pour/avec les touristes, dans un coin de la cour<sup>17</sup>. Parfois on demande un peu d'argent, parfois non. Parfois cela offre l'occasion de « fraterniser » en offrant un cours de *gongoma* improvisé. Tout cela relève sûrement d'une certaine mise en scène.

Finalement, sur la question de la sélection de l'entourage, je ne puis l'exclure, mais je ne suis pas convaincu qu'une sélection *explicite* soit faite. Certainement, les accompagnateurs et les cuisinières qui travaillent au stage sont sélectionnés. Mais pour diverses raisons, affirmer que *tous ceux* qui entrent dans la concession pendant le déroulement d'un stage sont triés sur le volet, me paraît surestimer le contrôle que peut exercer le chef de la maisonnée<sup>18</sup>. Je crois que l'environnement social en place peut, à lui seul, expliquer la « sélection » de gens qui gravitent autour des stages. Si l'on voulait reprendre l'argument de

16 Les instruments de musique constituent une catégorie à part. On les achète, eux, directement du maître tambour ou de ses apprentis. Ou bien on doit quitter la concession pour les acheter ailleurs, ce qui peut être beaucoup moins cher. Mais ceci n'est généralement pas très bien vu, car la transaction se fait alors à l'extérieur du réseau du maître tambour.

17 Ces musiciens ne sont, à ma connaissance, jamais les mêmes que ceux qui travaillent au stage. Je me demande s'il s'agit-là d'une coïncidence ou bien s'il y a division des tâches.

18 Dans la plupart des sociétés occidentales, on n'entre pas dans (ou sur) une propriété privée sauf avec une autorisation explicite du propriétaire, une sélection positive. Mais les concessions que j'ai observées à Conakry ne semblent pas correspondre à cette règle. Pendant la journée, les portes extérieures n'y étaient pas barrées. Bien qu'il y ait à l'intérieur certains espaces que l'on peut qualifier de privés dans le sens mentionné ci-dessus (sélection positive), elles avaient toutes une cour qui semblait être, de jour, un espace semi-public où aucune autorisation n'était nécessaire pour entrer.

Lukas, mais dans une autre domaine, on pourrait affirmer que le fait que les étudiants des stages ne sont pas (ou très peu) exposés, lors de leurs séjours, à la musique afro-pop ou au rap africain, relève d'une sélection, une mise en scène ne présentant de la « musique africaine » que le « folklore » que recherchent les adeptes. Mais la durée limitée des stages, les réseaux sociaux des musiciens impliqués, ainsi que les intérêts des stagiaires suffisent à expliquer le phénomène. Il ne me semble donc pas nécessaire d'invoquer une volonté explicite des organisateurs de présenter « un film » ou « un stéréotype de l'Afrique » aux participants. Par exemple, Fodé ne se gênait aucunement pour nous faire écouter du rap africain lors de nos déplacements en fourgonnette dans la ville. Je ne l'ai jamais entendu dire que cette musique était moins « africaine » que celle qu'il nous enseignait. Pour revenir à Lukas, son discours peut partiellement être expliqué par sa volonté de se distinguer des participants aux stages, ce qui l'amène à discréditer (ou dé-authentifier) l'expérience vécue ceux qui y participent. C'est là notre première rencontre avec « l'authenticité comme authentification » (Moore 2002).



Par ailleurs, le parcours de Lukas relève tout à fait de cette fuite en avant vers l'arrière qui découle de la vision de MacCannell. En effet, pour lui l'art (authentique) est l'une de ces choses de la vie (avec l'amour et la santé) qui ne doivent pas être associées à l'argent, ni mêlées au capitalisme. Il recherche donc ce que Taylor nomme « l'authenticité de positionnement » (1997, p. 22), mentionnée ci-dessus. Ayant déjà évité les stages pour ne pas être un « touriste », il n'a pas trouvé ce qu'il cherchait à Conakry :

*Adama was a nice village guy. [...] But he has come to Conakry to live here [...] and he's changing. Towards typical metropolitan, Conakry guy. They are cheating and lying to get money out of you. He wasn't that way before. [...] I pretty much see how they think and how they act, and how they become what you want them to be, just because they hope you will give them some money. Or, the best thing is, you will take them to where you live, because they think the Western world is just like paradise.*  
(Entrevue, Conakry, janvier 2006)

Le lecteur pourrait noter une certaine contradiction dans le fait de dénoncer d'une part un stéréotype de l'Ouest (« *like paradise* »), tout en catégorisant assez largement tous les habitants d'une métropole africaine (« *typical metropolitan, Conakry guy* »). N'empêche, ses propos révèlent qu'il avait, à son sens et au moment de notre entrevue, atteint un cul-de-sac à Conakry. Quelques jours plus tard, il partait vers Kita, une petite ville de la Haute-

Guinée pour étudier avec un autre maître. Je n'ai pu lui reparler par la suite. J'ignore donc s'il a trouvé l'Afrique (ou l'Africain) authentique qu'il recherchait, c'est à dire celle (ou celui) correspondant à l'image qu'il s'en fait...

Il serait utile ici de reprendre la distinction faite par Brown (1999, inspiré par Cohen, 1979) entre touristes et pèlerins. Il considère que, par sa quête de l'authenticité chez l'Autre, « le touriste de MacCannell apparaît comme le pèlerin contemporain » (ibid.). En effet, pour Brown, les touristes voyagent pour se rapprocher de leur Centre, pour confirmer qu'au bout du compte, on est bien mieux chez soi. Les pèlerins, eux, s'en éloignent, et voyagent en quête de l'Autre (ce qu'il nomme le Centre élu). Lukas pourrait donc être le pèlerin de Brown. Et s'il n'a pas trouvé ce qu'il cherchait à Kita, il risque fort d'illustrer une autre affirmation de celui-ci, à savoir que pèlerins et touristes ne sont en fait que les deux faces d'un même phénomène, et que « Les vrais pèlerins [...] peuvent aisément se transformer en vrais touristes. Ils n'ont qu'à être "arnaqués" une fois de trop pour redécouvrir leur Centre de retour à la maison et, dans un soudain renversement, sortir tous les vieux stéréotypes culturels discrédités » (ibid.).



Il y a donc bel et bien une certaine mise en scène de l'authenticité dans les stages de djembé, et on peut trouver certaines personnes qui entrent dans cette fuite en avant vers l'arrière que constitue la quête jamais satisfaite d'une « réelle » authenticité. On peut même, en appliquant ce modèle, réfléchir de façon productive aux différences entre le contexte social particulier des stages de djembé et celui plus large de la société où ils se déroulent.

### **4.3 Les limites d'une analyse basée sur la notion de mise en scène de l'authenticité**

Mais est-ce que l'analyse de la section précédente est suffisante? À mon avis, non. Je crois que l'approche de MacCannell nous limite sur deux fronts : celui de l'acceptation de la mise en scène par la grande majorité des stagiaires, et celui de l'obsession anthropologique pour la construction sociale de la réalité.

### 4.3.1 L'acceptation de la mise en scène

Les analyses de MacCannell et de Brown les portent à situer les touristes (ou pèlerins, pour Brown) dans une quête sans fin, cherchant l'horizon reculant indéfiniment d'une « véritable » authenticité. Mais l'exemple de Lukas, cité dans la section précédente, constitue l'exception et non la règle. La très grande majorité des stagiaires, incluant des participants de longue date ainsi que des gens qui enseignent eux-mêmes le djembé et voyagent fréquemment en Afrique, ne semblent pas développer une critique des stages basée sur un quelconque manque d'authenticité<sup>19</sup>. Si une critique se développe chez les stagiaires, elle est plutôt basée sur la notion de niveau que sur celle d'authenticité. Avec le temps, il devient de plus en plus difficile pour les étudiants dont le niveau progresse de trouver des stages assez avancés pour qu'ils jugent l'expérience enrichissante, étant donné l'investissement en temps, en énergie et en argent qu'elle nécessite.

Pourtant, la mise en scène ne peut demeurer invisible. Par exemple, tous réalisent éventuellement qu'on n'enseigne pas de la même façon aux apprentis africains qu'aux stagiaires. Comment expliquer que l'on tolère une telle inauthenticité? J'aimerais suggérer deux éléments de réponse à cette question.

Le premier élément consiste à situer l'authenticité attribuée par les stagiaires à leur démarche ailleurs que dans la microdynamique du déroulement du stage lui-même, et permettant de ce fait l'acceptation d'une certaine mise en scène, et même, la rendant désirable. Cette authenticité se situerait dans les « registres de l'incontestabilité » (van de Port 2004; nous étairons d'avantage cette idée plus loin).

Le second élément, un peu plus spéculatif celui-là, consiste en la suggestion que MacCannell a peut-être sous-estimé les utilités de la mise en scène. Je pense ici particulièrement aux cas où des touristes de pays riches visitent des hôtes de pays beaucoup plus pauvres. Une certaine mise en scène permet alors d'éviter la gêne, la culpabilité ou même l'humiliation aux uns comme aux autres. Je pense aussi aux problèmes de différences significatives dans les pratiques culturelles. La mise en scène permet alors

<sup>19</sup> Il est important d'ajouter un bémol à cette affirmation. Il y a un certain processus d'auto-sélection en jeu ici. Ceux qui ressentent cette « fuite de l'authenticité » ne se retrouveront pas dans des stages années après années. Mais le simple fait qu'il y ait des gens qui se retrouvent dans les stages années après années est une indication des limites du raisonnement de MacCannell.



d'éviter les confrontations de valeurs. Permettez-moi de vous offrir deux exemples.

Premièrement, quand je suis arrivé, plusieurs jours avant le début du stage de Fadouba, une vieille femme (sa belle-soeur) habitait dans la concession principale de celui-ci. Et elle était manifestement très malade. Elle avait une bosse de la taille d'un pamplemousse dans le cou, bosse où la peau était blanchâtre et pleine de gales. Il est possible que le fait qu'elle ait été déménagée dans une autre concession (où aucun stage ne se déroulerait) avant le début du stage ne relève que de considérations pratiques d'espace. Mais de la retirer vers une « zone arrière » a aussi permis d'éviter une situation pour le moins inconfortable, à la fois pour les hôtes et les touristes<sup>20</sup>.

Deuxièmement, lors de notre brève visite au village, je discutais avec Lena, une Allemande et une des quatre *toubabous* (sur les douze participants au stage) à être restés après la fin du stage et ayant accompagné Fodé en Haute-Guinée. Elle me parlait de ses motivations et me disait « *I want to see the real Africa.* » Or, notre visite coïncidait avec la fête musulmane de la Tabaski<sup>21</sup>. Un matin, nous avons ainsi (par hasard) été témoins du sacrifice d'un mouton fait par nos hôtes à Kita. Et Lena de m'affirmer : « *I don't want to see that!* » avant d'aller se réfugier dans sa chambre. Tout comme les anthropologues coloniaux, la véritable Afrique qu'elle recherche se situe donc au village, mais n'est pas nécessairement musulmane. Ou en tout cas, elle aurait apprécié une mise en scène reléguant, sinon ce fait, du moins le geste spécifique du sacrifice, à l'arrière-scène. Si les touristes espèrent que ce qu'ils verront sera authentique, ils ne désirent peut-être pas tout voir...

#### 4.3.2 L'obsession anthropologique pour la perspective constructiviste

Par ailleurs, l'utilisation par l'analyste du vocable de « mise en scène » attire notre attention sur la nature quasi fictive de la situation, nous renvoie à la construction sociale de la réalité. Ce phénomène semble être devenu une véritable obsession anthropologique :

*Say that something is 'authentic' or 'true' and a multitude of anthropologists [...] will*

20 Je logeais moi-même dans cette seconde concession à mon arrivée, mais j'ai déménagée (à la demande de Fodé) au début du stage auquel je participais. Ceci marquait malheureusement un mouvement d'une zone arrière vers une zone avant, chose qui ne saurait réjouir l'anthropologue, incarnation parfaite du pèlerin de Brown (1999).

21 La fête du mouton. Appelée *Eid al-Ad'ha* dans le monde arabe, cette fête commémore la demande faite par Dieu à Abraham de lui sacrifier son fils, alors qu'il serait intervenu au dernier moment pour permettre à Abraham de substituer un mouton à son fils.

*set out to explain to you how you failed to recognize the constructedness of this 'authentic something' of yours. [...] they question the ontology of other people's realities. Whether it is Foucault's notion of 'discourse', Debord's 'society of the spectacle', Baudrillard's 'simulacrum', Hobbsbawn's 'invented tradition', MacCannell's 'staged authenticity', Anderson's 'imagined communities', or Appadurai's 'disjuncted worldorder', in all of their diversity, these terms help us to show how all that was presented to us as natural [...] is in fact made-up. [...] I am increasingly unsatisfied with [the] constant incentive to argue the made-up-ness of life worlds, i.e. to focus on the make-believe rather than the act of believing itself. (Van de Port 2004, p. 8)*

Je n'aurais pu mieux l'exprimer. Toutefois, il faudrait, à mon avis, ajouter « *writing culture* » (Clifford et Marcus 1986) à la liste. En effet, comme le mille-pattes à qui l'oiseau demande comment il fait pour marcher, l'anthropologie, quand elle s'est mise à s'auto-examiner, a eu le vertige. Elle s'est aperçu de la nature « socialement construite », « imaginée » ou encore « inventée », de plusieurs de ses concepts, et particulièrement de celui de culture. Mais, une fois qu'on les a imaginées, les constructions sociales sont investies d'importance par les acteurs de la scène, et si leur nature imaginée ne peut être niée, on ne saurait les réduire à un statut imaginaire. Car verser dans cette erreur, c'est cesser d'accorder, comme anthropologues, de l'importance à nos propres croyances. L'anthropologie a pour but de *prendre au sérieux* les convictions, croyances, systèmes de pensées. Réduire l'entièreté de la « réalité sociale » à un jeu de miroirs, en ne faisant que s'attarder à en démontrer la nature arbitraire, inventée, ne saurait, à mon avis, rendre justice à cette approche.

Par exemple, on peut penser au courtoisage dans nos sociétés. Il y a, dans cette période privilégiée de la formation d'un couple, une mise en scène assez manifeste dans la présentation du soi par les deux partis. Et tous en sont bien conscients. Il est utile et éclairant d'analyser cette mise en scène, mais limiter l'analyse à ce seul aspect de la démarche me semblerait en limiter la compréhension à un niveau presque caricatural.

Et pour en revenir à l'authenticité dans la musique, je ne suis pas seul à ressentir ce malaise. Tim Taylor, lorsqu'il enlève son chapeau d'ethnomusicologue et enfile celui de musicien, l'exprime très bien :

*[...] the « authenticity » I am attempting to describe here is a real thing, not just a marketing tool or, as Martin Stokes has written, « a discursive trope of great persuasive power » [...]. But « authenticity » is something that many musicians and listeners believe in and use as a discursive trope. [...] While as a scholar in using the term authenticity I am well aware of the problems that arise [...], with my other hat on, that of a player of Irish traditional music, I have a firm, inflexible idea about what is*

*authentic in that music [...].* (1997, p. 22, emphase dans l'original)

Afin de dépasser ce problème, je vais m'inspirer de l'analyse que fait Abu-Lughod des études de la résistance. Tout en appréciant leur utilité, elle remarque qu'en se concentrant à explorer les formes de la résistance, ces études oublient parfois de considérer l'application du pouvoir en réaction à laquelle s'effectue une résistance. En s'inspirant elle-même de Foucault, elle suggère : « *I want to argue here for a small shift in perspective in the way we look at resistance – a small shift that will have serious analytical consequences. I want to suggest that we should use resistance as a diagnostic of power* » (1990, p.42, emphase dans l'original). J'aurais peut-être utilisé le mot « symptôme » plutôt que « diagnostic » (et c'est ce que je ferai dans ce qui suit), mais quoi qu'il en soit, Abu-Lughod nous propose d'utiliser la résistance constatée sur le terrain pour apprendre des choses sur la nature du pouvoir exercé sur les populations qui résistent.

D'une manière similaire, les discours sur l'authenticité, lorsqu'on les rencontre sur le terrain (ou dans les discours académiques), créent, de par leur nature même, une notion d'inclusion et d'exclusion : ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas. Ils révèlent, de la part du locuteur, une tentative d'exercer une certaine forme de pouvoir classificatoire. Je propose donc d'examiner les discours de l'authenticité, en les considérant comme des *symptômes*, symptômes pouvant s'avérer révélateurs d'une forme particulière de relations de pouvoir, soit les dynamiques de l'inclusion et de l'exclusion. Tim Taylor, dans la suite du texte cité ci-dessus, illustre : « *I [...] attempt to play not merely in an authentic style but also seek out players with similar attitudes and pick as favorites bands that play in ways that conform to my conception of authenticity* » (1997, p. 22). L'authenticité s'avère ainsi un concept tout à fait opérationnel, qui permet non seulement l'identification d'objets, de musiques ou de comportements comme « authentiques », mais bien l'identification de *personnes*. C'est « l'authenticité comme authentification » (Moore 2002).

Mais avant d'aller plus loin, j'aimerais d'abord vous présenter de façon détaillée trois moments de mon terrain où les protagonistes ont invoqué des notions d'authenticité. Tous se rapportent à une famille de musiques et de danses très importante, nommée « *Doundounba* ».

## 4.4 Les invocations de l'authenticité : le « vrai » *Doundounba*<sup>22</sup>

### 4.4.1 Le vrai *Doundounba* : avec qui as-tu appris cela?

Conakry, Stage de djembé de Fodé

La journée a mal commencé, et ce qui devait être une journée de repos s'est transformé en aventure plutôt rocambolesque. À ma suggestion, Fodé a invité deux griottes à venir chanter les chansons qu'il nous a appris pendant un cours de chant, quelques jours auparavant. Nous n'avions pu alors entendre les chansons avec la musique parce qu'un décès dans le quartier nous empêchait de jouer des percussions. Donc, le but de la démarche était d'entendre des « pros » chanter avec les percussions. Mais avant que l'on puisse commencer, nous apprenons qu'un des lieutenants de Fodé, qui était allé pour confirmer les billets de deux Allemandes, a oublié les-dits billets dans un taxi! Fodé part donc en catastrophe avec elles vers le centre-ville et les bureaux de Royal Air Maroc, pour tenter de régler la situation, une urgence car elles doivent partir le lendemain.

En l'absence de Fodé, et comme c'était mon idée, je prends l'initiative de diriger l'événement. Seulement une des deux griottes se présente. Après une longue attente, je consulte le groupe, et décide de procéder en demandant aux jeunes femmes de la maisonnée d'interrompre leurs tâches ménagères et de venir chanter pour répondre à la griotte. Il me faut convaincre les musiciens, réticents en l'absence de leur « patron », de jouer pour accompagner la griotte. C'est Kassim qui est mon interlocuteur et je dois lui expliquer toute la démarche avant qu'il ne se décide à donner le signe aux autres et que l'on sorte les instruments. Il me faut aussi négocier la liste des pièces qui seront jouées. Et à la fin, je dois régler un imbroglio au sujet de l'argent, car la griotte n'est pas satisfaite de la somme offerte (pourtant discutée au préalable avec Fodé). Elle ne me le dit pas directement, mais parle plutôt à un des musiciens, Sékou, qui vient ensuite discuter avec moi, puis retourne parler avec elle (et Kassim). Sékou me semble plein de bonne volonté, et, ensemble, nous réglons finalement la situation en donnant tout l'argent que j'avais prévu pour les musiciens

<sup>22</sup> Puisque nous nous apprêtons à parler d'authenticité et de *Doundounba*, je me dois de noter que Famoudou Konaté, un des plus grands experts de ce répertoire, insiste pour qu'on les nomme *Dûnun* plutôt que *Doundounba*. Mais comme le nom de *Doundounba* est de loin le plus répandu (même parmi mes informateurs), j'ai choisi, non sans hésitation, de l'utiliser quand même.

à la griotte et en lui laissant le soin de le partager entre tous les participants<sup>23</sup>.

Après cela, nous prenons une pause. Puis, certains décident de profiter de l'occasion pour jouer entre étudiants – chose qui arrive rarement<sup>24</sup>. Notre quintette n'a pas sitôt commencé à jouer que Kassim et Sékou, prennent des djembés et viennent nous rejoindre. Je suis convaincu qu'ils croient nous faire une faveur en venant jouer avec nous. Peut-être espèrent-ils aussi faire étalage de leur talent pour les *toubabous*, occasion qu'ils n'ont pas vraiment quand leur rôle se limite à accompagner les cours enseignés par leur « grand frère ». Mais ils prennent tout l'espace de solo, et au fur et à mesure que le temps passe, on peut lire sur les visages une frustration croissante. Personne ne peut tenter de jouer les phrases enseignées par Fodé ou d'en improviser de nouvelles<sup>25</sup>. Devant l'impossibilité de prendre des solos, je passe moi-même du djembé au *kenkeni* entre deux pièces, puis j'arrête carrément de jouer.

Alors que je ne fais plus que les écouter, le groupe décide de jouer *Dunungbé*, rythme central de la famille des *Doundounbas*, dits rythmes de « la danse des hommes forts ». Erika, au *sangban*, est visiblement mal à l'aise. Elle perd constamment le rythme, malgré les efforts verbaux de Sékou pour l'aider. La musique ne marche pas, et je me sens interpellé. J'aime ce rythme, et je suis confiant de ma capacité à le jouer. Je reviens donc vers le groupe et j'offre à Erika de prendre la relève au *sangban*. Elle acquiesce. Nous décollons, mais la musique bat toujours de l'aile. Il y a mésentente entre le *doundounba* et le *sangban*, dont les partitions respectives ne s'accordent pas. Sékou, après avoir écouté ce que je joue, tente de suggérer à Lena, au *doundounba*, une partition qui ferait complément avec la mienne. Tout en jouant un djembé d'accompagnement, il la regarde et chante ce qu'elle devrait jouer. Mais l'Allemande l'ignore avec une grande détermination. La musique est décousue...

Après la fin de cette répétition plutôt pénible, Lena vient me parler. Nous échangeons

23 À plusieurs reprises, j'ai été impliqué dans des imbroglios au sujet de l'argent entre *toubabous* et musiciens locaux, qui ont tous été réglés de la même façon : plutôt que de négocier l'honoraire de chaque participants individuellement (le réflexe des *toubabous*, apparemment), on donne une somme globale à la personne la plus âgée, et cette personne se charge de redistribuer à l'intérieur du groupe.

24 Tel que mentionné précédemment, il semble y avoir une règle semi-explicite demandant de ne pas jouer à l'extérieur des heures de cours. Et lors des jours de pause, des activités sont le plus souvent organisées. Mais ce jour-là, nous sommes tous ensemble, à une heure où il y a normalement cours, et une masse critique d'étudiants désirent jouer.

25 Enfin, peut-être pourrait-on, musicalement, « jouer du coude ». Mais, à cette occasion, les étudiants semblent trop polis ou pas assez assurés pour effectuer une telle tentative.

quelques plaisanteries, puis elle me regarde et me demande : « *So, about Dunungbe. I didn't know that variation. Who did you learn that from?* » Je suis vraiment embêté, et même un peu choqué par cette question. Je marmonne que je ne suis pas certain, que j'ai joué *Dunungbé* avec beaucoup de maîtres – avec Famoudou Konaté, avec Alisco Diabaté, peut-être aussi avec Michael Markus, etc. – et que je ne peux pas dire de qui cette phrase me vient. Elle ne semble pas satisfaite de cette réponse, et elle ajoute : « *I learned with Mamady Keita* ». Il s'agit d'un argument massue, impliquant que ma version est moins authentique que la sienne. Mais je suis offusqué qu'on me demande de me justifier ainsi. Pour moi, le *sangban* est l'instrument qui mène, du moins dans ce rythme, et c'était à elle de s'ajuster, et ce, même si ce que je jouais n'était peut-être la « phrase » d'aucun maître. Ce n'était pas une question d'authenticité, mais une question de musicalité. Ou peut-être n'est-ce là que de situer l'authenticité à un autre niveau? D'ailleurs, aucun des deux jeunes musiciens africains présents ne m'avait critiqué sur ma manière de jouer. Mais à y repenser maintenant, j'aurais aussi pu tenter de l'écouter pour ajuster mon jeu au sien. Nous nous sommes tous les deux entêtés.

La référence au maître – *who did you learn that from?* – est fréquente dans le domaine. Elle intervient quand des gens tentent de jouer ensemble et réalisent qu'ils n'ont pas du tout la même définition d'un rythme, qu'il s'agisse de Mëndiani, Koukou, Tiriba, etc. Survient alors une question : quelle marge de manoeuvre doit-on donner à l'authenticité? Si deux versions du même rythme ne sont pas complètement identiques, doit-on nécessairement inférer que l'une d'elle est « mauvaise », « inauthentique »? Plusieurs utilisent la question de l'origine – du maître – pour trancher entre « bon » et « mauvais ». Dans un genre dont la plupart de ses adeptes occidentaux sont encore à apprendre le sens de l'esthétique<sup>26</sup>, la question est appropriée. Un rythme malien qui a été appris d'un sénégalais résidant à New York est, a priori, plus suspect qu'un autre rythme se réclamant du même nom, mais appris d'un vieux *djembéfol* à Bamako.

Mais comme le démontre amplement le jazz, il est possible pour un genre d'accepter des dizaines de versions de « standards », souvent assez différentes les unes des autres, sans que le fait qu'elles se réclament toutes du même titre ne pose problème. Y a-t-il une limite? À partir de quel moment ne peut-on plus se réclamer du titre *Summertime*<sup>27</sup>? Quoi qu'il en

<sup>26</sup> Sens qui n'est d'ailleurs pas incontesté, comme nous le verrons bientôt.

<sup>27</sup> Voir Berliner (1994, p. 82-88) pour une discussion de la malléabilité des formes dans le jazz.

soit, mon expérience d'apprenant me porte à croire qu'il existe une flexibilité un peu similaire à celle du jazz, bien que moins poussée, dans le monde du djembé. Quand Lena m'a demandé avec qui j'avais appris *Dunungbé*, je me sentais suffisamment *insider* pour croire que ma version, mon style de jeu, était légitime. Je n'ai pas, depuis, changé d'avis<sup>28</sup>, mais c'était peut-être un peu prétentieux. Si elle en avait été témoin, Lena aurait bien pu me rappeler un autre incident, survenu en Allemagne celui-là, au sujet du même rythme. Bien que portant sur une autre partie de la musique<sup>29</sup>, mon interlocuteur m'avait alors accusé, jugé et condamné d'inauthenticité involontaire flagrante...

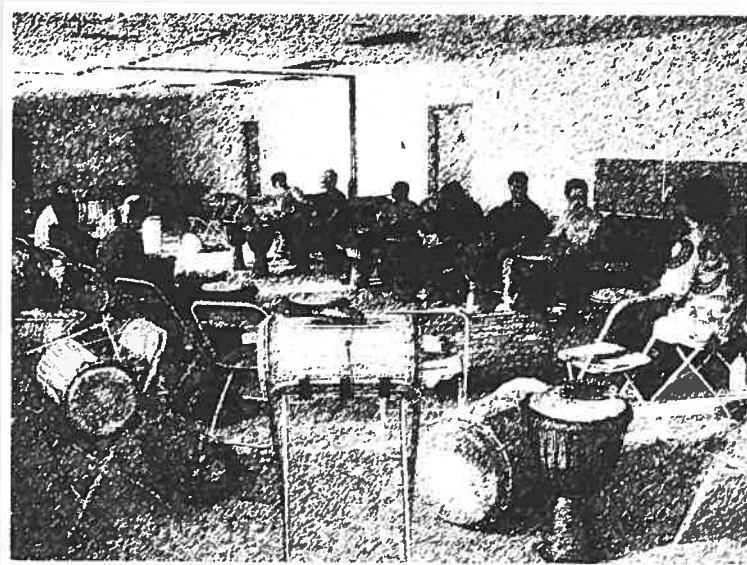


Figure 4-1 : Stage en Europe

#### 4.4.2 Le vrai *Doundounba* : les *Soussous* mélangent tout!

Heidelberg (Allemagne), stage de djembé de Fadouba

– *C'est pas bon! C'est pas bon!*

Nous arrêtons de jouer. L'homme qui vient de faire irruption dans la salle où je pratiquais avec quelques autres musiciens en herbe n'est nul autre que Fadouba Keita, le maître qui nous enseigne. Le stage de Heidelberg a ceci de particulier que non seulement il dure une

28 Par la suite, j'ai eu d'intéressantes discussions avec un Allemand très avancé au sujet de *Dunungbé*. Quelle en est la « phrase », quelle est la longueur du cycle et qu'est-ce qui constitue une « variation ». Nous avons (et avons) encore de nombreux questionnements. Par exemple, il y a des façons de jouer qu'il n'entendait jamais, mais s'il jouait de cette façon, personne ne lui disait que c'était mauvais...

29 La sortie de l'échauffement plutôt que la phrase principale.

semaine, mais la plupart des participants sont logés sur le site même du stage. Cette combinaison de durée et d'hébergement est plutôt rare hors de l'Afrique. Et comme le stage se déroule dans une école de musique située dans la banlieue industrielle de cette ville moyenne, la question du bruit et des voisins ne se pose pas. Donc le soir venu, après la fin des cours, puis le souper, il est possible pour les étudiants de jouer ensemble, en toute liberté, pour répéter ce qu'ils ont appris dans la journée ou bien simplement pour s'amuser. Mais Fadouba n'est jamais bien loin, et il écoute...

Cette journée-là, vers la fin de la séance de cours de l'après-midi, Fadouba nous avait brièvement fait jouer *Dunungbé*, sans toutefois l'enseigner en bonne et due forme. Or, certains d'entre nous avaient déjà été exposés à ce rythme. Le soir venu, cinq personnes ont décidé de le jouer à nouveau. J'ai pris le *sangban*, heureux de pouvoir pratiquer ce rythme difficile, que j'ai rarement l'occasion de jouer. Il a ceci de particulier que c'est le *sangban* qui y appelle la fin de l'échauffement. C'est-à-dire que lors de l'échauffement, c'est le *sangban* qui change son jeu le premier pour en indiquer la fin au soliste et au danseur, et signaler le retour au rythme normal.

Je savais déjà qu'il existe deux façons pour le *sangban* de sortir de l'échauffement, et mon expérience avec Fadouba me portait à croire qu'il privilégie l'une d'entre elles. Mais à vrai dire, je n'étais pas certain de bien comprendre la sortie « à la Fadouba », alors je jouais de l'autre façon, avec laquelle j'étais un peu plus confortable (voir figure 4-2). Nous n'avions certainement pas chauffé plus de deux ou trois fois quand Fadouba nous a interrompu.



Ce que je jouais :

```
{...} -Chauffé-----]
{...} . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 .
{...} x x . x x . x x . x x . x x . x x . x x . x x .
{...} . . . o o . . . . o o . . . . o o . . . . o o .

[Sortie-----] [Rythme--- {...}
. 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 {...}
x x . x x . x x . x . x x . x . x . x . x x . x . x {...}
. o . . . o . . . . o . . o . o . o . o . o . . o . . . m {...}
```

Version corrigée :

```
{...} -Chauffé-----]
{...} . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 .
{...} X x . x x . x x . x x . x x . x x . x x . x x .
{...} . . . o o . . . . o o . . . . o o . . . . o o .

-----[Sortie-----] [Rythme--- {...}
. 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 {...}
x x . x x . x x . x . x x . x . x . x . x x . x . x {...}
. . . o o . . . . o . . o . o . o . o . o . . o . . . m {...}
```

Figure 4-2 : À une mesure de l'authenticité<sup>30</sup>

Immédiatement, il se dirige droit vers moi, en répétant « C'est pas bon! » Peut-être sentant mon embarras, il ajoute : « Ce n'est pas de ta faute. Tu as appris avec les Soussous. Les Soussous mélangent tout! » Il nous explique alors que mon jeu au début de la sortie :

```
1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
x . x . x . x . x . x
o . . . o . . . o . .
```

est en fait un autre rythme de la famille des *Doundounbas*, appelé *Bada*, et que cela n'a pas de sens de jouer *Bada* pour si peu longtemps en plein milieu de *Dunungbé*<sup>31</sup>. Au village, on choisit un rythme, et on le tient, sans mélanger autre chose. Quand on joue *Bada* pendant un *Doundounba*, c'est pour signaler la fin de la musique. Avant, au village, les djembés étaient montés traditionnellement, c'est-à-dire seulement avec de la peau : sans corde synthétique ni anneaux métalliques. Il fallait les chauffer devant un feu pour bien les tendre. Après un peu plus de 30 minutes, ils se relâchaient, et il fallait arrêter pour les

<sup>30</sup> Vous trouverez à l'annexe C une explication du système de notation.

<sup>31</sup> Je savais déjà que cette section correspondait au *sangban* de *Bada*, mais je ne savais alors pas que de jouer cet enchaînement pour seulement une mesure serait synonyme pour Fadouba de jouer le rythme nommé *Bada*.

retendre. On jouait *Bada* pour signaler à tous qu'on allait arrêter<sup>32</sup>. Mais ce que moi je jouais n'est « pas bon ». C'est le « style Conakry », celui des « jeunes », des « Soussous », qui « mélangent tout ». Et il nous (me) montre la sortie « correcte », qui ne diffère de ce que je jouais que par l'omission d'insérer le *sangban* de *Bada* pendant une mesure (voir figure 1).

Cet épisode, en plus d'avoir été un peu difficile à vivre pour l'anthropologue, nous donne quelques indices sur la notion d'authenticité de Fadouba. Elle se situe dans la triade : village, vieux (ou passé) et Malinké; et en opposition avec ville, jeune et Soussou. Pourtant, on notera que Fadouba lui-même prend souvent des libertés avec les rythmes qu'il enseigne. En effet, la veille de cet épisode, il nous avait enseigné un autre rythme où, de son propre aveu, il avait modifié les partitions « traditionnelles » du *kenkeni* et du *doundounba* pour « améliorer la musique »<sup>33</sup>. Il y a donc une certaine instrumentalité dans son invocation du village pour invalider la version « soussou » que je jouais...

Quelques mois plus tard, à Conakry, j'allais entendre un argument similaire, mais complètement inversé...

#### 4.4.3 Le vrai *Doundounba* : c'est Conakry ici!

Conakry, devant la concession de Fadouba

Nous voulons souligner le départ de Fodé, qui retourne en Allemagne. Nous, c'est à dire, moi, le couple d'Allemands Werner et Rose, ainsi que l'Italien Claudio. Claudio et moi sommes les derniers participants du stage de Fodé à être encore sur les lieux, mais l'idée vient en fait des deux Allemands, qui nous ont rejoint chez Idrissa après la fin du stage, et qui, me disent-ils, ont beaucoup joué avec Fodé en Allemagne. Pour moi, en plus de me permettre de cultiver ma relation avec Fodé, c'est aussi l'occasion de mettre en pratique un conseil de mon directeur de recherche. En effet, comme j'étais quelque peu à cour

32 Même si les djembés n'ont plus besoin de cela aujourd'hui, cette pratique de conclure la musique d'un *Doundounba* avec *Bada* semble demeurer, puisque j'en ai été témoin par deux fois au village.

33 On dit que c'est la mélodie des *doundouns* qui détermine le rythme joué. Mais pour Fadouba, et de façon plus générale, c'est le *sangban* qui est le cœur. Pourtant, Fadouba enseigne des variations au *sangban*. Comment distinguer une variation d'un changement de rythme? Quoi qu'il en soit, je crois que le noeud du problème est dans le *sangban*... Par ailleurs, j'ai maintenant appris à faire la sortie des deux façons et peux donc m'ajuster en fonction des autres joueurs (danseurs, ou auditeurs) en présence.

d'inspiration dans le dernier droit de mon terrain, celui-ci m'a suggéré, par courriel, de tenter d'organiser quelque chose<sup>34</sup>. Donc, quand Werner vient me parler de son idée, cela m'apparaît comme une occasion des plus opportunes. Nous envisageons d'abord un concert, en soirée, chez Idrissa. Mais suite à de longues négociations avec les musiciens, des problèmes de générateur, une mésentente sur le jour du départ de Fodé, ainsi qu'une intervention de dernière minute de Fadouba pour déplacer l'événement, c'est finalement à une fête dite « *Doundounba* » que nous assistons, en fin d'après-midi, devant la résidence de Fadouba, la veille du départ de Fodé.

C'est Samory, par l'intermédiaire de qui nous avons négocié la délicate question de l'argent, qui vient nous chercher chez Idrissa peu après 16 h. Quand nous arrivons, on s'affaire à installer une cinquantaine de chaises dans un grand cercle, ainsi qu'à sortir les instruments. Dans ce quartier somme toute pas trop riche de la banlieue de Conakry, le complexe de Fadouba se distingue par sa hauteur, sans être ostentatoire. Sa façade présente deux paires de portes métalliques battantes de plus de deux mètres de haut, peintes en rouge, donnant chacune sur une cour intérieure. Ses portes flanquent de chaque côté le bâtiment principal, où logent les élèves des stages, et qui compte trois étages. On devine que c'est la construction de ce bâtiment qui a nécessité de couler une dalle de béton dans la rue en terre battue rougeâtre et en légère pente, afin de procurer la stabilité nécessaire. C'est sur cette surface, plane mais pas tout à fait horizontale, devant les fenêtres du bâtiment principal, que l'on va danser.

Cet événement complexe pourrait faire l'objet d'une description et d'une analyse détaillées. Je me contenterai d'en évoquer les grandes lignes, puis je porterai mon attention sur un instant particulier de la fête, ce qui permettra d'éclairer à nouveau la réflexion entreprise sur la notion d'authenticité. De près ou de loin, environ une centaine de personnes, dont une quinzaine de musiciens participent à la fête. Parmi



Figure 4-3 : *Doundounba* à Conakry

34 Peut-être s'inspirait-il lui-même de Fabian (et Turner) : « *In the end, I rejoined Turner when I realized that the ethnographer, as he put it, really is an ethnodramaturg. In our fieldwork we are occasions for, sometimes producers of, cultural performances that may range from reciting a set of kinship terms to putting on a full-blown ritual spectacle* » (1999, p. 25-26). Voir aussi Turner 1991.

les spectateurs : famille, amis, voisins, stagiaires<sup>35</sup>, passants; hommes et femmes; adultes et enfants. Les personnes qui dansent sont moins nombreuses et se situent en proximité sociale plus grande des entourages de Fadouba et de Fodé. À tout moment, il y a entre six et huit musiciens qui sont actifs – *doundounba*, *sangban*, *kenkeni* et de trois à cinq djembés. Les pièces jouées sont presque exclusivement des rythmes de la famille des *Doundounbas* (d'où le nom de la fête). Sauf à quelques moments, les danseurs se succèdent individuellement à l'intérieur du cercle, et concluent toujours leur danse (qui dure de quelques secondes à peut-être une ou deux minute) par le même mouvement – mouvement que l'on désigne le « chauffé » (ou échauffement), et qui est accompagné par un équivalent musical<sup>36</sup>. Pendant l'échauffement, d'autres danseurs viennent parfois rejoindre celui ou celle qui termine son tour, et ce geste semble indiquer une appréciation particulière pour la danse qui vient d'être exécutée. Les *djembéfolas* se relaient pour marquer les pas des danseurs, chaque danse n'étant toutefois marquée que par un seul soliste.

Après un peu plus d'une demi-heure de fête, Kassim entre dans le cercle pour danser, et fait un mouvement que personne n'a fait jusqu'à maintenant, mais qui m'est familier<sup>37</sup>. Alors qu'en temps normal, les pas suivent le rythme de la musique, il parcourt la périphérie du cercle en faisant de grands pas sur un rythme 3/4 contre le 12/8 de la musique, en gardant les jambes droites.

Ce pas est parfois effectué par les danseurs lors de leur entrée dans le cercle, et « appelle » le *sangban* à suivre le danseur en changeant du rythme qu'il jouait pour entamer le rythme *Bada* :

	1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . .
pas du	
danseur:	d . . . g . . . d . . . g . . . d . . . g . . . d { . . . }
Sangban:	x . x . x . x . x . x . x . x . x . x . x . x . x { . . . }
	o . . . o . . . o . . . o . . . o . . . o . . . o . . . o { . . . }

Remarquez la correspondance entre les pas du danseur et les coups du tambour. Pourtant le

<sup>35</sup> Dont une bonne proportion armés de caméras vidéo, bien sûr.

<sup>36</sup> J'éviterai ici de discuter du jeu du *sangban* pendant les chauffés, qui est un autre élément dénotant des différences stylistiques contestées.

<sup>37</sup> D'ailleurs, je ne suis pas entièrement certain d'où me vient cette connaissance, puisque je n'ai jamais assisté à une fête *Doundounba* à Conakry auparavant. Je *crois* que j'ai observé cela pendant des spectacles des Ballets Africains et peut-être aussi alors que je jouait pour, ou que j'assistais à, des cours de danse aux États-Unis.

*sangbanfola*, Samory, continue à jouer le même rythme, ignorant le pas de Kassim. Après quelques secondes, Kassim se met à vociférer et à gesticuler, pointant d'abord vers ses pieds, puis vers le ciel, pendant que le *sangban* continue à l'ignorer. Éventuellement, le *djembéfola* soliste, Mamady, se met à marquer les pas de Kassim d'une façon similaire à ce qu'aurait « dû » faire le *sangban*, mais sans se retourner pour enguirlander le *sangbanfola*, chose qui arrive généralement rapidement et avec force quand quelqu'un fait une erreur. Et personne ne cherche immédiatement à remplacer Samory au *sangban*, autre événement que peut entraîner une erreur. Kassim abandonne finalement et change de pas. Quelques minutes plus tard, un autre danseur entre dans le cercle avec ce même pas. Cette fois, pourtant, Samory, toujours au *sangban*, fait ce qu'il n'avait pas fait pour Kassim, et entame *Bada*. Pourquoi ce changement? Que s'est-il passé la première fois?

Les tempos accélèrent de plus en plus. Des joueurs du quartier, ne faisant pas partie de l'entourage immédiat de « la maison » se joignent aux musiciens, si bien qu'après deux heures, plusieurs batteurs sont des gens que je ne connais pas ou peu. Je remarque soudain que Samory ne joue plus : c'est Kassim qui l'a remplacé! Un homme d'un certain âge va discuter avec les musiciens. Ses gesticulations me portent à croire qu'il leur demande de ralentir la musique. En guise de réponse, ils accélèrent encore plus. Quand je demande à Werner ce qu'il pense de la fête, il me répond : « It's war out there » et ajoute « I've never heard them play worse! » Lui et Rose quittent les lieux. Il y a pourtant toujours des danseurs. Finalement, c'est Samory qui met abruptement fin à la fête. Il s'empare, *manu militari*, des *doundouns* et les entre à l'intérieur, chez Fadouba.

J'entre aussi, et Fodé m'affirme que c'est lui qui a pris la décision d'arrêter et a demandé à Samory d'entrer les instruments. Noumoudy, celui que nous avons payé afin que son groupe joue pour Fodé, supporte lui aussi Samory et opine que c'était devenu la pagaille. Pourtant, beaucoup de gens semblent choqués par cette fin des plus soudaines. Kassim, que je retrouve quelques minutes plus tard à l'extérieur, fait clairement partie de ce groupe.

Il me parle tout de suite de Samory, et se réfère au moment de la danse décrit plus haut. Il me dit que comme Samory vient du village, il ne sait pas comment jouer à Conakry. Il mime pour moi le pas qu'il a fait pendant la danse et m'affirme que Samory ne comprend pas ce qu'il doit jouer quand un danseur entame ce pas. Généralisant, il continue en me

parlant des « batteurs de village » qui, s'ils veulent jouer à Conakry, doivent développer la force et la rapidité nécessaires pour soutenir les tempos de la ville. Et il conclut en affirmant avec emphase : « C'est Conakry ici! »

Kassim, tout comme Fadouba, situe donc le style de Conakry en opposition au style du village, mais prend clairement position à l'opposé de Fadouba. Il instrumentalise lui aussi la notion d'authenticité, mais pour soutenir un point de vue inversé. Si Fadouba semble situer l'authenticité en *opposition* avec la triade jeune/Conakry/Soussou, Kassim – jeune et



Figure 4-4 : *Doundounba* au village

résident de Conakry – la situe clairement de son propre côté. Par contre, Kassim est Malinké, et non Soussou. Ou l'est-il quand même un peu? Dans *Logiques métisses*, Jean-Loup Amselle (1990) nous met en garde contre un trop grande essentialisation des catégories ethniques, et ce, particulièrement dans un contexte ouest-africain<sup>38</sup>. Mais avant d'approfondir, je peux maintenant introduire explicitement le concept central de mon analyse des discours de l'authenticité.

#### 4.5 L'authenticité comme authentification

C'est de Moore (2002) que me vient cette idée charnière. Suivant l'observation de Rubidge (1996, p. 219) à l'effet que l'authenticité n'est pas inhérente à un objet (musical ou autre), il élabore :

*I start, therefore, from an assumption that authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. 'Authenticity' is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and thus, historicised position. It is ascribed and not inscribed.[...] it is a construction made on the act of listening. [The] theorisation of observations made on how things count as authentic will in turn inform the question of how such observers constitute their subjectivity.*

*Thus, rather than ask what (piece of music, or activity) is being authenticated, in this article, I ask who. (Moore, 2002, p. 210, emphase dans l'original)*

<sup>38</sup> Amselle a beaucoup travaillé au Mali et en Côte-d'Ivoire, pays voisins de la Guinée, où l'on retrouve des affiliations ethniques telles Bambara, Peul et Malinké.

En utilisant cette idée, je proposais plus haut de considérer l'invocation de discours sur l'authenticité comme les symptômes révélateurs d'une forme particulière de relations de pouvoir, soit les dynamiques de l'inclusion et de l'exclusion, non seulement pour les objets ou les musiques, mais aussi pour les personnes, voir les groupes. Je peux maintenant procéder à cette analyse pour les trois vignettes ethnographiques de la section précédente<sup>39</sup>.

#### **4.5.1 La démarche initiatique des adeptes occidentaux : une quête d'auto-authentification**

Quand, après notre tentative plutôt ratée de jouer *Dunungbé*, Lena vient me demander avec qui j'ai appris ma version (et m'informer du maître avec qui elle a appris la sienne), elle ne tente pas seulement d'établir l'authenticité de partitions musicales. Elle vient de faire l'expérience d'un moment où la musique qu'elle jouait ne s'harmonisait pas avec celle de l'ensemble, et particulièrement avec la mienne, et où un des jeunes joueurs africains lui a suggéré de modifier son jeu en chantant une partition alternative, ce à quoi elle s'est refusée. Il faut situer ce moment dans l'ensemble de la démarche des adeptes occidentaux du djembé.

Le coeur de cette démarche est une quête de traditions, une recherche d'authenticité. En utilisant la clé de lecture fournie par l'interprétation de l'authenticité comme authentification, on peut affirmer que cette démarche en est une d'auto-authentification. Celle d'être accepté comme d'authentiques détenteurs d'un savoir musical par différentes personnes, en fonction du contexte où l'on entend s'adonner à cette pratique. Par exemple, pour ceux qui forment des ensembles musicaux, les juges de l'authenticité sont les spectateurs qui assistent aux représentations, ainsi que les autres musiciens du groupe. Dans le cadre d'un stage, une certaine authentification est recherchée auprès du professeur, mais aussi des autres participants.

Dans le cas qui nous intéresse, Lena et moi étions tous les deux parmi les étudiants les plus avancés. Notre tentative de jouer *Dunungbé* a certainement mis Lena dans une position pour le moins inconfortable, puisqu'elle n'est pas parvenue, pendant la performance, à

---

<sup>39</sup> Il serait également intéressant de se pencher, en utilisant l'idée de l'authenticité comme authentification, sur les motivations de MacCannel lui-même, lorsqu'il invoque l'authenticité pour analyser le tourisme.

établir sa propre authenticité. On peut ainsi comprendre sa réaction de vouloir m'affirmer haut et fort qu'elle a appris sa version avec l'un des plus grand maîtres au monde. Cela lui permettait de s'authentifier au-delà de tout doute et a entraîné ma propre irritation de ne pouvoir me réclamer de qui que ce soit en particulier pour ma version. En ne répondant pas dans les même termes, je risquais de me trouver « dé-authentifié » à ses yeux. Si j'avais pu le formuler à ce moment, j'aurais pu poursuivre comme je l'ai fait ci-dessus : en invoquant un autre discours de l'authenticité, celui une connaissance suffisante des formes de cette musique et des règles de l'ensemble pour authentifier ma version sans l'associer à un « nom ».



Par ailleurs, la question d'auprès de qui doit se faire l'authentification des adeptes nous permet d'éclairer le problème de l'acceptation, par la grande majorité des participants, d'une certaine mise en scène de l'authenticité lors des stages, et ce, contrairement aux théorisations de MacCannell (voir section 4.3.1). En effet, même si pendant le stage, les participants cherchent à s'authentifier les uns auprès des autres, ces relations sont d'une durée limitée : dès la fin du stage, le groupe s'éparpille aux quatre coins du globe. Le public auprès duquel cherche *ultimement* à s'authentifier l'adepte n'est pas sur les lieux du stage, mais bien dans sa communauté d'origine, où les relations sont à beaucoup plus long terme. Dans cette perspective, le stage de formation auprès d'un maître (particulièrement lorsqu'il se déroule en Afrique) constitue un rite de passage (Van Gennep, 1909), dont la phase liminale est le stage lui-même. Le résultat de ce rite est l'authentification de l'initié, c'est à dire l'acceptation de sa transformation par sa communauté d'origine. Comme me le disait un informateur nord-américain très expérimenté, qui me parlait de son premier voyage :

*When I came back, [...] I went to Oumar's [dance] class, [...] and they gave me the solo. [...] I swear to God, after the class [all the other players] came up to me and said « Man, you got so much better! You've been learning the secrets in Guinea! Come on! What are the secrets? What was it like? » and I was like « I don't know what you guys are talking about! » I didn't play anything I'd learned because the music was too fast. [...] We were playing slow in Guinea! But what happens is, when you go to Africa and you come back, your integrity is up. [...] There's two things, one is how people perceive you. [...] They're like: « Oh, this guy went to Guinea! With Adama! And he went to the village! Oh my God! He saw original Doundounba! » [...] They put that on you. The other thing is, I think people's playing gets better because they hear the language, they see the culture – that's where it's from! They feel the heat. They hear the drums*



*outside. You know what I mean?* (Entrevue, Conakry, février 2006)

Ici, l'authenticité se situe bien au-delà de la réalité quotidienne du déroulement du stage lui-même, pour atteindre les registres de l'incontestabilité, celle du voyage, de l'identité du maître, de l'Afrique :

*[...] the registers of incontestability [...] make authenticity claims compelling – sacralize them, so to say [...]. Registers of incontestability bring into resonance experiences that are [...] undeniable [...]. They are experiences with which there is no arguing. This, I will demonstrate, appears to be a recurrent theme in the production of authenticity.* (Van de Port 2004, p. 14, emphase dans l'original)<sup>40</sup>

J'émetts donc l'hypothèse que cela rend une certaine mise en scène pendant le déroulement des stages, non seulement acceptable, mais même *désirable* pour la plupart des stagiaires. Cette mise en scène simplifie leur démarche, sans remettre en question son authenticité, en les soustrayant à un apprentissage « à l'africaine », et/ou en leur évitant d'être (trop fortement) confronté aux aspects les plus dérangeants de la culture et de la société de leurs hôtes<sup>41</sup>.

Certains pourraient être portés à souligner l'asymétrie de ressources qui permet une telle démarche aux adeptes occidentaux du djembé, et tenter, tout comme Gayle Wald (qui cite elle-même James Baldwin), d'attirer notre attention sur

*[...] the social context that encourages white men "to believe the world is theirs" and that the world will "help them in the achievement of their identity" ([Baldwin 1961, p.] 183). Among the problems with such beliefs, Baldwin observes, is that the workings of power can only appear "helpful" and accommodating to those who are not under the obligation to understand how power works on them »* (2000, p. 78, emphase dans l'original).

40 Van de Port attribue également aux registres de l'incontestabilité la qualité d'être au delà de toute parole (*unspeakable*), que j'ai omise de la citation ci-dessus. Il invoque, il faut dire, des expériences de terrains assez extrêmes, comme la Serbie. Comment insister sur la nature socialement construite de l'identité ethnique, face à quelqu'un qui a assisté à la torture et au meurtre de nombreux membres de sa famille immédiate pour des raisons ethniques? Mais il affirme aussi que l'incontestabilité « *need not necessarily come in such drastically disruptive form as trauma and murder* » (ibid., p. 17), et son dernier exemple se base plutôt sur les transes de possession du candomblé : « *Here priests sought to install [...] the incontestability of puzzlement, the unarguable truthfulness of the moment when one has to conclude 'about this I do not know' [...]* » (ibid. p. 20).

41 Je me demande dans quelle mesure les grandes lignes de cette réflexion pourraient être appliquée à d'autres types de touristes. Il me semble probable que dans plusieurs cas, un des éléments importants du voyage est le statut qu'il confère au voyageur à son retour, auprès de sa communauté d'origine. Et que, comme pour mes informateurs, cela permet au touriste d'accepter des conditions qui s'éloignent de l'idéal de la rencontre authentique imaginé par MacCannell. Par exemple, Julia Harrison s'est penchée sur les expériences touristiques d'adeptes du voyage (*travel enthusiasts*) nord-américains de classe moyenne et nous affirme : « *Away from home the tourists imagined reaching out to a common humanity, and yet their encounters regularly underscored the magnitude of cultural difference among peoples around the globe* » (2003, p. 208).

Et en effet, une réflexion plus large sur les dynamiques de pouvoir sera l'élément central du prochain chapitre.

#### 4.5.2 Soussous, Malinkés, citadins, villageois, jeunes, vieux : lignes de tensions

Les deux autres vignettes présentées précédemment – celle où Fadouba corrige ma sortie d'échauffement et celle où Kassim devient frustré parce que le *sangbanfol* n'a pas joué la phrase qui devait accompagner son pas de danse – peuvent être considérées comme les deux côtés d'une même médaille<sup>42</sup>. Fadouba et Kassim invoquent tous les deux un discours d'authenticité pour authentifier le groupe auquel ils appartiennent, mais surtout pour discréditer un autre groupe.

Urbain	Rural
Jeune	Vieux
Soussou	Malinké

Figure 4-5 : Une triade d'oppositions

Regardons-y d'un peu plus près. Examinons d'abord le conflit entre Kassim et Samory, qui a eu lieu pendant la fête *Doundounba*. Dans ce cas, on doit noter que deux des trois éléments de la triade d'oppositions ci-dessus (figure 4-5) ne sont pas présents. En effet, Kassim et Samory sont tous les deux jeunes, et tous les deux d'ethnicité malinké. Reste donc l'opposition urbain-rural, qui s'exprime pleinement avec la conclusion emphatique de Kassim : « C'est Conakry ici! »<sup>43</sup> Quels enjeux motivent Kassim à utiliser cette différence de style pour invoquer un discours d'authenticité qui exclut des normes de l'acceptabilité le style de Samory? Au-delà du fait que c'est Samory qui a mis fin à la fête en entrant les *doundouns* à l'intérieur de la concession, je crois que cela témoigne de la compétition entre deux groupes de batteurs. En effet, avec les activités reliées à la venue saisonnière des touristes, les fêtes populaires et celles reliées aux rites de passages (principalement les mariages) sont l'autre source de revenus importante pour les batteurs urbains. Or, j'ai observé tout au long de mon séjour qu'il semblait y avoir deux cliques dans l'entourage de

42 Et ce, même musicalement. En effet, la sortie d'échauffement que j'utilisais et le changement du *sangban* à *Bada* lors de l'entrée dans le cercle d'un nouveau danseur sont deux éléments du « style Conakry » : dans les circonstances où le *sangbanfol* joue l'un deux, il est très probable qu'il ait également à jouer l'autre.

43 Notons en passant la déclaration de Sally Falk Moore (1994, p. 73) à l'effet que la dichotomie urbain-rural n'est plus une grande préoccupation de l'anthropologie africaine aujourd'hui. Manifestement, cette dichotomie s'avère importante pour mes informateurs...

Fadouba : une centrée sur Mamady, et une autre sur Noumoudy. Kassim joue avec le groupe de Mamady. Si certains joueurs de *doundouns* (tels Samory) semblaient réussir à participer à des événements des deux groupes, je n'ai jamais observé les *djembéfolas* principaux d'un groupe participer à des événements de l'autre groupe<sup>44</sup>. Or Noumoudy, leader du second groupe, est originaire du village. Et en parcourant mes notes de terrain, je trouve l'extrait suivant, bien avant les événements du *Doundounba* :

Kassim [...] m'a dit dit que Noumoudy et Adama gâtent le nom des batteurs de Conakry. Même s'ils sont eux-mêmes devenus des batteurs de Conakry. Apparemment, ils disent que les batteurs de Conakry ne jouent pas les rythmes comme il faut et que eux connaissent vraiment la tradition. Il semble vraiment y avoir des "cliques". [...] se serait Mamady qui aurait dit à Noumoudy qu'il lui fallait changer son style. Comme Noumoudy est intelligent, il l'a fait et maintenant il est très rapide, mais avant il ne l'était pas. Quand il est arrivé à Conakry, on me dit qu'il ne pouvait pas jouer dans les fêtes. (Notes de terrain, janvier 2006)

Ainsi, pour Kassim, l'existence et la légitimité du « style Conakry » est non seulement une question esthétique, mais affecte également sa capacité à gagner sa vie comme batteur. Le développement d'un style urbain permet aux batteurs de la ville de définir un territoire où ils ont la primauté. De cette façon, même les batteurs de village très expérimentés n'ont accès qu'aux plus bas échelons de la hiérarchie quand ils arrivent en ville. Et ces derniers, selon les dires de Kassim, ont, en retour, recours à un discours reliant la tradition au village, pour tenter de discréditer les batteurs urbains et de renforcer leur propre position. Cette ligne de pensée rejoint en grande partie celle de Fadouba<sup>45</sup>.

Car pour Fadouba, l'opposition est complète. Quand il me corrige, il n'hésite pas à invoquer les trois éléments (figure 4-5) pour décrire ceux qui doivent être discrédités : « style Conakry », des « jeunes », des « Soussous », qui « mélangent tout ». Mais pourquoi Fadouba cherche-t-il à tous les discréditer? Le marché des fêtes de quartier de Conakry n'est d'aucune importance directe pour lui. L'ensemble de ses revenus proviennent de ses stages d'enseignements auprès d'étudiants occidentaux et de ses tournées de concerts. Il faut donc regarder ailleurs.

<sup>44</sup> Sauf lors de cette fête, qui était, il faut bien le dire, un peu anormale car organisée à l'initiative d'un groupe de *toubabous*. Le nombre de fêtes auxquelles j'ai assisté est limité. Toutefois, l'existence de ces cliques m'a aussi été confirmée par Fodé.

<sup>45</sup> Et ce n'est probablement pas un hasard! En effet, ce serait Fadouba qui aurait demandé à Noumoudy de venir le rejoindre à Conakry...

Ce moment lors du stage de Heidelberg n'est pas le seul où Fadouba m'a parlé du « style Conakry », et des batteurs urbains. Avant le début du stage, j'ai eu la chance de pouvoir le visiter chez lui. À l'improviste, il m'a invité à faire une promenade à bicyclette avec lui. Moment fantastique pour l'anthropologue (et pour le musicien!) que de circuler ainsi paisiblement dans la campagne allemande et de discuter à bâtons rompus avec un tel homme. Dans les creux de la conversation, il chantait des chansons en malinké. Je ne sais trop comment nous en sommes venus là, mais parmi les nombreux sujets de notre conversation, je me souviens très bien qu'il est devenu un peu plus agité en me parlant des batteurs de Conakry. Il m'a affirmé avec conviction et la voix teintée par sa désapprobation, que c'est à Conakry qu'on joue cette musique avec les tempos les plus élevés au monde. Que c'est tout simplement beaucoup trop rapide. Il m'a aussi affirmé que des batteurs urbains viennent écouter aux portes de sa concession à Conakry pendant qu'il donne des cours, et volent sa musique sans bien la comprendre, et sans même connaître le nom de ce qu'ils s'approprient, mais qu'on entend bientôt un peu partout dans Conakry, en versions abâtardies.

Pour bien comprendre, il faut, je crois, donner un peu plus de contexte sur cet homme d'envergure et d'un certain âge. Fadouba est un artiste<sup>46</sup>. La musique l'habite constamment. Et depuis qu'il a quitté le Ballet national, toute sa démarche s'oriente vers une sorte de retour aux sources de la musique de son village. Pendant les stages, il lui arrive de parler de comment des souvenirs de musiques entendues quand il était jeune lui reviennent parfois soudainement, et qu'il lui faut alors se concentrer pour tenter de bien se remémorer. Chez lui, il utilise fréquemment une petite enregistreuse à cassettes pour saisir ces moments de souvenirs ou bien les moments d'inspiration pour de nouvelles compositions. Et la musique des *Doundounbas* – sujet de nos trois vignettes – provient de la même région que lui. Il est même reconnu pour sa connaissance de ce répertoire. Je crois donc qu'un des éléments de réponse à notre questionnement sur Fadouba et l'authenticité vient de ce qu'il ressent tout simplement envers cette musique un puissant sentiment d'appartenance, combiné avec des notions esthétiques très pointues. Il lui importe donc grandement que nous apprenions « sa » version : l'authentique.

<sup>46</sup> C'est aussi, bien sûr, un homme d'affaires. J'ai d'ailleurs eu une conversation intéressante avec un Américain, où je lui ai demandé s'il considérait Fadouba d'abord comme un artiste ou bien comme un homme d'affaire? Mon interlocuteur opinait pour l'homme d'affaires. Mais, la plupart des aspects commerciaux des activités de Fadouba sont en fait délégués aux membres européens de son entourage.

Mais il y a peut-être plus. Pendant cette même visite, la conjointe de Fadouba m'a parlé de comment il choisit, parmi ses seconds, ceux qui l'accompagneront en tournée. La musique de Fadouba est fréquemment ponctuée de longs passages à l'unisson, qui interrompent temporairement la mélodie principale. Donc, pour l'accompagner, il faut non seulement être un bon musicien, mais il faut aussi comprendre et retenir ces arrangements afin de pouvoir les performer sans fautes pendant une tournée. Et en me parlant de ceux qui répondent à ce critère, elle m'a dit de Fodé qu'il comprend et retient très bien, mais qu'il travaille beaucoup avec des Soussous, chose qui fut dite avec un ton laissant clairement entendre que cela entache un peu sa réputation. Ainsi, même dans l'entourage le plus immédiat de Fadouba, toute association avec des Soussous compromet l'authentification d'un artiste.

À cela, on pourrait ajouter que Fadouba était membre d'un ensemble national sous le régime de Sékou Touré, un Malinké, alors que les premiers solistes des deux ballets principaux étaient aussi des Malinkés. Il a quitté cet ensemble quelque temps après la prise du pouvoir par Lansana Conté, un Soussou. Et alors que les ballets recrutaient à l'époque des musiciens de toutes les régions de la Guinée, ils recrutent pour la plupart maintenant à Conakry, et leur musique reflète par conséquent le plus souvent le style Conakry. Par exemple, j'ai assisté (en compagnie des étudiants de Fadouba), au Centre culturel français de Conakry, à un spectacle de Circus Baobab, un ballet alliant musique et arts du cirque. Ils nous ont présenté un numéro de *Doundounba*, en le situant explicitement, par les décors, dans un village. Pourtant le style de la musique et de la danse trahissaient clairement – pour les oreilles et les yeux avertis – leur origine on ne peut plus urbaine.

Je conclus de tout ceci qu'en tant qu'intermédiaire culturel, Fadouba est impliqué, tout comme le sont les anthropologues, dans une entreprise de définition culturelle (Clifford et Marcus 1986). Mais contrairement à la plupart des anthropologues, il s'agit pour lui de sa culture d'origine, ce qui rend les enjeux plus importants. Or, comme l'exprime bien Jean-Loup Amselle :

La définition d'une culture donnée est en fait la résultante d'un rapport de force interculturel [...]. Il existe donc des cultures qui ont le pouvoir de « nommer » d'autres cultures, de circonscrire le champ de leur propre expression, tandis que d'autres n'ont que la capacité d'être nommées. Le système n'est pas statique pour autant : certaines cultures autrefois sujettes deviennent dominantes tandis que, comme les étoiles, d'autres naissent et disparaissent. (1990, p. 55)

L'enjeu serait donc ici la définition dominante, à une échelle globale, de « *Doundounba* », un objet culturel aux visages multiples, qui fait présentement l'objet d'appropriations et de transformations contestées, le long de lignes qui ne sont pas dépourvues d'autres tensions, qu'elle soient politiques et ethniques (Soussou vs Malinké), générationnelles (jeunes vs vieux) ou sociales (urbain vs rural). Si l'on continue de considérer les discours de l'authenticité comme des *symptômes* de relations de pouvoir, il est peut-être même possible d'inverser le raisonnement, et de se demander si ce n'est pas précisément parce que ces tensions existent que des appropriations qui traversent ces lignes de force en viennent à être contestées par le recours aux discours de l'authenticité.



Figure 4-6 : Style Conakry

## 5. Au-delà de la résistance : joutes et alliances

Au chapitre précédent, je me suis penché sur différents discours de l'authenticité. J'ai examiné ces discours comme les symptômes révélateurs de certaines relations de pouvoir relevant de dynamiques d'inclusion et d'exclusion. Il est temps maintenant d'élargir le regard aux questions de pouvoir dans un sens un peu plus large. Tout comme les expéditions qui sont au coeur de l'examen par Ortner (1999a) des relations entre les Sherpas et les alpinistes du monde entier qui s'aventurent vers les sommets himalayens, les stages de djembé sont le moment d'une rencontre intensive entre des sujets occidentaux, en provenance de certains des pays les plus riches et les plus puissants du monde, et des interlocuteurs du « tiers-monde »<sup>1</sup>. Toutefois, là où les maîtres alpinistes embauchent des Sherpas comme assistants, les adeptes du djembé sont des apprentis qui se rendent, eux, étudier chez un maître tambour, un *djembéfola*. Cette prémisse – une inversion hiérarchique face à la situation des Sherpas, mais aussi et surtout face aux anciennes catégories coloniales – rend particulièrement intéressant l'examen des microdynamiques de pouvoir se manifestant lors des stages de djembé, par l'observation minutieuse des joutes qui s'y déroulent et des alliances qui s'y développent. D'autant plus qu'on y met en scène des acteurs dont les ressources en capital – économique, culturel, social et symbolique (Bourdieu 1979) – sont très asymétriques.

C'est sur cet examen détaillé que portera ce chapitre. Ma démarche s'inscrit tout à fait en continuité avec celle de Bob White dans son étude des groupes musicaux à Kinshasa (à paraître)<sup>2</sup>. White ouvre la voie en s'inspirant de l'importante réflexion de Mbembe, selon lequel « *to account for postcolonial relations is thus to pay attention to the workings of power in its minute details, and to the principles of assemblage which give rise to its efficacy* » (1992, p. 4). Je me dirigerai donc dans cette direction, et pour ce faire, j'examinerai d'assez près le parcours d'un des membres de l'entourage rapproché de Fodé

---

1 Il serait tentant de réutiliser la terminologie de Clifford (1997, ch. 8, p. 188-219) et de parler de « zone de contact », notion que Clifford reprend lui-même à Mary Louise Pratt. Le terme serait tout à fait approprié, si ce n'était de l'inclusion d'un contexte colonial qui est explicitement faite dans la définition du terme. Il faudrait donc élargir un peu la définition, mais je ne peux qu'être en accord avec Pratt, lorsqu'elle affirme : « *A 'contact' perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. [It stresses] copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power* » (citée dans Clifford, 1997, p. 192).

2 White emploie le terme « *micropolitics* ». J'utilise plutôt « microdynamiques de pouvoir », principalement parce que dans son sens le plus large, « *politics* » ne saurait être adéquatement traduit par « politique », qui a un sens, à mon avis, beaucoup plus pointu.

lors mon passage à Conakry. Ses manoeuvres pour l'obtention (ou le maintien) de diverses positions d'intermédialité, dans et autour du stage de Fodé, me permettront d'illustrer de façon concrète certains impacts de la mondialisation du djembé sur les relations et les structures sociales dans le contexte urbain de l'Afrique de l'Ouest. En effet, les nouveaux réseaux transnationaux créés par ce processus engendrent une économie alternative de statut (Bramadat 2001) pour les musiciens du djembé, à qui on a, historiquement, accordé un statut social très bas dans leur propre société. De façon significative, nous verrons que ces nouvelles occasions d'obtenir une mobilité sociale (et physique) accrue s'insèrent tout à fait dans le modèle de réussite personnelle que nous décrit la littérature anthropologique sur les Malinkés. Ce modèle facilite et encourage le retour éventuel dans leur communauté des musiciens ayant réussi à se tailler une place sur la scène mondiale du djembé, en les réintégrant et les réinscrivant comme autant d'exemples d'une nouvelle incarnation du héros cosmopolite mandingue. Bien sûr, ceci n'efface en rien les grandes disparités de ressources qui permettent à des sujets occidentaux, de par leur intérêt pour le djembé, sa musique et ses musiciens, de créer cette économie alternative de statut. Mais j'espère, par l'examen d'un parcours bien précis, pouvoir aller au-delà d'une trop simple dichotomie entre domination et résistance ou d'une représentation ethnographique restrictive qui limiterait mes sujets africains à s'inscrire dans les projets de leurs visiteurs occidentaux.

## 5.1 Le *casting* de la résistance

Inspirée des Gramsci et Foucault, l'anthropologie s'est beaucoup intéressée aux dynamiques de pouvoir depuis la fin des années 1970 et le début des années 1980. Peut-être provoqué par la phrase très fréquemment citée de Foucault « *Where there is power, there is resistance* » (citée dans Abu-Lughod 1990, p. 42), cet intérêt s'est largement traduit en des études de la résistance :

*The concept of resistance has become ubiquitous in contemporary cultural anthropology. [...] From the 1980s on, ethnographers and historical anthropologists have actively sought 'cracks' in systems of dominance and 'sites' of resistance by subordinate groups. These range from studies of long-term group opposition to conditions of slavery and colonialism (e.g. [...]) to 'everyday forms of resistance' – a concept inspired by Foucault (1972, 1978) and de Certeau (1984) (e.g. [...]). The latter focus upon small acts of defiance that do not constitute a social movement but that suggest a person's or a small set of person's dissatisfaction with the status quo. (Seymour 2006, p. 303-304)*



Sans en nier l'utilité ou la pertinence, il serait peut-être intéressant de se demander dans quelle mesure ce mouvement, qui s'est développé en grande partie sous l'impulsion de l'anthropologie américaine, pourrait être lié à l'évolution de la *société américaine* et, en particulier, à celle des campus universitaires. En effet, les intellectuels américains se sont fortement tournés vers des penseurs tels Foucault pour nourrir leur propre résistance (idéologique) au ressac vers la droite qui a suivi les turbulences des années 1960 et du début des années 1970, ressac qui ne semble d'ailleurs pas vouloir s'épuiser (Cusset 2003). Mais cela nous éloignerait un peu trop de notre sujet.

Toujours est-il que les études de la résistance et de la subalternité – particulièrement dans ses formes les plus subtiles et quotidiennes – se sont tant multipliées que depuis les années 1990, des voix commencent à s'élever dans la communauté anthropologique pour dénoncer une trop grande monopolisation de l'attention disciplinaire sur la question de la résistance. Marshall Sahlins : « [...] *both hegemony and resistance are demanded by the current politics of anthropological interpretation* » (2002, p. 52; voir aussi p. 20-23). Michael F. Brown : « *If there is any hegemony today, it is the theoretical hegemony of resistance.* » (1996, p. 729). Diane Hoffman, elle, reprend un des arguments de Brown en soulignant : « *The current tendency to locate resistance as a kind of 'moral high ground' – one that simultaneously elevates both the researcher and the 'resistant' researched to positions of integrity [...]* » (1999, p. 674).

Pour ma part, je dois dire que bien que mon sujet de recherche me porte assez naturellement vers les questions de pouvoir dans les relations humaines, la notion de résistance me paraît, à une exception près, peu applicable à la réalité que j'ai explorée pendant mon terrain. Afin d'en expliquer la raison, j'aimerais me pencher brièvement sur certains écrits de Sherry B. Ortner (1995, 1999a). Mais tout d'abord, l'exception : l'aspect du concept de résistance qui me semble avoir une réelle motricité face à mon terrain.

Le lecteur attentif ne sera pas trop surpris que cette exception se trouve dans l'analyse de la résistance faite par Abu-Lughod (1990) et que j'ai déjà utilisée comme inspiration dans mon examen des discours de l'authenticité (voir section 4.3.2). Rappelons qu'Abu-Lughod nous suggère d'inverser la phrase de Foucault, pour considérer que là où il y a de la résistance, il y a du pouvoir. À partir de ceci, elle nous suggère d'explorer ce que des gestes concrets de

résistance peuvent nous apprendre sur la nature du pouvoir face auquel cette résistance s'exprime. Cette idée me semble tout à fait opérationnelle.

Par ailleurs, dans *Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal*, Sherry B. Ortner (1995) nous présente une des critiques les plus constructives des études de la résistance. Elle y identifie trois risques ou problèmes centraux auxquels s'exposent de telles études, tous liés à ce qu'elle identifie comme un « refus ethnographique », c'est-à-dire un renoncement à considérer la réalité ethnographique dans toute sa profondeur<sup>3</sup> : « *Resistance studies are thin [...]: thin on the internal politics of dominated groups, thin on the cultural richness of those groups, thin on the subjectivity – the intentions, desires, fears, projects – of the the actors engaged in these dramas* » (ibid., p. 190). Ainsi, dans un souci de bien montrer la dichotomie domination/résistance, on risque fort de stériliser les tensions et les dissensions à l'intérieur même des groupes résistants, de simplifier la complexité de leur culture et d'effacer une action individuelle qui en est réduite à n'être que l'expression de la résistance du groupe. Cette critique est extrêmement pertinente, et il n'est donc pas surprenant qu'Ortner soit également l'auteure de la très riche ethnographie des Sherpas et de leurs relations avec les alpinistes que j'ai mentionnée en début de chapitre (1999a). Tout en s'inscrivant assez explicitement dans la lignée des *subaltern studies* et d'une perspective de résistance (ibid. p. 17-25), elle évite de belle façon les pièges décrits dans sa propre critique et résumés ci-dessus.

Il n'est pas difficile de voir les similitudes entre ses travaux et mon propre sujet :

*This is a history of a long-term encounter between two groups, two sets of people – one with more money and power than the other – coming together [...] to accomplish a single task. [...] what is at issue are the ways in which power and meaning are deployed and negotiated, expressed and transformed, as people confront one another within the frameworks of differing agendas. These are not necessarily agendas of power and domination as such; often they are not. But the de facto differentials of power and resources shape even the most well-meaning encounters [...].* (Ibid., p. 17)

Malgré les fait que cet ouvrage ne soit pas dévolu de matériel comparatif très intéressant pour moi, quelque chose me dérangeait, sans que je sois en mesure d'identifier précisément ce dont il s'agissait. C'est finalement la lecture d'une toute autre ethnographie – celle de Hoffman (2000) sur les griots, le pouvoir et l'organisation sociale mandingue – qui m'a fourni l'inspiration me permettant d'identifier la clef de mon inconfort.

3 Il faut entendre ici le concept « geertzien » de *thickness*. Geertz a d'ailleurs dirigé les travaux de doctorat d'Ortner. (Voir aussi Ortner 1999b.)

Après le récit et l'analyse très détaillée d'événements liés à un conflit au sein des griots du cercle de Kita, au Mali, Hoffman se penche sur l'applicabilité de la notion de « caste » aux sociétés mandingues (p. 234-251). En effet, bien qu'ils n'aient pas de mots rendant le concept de caste dans leur langue, les Malinkés distinguent « traditionnellement » trois catégories de personnes : les *hôron* (ou nobles), les *niamankala* et les *jôn* (ou esclaves). Nous n'avons pas besoin d'entrer trop profondément dans les détails, mais Sory Camara, par exemple, parle des « trois castes malinké » (1992, p. 64). Il établit une opposition (hiérarchisée) entre *hôron* et *jôn*, et situe les *niamankala* – dont les griots sont une sous-catégorie – de façon délibérément un peu ambiguë, quelque part entre ces deux extrêmes (ibid., p. 62-72). Hoffman, elle, tout en appuyant une classification selon la caste au regard de phénomènes tels l'endogamie des différents groupes, argumente que l'on doit séparer la notion de caste de toute classification hiérarchique fixe, à tout le moins dans le cas mandingue et en particulier dans le rapport entre *hôron* et *niamankala*. À son avis, les dynamiques de pouvoir mandingue sont fluides et circonstancielles, tant et si bien que l'on ne peut établir la primauté de l'un sur l'autre d'une manière fixe.

Bien loin de moi l'idée d'évaluer cette thèse<sup>4</sup>. Toutefois, les propos de Hoffman m'incitent à réfléchir sur le geste classificatoire qui préfigure une analyse centrée sur la résistance. Revenons donc sur une citation d'Ortner déjà faite ci-dessus : « *Resistance studies are thin [...] : thin on the internal politics of dominated groups, thin on the cultural richness of those groups, [...]* » (1995, p. 190, mon emphase). Ne pourrait-on pas affirmer qu'en plus des risques identifiés par Ortner, les analyses de la résistance tendent à enfermer les sujets étudiés dans un système binaire en tout point similaire à celui de castes complètement endogènes et (évidemment) hiérarchiques? Je le crois. Une telle analyse (et un tel analyste) condamne les uns au rôle de dominants, et les autres à celui de dominé. C'est, pour continuer la métaphore théâtrale, le *casting* de la résistance. Ce *casting* est relativement compréhensible dans le cas d'Ortner. Mais j'aimerais faire remarquer qu'elle porte elle-même notre attention sur le fait que les Sherpas d'aujourd'hui ont de moins en moins tendance à utiliser le terme *sahib* pour désigner les alpinistes qui les embauchent. En effet, ce terme porte en lui une notion de déférence, une hiérarchisation implicite qui est de plus en plus rejetée explicitement par les Sherpas (1999b, p. 210-216). Pourtant, c'est le

4 Voir par exemple les critiques de Jansen (2001a) au sujet du livre de Hoffman, qui sont nombreuses. Et il n'est pas convaincu par ses conclusions.

terme qu'*elle-même* choisit d'utiliser pour désigner ces alpinistes<sup>5</sup>. On peut se demander dans quelle mesure, une fois qu'un tel *casting* est établi, il contribue à structurer, voire à diriger, l'analyse.

C'est cette dichotomie qui me semble peu applicable à mon terrain. Comme pour Hoffman, les microdynamiques de pouvoir que j'ai observées (et auxquelles j'ai participé) me sont apparues bien plus fluides et ambiguës. Je me contenterai donc, au besoin, d'examiner des *gestes* de résistance. Mais je ne ferai pas de la résistance une catégorie de classification sociale.

Ceci étant dit, nous sommes maintenant prêts à entrer dans le vif du sujet.

## 5.2 Les manoeuvres de Kassim : faire profiter l'intermédialité

Kassim a déjà été mentionné à quelques reprises dans ce mémoire. Membre de l'entourage rapproché de Fodé, il servait d'accompagnateur pendant les cours (section 3.2). Il a été mon interlocuteur, en l'absence de Fodé, lorsque je voulais que les musiciens accompagnent la griotte qui était venue nous faire la démonstration de quelques chansons (section 4.4.1). Et c'est lui qui, pendant la fête *Doundounba* à Conakry, est entré en conflit avec un musicien originaire du village parce que ce dernier n'avait pas adopté le « style Conakry » pour l'accompagner au début de son tour de danse (section 4.4.3). Jeune artiste ambitieux n'ayant pas encore « percé », Kassim est l'une des personnes que j'ai le plus côtoyées pendant mon séjour à Conakry. Je l'ai observé manoeuvrer pour obtenir, maintenir et faire fructifier des positions d'intermédialité auprès de trois personnes : Fodé, l'Italien Claudio, et moi-même. Il n'est peut-être pas un hasard que les *toubabous* dans ce groupe sont tous deux des étudiants avancés qui résident très loin de là où Fodé habite (c.-à-d. l'Allemagne).

5 Et elle en est, je crois, bien consciente, comme en témoigne cette citation qui conclut la section sur la redéfinition des relations entre Sherpas et *sahibs* et l'abandon du terme *sahib* : « [...] *acts of resistance are claims for a certain kind of cultural or symbolic power, the power to define, or to share in defining, the situation and the relations in question. Categories matter. The point is crucial for understanding why it was important that sahibs no longer be sahibs [...]* » (ibid., p. 216). À sa décharge, il est également important de noter la nature historique de son travail; de même que la simple utilité du terme pour désigner facilement l'ensemble des alpinistes ayant visité l'Himalaya. Par ailleurs, on remarquera aussi le positionnement « intéressant » pour son autorité ethnographique qui résulte de l'utilisation par l'anthropologue lui-même d'un terme largement utilisé par les « locaux » pour parler de leurs visiteurs. À ce dernier compte, je dois bien sûr moi-même plaider coupable. Mais je m'empresse d'ajouter que le terme « *toubabou* » ne me paraît pas, contrairement à *sahib*, avoir une connotation hiérarchique.

Comme je maintiens que Kassim se trouve au point critique de ce que je nommerai bientôt le « parcours des *djembéfolas* » (section 5.3), je vais maintenant procéder à un examen ethnographique détaillé de ses manoeuvres.

### 5.2.1 La tombola des relations humaines

Nous sommes en après-midi, deux jours après l'arrivée de Fodé et moins d'une semaine après la mienne. Déjà, je commence à identifier les gens de l'entourage immédiat, qui sont, en assez bonne approximation, toujours avec lui, du matin au soir. Le « cercle intérieur » semble composé de trois personnes : Amadou, Kassim et Mohamed. Mais je ne connais pas encore leurs rôles ou les détails de leur relation avec Fodé. En fait, à ce stade, je connais à peine leurs noms.

Quand j'annonce à Kandia mon intention de faire des emplettes au marché de Matam, elle me dit que Kassim doit aussi y aller et me suggère de m'y rendre avec lui. Pourquoi pas? Le trajet devait consister en une quinzaine de minutes de marche. Mais après cinq minutes, Kassim me dit qu'il préférerait aller un peu plus loin, jusqu'à Matoto, pour qu'il puisse se procurer une carte d'artiste. Pas de problème. C'est donc une vingtaine de minutes de marche, puis un petit trajet en taxi que nous faisons ensemble. En chemin, il prend soin de me conseiller d'éviter de me lier d'amitié avec des gens qui ne sont pas dans l'entourage de Fodé, afin d'éviter les problèmes... Nous débarquons dans un marché assez occupé, et Kassim me prévient de faire attention au sac que je porte en bandoulière.

Le processus pour obtenir une « carte d'artiste » semble être de se pointer dans une ou l'autre des petites boutiques du marché qui offrent un service d'impression. Elles ne contiennent que quelques ordinateurs, imprimantes et parfois une photocopieuse, le tout alimenté par un bruyant générateur. Un préposé nous accueille, Kassim lui montre une carte existante – empruntée à je ne sais trop qui – et se met à négocier un prix avec lui. Ce n'est qu'à la troisième boutique qu'il parvient à une entente, et le préposé se met alors au travail pour reproduire la mise en page de l'original. Kassim m'informe qu'il doit aller faire prendre sa photo ailleurs. Après avoir trouvé une autre boutique, plus grande et plus achalandée, qui offre le développement de films et un service de photo, nous nous retrouvons avec du temps à perdre car il faudra, lui dit-on, une bonne heure avant de

pouvoir obtenir la photo développée. Je demande à Kassim s'il y a un cyber dans les environs. Il me dit que oui, que c'est une bonne idée, et me demande si je peux l'aider à écrire un courriel.

Le cyber se distingue de ceux qui sont à Matam en ce qu'il est plus grand, que sa vingtaine d'ordinateurs sont un peu moins vieux et, surtout, qu'il est climatisé. C'est un endroit populaire et nous devons attendre une dizaine de minutes avant qu'une place ne se libère. Kassim me dicte deux courriels, que j'envoie à partir de son compte de messagerie Web<sup>6</sup>. Le premier est en français et s'adresse à une Australienne. Je constate qu'il sait lire, et il me confirme qu'il est allé à l'école. Mais comme il est très lent au clavier, je lui fait économiser beaucoup de temps (et donc un peu d'argent) en l'aidant. Le second s'adresse à une Japonaise, et pour celui-ci ma présence est essentielle car il doit être rédigé en anglais. Je m'efforce de traduire en demeurant le plus près possible de ses formulations, même lorsque son français s'avère « particulier » ou qu'il se répète – ce qu'il fait fréquemment pour rappeler à ses interlocutrices qu'il pense toujours à elles. Après avoir terminé les deux messages, je prends quelques instants pour vérifier mon courriel, mais n'y trouve rien de neuf. C'est Kassim qui paie pour la demi-heure d'utilisation. En sortant de là je lui dis :

- *Donc, tu es fou pour deux femmes?! Héééé!?* <rires>
- *Pascal, tu sais, c'est comme la tombola.*

Ces mots étaient bien plus révélateurs pour ma propre relation avec Kassim que je ne l'aurais cru... Le soir même, j'écris dans mes notes de terrain : « Kassim me semble très franc et ouvert, une bonne âme, enthousiaste. » Je me demande toujours si cette impression était la bonne...



J'ai eu quelques autres occasions d'écrire des lettres semblables. Après la fin d'un stage et le départ des *toubabous* y ayant participé, j'ai aidé un jeune batteur à entretenir une correspondance avec une Allemande qu'il y avait rencontrée. Lors de mon propre passage

---

6 Ces comptes sont idéaux pour les besoins locaux. Non seulement sont-ils gratuits, mais en plus ils sont accessibles de n'importe quel cyber – où les prix sont assez raisonnables – et leur capacité à recevoir des messages ne dépend pas de la disponibilité et de la fiabilité des infrastructures locales. Mon expérience en Guinée me porte à croire que les communications par Internet y fonctionnent beaucoup mieux que la téléphonie filaire. L'industrie du cellulaire semble aussi en pleine croissance, bien qu'encore assez peu développée. Il y a ici, dans la combinaison d'Internet et de la téléphonie sans fils, une réelle percée pouvant potentiellement changer la vie quotidienne de nombreux guinéens.

en Allemagne, j'ai également pu discuter avec Maria, une femme qui avait entrepris une relation lors d'un stage deux années auparavant. À la suite d'une correspondance assez longue, elle a finalement invité son tourtereau à venir la visiter, mais les choses n'ont pas fonctionné. Elle a découvert qu'il ne savait ni lire ni écrire, et ne semblait pas enclin à apprendre. Après qu'elle eut pris des leçons de français, elle a vite réalisé que celui de son copain était très approximatif et qu'il était incapable de la corriger ou de l'aider à apprendre. Elle a constaté que la communication de quoi que ce soit de subtil était impossible. Elle m'a parlé des réactions plutôt négatives de sa famille à leur relation; des courriels qui étaient composés par un ami très intelligent et reflétaient plutôt la personnalité de celui-ci que celle de l'être aimé; du fait que pendant sa visite, il passait tout son temps à travailler pour faire le plus d'argent possible; des 1 500 euros qu'il a ramenés en Afrique grâce à ce travail; de l'appel qu'elle a reçu moins d'un mois après son retour en Afrique où il lui a demandé d'envoyer de l'argent; des conversations téléphoniques lors desquelles il lui dit qu'elle est son seul espoir et ne semble pas vouloir entendre quand elle répond que ça ne peut pas marcher entre eux...

Malheureusement, je n'ai pas eu la chance d'interviewer le tourtereau pendant mon séjour à Conakry pour avoir sa version des faits. Un élément significatif est qu'il n'est pas musicien, et donc qu'il ne pouvait pas enseigner les percussions africaines en Europe. Son travail y consistait à aider un professeur allemand à assembler et réparer des djembés. Or, c'est le capital culturel associé au fait d'être musiciens qui distingue le parcours des *djembéfolas* des autres cas de migration ouest-africaine vers l'Europe résultant d'un « contre-mouvement » subséquent à des visites touristiques (Ebron 2002, ch. 6, Wagner et Yamba, 1986). Ce capital donne à l'immigrant une meilleure capacité de se tailler une place une fois rendu en Europe. Mais, avant même le départ, il entraîne aussi la possibilité que la relation qui mènera à l'émigration ne soit pas (ou pas seulement) de nature romantique<sup>7</sup>. Également, le fait que le contact s'établisse pendant des stages de percussion marque probablement une différence dans les motivations des touristes qui s'impliquent dans ce genre de relation, en ce que la cause première de leur voyage n'était pas la recherche d'un partenaire.

7 À ce compte, lors d'une entrevue à sa résidence en Allemagne, Fodé a bien pris soin de souligner le fait que ni lui ni son père n'était parvenu en Europe grâce à une femme, laissant clairement entendre que ce genre de dette – souvent assortis de la menace d'une éventuelle déportation tant que la résidence permanente n'est pas établie et que le renouvellement du visa dépend donc de la collaboration de la femme – crée une situation d'inégalité difficile à gérer dans le cadre d'un couple (voir aussi Wagner et Yamba, 1986, p. 208-209).

Par ailleurs, j'aimerais attirer l'attention sur la présence, dans les deux cas (celui des lettres de Kassim et de la correspondance de Maria), d'un intermédiaire-traducteur. Cette présence n'est mentionnée ni par Ebron (2002), ni par Wagner et Yamba (1986), dans leurs discussions des relations entre des touristes et des hommes gambiens. Cohen (1986), lui, s'attarde quelque peu à ce phénomène dans son étude des correspondances entre des femmes thaïlandaises et « leurs » touristes étrangers. Il découvre de véritables intermédiaires culturels, experts de la gestion des correspondances, qui rédigent même parfois des lettres en l'absence de la principale intéressée, pendant que celle-ci est avec un autre homme. Les travaux de Cohen sont importants parce qu'ils nous montrent une situation où une grande inégalité au niveau macro-social ne se traduit pas nécessairement pas une relation de domination au niveau des microdynamiques de pouvoir, ou, en fait, peut même dans certains cas mener à un ascendant, mais pas celui à auquel on s'attendrait :

*This analysis suggests that, while sex tourism may involve sexual exploitation of local women on the macro-social level, on the micro-personal level, local women, through expert management of their correspondence with [foreign men], are adroit at manipulating their absent boy-friends and may be in a position of dominance in the « relationship-at-a-distance. (Ibid., p. 115)*

Je ne voudrais pas suggérer un tel renversement ici. Outre que le peu de données que j'ai ne l'indiquent pas, la nature saisonnière du tourisme culturel en Guinée, de même que la quantité beaucoup moindre de touristes qui la visitent (en comparaison avec la Thaïlande), limitent sévèrement les possibilités pour les Guinéens d'entretenir parallèlement plusieurs relations alternatives. Or, en plus de l'aide d'intermédiaires-traducteurs, c'est largement sur ces relations que s'appuient les femmes thaïlandaises pour limiter leur dépendance à l'égard d'un correspondant étranger. L'analyse de Cohen nous aide tout de même à nuancer le regard, à ne pas sauter trop rapidement aux conclusions.

Mais revenons-en à Kassim...

### **5.2.2 Kassim se montre (avec un peu d'aide)**

Quelques jours plus tard, je commence à avoir vraiment envie de jouer du djembé<sup>8</sup>. Puisque Fodé est manifestement trop occupé, je lui demande de me recommander quelqu'un

<sup>8</sup> Sans avoir confirmé sa pertinence à mon nouveau contexte, je respectais une règle apprise lors d'un stage précédent, à savoir qu'on ne joue pas le djembé à l'extérieur des cours.



pour des cours privés. Il me répond Kassim. Je négocie un tarif avec ce dernier et, dans les jours précédant le début du stage, prends quelques cours avec lui. Je trouve qu'il est un excellent professeur. Il me donne du matériel suffisamment complexe pour que j'aie de la difficulté à le maîtriser, mais sans dépasser ce que je suis capable d'accomplir. Je commence à en apprendre un peu plus sur lui. Il a passé une partie de sa jeunesse en Côte-d'Ivoire, où son père l'avait emmené. Ce n'est qu'après le décès de celui-ci qu'il est revenu en Guinée. Sa mère, ancienne danseuse du Ballet Djoliba, l'a confié à Fodé en lui demandant de le prendre comme apprentis.

La veille du début du stage, Fodé organise une répétition. Il rassemble un groupe de musiciens parce qu'il désire enregistrer le matériel pour un nouveau CD pendant qu'il est en Guinée. Kassim est parmi les musiciens présents. Le soir venu, j'inscris dans mes notes de terrain :

Pendant la répétition, Fodé a d'abord joué le djembé le plus tendu, puis il l'a donné à Kassim. Kassim qui m'avait plus tôt demandé comment est la situation des visas pour le Canada... Kassim a d'ailleurs donné pas mal dans la répétition... Disons que je le vois venir. Enfin, je crois. (Notes de terrain, décembre 2005)

Le djembé le plus tendu – qui résonne le plus distinctement – est normalement joué par le premier soliste de l'ensemble. Déjà, je comprends comment Kassim (avec une certaine collaboration de Fodé) se montre, qu'il cherche le billet gagnant, et m'a identifié comme candidat potentiel.

Cela se confirme une fois le stage commencé. Fodé invite aussi parfois d'autres batteurs à venir nous enseigner le temps d'un rythme : Soungalo, un ami qui habite lui aussi déjà en Europe, mais n'a pas encore trouvé là-bas suffisamment d'étudiants pour organiser son propre stage; Mamady, un des batteurs les plus chevronnés du voisinage, qui a déjà voyagé en Europe avec un ballet privé, mais qui, pour diverses raisons, a décidé de ne pas faire le saut; et, finalement, Kassim, le seul à ne jamais être sorti de l'Afrique<sup>9</sup>. Et quand le ballet local avec lequel Kassim et Mamady répètent pendant le reste de l'année donne un concert chez Fadouba, Kassim se montre encore une fois. Il prend presque tous les solos, et refuse assez explicitement de laisser la place aux autres, causant une frustration manifeste chez Mamady – pourtant son doyen – qui semble le trouver bien impoli, sans toutefois s'engager

<sup>9</sup> Curieusement, Kassim est le seul qui nous enseigne un rythme qui n'est pas un rythme malinké, mais plutôt d'origine soussou. J'ignore si c'est lui qui a choisit cela ou bien si Fodé le lui a demandé... (Sur l'identité ethnique de Kassim, voir aussi section 4.4.3.)

dans un duel avec lui.



Pour Fodé, il m'a semblé que ses étudiants (incluant l'anthropologue), font en quelque sorte partie du capital qu'il ramène d'Europe (Guyer 1993). Par exemple, un soir vers la fin de mon séjour, les quelques *toubabous* encore présents (moi, Claudio et deux Allemands) et toute la garde rapprochée de Fodé se sont retrouvés chez lui, alors qu'on a fait fonctionner le générateur pour pouvoir regarder le DVD d'un (assez important) concert organisé par Claudio lors de la visite de Fodé en Italie. Même si je lis ici entre les lignes<sup>10</sup>, j'ai l'impression que ce visionnement a nettement contribué à rehausser le prestige de Fodé auprès de ses seconds. En ayant amené avec lui ce DVD, Claudio permettait à Fodé d'utiliser sa relation avec lui pour investir dans ses relations avec eux. Il ne faut pas oublier que Fodé, contrairement à son père, n'a jamais fait partie d'un des ensembles nationaux. Donc, sa réputation d'artiste « international » est encore en chantier, alors que celle de son père était déjà des plus solides lorsqu'il a pour la première fois établi un pied-à-terre en Europe, vers la fin des années 1980. De la même façon, en me dirigeant vers Kassim, Fodé ne fait pas qu'aider ce dernier. Il investit aussi en quelque sorte un capital humain dans sa relation avec lui. Et inversement, il utilise aussi Kassim pour investir dans sa relation d'intermédiaire culturel avec moi. Il prenait là un plus grand risque que je ne l'imaginai alors.

Pour l'anthropologue, une telle situation rend beaucoup plus complexe la quête d'un informateur privilégié. Nous sommes tous, sur le terrain, à la recherche de notre Ogotemmel, notre Tuhami<sup>11</sup>. À Conakry, il m'est rapidement apparu que Fodé ne pourrait remplir ce rôle. Je savais déjà que cela serait le cas pour Fadouba, mais Fodé s'est avéré un personnage plus important que je ne l'avais anticipé. Si, en Allemagne, il était très disponible, une fois en Guinée, il était bien trop occupé pour consacrer une fraction significative de son temps à me parler. Ainsi, les deux principaux interlocuteurs de la partie européenne de mon terrain se sont avérés assez inaccessibles pour moi une fois rendus en Afrique. Alors qu'ils sont, dans le cadre très large de la société européenne, des personnages relativement marginaux, tous deux voient leur importance se décupler quand

<sup>10</sup> Métaphore des plus geertzienne!

<sup>11</sup> Le texte important de Clifford, *On Ethnographic Authority* (1983), explore en détail (et de façon diachronique) le rôle des informateurs privilégiés en anthropologie.

ils interagissent avec des membres de la scène. Pour Fodé, en Europe et hors des stages, ces gens sont relativement peu nombreux. Mais à Conakry, sa famille et son entourage l'accaparent presque totalement.

J'ai donc dû me réajuster. Rapidement, deux candidats se sont dégagés du lot. Kassim, bien sûr. Mais aussi Samory. Issu du village, ce dernier n'était à Conakry que depuis un an. Très bon joueur de *doundouns*, il accompagnait tous les cours du stage de Fodé, et je le trouvais ma foi très sympathique. Mais un terrain de maîtrise, de surcroît divisé en deux séjours dans des pays différents, me laissait bien peu de temps pour établir un quelconque rapport avec qui que ce soit. Sans compter que pendant les stages, les journées étaient bien remplies par les cours.

Par ailleurs, le désir de Kassim, Samory et plusieurs autres, de suivre les traces de leurs pairs qui ont déjà quitté l'Afrique sur une base permanente ou semi-permanente illustre bien le souvenir que nous livre Amselle d'un de ses informateurs :

[...] il était à la recherche, lorsque je fis sa connaissance, d'un visa pour les États-Unis. J'ignore s'il a fini par l'obtenir et s'il a réussi à gagner le pays de ses rêves, toujours est-il que je conserve de lui une image qui me paraît emblématique de l'Afrique actuelle, celle de personnages toujours en transit vers un ailleurs, peut-être inatteignable, mais dont la pulsion de départ assimile le continent africain d'aujourd'hui à une sorte de salle d'embarquement d'aéroport. (2001, p. 122)

Cette pulsion de départ peut être un peu inconfortable pour l'anthropologue qui, lui, a choisi d'aller vers l'Afrique, mais n'y trouve à toute fin pratique que des gens qui veulent partir. Nous explorerons davantage cette pulsion, du moins pour le cas des musiciens du djembé, à la section 5.3.2. Mais peut-être faudrait-il ajouter aux propos d'Amselle que les personnages qui nous donnent cette image sont, bien sûr, ceux qui désirent nouer des liens avec les anthropologues...

### **5.2.3 Le dilemme de Kassim : quelle allégeance choisir?**

Après la fin du stage, Kassim et Samory sont parmi les huit personnes qui accompagnent Fodé lors d'un voyage de quelques jours à Sirakoro, le village natal de Fadouba en Haute-Guinée<sup>12</sup>. Le voyage coïncide avec la plus grande fête de l'année, la Tabaski. Parmi les

<sup>12</sup> Bien que pavée, la route empruntée est dans un état de délabrement assez pitoyable, état qui est devenu quasi-légendaire pour les *toubabous* qui s'y sont aventurés. Nous avons mis près de quatorze heures pour

neufs voyageurs, on compte quatre *toubabous* : un homme et une femme allemands, Claudio, et moi. Nous avons tous participé au stage de Fodé et décidé de rester plus longtemps en Guinée.

Il n'est pas opportun de décrire ici en détail toutes les péripéties de ce voyage<sup>13</sup>. Il suffira au lecteur de savoir que nous résidions dans une petite ville à quelques kilomètres du village, plutôt qu'au village même, et que le voyage est bien loin de se dérouler sans aucune anicroche. Par exemple, le troisième jour, nous allons visiter un autre village, où, nous dit Fodé, les danseurs sont particulièrement spectaculaires.



Figure 5-1 : Au village

Fodé espère y voir un *Doundounba*. Après quelques petits problèmes mécaniques sur la route, nous y arrivons en début d'après-midi. Mais nous apprenons rapidement qu'il n'y aura danse que le soir venu. Or, Fodé veut voir la danse qui doit avoir lieu ce soir-là à Sirakoro. Nous devons donc nous résoudre à ce que nos deux heures à Badinko ne consistent, à toute fin pratique, qu'en une longue attente pendant que le mécanicien local inspecte notre véhicule. Nous revenons à Sirakoro en toute fin d'après-midi, seulement pour y apprendre la mort, la journée même, d'un résident du village, un joueur de *taama*. Il n'y aura pas de fête à Sirakoro ce soir-là, et il est trop tard pour retourner vers Badinko. Nous nous replions sur Kita. En arrivant là-bas, nous apprenons que des masques y ont dansé toute la journée, mais que les fêtes viennent de se terminer.

Malgré les bonnes intentions de tous, plusieurs contretemps, irritants et petites frustrations s'étaient ainsi accumulés à la fatigue du voyage. C'est donc avec un certain soulagement, mais aussi après un autre petit imbroglio, avec une heure de retard, et sans Fodé (qui se dit un peu malade), que nous arrivons à Sirakoro le tout dernier jour, pour le *Doundounba* de la Tabaski. Tout de même, la fête est magnifique, et la présence à un tel événement ne peut que réjouir au plus haut point notre petit groupe. Quelques minutes après la fin des festivités, les trois autres *toubabous* et moi sommes à discuter avec Samory, qui a beaucoup joué le *sangban* pendant la fête, quand Kassim vient nous rejoindre. Il nous affirme qu'il

couvrir environ six cent kilomètres.

13 D'ailleurs, les motivations de Fodé pour faire ce voyage me sont restées un peu obscures...

faut tout de suite partir pour retourner à Kita.

J'en suis sidéré. Il est à peine midi et Fodé ne veut repartir pour Conakry que vers 18 h, donc nous avons encore beaucoup de temps. Kassim insiste. Il dit qu'il ne fait que suivre les instructions de Fodé et qu'il a faim. Étant donné les difficultés du voyage et le temps nécessaire pour retourner à Kita, je me doute bien que si nous partons maintenant, nous ne reviendrons pas à Sirakoro. Mais en quatre jours, nous n'avons passé que quelques heures au village! J'offre à Kassim de lui payer le repas. Il dit qu'il ne veut pas manger au village et fait allusion à une conversation que nous avons eue à un autre moment où il me disait que c'est difficile pour lui au village parce que les membres de la famille demandent toujours de l'argent. Nous commençons à marcher vers la rivière. Les Allemands ne sont pas contents du tout. Une brève altercation entre l'un d'eux et Kassim échappe à mon attention, on m'en parlera plus tard. L'Italien est indifférent car il a décidé de passer quelques jours de plus au village et ne reviendra pas avec nous. Pour moi, il s'agit d'un de ces moments où le cumul de fatigue, frustrations et choc culturel devient difficile à absorber et je suis un peu bouleversé.

Comme nous arrivons au véhicule, Kassim se retourne vers moi et dit soudain : « OK, Pascal, il faut rester ». Il dit qu'il va retourner avec Claudio (qui doit aller prendre ses bagages à Kita pour les apporter au village), que les deux Allemands et moi pouvons rester et qu'ils vont revenir nous chercher vers 16 h. À ce moment, j'ai vraiment l'impression que Kassim prend un risque pour moi. Bien sûr, j'ignore dans quelle mesure sa décision est stratégique ou bien simplement une réaction spontanée à mon désarroi, ou peut-être même au mécontentement des Allemands. Mais, clairement, il fait un geste qui risque de grandement déplaire à Fodé<sup>14</sup>. Et même si la chose polie aurait peut-être été de refuser, j'en suis incapable. Que le geste ait été stratégique ou non, Kassim marque à ce moment plusieurs points à mes yeux. Étant donné la suite des choses, je m'explique aujourd'hui un peu mal ce moment. Par ailleurs, Fodé m'affirmera plus tard n'avoir jamais donné instruction de revenir tout de suite après la fête<sup>15</sup>. Mais comme il se sent responsable de

14 L'anthropologue prend alors lui aussi un risque. Fodé étant un informateur important, il n'est pas certain que cette décision ait été la plus sage. Elle n'a pas été prise rationnellement. Je devais rentrer vers Conakry le soir même avec Fodé, dans le but d'effectuer des entrevues. Nous avons passé si peu de temps au village que faire le choix de partir m'était très difficile.

15 Difficile de savoir ce qui en est. Kassim est peut-être bel et bien allé au-delà les instructions de Fodé. Il semble évident que Kassim désirait lui-même partir rapidement du village. Mais de son côté, Fodé sait que je désirais rester plus longtemps et, comme il est probable que nous allons nous revoir, peut-être désire-t-il ménager sa relation avec moi et déplacer la responsabilité des événements vers Kassim. Même

notre sécurité, quand nous revenons finalement à Kita en fin d'après-midi, il est effectivement assez furieux que nous soyons restés « seuls » au village.



Cet épisode est particulièrement révélateur. En effet, il expose le fait que la situation qui fait l'objet de cette analyse ne saurait être réduite à une dichotomie entre Africains et Occidentaux. Kassim doit choisir entre deux « mécènes »<sup>16</sup> différents. Fodé et moi nous retrouvons donc en quelque sorte dans la même catégorie. En effet, Kassim aimerait bien devenir pour moi un intermédiaire culturel privilégié, mais il a déjà un rôle de second (donc d'intermédiaire) pour Fodé. Ce rôle était reconnu par tous puisque c'est avec lui que nous discutons de notre départ du village en l'absence de Fodé. Après notre retour, j'ai eu la chance d'effectuer une (courte) entrevue avec Kassim où je lui ai demandé de me reparler de cet incident. Ses propos illustrent bien son dilemme.

**Kassim :** Tu sais ce n'est pas moi qui vous ai envoyés [au village], c'est Fodé. Donc, moi je n'ai fait que respecter ce que Fodé a dit. Tout ce que j'ai fait c'était sur les instructions de Fodé car il m'a envoyé pour le représenter.

[...]

**Pascal :** Quand tu es parti avec Claudio, vous avez vu Fodé. Raconte...

**Kassim :** [...] Quand nous sommes arrivés, j'ai expliqué à Fodé ce qui s'est passé. Il a beaucoup crié sur moi, il m'a demandé : pourquoi je n'ai pas respecté ce qu'il m'avait demandé? Il a dit que ce qu'il dit, c'est ce qui doit se passer. Je lui ai dit que le voyage était organisé pour les Blancs, s'ils voulaient voir certaines choses il fallait les voir. Je lui ai demandé pardon et lui a dit que les Blancs sont un peu difficiles.

Je suis convaincu que Fodé s'opposerait farouchement au fait de caractériser ce voyage comme ayant été « organisé pour les Blancs ». Il nous avait clairement dit avant notre départ qu'il allait faire ce voyage de toute façon, que nous pouvions l'accompagner ou pas, mais que ça ne faisait pas partie du stage et que ça n'était pas une activité « pour nous ».

Quoi qu'il en soit, j'aimerais invoquer Hannerz pour expliquer cette nouvelle catégorisation où Fodé et moi pouvons nous retrouver dans le même groupe : « *But to this global interconnected diversity people can relate in different ways. For one thing, there are*

l'absence de Fodé à cette fête est difficile à expliquer. Il dit qu'il ne se sentait pas bien, mais quand on lui demande sa motivation pour le voyage, il répond qu'il allait au village pour voir cette danse. Certains des *toubabouts* ont spéculé qu'il a voulu se soustraire aux demandes familiales trop insistantes en ne retournant pas au village...

<sup>16</sup> Le mot anglais *patron* serait aussi approprié, mais en français « patron » ne me semble pas tout à fait pouvoir porter les bonnes connotations.

*cosmopolitans, and there are locals* » (1990, p. 237). Fodé et moi avons atteint un statut cosmopolite, statut auquel Kassim ne peut qu'aspirer pour l'instant. Bien sûr, cette catégorisation ne remplace pas les autres, elle s'y superpose. Mais nous représentons donc *tous les deux* pour lui une occasion d'intermédiation, ainsi qu'un allié potentiel pour accéder au cosmopolitisme. Là où j'utilise la notion de « scène » transnationale, Hannerz, parle plutôt de « culture » transnationale :

*The real significance of the growth of the transnational cultures, however, is often not the new cultural experiences that they themselves can offer people [...] but their mediating possibilities. The transnational cultures are bridgeheads for entry into other territorial cultures. Instead of remaining within them, one can use the mobility connected with them to make contact with the meanings of other rounds of life, and gradually incorporate this experience into one's personal perspective. (Ibid., p. 245)<sup>17</sup>*

Hannerz fait référence à une tête de pont (« *bridgehead* ») permettant un contact symbolique (« *make contact with the meanings* »), mais on peut – il me semble – facilement élargir la perspective vers la possibilité d'une réelle mobilité physique. Je reviendrai sur la notion des stages de djembé comme « tête de pont » aux sections 5.3.3 et 5.3.4.

#### 5.2.4 Le vent tourne

De retour à Conakry, je reprends les cours privés avec Kassim. Quand Claudio revient du village quelques jours plus tard, il me demande s'il peut se joindre à nous. Comme je m'entends bien avec lui et qu'il est un excellent joueur, je n'ai bien sûr aucune objection. Claudio, comme la plupart des *toubabous*, est très occupé en Afrique. Il est leader d'un groupe musical et il s'est engagé à commander des instruments ainsi

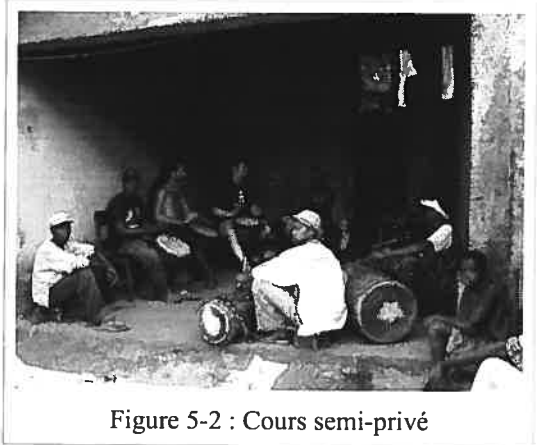


Figure 5-2 : Cours semi-privé

que des costumes de scène pour les membres de son groupe. Il cherche aussi quelqu'un pour venir en Italie donner des cours à l'ensemble du groupe. Il commande des tambours à

<sup>17</sup> Certains autres aspects de l'analyse d'Hannerz me laissent par ailleurs quelque peu mal à l'aise, notamment sa propension à nier à plusieurs un statut de *réels* cosmopolites – authenticité, quand tu nous tiens – sur la base de raisonnements parfois un peu douteux et de données ethnographiques on ne peut plus minces. Voir par exemple la discussion des commerçantes nigériennes voyageant fréquemment entre Lagos et Londres (ibid., p. 238).

Kassim et se met rapidement à parler de visa avec lui. Je sens que l'attention de Kassim commence à changer de direction. Un soir, Kassim saute littéralement de joie en quittant la concession d'Idrissa : Claudio vient de lui dire qu'ils vont entreprendre les démarches officielles pour tenter de lui obtenir un visa pour l'Italie. Le lendemain, lors de notre cours, j'ai soudainement l'impression de ne plus exister. Kassim s'adresse presque exclusivement à Claudio.

Kassim n'est pas le seul informateur avec qui je connais alors un petit revers. En effet, quand Claudio est revenu du village, il est arrivé en compagnie d'un couple d'Allemands : Werner et Rose. Nous nous étions rencontrés là-bas, mais j'ignorais qu'ils arriveraient bientôt à Conakry et qu'ils viendraient s'installer dans une des chambres laissées libres par le départ des autres stagiaires. Ce que j'ignorais surtout, c'est que Werner et Rose connaissaient déjà Samory. Dès lors, il me devient pratiquement impossible d'avoir de son temps. Non pas qu'il me le refuse explicitement, mais il est tout simplement trop occupé avec Werner et Rose. Il se met à chercher, acheter et assembler des tambours aux quatre coins de la ville. Comme Kassim et Samory doivent se partager le seul espace disponible pour donner leurs cours, nous alternons, ce qui permet pendant quelques jours à Claudio et moi de suivre des cours à la fois avec Kassim et avec Samory. Mais bientôt Samory trouve un nouvel espace ailleurs pour pouvoir donner son cours tous les jours et, alors, il devient impossible de suivre des cours avec les deux. Je commence à perdre de vue Samory.



Le contexte des stages de djembé place l'anthropologue dans une situation assez particulière. Lors d'un terrain plus « typique », l'anthropologue peut compter être le seul, ou du moins l'un des rares « étrangers ». Sa recherche d'un intermédiaire culturel pour l'aider à tenter de s'intégrer et comprendre sa culture d'accueil se fait sans compétition. Mais ici, les étudiants vraiment motivés, et surtout ceux qui n'habitent pas à un endroit où un maître s'est déjà établi, sont tous à la recherche de leur propre « intermédiaire culturel privilégié ». Il y a donc compétition entre les *toubabous* – du moins entre ceux d'entre eux qui aspirent à l'enseignement et/ou à la performance une fois de retour à la maison – compétition, donc, pour le capital culturel et symbolique pouvant être obtenu en s'associant de très près avec un maître africain. Et plus le temps passe, plus les relations se nouent.



Les maîtres bien établis sur la scène internationale, comme Fadouba, ont déjà un entourage européen (ou nord-américain) bien assis. Il faut donc se rabattre sur les apprentis et sur les apprentis des apprentis<sup>18</sup>. Dans ce contexte, je dois avouer ressentir une certaine impression de ne pas m'être très bien tiré d'affaires, face à des « adversaires » plus agressifs (Claudio) ou plus aguerris (Werner et Rose). Adversaires qui, par ailleurs, étaient également eux-mêmes mes informateurs, mes voisins de chambre et mes compagnons de voyage. Pas simples, les microdynamiques de pouvoir...

### 5.2.5 Histoire de peaux blanches, dénouement

Lors d'une entrevue informelle, Fodé me parle un peu plus de Kassim. Il me dit qu'il n'est pas peu fier du revirement qu'il a pu constater chez lui. Il affirme qu'il ne jouait même plus le djembé après son retour à Conakry, qu'il avait sombré dans l'alcool et la drogue, et que c'est lui qui est allé le chercher pour le ramener dans le droit chemin. Évidemment, Kassim n'avait rien mentionné de tout cela lors de notre brève entrevue semi-formelle de la semaine précédente. Cette entrevue avait commencé avec plus d'une heure de retard parce que Kassim avait eu des problèmes avec l'achat de tambours pour Claudio, et nous devions d'ailleurs la reprendre parce que nous n'avions pas eu le temps de la terminer.

Sur les conseils de Fodé, qui s'appête à repartir pour l'Europe (et environ deux semaines avant mon propre départ), je m'adresse à Kassim pour acheter des peaux de chèvres. Je consens à lui offrir le même prix que si j'achetais les peaux directement de Fodé et lui donne un dépôt de la moitié de la somme totale. Claudio est presque constamment avec Kassim maintenant. Ils ont entamé les démarches pour l'obtention d'un visa, mais non sans anicroches. Il fallait d'abord régulariser les papiers d'identité de Kassim – déjà un capharnaüm administratif. Il faudrait en plus que Kassim ouvre un compte de banque, mais Claudio refuse de payer les (considérables) frais connexes<sup>19</sup>. Je suis souvent témoin de conciliabules agités entre Kassim, Claudio et d'autres personnes que je ne connais pas. Il y a également de la friction dans les transactions pour l'achat de djembés. Kassim tarde à

18 Certains déplorent, non sans raison, cette situation : « À l'heure où n'importe quel amateur de percussion peut s'offrir un stage de formation en Afrique [...], même les batteurs les plus mauvais n'ont pas peur de se présenter comme des maîtres. Cela marche plus souvent qu'on ne le pense et on retrouve lesdits batteurs propulsés professeurs [...] dans des écoles occidentales, au détriment bien sûr de la musique elle-même. C'est ainsi qu'un bon nombre d'apprentis quittent leurs "patrons" avant d'avoir reçu une réelle formation, attirés par un monde où leur savoir leur paraît suffisant pour réussir » (Zanetti 1996, p. 180).

19 Il est intéressant de noter que Kassim n'a pas de compte de banque, mais il a un compte de courriel.

livrer les instruments que Claudio a déjà (complètement) payés, et Claudio, dont c'est la première visite en Afrique, s'énerve beaucoup devant tant de délais. Quand Kassim veut lui livrer un premier instrument, il le refuse et demande à Kassim de lui rembourser son argent. Ce n'est qu'à la suite d'une discussion avec Werner et moi qu'il acceptera finalement le djembé. Kassim, lui, semble un peu frustré que Claudio ait acheté des fûts de tambour d'une autre personne, même s'il accepte de les monter. Un soir, Claudio me confie : « Ils sont comme des femmes : dès que le mari parle à une autre femme, elles sont jalouses ».

Pour ma part, mes tentatives afin de compléter mon entrevue avec Kassim ne débouchent pas. Il remet toujours nos rendez-vous à plus tard, parce qu'il est trop occupé. Il me dit qu'il a trouvé une des cinq peaux de chèvres que je lui ai commandées (je lui avais demandé de trouver des peaux blanches ou bicolores, qui sont assez rares<sup>20</sup>). Quelques jours plus tard, il m'affirme en avoir deux, puis trois. Plus mon départ approche, plus je me fais insistant pour lui rappeler son engagement...

Quelques jours avant mon départ, Kassim demande à me parler en privé un soir. Il me dit qu'il a des difficultés financières et me demande un prêt<sup>21</sup>. Je lui ai déjà prêté de l'argent, peu après le début du stage de Fodé. J'avais alors rédigé une entente sur papier, incluant une date de remboursement et des pénalités en cas de retard. Kassim a signé l'entente, et a finalement remboursé l'argent, après une semaine de rappels. Mais à si peu de temps de mon départ, je ne suis pas intéressé à passer les dernières heures de mon terrain à tenter de me faire rembourser. Je lui refuse un prêt, mais j'ai quand même une certaine relation avec lui et je veux l'aider. J'offre de lui faire un *don* plus petit et de lui payer tout de suite la somme encore due sur les peaux de chèvres. Le total équivaut presque au montant du prêt demandé. Kassim ne semble pas très enthousiasmé par mon offre, mais accepte.

À trois jours de mon départ, Kassim m'affirme qu'il s'est procuré toutes les peaux, qu'il va les donner à Lamine – dont je ne connais à peu près que le nom et qui me donne l'impression d'être un bizarre personnage – pour qu'il les rase (j'ai demandé des peaux rasées). Le lendemain, il me dit que Lamine ne lui a pas encore remis les peaux. La veille

20 Pour des raisons que j'ignore, ces peaux sont particulièrement prisées par les joueurs de tout acabit.

21 Il n'a pas voulu expliciter la nature ou la cause de ces difficultés. Je n'ai pas noté la somme demandée, mais il s'agissait d'un montant petit pour l'Amérique du Nord, mais conséquent en Guinée : peut-être cent à cent cinquante mille francs guinéens, soit environ 30 à 45 dollars, ou près de la moitié du salaire mensuel d'un fonctionnaire débutant.

de mon départ, il m'affirme qu'il cherche Lamine, mais ne le trouve pas. En début de soirée, je discute de la situation avec les quelques *toubabous* qui sont encore chez Idrissa. Quand il entend que Kassim cherche Lamine, Werner me dit : « *Hey, we were just at Adama's place, and Lamine was there!* » Je traduis pour Yamoussa, l'ami de la famille, qui m'accompagne un peu partout depuis que l'Allemand sur lequel il se concentrait est reparti et que Claudio monopolise l'attention de Kassim. Yamoussa m'offre d'aller chercher Lamine, pour que nous en ayons le coeur net. À leur retour, Lamine, qui ne parle à peu près pas français, affirme avec conviction qu'il n'a jamais reçu de peaux de Kassim. Je ne sais pas qui croire, mais je ne suis pas trop réjoui. Je demande à Lamine de venir voir Kassim avec Yamoussa et moi. Il accepte.

Il est maintenant 22 h. Pendant les minutes de marche qui nous conduisent vers la concession où réside Kassim avec sa compagne, son fils et son jeune frère, je tente d'observer subrepticement Lamine. Il ne semble pas nerveux du tout... Chez Kassim, on nous dit qu'il est sorti, probablement dans un des petits bars qui ne sont pas loin. Nous nous y dirigeons. Un premier bar : personne. Au second, Mohamed, attablé seul, nous dit qu'il croit que Kassim est avec Samory de l'autre côté de la rue. Nous y voici. Samory est bien là, mais pas Kassim. Samory me dit que Kassim vient *tout juste* de partir pour rentrer à la maison. Comme les tables de ces établissements sont en fait dans la rue en terre battue, la coïncidence que Kassim soit parti alors que nous étions de l'autre côté de la rue semble un peu forcée, même en considérant la noirceur d'un quartier sans courant. Nous retournons chez Kassim, mais il n'est toujours pas là. Lamine nous accompagne tout ce temps sans rechigner. En repartant, je remercie abondamment Lamine d'être venu avec nous et m'excuse de l'avoir dérangé.

Comme je m'apprête à le « libérer », nous croisons Kandia, qui retourne aussi chez elle, à une cinquantaine de mètres de l'entrée de la concession. Nous discutons brièvement. Salutations. Oui, elle retourne à la maison. Moi je cherche Kassim. Oui, je pars demain. Mamady va me conduire à l'aéroport. Elle jette un bref coup d'oeil vers l'entrée de la concession. Peut-être l'ombre d'un petit sourire, puis elle baisse la voix : « Tu cherches Kassim? Il vient de rentrer. Oui, oui, maintenant. » Je rappelle Lamine qui commençait à s'éloigner : « Lamine! Reviens! »

Kassim n'a vraiment pas l'air réjoui de me voir avec Lamine. Mais il me regarde à peine. Je lui dis : « Tu cherchais Lamine? Voici Lamine. Où sont les peaux, Kassim? » Mais plutôt que de me répondre, il s'adresse à Lamine en soussou, une phrase brève, amère. Lamine semble insulté et répond fortement. Je répète : « Où sont les peaux, Kassim? » Mais Kassim ne m'écoute pas. Il entame une discussion agitée avec Lamine. Je vais chercher Yamoussa, qui était resté à l'écart, et lui demande de venir traduire. Dès qu'il s'approche, Kassim lui lance une affirmation, et Yamoussa commence à me dire qu'il refuse de s'impliquer dans la situation. J'insiste et lui explique que je ne veux pas que Kassim parle avec Lamine sans que je ne comprenne. Il fait quelques pas de plus, et Kassim lui lance une nouvelle phrase, sèche, presque criée. Manifestement une insulte, et sérieuse, parce que soudain, Yamoussa se fâche. Kassim et lui se mettent à s'invectiver. La situation dégénère rapidement, et je ne sais trop quoi faire.

D'autres personnes sont attirées par le vacarme. Ibrahim, ami de Kassim, s'interpose entre Kassim et Yamoussa. Yamoussa est vraiment très agité : il semble prêt à en découdre avec Kassim. Je tente de calmer Yamoussa, de parler avec Kassim, mais seul Ibrahim semble me voir. Il me dit qu'il faut partir avec Yamoussa. Kandia arrive. Elle invective à gauche et à droite, en soussou, et réussit à s'imposer, mais précairement. La situation reste très tendue. Elle me dit : « Maintenant, il faut aller voir Fadouba. » Elle part avec moi, Yamoussa et Lamine. En chemin, elle commence à me dire que les Blancs ne savent pas avec qui faire affaire, qu'ils s'adressent à des bandits, que cela finit par causer des problèmes. Quand je lui rétorque que c'est Fodé qui m'a dirigé vers Kassim, elle devient beaucoup plus silencieuse.

Comme il est tard, elle nous demande d'attendre devant la concession de Fadouba. Elle entre. Nous apercevons Kassim, maintenant avec un petit groupe d'amis. Ils nous ont suivis, et sont maintenant arrêtés à une cinquantaine de mètres de nous. Kandia ressort. Elle nous explique que Fadouba dort et que nous devons revenir le lendemain matin, très tôt, pour régler tout ça. Depuis son poste d'observation, Kassim invective à nouveau Yamoussa. Je dois retenir celui-ci physiquement pour qu'il ne se lance pas à l'assaut de Kassim. Kandia nous ordonne de partir. Yamoussa finit par acquiescer. Il vient m'accompagner jusque chez Idrissa, m'affirme de ne pas m'inquiéter pour lui et me souhaite bonne nuit...

Le lendemain matin, je n'ai pas sitôt terminé mon déjeuner que deux jeunes de la maison de Fadouba arrivent pour me chercher. J'espérais bien pouvoir parler un peu avec Fadouba avant mon départ, mais pas dans ce genre de circonstances. Quand nous arrivons chez Fadouba, je constate que la cour s'est en quelque sorte transformée en tribunal. Kassim, Kandia et Yamoussa sont tous là, assis dans des chaises, silencieux. Fadouba est assis sur le balcon de sa maison, ce qui le place en position surélevée par rapport à nous. Il me salue et me demande de m'asseoir avec les autres. On sent, de par le silence et le langage corporel, le respect et la soumission au chef de la maisonnée. Fadouba me dit qu'il a déjà entendu la version des faits des autres et que c'est mon tour maintenant<sup>22</sup>. Je lui raconte le tout avec le plus de détails possibles. Après ma narration, il me demande seulement le montant total que j'ai donné à Kassim. Je lui réponds 75 000 francs<sup>23</sup> et ajoute que ce n'est pas une grande somme pour moi, mais que Kandia a insisté pour que nous le consultations.

Fadouba se lance dans une assez longue narration. Il parle de sa propre histoire, rappelant qu'il fait depuis de nombreuses années venir les *toubabous* ici. Il dit que c'est à cause de lui que je suis ici. (J'opine pour acquiescer.) Que c'est à cause de lui que *tous* les *toubabous* sont ici. Il demande à l'assemblée de me regarder, il dit que je suis un bel homme, mais que j'ai maigri depuis mon arrivée en Guinée. Que c'est un honneur que je leur fais, par ma présence ici et mon désir d'apprendre le djembé. Il dit qu'il était bien tenté, dans cette affaire, de me blâmer pour avoir fait affaire avec la mauvaise personne. Mais il dit que j'ai bien fait : j'ai demandé au maître du stage avec qui faire affaire. Donc, il ne peut pas me blâmer pour ce qui est arrivé. Il parle des problèmes de Kassim avec l'alcool et la drogue, mais dit qu'au moins, Kassim est parvenu à se sortir de cela. Il revient sur le fait que c'est à cause de lui que les *toubabous* sont ici, et qu'on doit bien les accueillir, mais voilà ce qui arrive : délinquance, banditisme. Kassim semble vouloir disparaître. Tout ceci me rappelle une conversation que j'ai eue avec Fadouba en Europe, à propos de laquelle j'ai écrit dans mes notes de terrain :

Il est dur avec les Africains. Il dit des choses comme « nous on aime trop voler », ou qu'ils ne gagnent pas leur argent d'une manière honnête. Mais, toujours il s'exprime en disant "nous" (les Africains). Il ne s'exclut jamais de cette catégorie, même quand il critique. Pourtant, il est évident qu'il se considère beaucoup plus « droit ». (Notes de terrain, août 2006)

<sup>22</sup> J'aurais bien aimé entendre la version de Kassim.

<sup>23</sup> Un peu plus de 20 \$CAN.

Il conclut en posant une question en malinké à Kassim. Celui-ci trouve tout de même le moyen de protester (en français) et affirme qu'il a les peaux, mais qu'elles ne sont simplement pas encore rasées. Je dis que je suis prêt à accepter des peaux non rasées. Fadouba demande directement à Kassim :

- Tu as les peaux?
- Oui.
- Alors va les chercher. Nous attendons.

Après environ une heure d'attente, aucun signe de Kassim. Pourtant la concession où il habite est à moins de cinq minutes de marche. Étant donné la nécessité pour moi de faire les préparatifs pour mon départ, je dis à Fadouba que je repasserai plus tard. L'audience est ajournée.

Comme le lecteur s'en doutera probablement, et malgré l'espoir d'alors de l'anthropologue que Kassim allait tenter de trouver des peaux *in extremis* pour prouver une certaine bonne volonté, nous n'avons eu aucun signe de lui avant mon départ, en début de soirée. Pendant la journée, son frère cadet est venu me trouver à mon retour chez Fadouba et s'est excusé pour le comportement de son aîné. Juste avant mon départ pour l'aéroport, Fadouba m'a offert de me rembourser, mais j'ai décliné son offre en disant que ce n'était pas nécessaire. Peu après mon retour, j'ai reçu un courriel de Claudio : à cause des problèmes qu'il a lui-même eus avec Kassim, mais aussi à cause de l'histoire des peaux, il a cessé de travailler avec Kassim.

C'était une bonne tentative, mais Kassim n'a pas gagné sa tombola cette fois-ci. En fait, parler de tombola est une mauvaise image, car c'est purement un jeu de hasard. Donc, peut-être n'a-t-il pas bien joué ses cartes. Ou peut-être bien que si, et qu'il a simplement tiré le maximum d'une situation difficile. Qui sait vraiment? En fait, il est possible que lui et moi ne nous entendions même pas à savoir quelles étaient les règles du jeu...



L'ensemble de cette thèse s'appuie largement sur des moments de conflits plus ou moins ouverts, ou du moins de mésentente. C'est le cas, par exemple, des trois vignettes ethnographiques ayant nourri ma réflexion sur la notion d'authenticité (section 4.4). En

cela, je m'inscris avec résolution derrière les propos de Turner : « *Conflict seems to bring fundamental aspects of society, normally overlaid by the customs and habits of daily intercourse, into frightening prominence* » (1974, p. 35). Les moments où les acteurs sociaux doivent résoudre des différents les forcent à expliciter les modèles conceptuels qui motivent leur action, qui justifient leurs jugements. Ces moments présentent donc à l'anthropologue une occasion d'observation sans pareil : les acteurs s'affairent alors eux-mêmes à illuminer des zones qui, lorsque tout le monde s'entend, demeurent dans l'ombre. C'est pourquoi le conflit avec Kassim qui a conclu mon expérience de terrain me paraît particulièrement important<sup>24</sup>.

Ici, le modèle du « drame social » (ibid., p. 35-43) est tout à fait approprié. Comme Turner le suggère, on peut donc diviser cet événement en quatre phases : brisure sociale, crise, action de redressement et, finalement, soit une réintégration ou la reconnaissance d'un schisme. De ces quatre phases, je n'ai malheureusement eu qu'un très bref aperçu de la dernière. Si l'on se limite aux heures qui ont suivi « l'audience » chez Fadouba, mais précédé mon départ, il y a certainement eu un schisme entre Kassim et l'entourage de Fadouba, puisque celui-ci a disparu pendant la journée. Le courriel de Claudio m'indiquant qu'il a cessé de travailler avec Kassim va aussi dans cette direction. Cependant, je ne serais pas surpris d'apprendre qu'après un schisme temporaire, Kassim a été réintégré<sup>25</sup>. Premièrement, l'affaire me semble assez mineure et, deuxièmement, Kassim a un lien familial fort avec la communauté. Lors d'une conversation téléphonique subséquente, Fodé va un peu dans les deux directions, en m'affirmant qu'après « mon » épisode, il a eu d'autres problèmes avec Kassim – ce qui présuppose une certaine réintégration – et qu'il n'a pas l'intention de travailler avec lui cette année – le schisme. Cette ambivalence n'est pas trop surprenante étant donné que Fodé affirme avoir été celui qui a permis à Kassim de réintégrer le groupe après un schisme précédent et que la discussion se fait avec celui qui a été « floué » par Kassim.

Par ailleurs, la phase d'action de redressement est probablement la plus riche en illustrations ethnographiques. Ce moment prend, à toute fin pratique, la forme d'un procès. Le juge en est Fadouba, l'homme qui se trouve au sommet, sur le plan du statut, de ce réseau social

24 Bien sûr, l'anthropologue aurait, lui, préféré conclure dans une atmosphère plus sereine. Toutefois, une multitude d'autres moments et gestes de cette dernière journée me permettent d'entrevoir avec anticipation ma prochaine visite dans cette petite communauté.

25 Turner reconnaît d'ailleurs cette possibilité (ibid., p. 41-42).

complexe, à la fois familial et transnational, s'étendant depuis un petit village de Haute-Guinée jusqu'aux quatre coins du monde, en passant, bien sûr, par Conakry, où se déroule l'événement qui nous intéresse. La position de Fadouba, assis seul sur une galerie surélevée, marque bien ce statut. Et dans ses propos, Fadouba prend bien soin de souligner à grands traits que c'est *grâce à lui* que les *toubabous* viennent apprendre le djembé.

Ma propre position, assis au parterre avec les autres protagonistes, marque une certaine égalité avec eux et, surtout, m'inscrit comme sujet de l'autorité de Fadouba. Mais l'élément le plus important est celui qui pousse Fadouba à trancher en ma faveur. Ce n'est pas du tout que Kassim n'a pas rempli les obligations d'une transaction commerciale : cela est secondaire. Ce qui me blanchit, c'est le fait que j'ai demandé à Fodé avec qui faire affaire. Sinon, c'est probablement moi qui me serais rendu coupable d'avoir transigé avec la mauvaise personne et aurais donc été jugé responsable de mon propre malheur. Kandia avait d'ailleurs eu le même réflexe avant d'apprendre que c'était sur les conseil de Fodé que j'avais fait affaire avec Kassim<sup>26</sup>.

Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter qu'en m'adressant à Fodé pour qu'il me réfère à quelqu'un, je reconnaissais explicitement sa propre autorité en tant qu'intermédiaire culturel. C'est ce geste de « soumission » qui m'a permis de m'inscrire dans le réseau d'obligations qui a mené Fadouba à m'offrir de me rembourser lui-même la somme payée à Kassim. Il est à noter que cette inscription n'était pas *automatiquement* acquise par ma simple participation au stage de Fodé (pas plus que par celle de Kassim d'ailleurs). Si j'avais fait affaire avec Kassim sans passer explicitement par Fodé, j'aurais en quelque sorte défié la hiérarchie établie et n'aurais pu me prévaloir d'une quelconque protection de la part de Fodé ou, en son absence, de la part de Fadouba.

La phase de crise est aussi ethnographiquement riche, mais demeure, à ce moment, obscure à l'anthropologue. En effet, j'avoue ne pas comprendre très bien le détail de ce qui s'est passé à partir du moment où Lamine, Yamoussa et moi sommes arrivés face à Kassim. Pourquoi Kassim m'ignorait-il complètement? Qu'a-t-il tenté de dire à Lamine? Il a

26 Les *toubabous* sont parfois surpris par ce genre de raisonnement. L'exemple le plus frappant de cela dont j'aie eu vent est celui d'un couple américain ayant été victime d'un vol à main armée en revenant d'un cyber peu après le coucher du soleil. Le maître de leur stage a eu bien peu de sympathie pour eux et les a fortement critiqués pour ne pas avoir suivi ses conseils et être sortis le soir sans être accompagnés par des membres de son entourage. Ils ont été profondément blessés de cette critique, qui, pour eux, revient à blâmer la victime.



transposé un conflit avec moi en un conflit avec Lamine d'abord, puis lorsque j'ai demandé à Yamoussa de traduire, en un conflit avec Yamoussa – et c'est ce dernier conflit qui a vraiment dégénéré. Et Kandia, qui était pourtant avec nous dans la rue, a mis bien du temps à intervenir...

Pour ce qui est de la brisure, je crois qu'un des éléments intéressants de cet épisode réside dans le fait qu'il n'y aurait probablement pas unanimité pour identifier une brisure unique, un moment que tous les acteurs identifieraient comme celui où les règles sociales en vigueur ont été transgressées. En effet, pour Yamoussa, ce sont les insultes de Kassim qui, manifestement, ont dépassé les bornes acceptables. Il était calme jusqu'à ce moment, se considérant comme un tiers parti. Pour moi, une brisure s'est effectuée bien avant cela, dès que j'ai appris que quelqu'un m'avait mentis, quand Lamine m'a affirmé n'avoir jamais reçu de peaux de Kassim. Une question intéressante et non résolue est celle de savoir à partir de quel moment il y a brisure pour Kassim.

Je dois dire que je m'explique assez mal son comportement. Pourquoi prendre un tel risque quand l'occasion d'un visa pour l'Italie s'ouvrait à lui? Peut-être était-il déjà devenu évident pour lui que Claudio n'avait pas les moyens de ses ambitions? Ou bien peut-être était-il simplement retombé dans de mauvaises habitudes, de vieilles dépendances, et s'était par le fait même un peu trop endetté? Le départ de la figure d'autorité que représentait Fodé, combiné avec l'enrichissement soudain dû à la paie reçue pour avoir enseigné pendant le stage, pourrait l'avoir poussé vers ses vices. Cela expliquerait sa demande d'argent peu avant mon départ...

Il doit y avoir un moment (de rupture) à partir duquel Kassim a *décidé* qu'il ne me livrerait pas les peaux promises. Mais quand? Impossible de répondre, mais une hypothèse spéculative placerait justement ce moment le soir où il a demandé à me parler en privé, m'a dit qu'il avait des difficultés financières et m'a demandé un prêt. Quelle était la réponse à laquelle il s'attendait? Est-ce suite à mon refus (partiel) que la décision a été prise? Ou peut-être rendue inévitable? Je me demande dans quelle mesure cet épisode a-t-il donné lieu à des malentendus interculturels. Ainsi, son refus de m'expliquer la nature de ses difficultés financières rend beaucoup moins probable mon acceptation de lui prêter de l'argent, car ce refus est pour moi un geste d'éloignement, le refus d'une intimité. Mais pour

lui, que représente le fait que je pose la question? Peut-être espérait-il non seulement que je ne lui demanderais pas de s'expliquer, mais qu'en plus je comprendrais tout de suite qu'il n'avait pas l'intention de me rembourser, et que nous appellerions la transaction un « prêt » simplement pour la forme. Si c'est le cas, je commets un double impair en lui demandant les raisons de sa demande et en lui offrant un don plutôt qu'un « prêt ». Tout cela est bien hypothétique, mais toujours est-il qu'avec le bénéfice du recul, je crois à ce moment avoir commis une bévue que font souvent les *toubabous*. J'avais parfaitement saisi qu'il était très peu probable qu'il me rembourse ce « prêt ». Mais à partir de cette intuition, j'ai peut-être mal compris ce qu'il me demandait vraiment ce soir-là : j'ai écouté ce que Kassim me disait, mais pas nécessairement ce qu'il *voulait me dire*.

Lors de l'une de nos nombreuses et toujours intéressantes conversations à bâtons rompus, l'Allemand Werner m'a livré un brin de sagesse, à laquelle tout anthropologue travaillant en Afrique de l'Ouest devrait réfléchir : « *The ones that become your friends are the ones that don't ask for money.* » J'ai eu de nombreux témoignages à cet effet. Qu'il s'agisse d'une relation amoureuse ou bien du choix d'un maître tambour que l'on va aider à émigrer, la réponse à la question du « pourquoi lui? » va fréquemment dans la direction d'affirmer que celui-ci n'est « pas comme les autres », qu'il ne demande pas constamment de l'argent. Et inversement, les questions d'argent sont très fréquemment au coeur des mésententes et des conflits entre Occidentaux et Ouest-Africains – aussi bien au niveau microscopique de l'interpersonnel qu'à celui macroscopique des relations entre les États et les grands organismes financiers mondiaux. Je crois qu'il faut y voir non seulement le fait que nos relations sont largement basées sur des échanges en capitaux économiques dans une situation de grande inégalité, mais aussi le reflet de très profondes différences culturelles dans nos attitudes à l'égard de l'argent.

Ortner consacre elle-même plusieurs pages à cette problématique dans le cadre des relations entre alpinistes et Sherpas (1999a, p. 66-67, 202-210, et autres). Au regard de mon expérience (non seulement avec Kassim, mais aussi – un exemple parmi d'autres – lors de fêtes où les femmes exhibent des liasses de billets), une citation s'avère particulièrement appropriée :

*The point is that, for all its negative positioning within a certain Western countermodern imaginary, money points precisely toward (as much as it might seem to point away from) something we may think of as an 'authentic' Sherpa cultural*

*universe, a framework within which they articulate their own desires in something like their own terms* » (ibid., p. 67).

Les réflexions d'Ebron sur la compensation accordée aux griots qui participent à des recherches anthropologiques, et en particulier l'inconfort de certains chercheurs à l'égard de cela (2002, p. 137-139), sont également un pas dans la bonne direction. Je crois toutefois que ces différences culturelles (et sociales<sup>27</sup>), et les frictions qu'elles génèrent, mériteraient une bien plus grande attention, ce qui permettrait peut-être d'aller au-delà des discours ethnographiquement minces de la corruption ou du banditisme.

### 5.3 Le parcours des *djembéfolas*

De par ses manoeuvres, Kassim apire, sans succès, à atteindre un statut similaire à celui de Fodé. Un peu de la même façon, mais avec plus de succès jusqu'à maintenant, Fodé aspire au genre de notoriété globale dans la scène du djembé que possède déjà Fadouba. Ceci me porte à considérer mes informateurs-musiciens comme se trouvant à différents points d'un « parcours » pouvant être schématisé : le parcours des *djembéfolas*.

Dans cette section, je procéderai d'abord à cette schématisation. Celle-ci m'amènera à revenir sur deux éléments très fortement liés, mentionnés précédemment, afin d'approfondir davantage l'analyse. Ce sont :

- le désir de quitter l'Afrique ressenti par plusieurs musiciens, et
- la scène transnationale du djembé comme « tête de pont » offrant une possible mobilité vers d'autres cultures et d'autres territoires, vers ce que je nomme un « statut cosmopolite ».

Ma réflexion à partir de ces éléments débouchera sur une considération des motivations qui poussent à entreprendre un tel parcours, puis vers une considération plus détaillée du point critique de ce parcours – celui de l'accès au statut cosmopolite. Enfin, je procéderai à une dernière analyse de la relation entre *djembéfolas* et (certains) *toubabous*.

---

27 La notion de classe – à une échelle globale – devrait en effet peut-être aussi être invoquée ici. Voir Liebow (1967, surtout p. 29-70) pour une discussion allant dans cette direction, mais dans un contexte strictement états-unien.

### 5.3.1 Sur le parcours : une géographie humaine

Afin de pouvoir schématiser le parcours des *djembéfolas*, il me faut d'abord introduire un dernier personnage dans ce mémoire.

Lors de notre (trop brève) visite au village (voir section 5.2.3), j'ai réussi à réaliser une courte entrevue avec l'un des jeunes batteurs de l'endroit. Ma relation avec Moussa était limitée par plusieurs facteurs (temps, langage, etc.), mais je voulais tout de même tenter d'entrevoir, même très partiellement, le point de vue d'un jeune villageois sur le phénomène mondial qu'est aujourd'hui devenu « son » instrument. L'entrevue a été rendue possible par la collaboration d'un villageois un peu plus vieux, qui, contrairement à Moussa, parlait français. Ce dont j'aurais dû me douter, c'est que plutôt que de se contenter de répondre à mes questions, Moussa profiterait de l'occasion ainsi offerte pour me livrer son propre message :

**Interprète de Moussa** : Il veut aller à Conakry et apprendre encore plus le djembé, et aussi pour qu'il soit un peu habitué au comportement des Blancs. Là où il est, comme ça, nuit et jour il pense à aller à Conakry, mais comment aller? Il n'a pas de moyen, il n'a pas de soutien.

[...]

**Pascal** : S'il réussit à aller à Conakry, est-ce qu'il veut après aller en Europe?

**Interprète de Moussa** : Il dit, si Dieu lui donne la chance, et s'il gagne un moyen, vraiment il veut aller à l'extérieur.

**Pascal** : Pourquoi?

**Interprète de Moussa** : Pour aller taper le djembé là-bas.

**Pascal** : Et qu'est-ce que ça va lui donner de taper là-bas?

**Interprète de Moussa** : Quand on tape le djembé ici, c'est nos parents, eux ils ne gagnent rien. Et taper le djembé aussi, ça fait un peu mal. Ça fatigue l'homme aussi. Et chez nous ici, c'est tes parents, tes grands frères, quand tu finis de taper, ils vont te dire merci, merci, sans avoir rien. C'est pour cela que tous les tapers se battent pour aller à l'extérieur. Parce qu'arrivé là-bas, quand tu travailles un peu, quelle que soit la petitesse, tu vas avoir un peu d'argent que tu peux envoyer et donner à tes parents.

Sans que cela ne soit surprenant, il est un peu déstabilisant, je dois bien l'avouer, pour l'anthropologue et l'étudiant du djembé – deux personnages pour qui le village africain représente un pôle privilégié d'authenticité – de finalement en arriver là, pour découvrir

quelqu'un qui veut de tout coeur partir<sup>28</sup>. Quoi qu'il en soit, Moussa aspire manifestement à suivre les traces de son illustre prédécesseur, Fadouba. Bien plus, il affirme que *tous* les batteurs du village veulent quitter.



Nous pouvons maintenant situer les musiciens guinéens évoqués dans ce mémoire comme se trouvant à différents points d'un parcours auxquels ils aspirent tous<sup>29</sup>. Si Moussa se trouve encore à la ligne de départ et Fadouba à l'arrivée, Fodé et Kassim en sont à des points intermédiaires. En les reliant tous, j'obtiens une sorte de géographie humaine du parcours des *djembéfolas* :

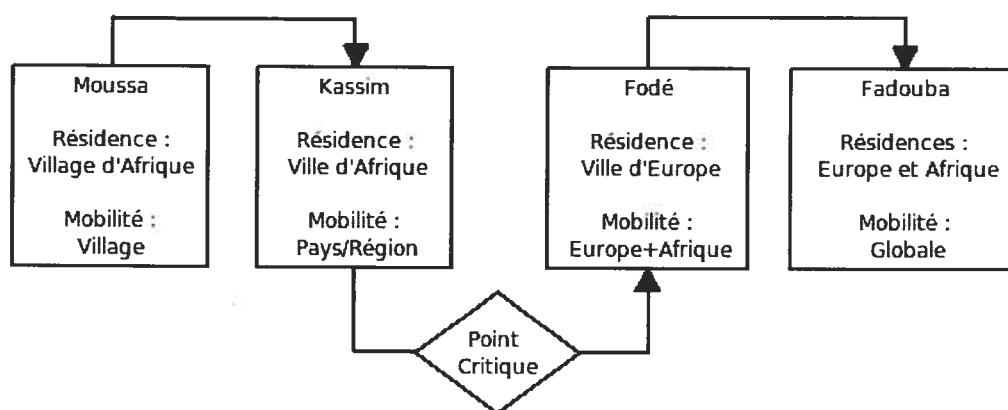


Figure 5-3 : Le parcours des *djembéfolas*<sup>30</sup>

### 5.3.2 La mondialisation du djembé et la figure du héros mandingue

Mais pourquoi se lancer sur un tel parcours? Au delà du manifeste facteur pécuniaire évoqué par Moussa, et sans entrer dans des considérations d'un possible exode rural des jeunes en général<sup>31</sup>, je crois que l'on peut évoquer deux autres facteurs pour tenter d'expliquer la volonté de partir des jeunes batteurs du village :

28 Cette entrevue laisse aussi présager bien des déceptions pour l'Allemand Lukas, qui a quitté Conakry à la recherche de villageois « authentiques », c'est-à-dire qui n'associeraient pas l'art et l'argent (voir section 4.2).

29 Il est bien possible, même probable, que certains musiciens n'aspirent pas à suivre ce parcours. Parmi les gens rencontrés lors de mon terrain, certains pourraient appartenir à cette catégorie. Mais ce sont ceux qui ne recherchent pas particulièrement à établir des relations privilégiées avec les *toubabouts*. Il s'avère donc difficile d'établir un contact avec eux, particulièrement dans le contexte d'un terrain de maîtrise.

30 À noter que si l'on considère « *djembéfola* » dans son sens honorifique, seul Fadouba peut sans conteste s'en réclamer.

31 Voir Beauchemin et Bocquier (2004) pour un aperçu des tendances dans ce domaine.

- le statut traditionnellement peu élevé des musiciens du djembé et
- la figure du héros mandingue.

En effet, même s'il ne semble pas exister de consensus dans la littérature à savoir si le djembé a déjà été un instrument réservé aux griots<sup>32</sup>, tous semblent par contre s'entendre pour affirmer que le statut accordé aux musiciens du djembé était, traditionnellement, bas. Charry : « *Like playing other instruments (except perhaps hunter's harps), jembe playing carries a certain stigma among horon (freeborn, nonartisanal) families. Despite family resistance, however, many jembe players do have a horon background* » (2000, p. 199). Knight : « *The privileged status of the jali, his association with royalty and other people of influence [...] all combine to make him a highly visible figure in Manding society. This is not so with the drummer* » (1984, p. 66). Camara : « Il est une première classification que sanctionnent les attitudes quotidiennes : les joueurs de tambour, en général, jouissent de très peu de considération. Traiter une personne de *jèbèfòla* équivaut à la traiter "d'homme de rien", *mòfù* » (1992, p. 120). Il y a ici une certaine ironie : le mot « *djembéfola* » est aujourd'hui fréquemment utilisé comme titre honorifique.

Ainsi, la mondialisation du djembé donne naissance à une économie alternative de statut (Bramadat 2001) où la position de *djembéfola* est beaucoup plus valorisée qu'elle ne l'était traditionnellement. Cela débute avec Fodéba Keita et ses Ballets Africains, mais surtout avec l'indépendance et avec l'importance qui est alors accordée à la figure de l'Artiste Révolutionnaire sous l'égide de Sékou Touré (Touré 1969, p. 339-355). Les troupes telles Les Ballets Africains répètent alors à l'intérieur même du palais présidentiel et réussissent à se mériter nommément l'éloge de leur leader :

Les artistes des pays révolutionnaires ne doivent jamais perdre de vue que la profonde signification qui s'attache à leurs activités quotidiennes dépasse les dimensions de leur personne pour atteindre au prestige de la Révolution culturelle dans le monde.

Nous félicitons les troupes artistiques des régions, des sections et des villages, nous félicitons particulièrement les 2 grandes troupes internationales, les Ballets Africains et

<sup>32</sup> Par exemple, Sory Camara : « [...] les instruments de musique sont des attributs exclusifs du griot. L'homme noble ne peut en jouer que dans des conditions tout à fait spéciales : lors de rites de passages [...]. Après, il n'en jouera plus » (1992, p. 117). Comparez Eric Charry : « *In contrast, the jembe has no hereditary restrictions on who may play it, and it is uncommon (but by no means unknown) for jalis to do so* » (2000, p. 198-199). J'aurais tendance à me rallier à Charry. Par exemple, même parmi les tous premiers batteurs à faire partie des troupes de ballets, la vaste majorité ne semble pas être des griots. Pour ce qui est de mes informateurs, Fadouba a déclaré pendant l'un de ses stages que le djembé *a déjà été* réservé aux griots, mais plus maintenant. Ceci s'accorde avec Knight, qui spécule : « *Another impression is that drumming was more closely allied to jaliya in the past than it is today* » (1984, p. 67 – le *jaliya* est l'art des griots).

le Djoliba, pour avoir partout et avec compétence oeuvré dans les milieux étrangers à la parfaite connaissance des qualités artistiques de l'Afrique en générale et de la Guinée en particulier. (Ibid., p. 354)

Mais si la Révolution reconnaît l'Artiste, elle tente aussi d'effacer l'individu. En parlant des Ballets Africains, Touré affirme : « *The troop bears no one's name, there are no stars* » (1979, p. 451)<sup>33</sup>. Ce n'est qu'en s'exilant vers l'étranger (et particulièrement depuis la chute du régime de Sékou Touré et le début de la vague du World Beat et de la World Music au milieu des années 1980), que certains *djembéfolas* pourront vraiment établir une réputation individuelle de « star » au niveau international<sup>34</sup>.

En poursuivant les occasions offertes par ces nouveaux contextes, en tentant de se tailler une place dans cette économie alternative de statut, les Fadouba, Fodé, Kassim et Moussa s'insèrent parfaitement dans le modèle de l'héroïsme mandingue, tel que décrit dans la littérature :

*The figures preserved in history are those who broke with the traditions of their villages, [...] traveled to foreign lands searching for special powers and material rewards, but just as importantly, they are also the ones who returned to the villages [...]. This image of the rebel hero who breaks with, but ultimately returns to his people is not without relevance to the modern Mande child. [...] its effect has been to spin the head-strong youth out in to the world of adventure.* (Bird et Kendall 1980, p. 22)<sup>35</sup>

Toutefois, la poursuite d'un tel héroïsme individuel n'est pas sans risque : « *When they succeed, the group will reap the benefits, and the hero is rewarded with adulation and praise. When they fail, the group forgets them* » (ibid., p. 24). Mais à partir de cet éclairage, il n'est pas trop surprenant de constater que le film ayant eu le plus de rayonnement sur la scène du djembé – le documentaire *Djembéfolas* de Laurent Chevalier (1991) – prenne justement pour objet le retour triomphal du désormais célèbre Mamady Keita dans son village après une absence de 26 ans<sup>36</sup>...

Fodé (lors d'une entrevue, à Conakry) résume le tout ainsi :

33 Fadouba, par exemple, n'a guère de bons souvenirs de ses années avec une troupe nationale et trouve que les artistes n'y étaient pas bien traités. Il y a également une scène à cet effet dans le documentaire *Djembéfolas* (Chevalier 1991).

34 Et aujourd'hui on retrouve parmi les maîtres les plus reconnus de par le monde entier les deux anciens « premier djembé » des Ballets Africains et du Ballet Djoliba : Famoudou Konaté et Mamady Keita.

35 Dans une perspective ethnique et régionale un peu plus large que le simple Mandingue, mais qui demeure de l'Afrique de l'Ouest et révèle une vision de l'héroïsme assez similaire, voir aussi Stoller (2002, ch. 3 « *The Way of the Jaguar* ») ainsi que Rouch (1967).

36 Voir également la discussion de Diawara sur l'héroïsme, l'exil et son propre retour en Guinée après une très longue absence (1998, ch. 4 « *Return Narratives* »).

Grâce au djembé maintenant, je peux dire qu'on est... quelque chose. Nous en Afrique ici, un *djembéfola*, pfffff : c'est zéro! Celui qui tape la peau – il a la main gâtée! Mais maintenant grâce au djembé, on peut aller partout où on veut. Avec un petit bois! C'est pour cela que je respecte beaucoup mon djembé.

Toutefois, il omet de mentionner un détail important. Il y a dans ce parcours un point critique.

### 5.3.3 Point critique : la nécessité d'une alliance

Le point critique du parcours peut être situé à la fois géographiquement et sur le plan humain, parmi mes informateurs. Moussa identifie Conakry comme le lieu où il désire se rendre en quittant le village; cette ville est également l'endroit où Fadouba et Fodé reviennent pour y offrir des stages; et Kassim y réside. C'est à Conakry (et aussi, on peut le croire, dans les autres grandes villes ouest-africaines où des stages sont offerts, comme Dakar et Bamako) que se joue le moment critique. En effet, si des jeunes comme Moussa peuvent raisonnablement espérer se rendre de leur village à Conakry par leurs propres moyens, où même être appelés à s'y rendre pour aider un de leurs grands frères qui y organise des stages, ils peuvent difficilement songer à se rendre plus loin sans aide additionnelle. En plus du coût considérable d'un billet d'avion vers l'Europe, les politiques migratoires des pays industrialisés, et en particulier celles de « l'espace Schengen », requièrent, entre autres, la soumission d'une lettre d'invitation d'un citoyen du pays avec toute demande de visa faite par un citoyen guinéen<sup>37</sup>. Ceci crée, à toute fin pratique, la nécessité pour le musicien guinéen de forger une alliance avec un *toubabou*, ou possiblement avec un concitoyen ayant déjà obtenu la citoyenneté dans un pays industrialisé<sup>38</sup>. Au plan humain, c'est bien sûr Kassim qui en était à cette étape critique, tel qu'illustré dans la figure 5-3. C'est pourquoi je porte, dans ce mémoire, une grande attention à ses manoeuvres et aux microdynamiques de pouvoir qui se développent autour de lui, et qui impliquent Claudio, moi-même, Fodé et Fadouba.

37 Voir par exemple <http://www.ci.gc.ca/francais/visiter/lettre.html> (consulté le 20 avril 2007) pour le cas du Canada.

38 À moins, bien sûr, de tenter d'emprunter les chemins de la migration « clandestine ». Mais ceux-ci sont loin d'être sans risques. Par exemple, une route en pleine expansion est celle d'un voyage maritime vers les Îles Canaries, qui appartiennent à l'Espagne. Selon la BBC qui dit citer les autorités espagnoles, en 2006, 31 000 migrants ouest-africains ont atteint les Îles Canaries, environ 5 000 ont été interceptés, et 6 000 seraient morts en chemin (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6213495.stm>, consulté le 20 avril 2007). L'Union Européenne en est d'ailleurs à renforcer les activités de patrouille et à négocier des accords de rapatriement pour contrer cette vague ([PANA], 2006).



La transaction, qui est recherchée autant par les Kassims que les Claudios, implique l'échange de capital culturel et symbolique contre du capital économique et du « capital cosmopolite » – c'est-à-dire la possibilité d'un accès à une réelle mobilité à l'échelle mondiale. La rencontre donne lieu à un intéressant enchevêtrement de rôles, puisque le *toubabou* est parfois lui-même un intermédiaire culturel pour ses propres étudiants, chez lui; que les rôles d'invité et d'hôte passeront de l'un à l'autre entre le stage et la visite du musicien; et qu'alors, le *toubabou* pourra lui aussi devenir un intermédiaire culturel et social pour le musicien. Et pour ce qui est de la migration, la relation en est plutôt une de client à mécène (en anglais « *patron* »). En ce sens, il y a un parallèle à faire entre la démarche des *djembéfolas* qui cherchent un mécène pour les aider à émigrer, et celle des griots en général. D'ailleurs, les tactiques employées par les griots pour établir une carrière internationale, telles que décrites par Paulla Ebron, ressemblent à celles de mes propres informateurs :

*Jali who were successful in repeating their foreign tours pinned their success on their ability to find foreign managers who would serve as personal conduits to concert and recording arrangements. Through the connection with a particular foreigner, a jali could extend his circuit of travel to another corner of the world. [...] Jali obtain agency in their international travels only through personal connections [...]. (2002, p. 126)<sup>39</sup>*

Mais il y a une différence significative. Plusieurs *griots* gambiens ont commencé leur carrière internationale grâce à des tournées organisées par le ministère du tourisme, et c'est pendant ces tournées que les *jali* doivent tenter de nouer des liens avec des étrangers (ibid., p. 126). Ceci peut aussi se produire pour les batteurs faisant partie d'ensembles nationaux (ou privés) tels Les Ballets Africains, qui partent en tournées internationales. Par contre, dans les stages de djembé se sont les étudiants qui se déplacent vers l'Afrique, ce qui offre une « tête de pont » relativement plus accessible. Bien sûr, les *toubabous* n'ont pas toujours les moyens de leurs ambitions, les dynamiques de pouvoir en jeu sont complexes et des défis interculturels de taille doivent être surmontés pour établir une relation de confiance mutuelle. Tous ces éléments sont bien illustrés par le cas de Kassim.

Il y a aussi un autre lien très intéressant à faire entre les stratégies des griots et leur répertoire, et un événement très particulier qui s'est produit lors de mon terrain. Ce lien nous permettra d'éclairer la relation privilégiée établie entre le *toubabou* qui décide d'aider un *djembéfolas* à migrer et ce maître tambour.

<sup>39</sup> Voir aussi Hale 1998, ch. 8 (« From the Courtyards of the Nobility to a Global Audience »), p. 244-287.

### 5.3.4 *Janjon, Fakoli et Soundjata : théoriser la relation toubabou-djembéfol*

Heidelberg (Allemagne), stage de djembé de Fadouba

Parfois, le soir venu, si la journée a été éprouvante, il y a peu de volontaires pour pratiquer les rythmes appris le jour même, tout le monde étant assez fatigué. C'est le cas aujourd'hui. Dans la journée, Fadouba nous a dit que nous avons beaucoup de courage de nous lancer dans l'apprentissage du tambour « à notre âge » et que, bien que les gens disent qu'il est courageux, en fait, c'est nous qui le sommes. Ce soir, il n'y a que quelques personnes – les plus motivées – dans la salle de cours, assises par terre ou bien sur des chaises, autour de Fadouba, point focal du groupe. Lui-même est assis par terre, sans prétention. En plus de djembés, de *doundouns*, et de *krins*, Fadouba a apporté quelques instruments à cordes au stage. Comme Pierrot, un Français d'origine brésilienne, avait exprimé un intérêt pour le *bôlon*, il s'applique à lui en montrer quelques rudiments. Il nous explique que le *bôlon* est un instrument très dangereux. Pour le jouer, il faut un homme très fort, qui a beaucoup de « gris-gris » et qui ne peut pas être affecté par le gris-gris des autres.

Quand Pierrot a bien compris ce qu'il doit jouer, Fadouba change d'instrument et prend un *donsokonin*. Dans une atmosphère feutrée, après une exclamation qui semble indiquer qu'il est satisfait de l'accompagnement de Pierrot, il se met à chanter. Comme s'il était griot, il chante l'éloge des gens en présence! Bien sûr, nous ne pouvons comprendre que nos noms et les noms de nos pays, mais le moment est tout de même assez magique.



J'ai enregistré ce moment, sans lui attribuer une importance particulière. Au début de cette rédaction, en réécoutant l'enregistrement, il me semblait, tout au plus, illustrer le pouvoir qu'on les noms propres de traverser les barrières linguistiques pour donner une efficacité tout de même intéressante aux chants de louange mandingues, même dans un contexte interculturel prononcé, alors que les interlocuteurs ne comprennent même pas la langue du chant qui leur est offert<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Voir Enkerli (1999) pour une discussion plus large du rôle des noms propres dans les chants de louanges mandingues et particulièrement les p. 19-20 pour l'efficacité « translangagière » des noms propres.

Dans un moment de relaxation, mon ordinateur, qui jouait des sélections au hasard parmi ma collection musicale, m'a fait entendre une chanson d'Amadou et Mariam, superstars de la musique malienne : « Djandjola ». J'ai été soudainement frappé par les similitudes avec la chanson de Fadouba, malgré un rythme beaucoup plus rapide et emportant. En effet, dans les deux cas, la chanson s'adresse aux *toubabous* avec qui les artistes sont en relation. Les stratégies (utilisation des noms de pays, par exemple) sont similaires, et même d'un point de vue phonétique, les paroles se rapprochent. Je me suis mis à penser que cette chanson n'était peut-être pas si improvisée. Elle devait être plutôt l'adaptation d'une pièce du répertoire traditionnel. Mais laquelle?

Selon mes sources, la réponse est *Janjon*, une chanson vantant l'héroïsme du (des) récipiendaire(s)<sup>41</sup>. Il est bien possible que l'intention de Fadouba en choisissant cette chanson se soit limitée à souligner le courage dont il nous avait parlé plus tôt dans la journée. Mais, quel sont les détails de l'utilisation traditionnelle de *Janjon*?

*The Janjon praises the exploits of Fakoli, nephew of Sumanguru, the blacksmith king of the Soso and Sunjata's powerful foe. The Janjon tells how Sunjata wages campaign after unsuccessful campaign against Sumanguru to no avail – until Fakoli comes to join him. When Fakoli enters the camp, he finds bards singing the Janjon for Sunjata. He offers to help Sunjata defeat Sumanguru in exchange for the song [...].* (Bird et Kendall 1980, p. 20)

Ainsi, cette chanson raconte comment, Soundjata, le plus grand héros mandingue de tous les temps, le fondateur de l'empire du Mali, a finalement pu triompher de l'ennemi qu'il n'arrivait pas à mater seul, et ce, grâce à l'aide de Fakoli, le neveu de l'ennemi, qui vient le rejoindre. Et qu'a-t-il dû offrir en échange de cette aide? Une chanson, soit du capital culturel.

Malgré les risques associés à lire non seulement par-dessus l'épaule de mon informateur (Geertz 1973), mais en plus entre les lignes, il est bien difficile de ne pas voir ici un parallèle évident avec la situation du *djembéfol*, qui doit faire une alliance pour pouvoir aller tenter sa chance à l'étranger et qui offre lui aussi du capital culturel (son enseignement) en échange. Cette vision des plus spéculatives nous propose le *toubabou* comme celui qui vient du « camp ennemi » et aide le héros à gagner la bataille décisive, celle-là même qui va lui permettre d'accéder à l'héroïsme, celle qu'il ne peut gagner seul<sup>42</sup>. Ceci nous présente

41 C'est un griot de la région montréalaise, Idrissa Diabaté, qui me l'a confirmé (communication personnelle, juin 2007).

42 Toutefois, il est important de noter les travaux de Conrad (1992) qui montrent la grande variabilité de la

une théorisation des plus intéressantes (et des plus optimistes) de la relation *toubabou-djembéfola*. Elle a l'avantage de venir, indirectement, d'un informateur, et de s'articuler en fonction d'un des éléments centraux de la « culture savante » malinkée. Elle représente une (bien minime) tentative de répondre à la critique très juste de Halliburton :

*We, anthropologists, [...] allow the lay person [...] to serve as an authoritative source. This can be an agricultural laborer whose words teach us something about power [...]. Anthropologists have also employed non-western intellectuals as the object of study, as ethnographic material. However, we do not engage such individuals as authoritative interlocutors, as analysts. Put another way, we have been overlooking the literate, high cultures of the places we study.* (2004, p. 795, emphase dans l'original)

Bien sûr, tous ne font (ou ne feraient) pas une lecture aussi optimiste. Je doute que Kassim chante le *Janjon* pour un quelconque *toubabou*. Et Manthia Diawara, après son retour en Guinée suite à un exil de 32 ans aux États-Unis, fait quant à lui une lecture assez pessimiste des relations entre les Africains et « l'homme blanc » :

*The African who lives abroad, particularly in America, feels a sense of alienation when he returns to Africa, because he is accustomed to an equality that the civil rights movement has fostered between black and white people in America but that is lacking in Africa. [...]*

*As in the time before independence, the symbolic capital – whiteness – has enlarged its scope in Africa: everybody wants to deal directly with the white man. Africans exist only through serving whites, making love to them, bribing them, and being seen with them.* (1998, p. 28 et 34)

On peut imaginer que Diawara, à son retour en Afrique, aurait bien aimé y trouver un peu plus de « résistance ».

Pour ma part, je ne puis vraiment endosser ni un optimisme débridé, ni le pessimisme assez prononcé de Diawara. Force est de reconnaître, cependant, les profondes inégalités structurelles auxquelles sont soumis les Africains et qui ont pour résultat que la mobilité globale que permet assez facilement le passeport d'un pays industrialisé (comme le Canada) leur est fondamentalement niée. C'est d'ailleurs ce qui rend héroïque l'accession à un réel statut cosmopolite. Car si l'on veut considérer notre petite planète comme un « village global », il faut également constater qu'un peu comme dans l'Athènes ancienne, seule une faible partie de la population naît avec les droits et la mobilité liés au statut de citoyen,

---

nature et du rôle du personnage de Fakoli dans les différentes versions de l'épopée de Soundjata et de la chanson *Janjon*. La version de Bird et Kendall citée ci-dessus semble assez canonique, mais j'ignore si elle correspond ou pas à celle à laquelle Fadouba se réfère en s'adressant à nous.

fusse-t-il celui de « citoyen du monde ».

Mon observation des stages de djembé me porte plutôt à me rallier aux considérations d'Ortner sur les relations entre Sherpas et alpinistes, qui bien que se déroulant dans une situation de grande inégalité, ne sont pas, selon elle, perçues par les Sherpas comme une situation d'infériorité sociale (1999a, p. 83-88). Il est d'ailleurs aisé de dresser un parallèle entre la notion de *Zhindak* utilisée par les Sherpas et la relation entre Soundjata et Fakoli :

*It is important to note that zhindaks do not directly bestow success [...] but only facilitate achieving it, helping the hero to help himself. [...] The junior party is not positioned as a child or social inferior [...]. In folktales, for example, the junior party is usually a bright young man who is down through no fault of his own, but who needs some extra help and power to come back strongly and defeat those who are illegitimately besting him. (Ibid., p. 83 et 85)*

Mais pour un couple « Fakoli-Soundjata » réussi, il y a plusieurs échecs. Il y a également des demi-réussites, comme ce *djembéfola* résidant aux États-Unis qui m'a affirmé un jour qu'il ne savait même pas combien d'argent il avait dans son compte de banque, car sa femme, qui était aussi son gérant, contrôlait toutes les finances.

Les stages de djembé sont à la fois le moteur et la résultante de la mondialisation de cet instrument. Par un examen détaillé des manoeuvres de Kassim pendant mon séjour à Conakry, j'ai tenté de montrer la complexité des dynamiques de pouvoir qui y entrent en jeu, la superposition de rôles et de pôles d'allégeance multiples qui s'y manifestent, tout en exposant certains de leurs enjeux pour les différents protagonistes. En ébauchant une géographie humaine du parcours des *djembéfolas*, j'espère avoir réussi à dépasser la trop simple dichotomie entre domination et résistance.

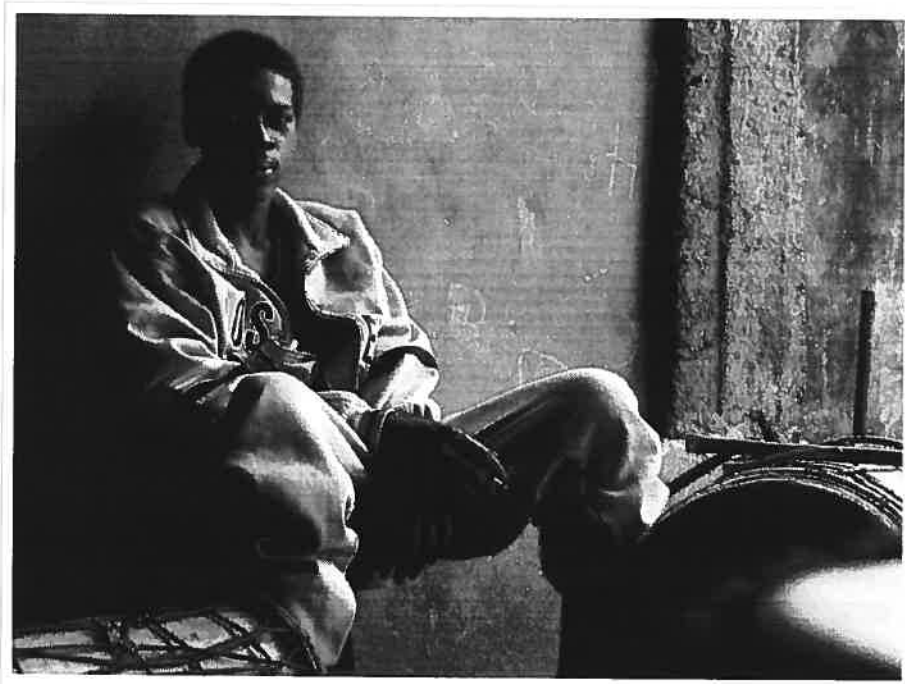


Figure 5-4 : Accompagnateur

## Conclusion

Ce mémoire ne m'a permis de représenter qu'une petite partie d'un véritable univers de complexité. J'ai constaté, en examinant le parcours des *djembéfolas*, que les profondes inégalités structurelles de notre village global imposent aux professionnels africains du djembé la nécessité d'une alliance, afin de pouvoir accéder à un véritable statut cosmopolite. Depuis les Moussas, qui n'ont encore jamais quitté leurs villages, jusqu'aux citoyens du monde que sont aujourd'hui devenus les Fadoubas, ces artistes utilisent la mondialisation du djembé tout en la réalisant. Ils poursuivent les occasions offertes par l'économie alternative de statut (Bramadat 2001) de la scène mondiale du djembé, et leur parcours s'inscrit très bien dans le modèle de l'héroïsme mandingue. Par une observation assez détaillée des manoeuvres de Kassim lors de mon passage à Conakry, j'ai voulu montrer l'ambiguïté et la fluidité des microdynamiques de pouvoir entre les protagonistes qui se rencontrent au point critique de ce parcours : les stages intensifs de djembé.

Mon analyse des discours de l'authenticité a, quant à elle, débouché sur l'utilisation de ces discours comme les symptômes d'une autre dynamique de pouvoir : l'authenticité comme authentification (Moore 2002). Cette réflexion a permis, je crois, de mettre en relief certains des enjeux de la mondialisation du djembé, tels qu'ils sont vécus par différents protagonistes : depuis l'auto-authentification, jusqu'aux luttes pour établir les définitions dominantes, à une échelle globale, de différents objets culturels.

Dans une perspective un peu plus large, le cas du djembé démontre bien l'importance des processus de médiation (Mazzarella 2004), des intermédiaires culturels (Wolfe 1956) et des réseaux sociaux (Hannerz 1980) dans certains phénomènes de mondialisation. Il me paraît probable que des dynamiques similaires soient en jeu dans d'autres cas, ne serait-ce que pour ceux reliés à la diffusion mondiale d'un capital culturel vers de nouveaux adeptes. Je pense par exemple au rôle légitimant d'un séjour à New York, avec les plus grands maîtres de cette tradition, pour les musiciens de jazz de toute la planète; ou encore aux cas du didjeridoo, de la capoeira et du tango. Cependant, j'ose croire non seulement à une applicabilité encore plus large, mais aussi à l'utilité que pourrait revêtir le fait d'identifier intermédiaires et processus de médiations dans les cas où ils sont moins en évidence<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Par exemple, dans celui du marché mondial de la bauxite – le minerai de l'aluminium – marché crucial pour l'économie de la Guinée (Campbell 1983).

Finalement, j'espère avoir démontré la pertinence d'« écrire contre la mondialisation », ou à tout le moins avoir laissé entrevoir le potentiel de cette technique. Cette réinterprétation de la suggestion d'Abu-Lughod (1991) dans les termes de l'art pictural ouvre, à mon avis, une porte menant à une meilleure compréhension de ce (ou ceux) qui se cache(nt) aujourd'hui derrière le mot « mondialisation ».

Si l'on en juge par l'utilité qu'a eu pour moi l'appropriation du concept de la « composition » des arts tels la peinture ou la photographie, il me semblerait opportun d'approfondir l'exploration de ce filon. Cette démarche consisterait en une réflexion beaucoup plus large sur l'apport que pourraient fournir les nombreuses théories de la représentation dans l'art (p. ex. Barasch 2000) aux techniques de la représentation ethnographique. C'est là une des pistes de recherche intéressantes que j'identifie suite à la rédaction de ce mémoire. Les autres sont moins théoriques, et directement reliées au djembé. Permettez-moi, en guise de touche finale, d'en présenter cinq, dont chacune a, selon moi, le potentiel de déboucher sur une thèse de doctorat.

Dans *Being a Tourist*, Julia Harrison (2003) nous offre une excellente ethnographie de grands adeptes du voyage et de la façon dont leurs périple donnent un sens à leur vie. En suivant cet exemple, il y aurait un important travail à faire sur les adeptes les plus dévoués du djembé, ceux qui vivent en fonction de leur prochaine visite à Bamako ou à Conakry. Ce travail explorerait en profondeur le sens qu'ils attribuent à leur intense implication avec cet instrument africain. À la personne désirant effectuer une telle recherche, je suggérerais, en passant, de garder un oeil sur les travaux de Sherry Ortner (1998) au sujet de la génération X et des questions de mobilité sociale.

De façon assez connexe, la relation entre les artistes africains qui émigrent et ceux qui les y aident (leurs « Fakolis », pour reprendre une suggestion faite dans ce mémoire), mériterait une exploration soutenue. Ces derniers sont aussi le plus souvent des « impresarios » et très fréquemment des partenaires romantiques. Comment les microdynamiques de pouvoir se déploient-elles dans ce contexte, notamment en ce qui a trait à l'argent? Le chercheur fera ici face à un sujet délicat, nécessitant de développer une grande intimité avec les informateurs, en étant conscient que chaque situation risque d'être unique, et que l'on pourra



difficilement espérer trouver une multitude de participants au projet. J'aurais moi-même espéré approfondir ici un peu cette question, mais mon terrain n'a pas évolué dans cette direction...

Il serait également possible de suivre l'exemple de White pour le cas du Zaïre de Mobutu (2006b, À paraître), et d'explorer la relation entre les politiques culturelles du gouvernement de Sékou Touré et l'évolution de la musique guinéenne. Quels ont été « les effets que ces politiques culturelles ont eues [sic] sur la musique » et, à l'inverse comment « la mise en spectacle de danses et de chants traditionnels servit[-elle] à consolider l'autorité politique » (White 2006b, p. 43)? Le chapitre trois du présent mémoire fait quelques pas dans cette direction, et Counsel (2006 p. 77-130) consacre plusieurs pages au cas de la Guinée de Sékou Touré. Mais beaucoup de travail reste à faire. Étant donné l'instabilité politique actuelle du pays, ainsi que les sensibilités face aux questions liées à la Première République, l'accès aux archives guinéennes (tout comme leur état) pourrait s'avérer problématique.

Les deux dernières pistes sont celles qui, au moment d'écrire ces lignes, m'attirent le plus. D'abord, comme nous l'avons constaté dans ce mémoire, des villages de la Haute-Guinée ont vu et voient encore, avec la mondialisation du djembé, plusieurs vagues de leurs fils s'expatrier vers Conakry, puis l'étranger, pour poursuivre la renommée et la gloire. En exerçant une activité traditionnellement très peu prisée, certains parmi eux ont réussi à atteindre un statut de héros, et voyagent aujourd'hui autant, sinon plus que les journalistes, anthropologues, écrivains et autres intellectuels sur lesquels sont basés nos modèles de cosmopolitisme. Et



Figure 6-1 : Batteurs du village

ils reviennent parfois visiter leur communauté d'origine, en compagnie de deux douzaines d'étudiants (ou plus)! Comment cette réalité est-elle vécue à partir du village? Quels en sont les impacts? Est-il possible de réaliser une ethnographie détaillée de l'un de ces villages, presque de manière classique, mais en le considérant non pas comme un isolat – façon coloniale – mais plutôt comme un « village aux sources de la mondialisation »?

Enfin, la genèse de la mondialisation du djembé dans le parcours de Fodéba Keita me semble une thématique fascinante, dont seules les grandes lignes sont connues, et où plusieurs questions importantes demeurent ouvertes. Partant d'un des rouages éducatifs principaux du régime colonial français (l'école William Ponty) et débouchant sur un rôle central dans les politiques culturelles du régime de Sékou Touré, en passant probablement par les milieux parisiens de la négritude, ce parcours devrait permettre d'illuminer une période charnière de l'histoire récente. Et ce, non seulement de par la biographie personnelle de cet homme, mais aussi à travers l'évolution d'une troupe artistique et de ses spectacles. Quelle était la motivation initiale pour la création d'une troupe théâtrale « africaine » à Paris? Comment s'est effectué le passage du style théâtral « Ponty » vers le style folklorique « Ballet »? Par quelles méthodes le répertoire fut-il développé et les artistes recrutés? Comment les spectacles furent-ils accueillis par leurs premiers publics? Quel effet la « nationalisation » a-t-elle eu sur la troupe? Y a-t-il eu évolution du ou des discours artistiques du groupe depuis ses débuts jusqu'à la période postindépendance? Voilà quelques-unes des questions auxquelles devrait tenter de répondre une ethnographie historique de la genèse et de l'évolution des Ballets Africains de Keita Fodéba.



*Finally, the personal relations that developed between master artists and students [...] had a lasting impact on me, whatever their global cultural and political implications. [...] functioning as translator for a son jarocho harpist, helping an aging Gambia griot adjust to Seattle apartment living, and running errands for my tabla guru were inter-cultural real-life challenges of the first order [...]. (Averill 2004, p. 99)*

À l'heure de la mondialisation, le contact de l'anthropologue avec « la scène » ne saurait se terminer avec la fin du terrain. Ou du moins, l'interruption possible d'un tel contact est maintenant un choix, et non une obligation. Je n'ai pas fait ce choix. Après tout, mon parcours avec le djembé a précédé celui qui se fait sur la scène, elle aussi mondialisée, de l'anthropologie. Plus, celui-là a donné naissance à celui-ci. Mon implication s'est donc poursuivi après la fin du terrain qui a mené à la rédaction de ce mémoire. L'économie alternative de statut de la scène du djembé n'offre pas des occasions qu'aux seuls *djembéfolas*... Peu avant la soumission de ce manuscrit, le message suivant est arrivé dans ma boîte de courriel :

Date: Fri, 22 Jun 2007 12:04:53  
 From: "XXXXXXXX" <XXXXXXXX@yahoo.fr>  
 Subject: les date sons bons  
 To: [REDACTED]

salut pascal, comment vas tu? ici tou vas bien,  
 juste te dir que j'ai eu mon visa aujourd'hui, je suis vraiment  
 tres content

les date que tu m'a dit sons bons et ide pour l'argent et le  
 logement pas de probleme je peux dormir chez les organisateur  
 pas de probleme ok, pour le ticket comment on fait?

je suis tres content de venir chez toi, merci pour tous,

jesper te lir bientôt

XXXXXXXX

Peut-être y aurait-il là aussi un sujet possible pour une thèse de doctorat? Mais alors, le terrain en aurait débuté avant même l'entrée au programme. La mondialisation peut rendre difficile l'application du modèle temporel classique de la recherche anthropologique... Mais trêve de réflexion pour le moment. C'est d'ailleurs ce que conseille le *Janjon*, la chanson offerte à Fakoli pour qu'il se joigne à Soundjata. Dans la version chantée par Fadouba se trouvaient les paroles suivantes :

*Alakeni mansa mindi alatelona  
 Lonfè lonfè bèdila doumiakono  
 Imirito mou koma  
 mirité dounia bana*

*Dieu est un chef qu'on ne connaît jamais.  
 Tout ce qui est debout va se coucher un jour.  
 A quoi tu penses? À quoi tu rêves?  
 La pensée ne finit pas le monde.*

## Sources documentaires

- ABU-LUGHOD, Lila. 1990. « The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women », *American Ethnologist*, vol. 17, no 1, p. 41-55.
- . 1991. « Writing Against Culture », dans Fox, Richard G. (éd.), *Recapturing anthropology : working in the present*, Santa Fe (N.M.), School of American Research Press, p. 137-162.
- . 1993. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Berkeley, University of California Press, 266 p.
- AGGARWAL, Kusum. 1999. « L'africanisme dans l'enseignement colonial : le cas de l'École William Ponty », dans *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme : de la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale*, Paris, L'Harmattan, p. 109-123.
- ALATA, Jean-Paul. 1976. *Prison d'Afrique*. Paris, Éditions du Seuil, 251 p.
- AMSELLE, Jean-Loup. 1990. *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Éditions Payot, 257 p.
- . 2001. *Branchements. Anthropologie de l'Universalité des Cultures*. Paris, Flammarion, 265 p.
- ANDRAIN, Charles F. 1962. « The Pan-African Movement: The Search for Organization and Community », *Phylon*, vol. 23, no 1, p. 5-17.
- ANONYME. circa 1959. *Luben Vichey Presents Les Ballets Africains de Keita Fodeba*. Programme de tournée américaine, 16 p.
- . circa 1968. *Ballets Africains, National Ensemble of the Republic of Guinea*. Programme de tournée américaine, 16 p.
- APPADURAI, Arjun. 1986. « Introduction: commodities and the politics of value », dans Arjun Appadurai (éd.), *The social life of things, Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3-63.
- . 2001. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Éditions Payot et Rivages, 322 p.
- APPIAH, Kwame Anthony. 2005. « Pan-africanism », dans Appiah et Gates Jr. (éds.), *Africana : the encyclopedia of the African and African American experience (2<sup>nd</sup> edition)*, Oxford et New York, Oxford University Press, vol. 4, p. 325-328.
- ARNAUD, Gérald. 2001. « La musique "tradimoderne" mandingue », *N'Goni, le magazine du MASA*, vol. 1, no 1, p. 38-41.

- . 2002. « Sekouba Bambino, le "fruit de la Guinée" », *Africultures*, [http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=2285](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2285) (29 novembre 2006)
- AUBERT, Laurent. 1996. « La vie d'artiste ou le défi de la représentation », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 9, p. 23-52.
- AVERILL, Gage. 2004. « 'Where's One'?: Musical Encounters of the Ensemble Kind », dans Solis, Ted (éd.), *Performing Ethnomusicology*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, p. 93-111.
- BALANDIER, George. 1951. « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, no 11, p. 44-79.
- BALDWIN, James. 1961. *Nobody Knows My Name: More Notes From a Native Son*. New York, Dial Press, 241 p.
- BARASCH, Moshe. 2000. *Theories of art*. New York, Routledge, 3 volumes (1. From Plato to Winckelmann – 2. From Winckelmann to Baudelaire – 3. From Impressionism to Kandinsky)
- BBC. 2007. *Country profile: Guinea*, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/country\\_profiles/1032311.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/country_profiles/1032311.stm) (30 mai 2007)
- BEAUCHEMIN, Chris, et BOCQUIER, Philippe. 2004. « Migration and Urbanisation in Francophone West Africa: An overview of the Recent Empirical Evidence ». *Urban Studies*, vol. 41, no 11, p. 2245-2272.
- BEAUVAIS, Annick. 2007. *Musiques d'ici et d'ailleurs : Montréal au son du monde*. Montréal : Université de Montréal, M. Sc., anthropologie, 136 p.
- BERLINER, Paul. 1994. *Thinking in jazz : the infinite art of improvisation*. Chicago, University of Chicago Press, 883 p.
- BIGENHO, Michelle. 2006. « Inter-area Ethnography: A Latin Americanist in Japan », *Anthropological Quarterly*, vol. 79, no 4, p. 667-690.
- BLANC, Serge. 1997. *African Percussion – The Djembe*. Bourgogne, Presses de CIA Bourgogne, 81 p.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction : Critique Sociale du Jugement*. Paris, Éditions de Minuit, 670 p.
- BOWMAN, Glenn. 1996. « Passion, Power and Politics in Palestinian Tourist Market ». Dans Tom Selwyn (éd.), *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*, New York et Londres, John Wiley and Sons, p. 83-103.
- BRAMADAT, Paul A. 2001, « Shows, Selves and Solidarity: Ethnic Identity and Cultural Spectacle in Canada », *Canadian Ethnic Studies*, vol. XXXIII, no 3, p. 78-98.

- BROWN, David. 1999. « Des faux authentiques », *Terrain*, no 33, <http://terrain.revues.org/document2713.html> (11 septembre 2006)
- BROWN, Michael F. 1996. « On Resisting Resistance », *American Anthropologist*, vol. 98, no 4, p. 729-735.
- BURAWOY, Michael. 2000. « Grounding Globalization », dans Burawoy, Blum et al. (éd.), *Global ethnography: forces, connections, and imaginations in a postmodern world*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, p. 337-350.
- CAMARA, Sory. 1992. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris et Conakry, Acct, Karthala et SAEC, 375 p.
- CAMPBELL, Bonnie K. 1983. *Les enjeux de la bauxite : la Guinée face aux multinationales de l'aluminium*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 184 p.
- CHARRY, Eric. 1998. Open Letter. <http://groups.yahoo.com/group/djembe-11/message/29966> (30 mai 2007).
- . 2000. *Mande music : traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago, University of Chicago Press, 500 p.
- CHERNOFF, John Miller. 2003. *Hustling is not stealing: Stories of an African Bar Girl*. Chicago, University of Chicago Press, 480 p.
- CHEVALIER, Laurent. 1994. *Djembefola*. Interama Inc, vidéocassette VHS, 65 min.
- CIA. 2007. *The World Factbook – Guinea*. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/gv.html> (30 mai 2007)
- CLIFFORD, James. 1983. « On Ethnographic Authority », *Representations*, no 2, p. 118-146.
- . 1997. *Routes : travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 408 p.
- CLIFFORD, James, MARCUS, George E. (eds.). 1986. *Writing culture : the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press, 305 p.
- COHEN, Erik. 1979. « A Phenomenology of Tourist Experiences », *Sociology*, vol. 13, no 2, p. 179-201.
- . 1986. « Lovelong Farangs: The Correspondence Between Foreign Men and Thai Girls », *Anthropological Quarterly*, vol. 59, no 3, p. 115-127.
- CONKLIN, Beth A. 1997. « Body Paint, Feathers, and VCRs: Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activism », *American Ethnologist*, vol. 24, no 4, p. 711-737.
- CONRAD, David C. 1992. « Searching For History In The Sunjata Epic: The Case Of

- Fakoli », *History in Africa*, vol. 19, p. 147-200.
- COUNSEL, Graeme. 2006. *Mande Popular Music and Cultural Policies in West Africa*. Melbourne (Australie) : University of Melbourne, Ph. D., histoire, 318 p.
- CUSSET, François. 2003. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, Éditions La Découverte, 373 p.
- DEHOUX, Vincent. 2000. « Piéger les bruits du monde », dans Aubert, Laurent (dir.), *Le monde & son double. Ethnographie : trésors d'un musée rêvé*, Paris, Adam Biro / Musée d'ethnographie de Genève, p. 190-198.
- DEVEY, Muriel. 1998. *La Guinée*, Paris. Éditions Karthala, 303 p.
- DIAWARA, Manthia. 1998. *In Search of Africa*. Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 288 p.
- DUNN, Ross E. 2004. « 13. Mali », dans *The Adventures of Ibn Battuta: A Muslim Traveler of the Fourteenth Century. (Revised Edition, with a New Preface)*. Berkely / Los Angeles / Londres, University of California Press, p. 290-309.
- EBRON, Paulla. *Performing Africa*. Princeton et Oxford, Princeton University Press, 244 p.
- EL-GHADBAN, Yara. 2007. « Anamorphoses musicales : Territorialité et construction identitaire dans les créations des jeunes compositeurs de nouvelle musique », dans *Composer aux 21e siècle- processus et philosophies. Actes de colloque de L'observatoire International de Création Musicale (OICM), Université de Montréal. Montréal: 28 février au 4 mars 2007* (publication en ligne, à paraître)
- ENKERLI, Alexandre. 1999. *Les noms propres dans les chants de louanges du Mandingue*. Montréal : Université de Montréal, M. Sc., anthropologie, 107 p.
- FABIAN, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press, 205 p.
- . 1990. *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, University of Wisconsin Press, 314 p.
- . 1999. « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, no 4, p. 24-31.
- FRIEDBERG, Lilian. 1998. *Open Letter to Djembe Community: Lilian Friedberg*. <http://groups.yahoo.com/group/djembe-11/message/21132> (30 mai 2007)
- . 2003. *Drumming for Dollars : The Bottom Line Between Appreciation and Appropriation*. <http://www.chidjembe.com/drumdollars.html> (14 novembre 2006)

- GAUDEMAR, Antoine de. 1991. « L'ethnologue et le griot », *Libération*, 6 juin 1991, p. 21-23.
- GEERTZ, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures*. New York, Basic Books, 470 p.
- GILLE, Zsuzsa, Ó RIAIN, Sean. 2002. « Global Ethnography », *Annual Review of Sociology*, vol. 28, p. 271-295.
- GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. 1997. « Discipline and Practice: 'The Field' as Site, Method, and Location in Anthropology », dans Gupta et Ferguson (éds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, p. 1-46.
- GOFFMAN, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City (N.Y.), Doubleday, 255 p.
- GUYER, Jane I. 1993. « Wealth in People and Self-Realization in Equatorial Africa », *Man*, New Series, vol. 28, no 2, p. 243-265.
- HALE, Thomas A. 1998. *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 410 p.
- HALL, Stuart. 1993. « Encoding, decoding », dans Simon During (éd.), *The cultural studies reader*. London, Routledge, p. 90-103.
- HALLIBURTON, Murphy. 2004. « Gandhi or Gramsci? The Use of Authoritative Sources in Anthropology », *Anthropological Quarterly*, vol. 77, p. 793-817.
- HANNERZ, Ulf. 1980. « Thinking with Networks », dans *Exploring the City: Inquiries Toward and Urban Anthropology*, New York, Columbia University Press, ch. 5, p. 163-201.
- . 1990. « Cosmopolitans and Locals in World Culture », *Theory, Culture & Society*, vol. 7, p. 237-251.
- . 2003. « Being there... and there... and there! Reflections on multi-site ethnography », *Ethnography*, vol. 4, no 2, p. 201-216.
- HARRIS, Craig. 2007. « Ladjí Camara: Biography », sur le site All Music Guide, <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:dzfwxq95ldae~T1> (30 mai 2007)
- HARRISON, Julia. 2003. *Being a Tourist. Finding Meaning in Pleasure Travel*. Vancouver et Toronto, UBC Press, 262 p.
- HESMONDHALGH, David. 2005. « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the above », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no 1, p. 21-40.
- HOFFMAN, Barbara G. 2000. *Griots at war : conflict, conciliation, and caste in Mande*. Bloomington, Indiana University Press, 298 p.



- HOFFMAN, Diane. 1999. « Turning power inside out: reflections on resistance from the (anthropological) field », *Qualitative Studies in Education*, vol. 12, no 6, p. 671-687.
- HULL, Arthur. 1998. *Drum Circle Spirit. Facilitating Human Potential through Rhythm*. Reno (NV), White Cliffs Media, 296 p.
- INTERNATIONAL CRISIS GROUP. 2005. *Stopping Guinea's Slide*, Africa Report #94, <http://www.crisisgroup.org/home/index.cfm?id=4661> (30 mai 2007)
- . 2007. *Guinea: Change or Chaos*, Africa Report #121, <http://www.crisisgroup.org/home/index.cfm?id=4661> (30 mai 2007)
- JANSEN, Jan. 1996. « The Representation of Status in Mande: Did the Mali Empire Still Exist in the Nineteenth Century? », *History in Africa*, vol. 23, p. 87-109.
- . 2001a. [Critique de « Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande » de Barbara G. Hoffman], *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 34, no 1, p. 165-169.
- . 2001b. « The Sunjata Epic – The Ultimate Version », *Research in African Literatures*, vol. 32, no. 1, p. 14-46.
- KABA, Lansine. 1976. « The Cultural Revolution, Artistic Creativity, and Freedom of Expression in Guinea », *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 14, No. 2, p. 201-218.
- KAKÉ, Ibrahima Baba. 1987. *Sékou Touré : le héros et le tyran*. Paris, Groupe Jeunes Afrique, 256 p.
- KANTÉ, Nambala. 1993. *Forgerons d'Afrique noire : transmission des savoirs traditionnels en pays malinké*. Paris, L'Harmattan, 269 p.
- KEITA, Fodéba. 1957. « La danse africaine et la scène », *Présence africaine*, no XIV-XV, p. 202-209.
- . circa 1959. « The men of dance », dans Anonyme, *Luben Vichey Presents Les Ballets Africains de Keita Fodeba*, p. 4-7 (aussi dans Anonyme circa 1968, *Ballets Africains, National Ensemble of the Republic of Guinea* p. 12-13)
- KNIGHT, Roderic. 1984. « Music in Africa: The Manding Contexts », dans Béhague, Gerard (éd.), *Performance practice : ethnomusicological perspectives*, Westport (Conn.), Greenwood Press, p. 53-90.
- KOKELAERE, François. 1997. *1990 : Les années "djembé"*, <http://www.heureduthe.com/Textes-ansDjembe.html> (30 mai 2007)
- . 2007. *Wofa*, <http://www.heureduthe.com/Texte-wofa.html> (30 mai 2007)

- LAYE, Camara. 2001. *L'enfant noir*. Paris, Librairie Plon (Collection Pocket), 221 p.
- LIEBOW, Elliot. 1967. *Tally's corner: a study of Negro street-corner men*. Toronto, Little, Brown, 260 p.
- MARCUS, George E. 1995. « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, p. 95-117.
- MACCANNELL, Dean. 1976. *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*. New York, Schocken Books, 214 p.
- MAZZARELLA, William. 2004. « Culture, Globalization, Mediation », *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, p. 345-67.
- MBEMBE, Achille. 1992. « The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony », *Public Culture*, vol. 4, no 2, p. 1-30.
- MEINTJES, Louise. 1990. « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning », *Ethnomusicology*, vol. 34, p. 37-73.
- . 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham et Londres, Duke University Press, 335 p.
- MINTZ, Sidney W. 1986. *Sweetness and power : the place of sugar in modern history*. New York, Penguin Books, 274 p.
- MIRZA, Vincent. 2002. « Une ethnologie de la mondialisation est-elle possible? », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, no 1, p. 159-175.
- MOORE, Allan. 2002. « Authenticity as authentication », *Popular Music*, vol. 21, no 2, p. 209-223.
- MOORE, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 320 p.
- MOORE, Sally Falk. 1994. *Anthropology and Africa: Changing Perspectives on a Changing Scene*, Charlottesville et Londres, University Press of Virginia, 165 p.
- MORROW, John H. 1968. *First American Ambassador to Guinea*, New Brunswick (N.J.), Rutgers University Press, 291 p.
- MOURALIS, Bernard. 1986. « William Ponty Drama », dans Gérard, Albert S. (éd.), *European-Language Writing in Sub-saharan Africa*, Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 130-140.
- NOSSITER, Jonathan. 2004. *Mondovino*. Goatworks Films et Films de la Croisade, 135 min. (France : 159 min.)
- ORTNER, Sherry B. 1995. « Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, no 1, p. 173-193.

- . 1998. « Generation X: Anthropology in a Media-Saturated World ». *Cultural Anthropology*, vol. 13, no 3, p. 414-440.
- . 1999a. *Life and death on Mt. Everest : sherpas and Himalayan mountaineering*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 376 p.
- . 1999b. « Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering » dans Ortner, Sherry B. (éd.), *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 169 p.
- O'TOOLE, Thomas. 1978. *Historical Dictionary of Guinea (Republic of Guinea/Conakry)*, Metuchen (N.J.) et Londres, The Scarecrow Press, 157 p.
- [PANA]. 2006. « AFRICA-EUROPE: Illegal Immigration ». *Africa Research Bulletin: Political, Social and Cultural Series*, vol. 43, no 8, p. 16766A–16768B.
- PAINE, Robert (éd.). 1971. *Patrons and Brokers in the East Arctic*. Newfoundland Social and Economic Papers No. 2, Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland, imprimé par University of Toronto Press, 111 p.
- PARENT, Michel. 2007. « Toubabou », sur le site QuébecPop, <http://www.quebecpop.com/> (30 mai 2007)
- PASSARO, Joanne. 1997. « 'You can't take the subway to the Field!': 'Village' Epistemologies in the Global Village », dans Gupta et Ferguson (éds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, p. 147-162.
- PEACE, Ade. 1998. « Anthropology in the Postmodern Landscape: The Importance of Cultural Brokers and their Trade », *Australian Journal of Anthropology*, vol. 9, no 3, p. 274-284.
- PELS, Peter. 1997. « The Anthropology of Colonialism: Culture, History, and the Emergence of Western Governmentality », *Annual Review of Anthropology*, vol. 26, p. 163-183.
- PERSON, Yves. 1971. « Guinea – Samori », dans Crowder, Michael (éd.), *West African Resistance: The military response to colonial occupation*, London, Hutchinson, p. 111-143.
- . 1981. « Nyaani Mansa Mamadu et la fin de l'empire du Mali », dans Devisse J. (éd.), *Le sol, la parole et l'écrit. Mélanges en hommage à Raymond Mauny*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, p. 613-654.
- PHILIPPART DE FOY, Guy. 1982. « Une vie de taupe pour un trésor », *GEO*, no 42 (« Mali : Fièvre au Royaume de l'Or »), p. 8-33.
- POLAK, Rainer. 2000. « A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in

- Bamako, West Africa, and Beyond ». *The World of Music*, no 42 (3), p. 7-46.
- RADIO-CANADA. 1977. *Cachez ces seins...* reportage radio (22m28s), [http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-276-1423/arts\\_culture/arts\\_censure/](http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-276-1423/arts_culture/arts_censure/) (30 mai 2007)
- REED, Susan A. 1998. « The Politics and Poetics of Dance », *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, p. 503-532.
- ROSALDO, Renato. 1989. « Imperialist Nostalgia », *Representations*, no 26, p. 107-122.
- ROUCH, Jean. 1967. *Jaguar*. Interama Video Classics (1999), vidéocassette VHS, 93 min.
- ROUGET, Gilbert. 1956. « La Musique » (chronique), *Présence Africaine*, nouvelle série bimestrielle, avril-mai, p. 138-141.
- RUBIDGE, Sarah. 1996. « Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts », dans Campbell, P. (éd.), *Analysing Performance*, Manchester, Manchester University Press, p. 219-233.
- SAHLINS, Marshall. 2002. *Waiting for Foucault, Still*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 84 p.
- SAID, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 368 p.
- SAUL, Mahir. 2006. « Islam and West African Anthropology », *Africa Today*, vol. 53, no 1, p. 3-33.
- SAWYER, Lena. 2006. « Racialization, Gender, and the Negotiation of Power in Stockholm's African Dance Courses », dans Clarke et Thomas (éds.), *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*, Durham, Duke University Press, p. 201-221.
- SCHMIDT, Elizabeth. 2005. « Top Down or Bottom Up? Nationalist Mobilization Reconsidered, with Special Reference to Guinea (French West Africa) », *The American Historical Review*, vol. 110, no 4, p. 975-1014.
- SEYMOUR, Susan. 2006. « Resistance », *Anthropological Theory*, vol. 6, no 3, p. 303-321.
- STANLEY, Nick. 1998. *Being Ourselves for you: the global display of cultures*. London, Middlesex University Press, 211 p.
- STEINER, Christopher B. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge, Cambridge University Press, 220 p.
- STOLER, Ann Laura, COOPER, Frederick. 1997. « Between Metropole and Colony: Rethinking a Research Agenda », dans Cooper et Stoler (éd.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, p. 1-56.

- STOLLER, Paul. *Money has no smell: the Africanization of New York City*. Chicago et Londres, University of Chicago Press, 222 p.
- STRAW, Will. 2002. « Scenes and Sensibilities », (originellement dans *Public*, vol. 22/23, p. 245-257), version électronique, <http://www.arts.mcgill.ca/ahcs/html/Pubscene.pdf> (30 mai 2007)
- TAYLOR, Timothy Dean. 1997. *Global pop : world music, world markets*. New York, Routledge, 271 p.
- THORNTON, Sarah. 1996. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover et Londres, Wesleyan University Press (publié par University Press of New England), 191 p.
- TOURÉ, Ahmed Sékou. 1962. *Expérience guinéenne et unité africaine*. Paris, Présence africaine, 566 p.
- . 1969. *La Révolution Culturelle. Tome XVII*. Conakry, Imprimerie Nationale « Patrice Lumumba », 415 p.
- . 1979. *Africa on the move*. London, Panaf, 607 p. (traduction de *L'Afrique en marche. Tome X*. Conakry, Imprimerie nationale « Patrice Lumumba », 1967, 694 p.)
- TRAORÉ, Bakary. 1957. « Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociologiques », *Présence africaine*, no XIV-XV, p. 180-201.
- TURNER, Victor. 1974. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 309 p.
- . 1991. « Dramatic Ritual / Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology », dans Marranca et Dasgupta (éds.), *Interculturalism and performance*, New York, PAJ Publications, p. 99-112.
- UNITED NATIONS. 2006a. *Human Development Report 2006*, United Nations Development Programme, <http://hdr.undp.org/hdr2006/> (30 mai 2007)
- . 2006b. *Urban and Rural Areas 2005*, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, [http://www.un.org/esa/population/publications/WUP2005/2005urban\\_rural.htm](http://www.un.org/esa/population/publications/WUP2005/2005urban_rural.htm) (30 mai 2007)
- VAN DE PORT, Mattijs. 2004. « Registers of Incontestability. The Quest for Authenticity in Academia and Beyond », *Etnofoor*, vol. XVII, no 1, p. 7-22.
- VAN GENNEP, Arnold. 1909. *Rites de passage*. Paris, Éditions Nourry, 288 p.
- WAGNER, Ulla, YAMBA, Bawa. 1986. « Going North and Getting Attached: The Case of the Gambians », *Ethnos*, vol. 51, no 3-4, p. 199-222.

- WALD, Gayle. 2000. *Crossing the Line : Racial Passing in Twentieth-Century U.S. Literature and Culture*. Durham et Londres, Duke University Press, 252 p.
- WHITE, Bob W. 2003. «*Mettez mon nom*» : *anonymat et éthique dans l'ethnographie des artistes*. Présentation au colloque annuel du département d'anthropologie de l'Université de Montréal («*L'anthropologie est elle soluble dans l'éthique*»). Résumé disponible en ligne au [http://www.anthro.umontreal.ca/varia/colloque\\_ant/whiteb.htm](http://www.anthro.umontreal.ca/varia/colloque_ant/whiteb.htm). (30 mai 2007)
- . 2006a. «*Présentation : Pour un "lâcher prise" de la culture*», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 2 («*Mise en public de la culture*»), p. 7-25.
- . 2006b. «*L'incroyable machine d'authenticité : L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu*», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 2 («*Mise en public de la culture*»), p. 43-63.
- . À paraître. *Ndule: The Politics of Popular Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham, Duke University Press.
- WOLF, Eric. 1956. «*Aspects of Group Relations in a Complex Society : Mexico*», *American Anthropologist*, vol. 58, p. 1065-1078.
- ZANETTI, Vincent. 1996. «*De la place du village aux scènes internationales, l'évolution du jembe et de son répertoire*». *Cahiers de musiques traditionnelles*, no 9, p. 167-187.

## Annexe A : Dramatis personae

Voici une liste des « personnages » qui se retrouvent dans ce mémoire, présentés en ordre alphabétique. Les personnages principaux sont en caractères gras. Plusieurs personnes ne figurant qu'à un seul endroit dans le texte ont été omises.

- Adama : Batteur d'un village de la Haute-Guinée, installé à Conakry depuis un peu plus d'un an.
- Alexander : Nouvel élève de Fodé, qui participe au stage de Conakry et l'accompagne aussi au village.
- **Claudio** : Joueur avancé, d'origine italienne, participant au stage de Fodé. Leader d'un groupe musical et organisateur de stages dans sa ville.
- **Fadouba** : Ancien membre d'une des troupes nationales de la Guinée sous Sékou Touré. Maintenant établi en Europe, il fait régulièrement des tournées d'enseignement ou de concerts un peu partout dans le monde.
- **Fodé** : Fils de Fadouba, établi en Europe depuis peu, qui commence à donner des stages en Europe, et organise aussi un stage à Conakry.
- Idrissa : Personne chez qui le stage de Fodé se déroulait.
- **Kandia** : Tante de Fodé.
- **Kassim** : Lieutenant de Fodé, jeune musicien ayant été confié en apprentissage à Fodé par sa mère, suite au décès de son père.
- Lamine : Une des nombreuses personnes de l'entourage au sujet de qui l'anthropologue connaît bien peu de choses.
- Lena : Étudiante avancée de Fodé, elle enseigne le djembé dans sa ville, en Allemagne, et y organise parfois des stages.
- Laye : Accompagnateur pour les cours de Fodé, spécialiste des *doundouns*.
- Lukas : Jeune Allemand talentueux effectuant son premier voyage en Guinée, et s'organisant des cours privés plutôt que de participer à un stage.
- Mamady : Premier lieutenant de Fadouba, et leader d'un groupe de musiciens qui jouent pour les fêtes de quartier. La concession où se déroulent les stages lui est confiée pendant que Fadouba est en Europe.
- Moussa : Jeune batteur du village de Sirakoro, en Haute-Guinée, village d'origine de Fadouba.
- Noumoudy : Puissant batteur, originaire du village, mais installé à Conakry depuis plusieurs années. Leader d'un groupe de musiciens qui jouent pour les fêtes de quartier.
- Rose : Conjointe de Werner.
- Samory : Accompagnateur pour les cours de Fodé, originaire du village. Établi à Conakry depuis peu, ce spécialiste des *doundouns* y joue aussi fréquemment pour des fêtes.
- Werner : Allemand très avancé, qui en est à sa enième visite en Guinée.
- Yamoussa : Membre de l'entourage de Fodé qui n'est pas musicien.

## Annexe B : Glossaire

- balaphon : xylophone en bois comptant généralement 18 à 21 lames et traditionnellement réservé aux griots
- Bada : Rythme de la famille des Doundounbas, traditionnellement employé par les musiciens pour signaler l'arrêt imminent de la musique.
- blocage : Signal musical donné au djembé par le soliste, qui peut être utilisé pour marquer différents moments du rythme tels le début, la fin, des changements de pas des danseurs ou encore le début d'une phrase à l'unisson.
- bôlon : Instrument à trois ou quatre cordes, à tonalité très basse.
- Dembadon : Fête en l'honneur de la mère de la mariée.
- Dialaban : Fête de la future mariée avec ses amies.
- djembé : Tambour de bois en forme de calice monté (le plus souvent) avec une peau de chèvre. Instrument d'origine malinké, il est aujourd'hui joué partout dans le monde, dans des *drum circles* autant que dans des ensembles traditionnels.
- djembéfola : Littéralement « celui qui fait parler le djembé », ce mot peut prendre, selon le contexte, deux sens différents. Ainsi, cela peut être un titre honorifique, attribué à un maître reconnu pour son excellence et son savoir, ou référer plus humblement à tout professionnel de l'instrument.
- donsokonin : Instrument un peu similaire à une *kora*, mais avec moins de corde, et typiquement associé aux confréries de chasseurs plutôt qu'aux griots. (Aussi parfois appelé *donso n'goni*.)
- doundoun : Famille de tambours cylindriques à deux têtes montés avec des peaux de vaches, dont le jeu combiné permet de donner sa mélodie distinctive au rythme. En Haute-Guinée, les tambours de cette famille sont appelés, du plus gros au plus petit : *doundounba*, *sangban* et *kenkeni*.
- doundounba : Le plus grand (et le plus grave) des trois tambours de la famille des *doundouns*.
- Doundounba : Événement de danse aussi appelé « danse des hommes forts ». Désigne aussi la famille des rythmes que l'on joue pendant ces événements.
- drum circle : Rassemblement d'un groupe de gens qui font de la musique de percussions, mais qui n'établissent pas entre eux de structure ou de règles rigides. Idéalement, la musique émerge spontanément des contributions improvisées de tous les participants. (Voir Hull 1998.)
- Dunungbé : Rythme central de la famille des *Doundounbas*.
- échauffement : Moment dans la musique et dans la danse où tout « chauffe ». Le djembé solo, le *doundounba*, et parfois le *sangban* changent leurs partitions pour un pattern caractéristique et frénétique; le plus souvent, le tempo augmente; et le/la danseur/se effectue le pas d'échauffement de cette danse. L'échauffement conclut le plus souvent un tour de danse. (Aussi appelé « chauffé ».)



- ensemble traditionnel : mon expression pour désigner, un peu en opposition au *drum circle*, un petit groupe de gens qui se réunissent pour jouer la musique « traditionnelle » du djembé. Idéalement, ce groupe compte un joueur pour chaque *doundoun*, et de deux à quatre joueurs de djembé. En générale, les rôles sont assez strictement définis, et le répertoire est connu d'avance (voir rythme).
- -fola : Suffixe apposé au nom d'un instrument de musique pour en désigner le joueur. Voir *djembéfolo*.
- gongoma : Demi-calebasse fermée par une planche de bois avec un trou au milieu, trou au dessus duquel on installe trois ou quatre petites lattes de métal que l'on fait résonner avec les pouces.
- griot : Caste malinkée d'artisans à qui est traditionnellement confié le savoir oral comme les épopées et les généalogies, ainsi que le rôle de chanteur et celui de musicien. Voir (entre autres!) Camara 1992, Hale 1998 et Hoffman 2000.
- kenkeni : Le plus petit (et le plus aigu) des trois tambours de la famille des *doundouns*.
- kora : Instrument à corde parfois comparé à une harpe et traditionnellement réservé aux griots.
- rythme : Mot employé pour désigner une pièce de musique tambourinée, qui implique le jeu simultané des partitions de base correspondantes pour chaque *Doundoun*, ainsi que celui de une à trois partitions de djembé d'accompagnement. Voir l'annexe C pour la notation du rythme *Soli*.
- Safunamalo : Fête où, si j'ai bien compris, la famille du mari va voir celle de la mariée avec du savon, pour signifier l'alliance et dire que dorénavant, s'il y a des problèmes, on va, en quelque sorte, « laver le linge sale en famille ».
- sangban : Deuxième des trois tambours *doundouns*, cet instrument est le coeur de l'ensemble traditionnel du djembé.
- sangbanfolo : Voir « -folo ».
- Soli : Rythme accompagnant traditionnellement les cérémonies liées à la circoncision, également un des rythmes les plus populaires pour les fêtes de mariages à Conakry, et un des plus connus de par le monde. Une notation de *Soli* se trouve à l'annexe C.
- Toubabou : Mot malinké qui désigne les Blancs.



plus tard un moment de silence, mais qu'il est nécessaire d'abord de verbaliser. Lisez donc la ligne « verbalisation » à haute voix, à rythme constant :

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
acc. dj. :   S . T s . . S . T s . .
verbalisation : PA ts TO TA ts ts PA ts TO TA ts ts

```

Les accompagnements ainsi que les partitions de base se répètent dans le temps. Vous pouvez donc répéter la verbalisation en boucle. Ceci vous donne un premier aperçu.

Dans le cas des *doundouns*, il y a deux coups différents sur le tambour : ouvert (« o ») et fermé (« m » pour *muffled*). Le tambour comporte aussi une cloche qui, elle, n'a qu'un coup (« x »). On note la cloche sur une ligne et le tambour sur l'autre. Ainsi le *kenkeni* de *Soli*, évoqué dans l'introduction de ce mémoire, est le suivant :

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
          . x x . x x . x x . x x
kenkeni : . . . . o o . . . . o o

```

Ce que l'on pourrait verbaliser de la façon suivante, en assignant le son DA aux coups de cloche, et PA aux coups combinés de la cloche et du tambour :

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
          . x x . x x . x x . x x
kenkeni : . . . . o o . . . . o o
verbalisation : ts DA DA ts PA PA ts DA DA ts PA PA

```

Sans plus tarder, voici donc les partitions de base de *Soli* :

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
acc. dj. #1 : S . T s . . S . T s . .

```

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
acc. dj. #2 : . . S . T s . . S . T s

```

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
          . x x . x x . x x . x x
kenkeni : . . . . o o . . . . o o

```

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
          x . x . x . x . x x . x
sangban :  o . . . m . m . . o . .

```

```

          1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
          x . x x . x x . x x . x
doundounba : o . o o . . . . o o . o

```

Et avec l'appel (ou blocage) utilisé par le soliste pour lancer le rythme, cela devient, pour les deux premières mesures :

```

          [----- Blocage -----] [:          :]
          1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
dj. lead :  Tt . T t . t T . T t . . T t S . . s . . S b . s
dj. acc.#1 : . . . . . . . . . . . . S . T s . . S . T s . .
dj. acc.#2 : . . . . . . . . . . . . . . S . T s . . S . T s
kenkeni :   . . . . . . . . . . . . x x . x x . x x . x x . x x
            . . . . . . . . . . . . o o . . . . o o . . . . o o
sangban :   . . . . . . . . . . . . x x . x x . x . x . x x . x
            . . . . . . . . . . . . o . . o . . . m . m . . o . .
doundounba : . . . . . . . . . . . . x x . x x . x x . x x . x x . x
            . . . . . . . . . . . . o o . o o . o o . . . . o o . o

```

Où le *Tt* est un coup spécial appelé un « flam » et le [: :] dénote la mesure qui se répète une fois le rythme lancé. À partir de cela, la *kenkeni* et les deux accompagnements ne changeront jamais. La *sangban* et la *doundounba* pourront effectuer, à loisir (mais sans trop les multiplier), ce que l'on nomme des « variations », soit des changements bref du jeu avant de revenir à la partition de base. Des variations sont fréquemment enseignées pendant les cours. Le soliste, lui, improvisera des solos et pourra, occasionnellement, revenir à la partition caractéristique ci-dessus, parfois appelée « l'accompagnement de solo ». Il ne resterait plus qu'à ajouter les partitions de l'échauffement pour le soliste, la *sangban* et la *doundounba*, ainsi que peut-être une petite introduction et/ou un passage à l'unisson, et le rythme serait prêt pour le spectacle.

