

CEFEDem RHONE-ALPES

# L'apprentissage du djembé à Bamako

L'exemple du djembéfolo Ibrahima Sarr

**Raphaël Aboulker-Kamoun**

**Promotion 2012-2014**



*Merci à Ibrahima Sarr pour son accueil, sa patience et sa bienveillance*  
*Merci à Aymeric Krol et Jean Blanchard pour leur aide dans l'élaboration de ce mémoire*  
*Merci à Nicole Aboulker pour ses talents de correctrice*

# Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>3</b>
<b>La société mandingue .....</b>	<b>5</b>
Le <i>Jamù</i> .....	5
<i>Horon et Nyamakala</i> .....	6
Les griots .....	6
<b>La musique des griots.....</b>	<b>10</b>
Les instruments des <i>jéli</i> .....	10
L'apprentissage de la musique <i>jéli</i> .....	13
Le répertoire .....	13
La transmission.....	14
<b>Le djembé .....</b>	<b>17</b>
Généralités.....	17
La musique à Bamako .....	20
Le style Bamakois .....	22
<b>Ibrahima Sarr .....</b>	<b>25</b>
L'apprentissage du djembé .....	25
Le rejet familial .....	26
La réussite .....	27
Être maître .....	28
La séparation .....	31
Le dégoût.....	33
La tradition en évolution .....	34
Les élèves occidentaux.....	36
Mon expérience musicale des mariages .....	37
<b>De retour en France.....</b>	<b>39</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>42</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>57</b>

## Introduction

Ce mémoire part d'une question initiale : comment apprend-on la musique *ailleurs* ? Cette question m'a taraudé dès le début de ma formation au CEFEDEM, persuadé que la découverte d'autres méthodes d'apprentissage pourrait enrichir ma propre pratique pédagogique. Pour tenter de répondre à cette question j'ai décidé de partir moi-même, ce qui correspondait à une envie de longue date.

Le choix de ma destination est intimement lié à mon parcours musical. Issu d'une famille de musiciens classiques, j'ai appris le piano de 7 à 12 ans. L'adolescence pointant son nez, j'ai arrêté la musique, par opposition à mon cadre familial. À 16 ans, avec ma découverte du djembé, la musique a fait son retour dans ma vie. J'en ai joué pendant deux ans, avant d'en abandonner la pratique pour m'orienter vers la batterie et le rock. Lorsque j'ai arrêté, ma connaissance du djembé se limitait à la production des trois sons de base de l'instrument, et de quelques rythmes d'accompagnement. De plus, la musique rattachée au djembé m'était pratiquement étrangère. Par conséquent, l'observation de l'apprentissage du djembé me semblait parfaitement adaptée à ma recherche. En effet, je connais suffisamment l'instrument pour pouvoir analyser ce que j'observe, et dans le même temps, je le connais suffisamment peu pour découvrir un monde musical étranger. Enfin, la question de l'enseignement des percussions entraine en résonance avec mon métier de professeur de batterie, et j'espérais pouvoir dresser des parallèles avec ma pratique musicale et pédagogique. Je repris contact mon premier professeur de djembé, Aymeric Krol, qui me conseilla de partir chez son maître Ibrahima Sarr, à Bamako.

Pendant près d'un mois, j'ai logé chez Ibrahima Sarr, et je l'ai suivi dans toutes les fêtes qu'il animait. De retour de mon voyage, je me rendis compte que pour appréhender le fonctionnement de l'apprentissage de cette musique, je devais tenter d'en comprendre les tenants et les aboutissants sociologiques, ethnologiques, et historiques. Quelles sont les places du musicien, de l'élève et du maître dans la société bamakoise ? Quelle est la nature du lien qui unit le maître et l'élève ? Quel est le contexte social des fêtes traditionnelles ? Quels sont les facteurs d'évolution de ces différents paramètres ? Afin de tenter d'apporter les réponses les plus claires possibles, ce mémoire propose d'abord une courte explication de quelques aspects sociaux incontournables de la société mandingue. J'aborderai ensuite la question du fonctionnement de la musique des griots, et du djembé. Puis, l'analyse du cas d'Ibrahima Sarr permettra de rentrer dans les détails de l'apprentissage du djembé à Bamako. Enfin, je terminerai par les questions que ce voyage m'a soulevées.

Il me semble important, avant d'aborder la lecture de ce mémoire, d'avoir en tête que ce travail rend compte des recherches autour d'une musique et d'une société qui m'étaient jusqu'ici étrangères, et que même si j'ai tenté d'être le plus précis possible dans son élaboration, il est fort probable que des approximations, voire des erreurs, s'y soient glissées. De plus, ce mémoire étant axé sur une question concernant l'Afrique subsaharienne, il se heurte nécessairement à l'oralité qui y est rattachée. Ainsi, les sources écrites concernant mon sujet sont rares, c'est pourquoi je me référerai fréquemment aux mêmes ouvrages. Enfin, le bambara est une langue parlée, dont l'écriture n'existe que depuis la colonisation. Si le bambara est la langue la plus couramment parlée à Bamako, le français est la seule langue écrite qui soit enseignée à l'école. Les ouvrages qui utilisent des mots bambaras se basent donc sur la phonétique, c'est pourquoi plusieurs orthographe coexistent pour chaque mot (par exemple, jembe et djembé sont deux orthographe fréquemment utilisées).

## La société mandingue

Bamako est situé au cœur du pays mandingue. Ce peuple, riche d'une histoire remontant jusqu'au III<sup>e</sup> siècle, regroupe de nombreuses ethnies, dont les Malinkés, les Khassonkés, les Bambaras, les Peuls, etc. Bien que de nombreux groupes ethniques cohabitent à Bamako, les Bambaras y sont prédominants, et leur langue (Bamanakan) y est la langue la plus couramment parlée. Le Mali a fait partie des pays colonisés par la France, qui reste aujourd'hui un modèle omniprésent dans les évolutions de la société. Sous la pression de la colonisation, et aujourd'hui de la mondialisation, le Mali a adopté de nombreux fonctionnements politiques, mais aussi sociétaux, inspirés des modèles occidentaux. Cependant, on retrouve à Bamako des fonctionnements sociaux traditionnels mandingues. La charte du Mandé, proclamée sous le règne de Soundjata Keita au XIII<sup>e</sup> siècle, fixe de nombreuses lois toujours respectées, et notamment un système de castes. Les détails de ce système sont très complexes, et l'objectif n'est pas ici d'entrer dans une analyse fine des castes. Cependant, il est important d'en connaître certains aspects pour comprendre le fonctionnement de la société à Bamako.

### **Le *Jamù***

Le *jamù* est le patronyme. Il se transmet par le père, et indique ainsi la lignée. De plus, le *jamù* agit comme un « *nom clanique* »<sup>1</sup>, marquant un lien social et historique entre tous les porteurs d'un même *jamù*. Il est rattaché à l'histoire d'un ancêtre fondateur, qui s'est vu attribuer ce nom pour diverses raisons. Cette histoire trouve souvent sa source dans le récit de l'épopée de Soundjata Keita : chaque *jamù* a une identité propre, et est un objet de fierté pour celui qui le porte. Le système de castes se base sur les *jamù*, la place d'un individu dans la société étant déterminée par son nom. Ainsi, le *jamù* Keita marque l'appartenance à la noblesse, tandis que Kanté est un *jamù* de forgerons. Enfin, la charte du Mandé institue le *sanankuya*, qui est un pacte de paix entre deux clans. Avec le temps, ces alliances se sont fixées, par exemple entre les Keita et les Coulibaly, ou entre les Traoré et les Diarra. Le terme *sanankuya* est traduit par « *cousinage à plaisanterie* »<sup>2</sup>, parce que deux « cousins à plaisanterie » peuvent se permettre toutes formes de moqueries entre eux. D'autres types d'alliances existent, comme celles qui lient certaines familles de nobles avec certaines familles de griots.

---

<sup>1</sup> Sory Camara, *Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, p29

<sup>2</sup> Charte de Kurukan Fuga, <http://www.humiliationstudies.org/documents/KaboreLaCharteDeKurukafuga.pdf>

Ainsi, le *jamù* occupe une place centrale dans la société malienne, tel que le résumait I. Camara et P. Erny : « Si le nom individuel constitue une sorte de double de la personne, le nom de famille apparaît comme le principe le plus central de la personnalité. L'existence de ce fil, de ce cordon ombilical entre l'individu et le groupe totémique est perçue comme ontologiquement, socialement et psychologiquement fondamentale. Le plus grand dommage qu'une mère puisse causer à son enfant est de le priver de ce point d'attache. »<sup>3</sup>

## ***Horon et Nyamakala***

La charte du Mandé institue plusieurs castes, dont deux qu'il me semble important de connaître :

Les nobles (*horon*), hommes libres, qui occupent traditionnellement les places de fermiers, gouvernants ou militaires. Leur *jamù* ne détermine pas précisément le métier auquel ils sont destinés. À titre d'exemple, l'ensemble des présidents du Mali depuis l'indépendance du pays portent des *jamù* nobles, ce qui montre la persistance des rôles attribués à cette caste.

Les *nyamakala*, caste qui regroupe les forgerons, les cordonniers, les bûcherons, les tisserands et les griots. Chez les *nyamakala*, le *jamù* induit leur métier. Ainsi, Kanté est un nom de forgeron, et Kouyaté un nom de griot. Avec l'évolution de la société malienne, et notamment l'arrivée de nouveaux métiers, ces rôles ne sont plus imposés. Un Kouyaté pourra être cuisinier, garagiste, ou fonctionnaire. Cependant, il reste impensable qu'un individu n'étant pas issu d'une famille de griots veuille devenir griot lui-même. Traditionnellement, les *nyamakala* travaillent pour les *horon*. Ces derniers ont en retour l'obligation d'entretenir les *nyamakala*.

Ce système de castes fonctionne par endogamie. Avec l'évolution de la société malienne, le mariage entre *horon* et *nyamakala* n'est plus interdit, mais la pression communautaire empêche souvent ces unions.

## **Les griots**

Parmi les *nyamakala*, un métier n'entre pas dans la conception occidentale de l'artisanat, celui du griot, ou *jéli*. Si le forgeron travaille le fer, le griot travaille le verbe. Ses rôles sont multiples, tels que poète, historien, généalogiste, orateur, musicien, ou encore médiateur. Chaque griot sera plus ou moins spécialisé dans un de ces domaines. Les jeunes griots apprennent en famille l'épopée de Soundjata Keita, ainsi que les devises des familles du Mandé, qui narrent l'Histoire des ancêtres fondateurs de chaque *jamù*. Bassi Kouyaté explique que

---

<sup>3</sup> Ibrahima Camara, Pierre Erny, *Le cadre rituel de l'éducation au Mali: l'exemple du Wassoulou*, p.70

le répertoire à connaître varie selon les ethnies. Si les Malinkés vont puiser pour l'essentiel dans l'épopée de Soundjata Keita, les Bambaras narrent notamment « *la geste de Ségou, qui raconte les exploits de Biton Coulibaly, de Da Monzon Diarra et des héros bambara qui luttèrent contre l'islam* »<sup>4</sup>. Ainsi, les griots ont pour charge de perpétuer l'Histoire de leur peuple.

Comme nous l'avons vu plus haut, les griots sont liés aux *horon*, notamment parce qu'ils dépendent d'eux pour se nourrir. Leur travail consiste à faire les louanges des *horon*. Ces louanges peuvent être chantées, ou parlées, selon la spécialisation du *jéli*. Lors de ces louanges, le griot mêle aux devises du *jamù* du *horon* divers proverbes, et surtout parle de l'histoire particulière du *horon*, et de celle de ses parents. Il perpétue alors la mémoire de la famille du *horon*, afin de l'honorer. Cette question d'honneur est centrale dans la société malienne, et encore plus particulièrement dans la vie du griot. Bien que le rôle habituel du *jéli* soit d'honorer les *horon*, le *jéli* peut également user de sa fonction d'orateur dans le but inverse. Adama Dramé<sup>5</sup> explique que « *le jéli ne peut pas dire des choses négatives sur les horon. Il peut y avoir un problème personnel entre un jéli et un horon particulier, mais ça reste toujours individuel. Moi je pourrais me permettre de parler sur les parents de la mère de mon fils, par exemple. Parce qu'ils m'ont offensé en tant que jéli. Je pourrais me venger. Les jéli disent « notre Bouche nous appartient ». Tu peux tout faire, mais tu peux pas fermer ma Bouche. Ce que je peux faire, à l'encontre de ce horon, je le dégrade en public. Mais ça ne veut pas dire qu'un griot Kouyaté peut en faire autant, ça ne le concerne pas. Si je dis des choses négatives, c'est que j'ai été provoqué, attaqué, en tant que jéli, et je défends mon honneur de jéli, je peux prouver que je suis quelqu'un de valeur, que je vau quelque chose.* ».

Les rapports entre un *horon* et un *jéli* ne sont pas exclusifs, et un *horon* pourra faire appel à différents *jéli*, de même qu'un *jéli* fera les louanges de plusieurs *horon*. Cependant, des alliances relatives au *jamù* existent. Par exemple, les Kouyaté sont traditionnellement les griots des Keita, et cette alliance trouve sa source dans l'épopée de Soundjata Keita<sup>6</sup>. Enfin, une relation de fidélité peut se mettre en place entre un *horon* et son *jéli*. Adama Dramé explique qu'« *étant jéli, tu peux t'attribuer un horon, tu deviens le jéli attiré de ce horon, tout le monde sait que c'est ton horon. L'attribution se fait lorsque le horon a un intérêt particulier pour le jéli et toute sa famille, et qu'il le fait savoir lors des fêtes. Si je prends exemple sur ma tante, à San, elle a vraiment un horon qui est son diatighi*<sup>7</sup>. *Il s'appelait Aruna Diarra - il est décédé maintenant- tous les jéli de San savaient que, Aruna Diarra, son jéli, dans tout le mali, c'est Bassoulé Dramé. Il ne bougeait pas sans ma tante. Et si ça arrive, les gens vont s'étonner et demander : « Aruna, ou est ta jélimouso*<sup>8</sup> ? » et la même chose si

---

<sup>4</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », p.4

<sup>5</sup> Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, p.177

<sup>6</sup> Valérie Thiers-Thiam, *A chacun son griot: Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, p.25

<sup>7</sup> Le mot *diatighi* marque cette relation de fidélité.

<sup>8</sup> *Jélimouso* signifie « griotte »

*ma tante va dans une cérémonie : « ah Bassoulé, ton diatighi n'est pas encore arrivé ! » TON, ils vont dire « ton » horon—ton diatighi n'est pas encore arrivé. Aruna Diarra bougeait pas sans Bassoulé Dramé. Bassoulé Dramé accompagnait Aruna Diarra dans toutes les réunions, que ce soit dans le malheur ou dans le bonheur. Ça ne veut pas dire que d'autres jéli ne peuvent pas faire les louanges de ce horon, ou que ce horon ne peut pas s'occuper d'autres jéli, ou que le jéli ne peut pas faire les louanges d'un autre horon... (...) Bien entendu, lors de fêtes, on reconnaît la... propriété, je ne sais pas si le mot convient, du horon sur son jéli. Il est toujours le premier loué dans les éloges du jéli, il y a une différence par rapport aux autres, parce que le jéli a plus de choses à raconter sur sa personne, parce que c'est la vie de tous les jours, que ce soit dans la tristesse ou dans la joie.<sup>9</sup> »*

Le statut de jéli est ambivalent. Selon Julia Ogier-Guindo, « par leurs discours, les griots donnent sens aux événements et aux relations, et les adaptent à la vie sociale. Ces changements sociaux qu'ils accomplissent se traduisent souvent en termes de chaud et de froid : le griot peut « refroidir » le monde social (apaiser, apporter la concorde) ou au contraire le « réchauffer » (provoquer des querelles). Cette ambivalence de l'action des griots, qui peuvent tour à tour louer ou se moquer, a pour conséquence qu'ils sont à la fois respectés et craints, d'une part, quelque peu méprisés, d'autre part. L'appartenance du griot à une « caste », celle des nyamakala, en fait un personnage puissant. Des pouvoirs occultes lui sont attribués, en tant que maître de la parole. Il possède un rôle essentiel dans la société puisqu'il agit comme intermédiaire dans les relations entre les familles, il représente les personnalités et parle pour elles, il maîtrise l'art de la parole comme nul autre, il connaît et transmet l'histoire de son pays (cf. Camara, 1992). D'une manière générale, ses talents d'orateur, de chanteur et souvent de musicien, son goût de la séduction, en font une personne aimée et admirée. Cependant ce statut de personne de « caste » comporte un aspect négatif : le griot est dépendant de la famille « noble » (horon) à laquelle il est attaché. Pour sa subsistance, il ne peut compter que sur son art, et il dépend totalement des cadeaux qui lui sont offerts en échange de ses chants et discours de louange. Il est donc vu comme un flatteur vénal, voire un parasite qui se nourrit des quelques billets qui lui sont jetés pour ses belles paroles lors des cérémonies de mariage, de baptême ou de funérailles. D'ailleurs dans le dictionnaire de Bailleul (2007 : 177), jéli est traduit par « griot, homme de caste, beau-parleur et quémendeur ». Jèliya est synonyme de « condition de griot ; beau-parler, flatterie ».<sup>10</sup>

Cette ambivalence fait qu'aujourd'hui de nombreux griots ont honte de leur statut. « Beaucoup de griots maintenant ont honte d'être griots. C'est la faute des gens qui écrivent n'importe quoi. C'est la faute de la société moderne africaine, qui méprise ces gens-là, sans même les connaître. Ce dédain, ce manque de respect, on ne comprend pas. On se dit : « C'est quoi ? C'est pas seulement cette histoire de sous. » Et puis

---

<sup>9</sup> Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, pp.180-181

<sup>10</sup> Julia Ogier-Guindo. « Le griot *manding*, artisan de la construction sociale : étude d'un chant *jula*. »

*des fois, quand tu joues, les gens qui sont là sont tellement contents, que tu oublies qu'ils sont cons. Il y a vraiment une histoire très contradictoire dedans, pour tout le monde. Il y a des djembéfolas et des jéli qui vivent de ça, qui sont reconnus comme jéli ou comme musiciens. Des fois, ils ont honte : c'est là qu'est le problème. Ils ont honte d'être djembéfolas et griots, ils ont honte d'être considérés comme tels. Ils n'ont pas la fierté. Et si tu fais quelque chose avec honte, tu ne vas pas le faire bien. Tu le fais parce que tu n'as pas autre chose à faire. Ce n'est pas la peine, tu ne vas pas le faire sérieusement. Tu peux être jéli et ne pas pratiquer la fonction. Il ne faut pas avoir honte d'être jéli – surtout, en plus, si tu ne pratiques pas ! Là, tu n'apparais même pas en public. Tu appartiens à une famille, c'est tout. On est jéli de père en fils, et jusqu'à nouvel avis, on choisit pas l'endroit où on naît, en tout cas pour cette première sortie-là... »<sup>11</sup> Cette honte, combinée aux contraintes économiques, pousse nombre de griots à s'orienter vers d'autres professions. De surcroît, de moins en moins de familles ont un jéli attitré. Lors des fêtes, les griots viennent en surnombre, et les familles organisatrices ne peuvent assurer leurs obligations envers tant de griots.*

---

<sup>11</sup> Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, p. 197

# La musique des griots

## Les instruments des *jéli*

Traditionnellement, la musique est principalement l'affaire des griots. La majorité des instruments locaux<sup>12</sup> leurs sont réservés, tels que la kora, le *jéli n'goni*, le *tamani* (ou *tama*), le *dunun* khassonké, ou encore le balafon. Certains instruments seront dédiés à d'autres catégories de la population, comme le *donso n'goni*, qui est l'instrument des chasseurs. Enfin, le *kamale n'goni* et le djembé font figure d'exception, puisqu'ils ne sont pas réservés à une caste ou une ethnie. Nous verrons cependant plus loin que leur accessibilité, du point de vue social, peut être compliquée. Cette répartition des instruments fait qu'aujourd'hui de nombreux musiciens africains ayant connu une reconnaissance internationale sont des *jéli*, tels que Bassékou Kouyaté, Adama Dramé, Baba Sissoko, Youssou N'dour, ou encore Doudou N'diaye Rose.

Illustration d'instruments *Jéli* :



*Dunumba khassonké*  
Musicien: Fassara Sacko



*Jéli n'goni*



*Tamani*



*Kora*



*Balafon*

---

<sup>12</sup> J'omets volontairement les instruments occidentaux, qui, étant hors de toute tradition locale, ne sont rattachés à aucun groupe social

L'interdit pour le reste de la population de jouer les instruments *jéli* reste fort encore aujourd'hui. Ainsi, lorsque Zoé Varier demande à Salif Keita pourquoi il ne joue pas de kora, ce dernier répond que « *la kora c'est pour les griots. Si mon père me voit avec une kora, il va me haïr, il va me tuer !* »<sup>13</sup>. Ce rapport à l'interdit prend d'autant plus de poids dans la bouche de Salif Keita qui, étant de famille noble, a déjà dû aller à l'encontre sa famille pour devenir musicien. Cependant, lors de mon voyage, j'ai vu de nombreux apprentis d'Ibrahima Sarr jouer du *dunun* khaïssonké, pourtant traditionnellement réservé aux griots. Interrogé à ce sujet, Ibrahima Sarr m'expliqua que « *Maintenant, tu peux même trouver des gens qui jouent de la kora sans être griots. Les choses se sont développées, on avance. Nos parents sont morts. La nouvelle génération est éveillée par l'Occident, et la population accepte. Et puis, ils ont vu la rentabilité et l'importance des artistes.* »<sup>14</sup>

Si certains instruments sont réservés aux griots, il peut être en retour mal vu que des griots s'essaient à un instrument qui n'est pas dédié à leur caste. Ce fut le cas lorsque Bassi Kouyaté, un chanteur, joueur de *jéli n'goni*, de *tamani* et de guitare aujourd'hui reconnu internationalement, se mit à jouer de la guitare : « *En 1982, un notable de Banamba, Madou Kagnassi, demanda en mariage une jeune fille de la région qui s'appelait Aïnè, et qui m'invita à venir jouer à la fête. Madou Kagnassi fut très content de ma prestation et enregistra plusieurs cassettes avec mes chants. Puis il partit en voyage en Guinée et en ramena une guitare qu'il m'offrit en cadeau. C'est comme cela que j'ai commencé à jouer de la guitare. Mais pour mon père, qui était un traditionaliste, la guitare apparaissait comme un danger. C'était l'instrument des drogués et des alcooliques, et sûrement pas celui des griots. Il avait peur qu'en l'adoptant, je laisse tomber la tradition, et que j'abandonne le répertoire des griots. Aussi, il commença par m'interdire d'en jouer. J'entrai donc dans la clandestinité, et entrepris d'en faire l'apprentissage la nuit. Chaque nuit, vers deux ou trois heures du matin, je me levais et prenais mon instrument. Mais une nuit où il ne parvenait pas à dormir, Ba Djiguy se leva et entendit ma musique. Il décida de me surprendre, mais soudain, il se rendit compte que le morceau que je jouais était un de ses préférés dans tout le répertoire des griots. C'était le morceau même que m'avait appris ma tante, Kani Kouyaté : c'était le « Tara ». Aussitôt, mon père entra dans ma chambre et me prit dans ses bras en me disant de lui pardonner sa mauvaise conduite à mon égard. À partir de ce jour, il me fit souvent appeler pour lui jouer à la guitare ses airs favoris.* »<sup>15</sup>

Une autre discrimination importante est celle entre hommes et femmes. Pour elles, la pratique musicale est restreinte au chant et à la danse. Cette restriction s'applique d'ailleurs à l'ensemble des femmes, et pas seulement aux griottes<sup>16</sup>. Selon Adama Dramé, « *la femme traditionnelle, sa place, je le répète, c'est la danse.*

---

<sup>13</sup> Salif Keita, *nous autres*, France Inter, émission du 27/04/2012

<sup>14</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, annexe 1 p.48

<sup>15</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », p.5

<sup>16</sup> De rares percussions peuvent être jouées par des femmes, comme les calebasses, très utilisées dans les mariages « coraniques »

*L'élégance, c'est quand la femme danse, pas quand elle joue du tambour, ça va pas. Pour commencer, elle a pas l'énergie de tenir. C'est la première chose qu'il faut, l'énergie. Tu as vingt femmes qui dansent l'une après l'autre. Je vois pas une femme en train d'assurer même quatre danseuses successivement. C'est pas possible. C'est comme si moi je mettais mes filles au djembé. Elles vont y arriver, pourquoi pas ? Ça serait assez simple, même. Mais es- ce qu'elles vont vouloir jouer à Bouaké, pour un mariage ? Si je leur demande de le faire, elles sont obligées. Mais elles vont jamais vouloir m'accompagner ici, même si je suis leur papa. Moi, je respecte tellement mes femmes et mes filles, je vais pas les obliger—d'abord, j'ai pas obligé même mes garçons. Mes filles, ça serait les diminuer, carrément. C'est pas nécessaire. Je suis déjà un bon musicien. J'ai pas besoin de mes filles pour jouer du tambour derrière moi. J'ai besoin d'elles pour danser. Et puis, si toutes les femmes se mettent à jouer du djembé, pour qui je vais jouer, maintenant à Bouaké ? Personne ne viendra plus me chercher ! Dans chaque famille il y a un djembé, il y a des filles qui jouent partout : mais qui va danser ? Mais ça n'a rien à voir avec la tradition. Et ça n'a rien à voir avec l'égalité non plus. »<sup>17</sup>*

Si le chant n'est pas réservé exclusivement aux griottes, la grande majorité des jéli chantant lors des fêtes sont des femmes. Le fait que les hommes ont accès à une multitude d'instruments l'explique en partie. Bassi Kouyaté apporte une explication supplémentaire : « *Elles ne jouent pas le tambour, mais toutes apprennent à chanter dès leur plus jeune âge les chants des griots. Toutes ne deviendront pas chanteuses, car le travail de la voix est un travail très difficile, et parce que pour pouvoir chanter ces chants-là, il faut beaucoup de mémoire. Mais toutes apprennent à chanter de la même façon que nous, les garçons, apprenons à jouer le tamani.* »<sup>18</sup>

Pour autant, les *jéliké* (hommes griots) chanteurs ne souffrent pas d'une mauvaise image, au contraire. Lors des mariages auxquels j'ai assisté, un homme se démarquait nettement des autres musiciens qui accompagnent Ibrahima Sarr, tant par son jeu spectaculaire et original du *dunumba* Khassonké, que par son chant – Fassara Sacko était le seul homme à chanter. Ses talents de chanteur plaisent tant aux femmes<sup>19</sup> qu'il fut le premier des apprentis d'Ibrahima Sarr à monter son propre groupe, et à prendre la moitié de la clientèle de son maître<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, p.277

<sup>18</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », pp.2-3

<sup>19</sup> Le public des fêtes de mariage est presque exclusivement composé de femmes, et ce sont des femmes qui organisent ces fêtes. Voir p.21

<sup>20</sup> Plus de détails p.31

# L'apprentissage de la musique *jéli*

## Le répertoire

L'apprentissage de la musique des griots consiste à assimiler un répertoire traditionnel immense qui varie selon les ethnies et les régions. Bassi Kouyaté explique que « *ce que nous, Kouyaté, appelons le répertoire des griots, se joue avec ses notes propres, sa propre gamme. Ce répertoire est issu, pour une bonne part, du Soundjata Faasa, de l'épopée mandingue, qui raconte la fondation de l'Empire du Mali. Il se chante accompagné par le n'goni à quatre cordes, par la cora, le balafon, le bolon à trois cordes, et par le tamani, mais toujours sur sa propre gamme, composée de sept notes, et qui le distingue des autres répertoires. Il est lié à la tradition malinké. Mais il y a aussi des griots bambara, qui chantent leur propre répertoire. Celui-ci se rattache notamment à la geste de Ségou, qui raconte les exploits de Biton Coulibaly, de Da Monzon Diarra et des héros bambara qui luttèrent contre l'islam. Pour ces morceaux-là, il y a de nouveau une gamme particulière, composée de cinq notes. (...) De la même façon, il existe des griots peul, des griots soninké, qui ont chacun leur propre répertoire. Mais pour nous, griots malinké, la différence essentielle vient de ce que nous pouvons chanter bien d'autres choses sur ces mêmes modes musicaux. Pour moi, lorsque je parle de répertoire de griots, j'entends griots du Mandé. Mais ce n'est pas un jugement de valeur. Toutefois, il faut savoir distinguer la provenance de chaque chose : les pièces du répertoire des griots malinké sont les plus anciennes, et le statut social de griot, tel que nous le connaissons, est né au Mandé. S'il est vraisemblablement plus ancien encore, il a été codifié par Soundjata Keita lui-même, en même temps que le reste de la société mandingue. Cela s'est fait au Mandé ! (...) Selon les gens pour qui je joue, et ce que je veux leur dire, j'utilise l'un ou l'autre de ces différents répertoires. Ainsi, pour Soungalo Coulibaly, à qui je suis attaché, et qui est originaire de la région de Ségou, j'utilise le plus souvent le répertoire bambara, mais lorsque je joue pour Karim Sidibé, un horon à qui je suis très lié et qui vient du Wassolon, je chante le répertoire wassolonké.*»<sup>21</sup>

En plus de ce répertoire, les griots doivent apprendre à développer des facultés d'improvisation, afin de s'adapter aux situations, et d'intégrer aux morceaux les louanges des *horon* pour qui ils jouent : « *Le griot introduit presque toujours dans ses chants les devises des familles pour qui il chante, ainsi que des extraits de leur histoire, qu'il leur sert en exemple. Il mêle ces éléments aux paroles originales qu'il doit obligatoirement connaître, et qui sont transmises de génération en génération. Ces paroles chantent le plus souvent la mémoire de tel héros du passé, comme Soundjata, Fakoli, Da Monzon Diarra, Bakari Jan, etc. Elles chantent leurs louanges, celles de leur famille, de leur parents, et racontent leur histoire. Elles sont riches d'enseignement pour qui sait et veut les écouter, car elles sont pleines d'exemples susceptibles d'apporter des solutions à tous les problèmes de la vie. Le griot n'interprète que rarement ses chants dans leur version intégrale : celle-ci*

---

<sup>21</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », pp.4-5

*pourrait en effet durer des heures, voire des jours. Il en choisit généralement les extraits les plus significatifs, les thèmes les plus connus, et y mêle le nom de la personne pour qui il chante, ainsi que les noms de ses parents; il en vante les mérites, et lui donne des conseils. Les grands griots, à l'image de leurs prédécesseurs qui servaient de conseillers aux rois et aux grands dignitaires, n'hésitent même pas à sermonner leur auditoire, si les circonstances l'exigent. Certains, dans l'histoire, l'ont fait au péril de leur vie... Mais il y a aussi les griots qui chantent n'importe quoi pour plaire à ceux qui les paient. Ceux-là desservent la condition de griot, mais ils sont hélas, de nos jours, les plus nombreux. Cela vient certainement de la perte des structures traditionnelles, et de la nécessité pour chacun de se resituer et de survivre dans la société actuelle. »<sup>22</sup>*

## **La transmission**

L'apprentissage du répertoire se fait essentiellement dans un cadre familial, et les procédés pédagogiques varient forcément d'une famille à l'autre. Cependant, certains aspects fondamentaux se retrouvent dans toutes les formations. Tout d'abord, l'enseignement se fait oralement. Ce type d'apprentissage requiert de l'élève la mémorisation d'une quantité d'informations énorme, d'autant plus que, comme on l'a vu plus haut, le répertoire mandingue est particulièrement riche. Le cadre familial devient alors un bénéfice pour l'apprentissage, permettant à l'élève de baigner constamment dans un environnement musical dès son plus jeune âge. Ainsi, dans le film *BKO On Air*, on apprend que dès l'âge de trois ans, la mère de Fassara Sacko « l'empêchait de sortir pour lui enseigner main dans la main tout le répertoire des griots. »<sup>23</sup>. La mémorisation du répertoire passe par une mise en pratique arrivant très tôt dans la vie des jeunes griots. L'apprentissage se fait par l'écoute et la répétition. La punition du maître en cas d'erreur ou de comportement indésirable peut être particulièrement sévère, comme en témoigne Adama Dramé, qui a appris auprès de son père. Ce dernier lui interdisait toute forme d'improvisation ou de prise de liberté avec le rythme qui lui était enseigné. « Par exemple, pendant un an et quelque, on a fait un rythme qu'on appelait *ambiance*, c'est un rythme de la famille de *dansa*, je pouvais le tenir, ce mouvement, pendant une heure, deux heures... Lui, il trouvait ça suffisant. Si par hasard, j'avais envie d'improviser, il me tapait, même si c'était bien. J'avais tellement peur que mon père me tape dessus, que je tenais vraiment ce rythme-là pendant toute la durée, jusqu'au prochain rythme »<sup>24</sup>.

Après un premier temps d'apprentissage dans le cercle familial, le jeune griot peut être envoyé vers un maître reconnu de la discipline pratiquée. L'élève doit alors montrer sa détermination pour que le maître consente à le prendre. Dans le cas de Bassi Kouyaté, c'est sa tante qui a remarqué ses qualités de chanteur. « J'ai été remarqué par ma tante, la chanteuse Kani Kouyaté, qui a été une très grande vedette au Mali.

---

<sup>22</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », pp.4-5

<sup>23</sup> Cris Ubermann, *BKO On Air*, à paraître prochainement.

<sup>24</sup> Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, p 267

*Aujourd'hui, elle est très vieille et ne peut plus marcher, mais en son temps, elle a été une des trois plus grandes griottes du Mali, avec Fanta Damba et Fatou Koné, et elle jouissait du plus grand respect de tous les griots. C'est elle qui a véritablement commencé à m'apprendre à chanter le répertoire des griots !*

*Quand j'étais petit, j'allais chaque matin la saluer sitôt le petit déjeuner terminé. C'est un devoir pour l'enfant africain que d'aller saluer ses parents le matin ; c'est alors que ceux-ci peuvent lui apprendre chaque fois quelque chose de nouveau, parce qu'ils sont contents de sa visite. Moi-même, j'allais saluer tous les matins ma tante Kani Kouyaté, et je ne manquais jamais de la provoquer, en plaisantant, pour qu'elle m'apprenne quelque chose. Chez nous, c'est l'enfant griot qui doit provoquer les vieux, sinon ils peuvent garder leur savoir jusqu'à leur mort, ou jusqu'à être trop vieux même pour pouvoir le transmettre, soit qu'ils soient malades, soit qu'ils soient devenus séniles. Lorsque l'enfant réclame le savoir, on peut alors juger de la force et de la profondeur de sa motivation, et s'il le mérite, on le lui donne par bribes, en s'assurant qu'il l'assimile. C'est comme ça que ça s'est passé entre Kani et moi ! Elle m'entendait chanter avec mon tamani, et quand j'allais chez elle, le matin, elle me prenait la main. Ça commençait toujours par des plaisanteries, puis elle me disait des paroles, et moi, je répétais, je répétais... Un jour où elle était très contente, elle m'a fait appeler après le déjeuner, et elle m'a dit : « Bassi, j'ai fait mon succès, il y a des années, grâce au premier morceau que j'ai su chanter. Je vais t'apprendre cette chanson, pour que toi-même tu puisses la chanter ! C'est ainsi que j'ai appris ma première chanson du répertoire des griots ; c'est un morceau que l'on appelle « Tara ». »<sup>25</sup>*

La pratique musicale des jeunes musiciens passe nécessairement par les fêtes où le maître est convié. L'élève y est toujours à ses côtés pour jouer les parties d'accompagnement. Bassi Kouyaté explique que « *Le tamani, nous sommes pour ainsi dire nés dedans ! À notre naissance, notre père en a joué, ainsi qu'à notre baptême. C'est vraiment le tambour des griots, le tambour des Kouyaté. Dès notre plus tendre enfance, nous apprenons à nous débrouiller avec cet instrument, en écoutant le père et les grands frères, et en les accompagnant lorsqu'ils vont jouer dans les fêtes, les mariages ou les baptêmes, ou lorsqu'ils vont rythmer les travaux des champs. C'est ainsi que nous apprenons les rythmes, avec leurs accompagnements, leur rôle, le moment où il faut les interpréter, comment et pour qui les jouer.* »<sup>26</sup>

Même en sortant du cadre familial, il est très rare que l'élève paye son maître. L'échange économique se fait par le travail de l'élève. Ainsi, en étant accompagnateur pendant les mariages, l'élève soulage le maître du prix qu'il aurait dû payer pour qu'un musicien confirmé l'accompagne. Dans ce cadre, une relation quotidienne et fusionnelle se crée entre eux. L'élève s'occupe des tâches ménagères et des courses quotidiennes du maître, tandis que ce dernier aide ses élèves à faire face aux problèmes économiques qu'ils peuvent rencontrer, comme les soucis de santé. Après des années de formation, ce qui correspond au moment où le

---

<sup>25</sup> Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », p.3

<sup>26</sup> Ibid.

maître estime le niveau de son élève suffisant, le maître donne à son élève une partie du salaire qu'il touche pour jouer dans les fêtes. Ce rapport économique et pédagogique n'est pas sans rappeler celui qui existe entre un apprenti et son formateur dans les métiers d'artisanat français, où l'apprenti perçoit une faible rémunération (environ 40% du salaire correspondant à sa spécialité) en échange de sa formation. Les maîtres africains utilisent d'ailleurs indifféremment le terme « apprenti » ou « élève ».

Lors des fêtes, l'élève joue les parties d'accompagnement, tandis que le maître joue les soli. Les accompagnements sont les seules parties que le maître enseigne. Le travail du solo est l'affaire personnelle de l'élève, qui développe son jeu en reproduisant les phrases qui lui ont plu, que ce soit celles de son maître ou celles de tout autre musicien qu'il aura pu croiser lors de fêtes. Cette répartition des rôles de soliste et d'accompagnateur persiste même une fois que l'élève a quitté son maître. Lors de mon voyage, un autre Français louait une chambre dans la maison d'Ibrahima Sarr. Il était venu à Bamako pour enregistrer le disque de Kandiafa Koné, un joueur de *jéli n'goni* qui m'a été décrit par de nombreux musiciens comme l'un des meilleurs du Mali. Kandiafa Koné venait chaque nuit enregistrer à quelques mètres de ma chambre. Un jour, il invita son maître Aboussi Cissoko à venir enregistrer avec lui. Comme l'enregistrement se faisait en extérieur, et que la rue peut rester bruyante jusqu'à trois heures du matin, je proposai aux deux musiciens de les filmer en train de jouer quelques morceaux, en attendant que les conditions soient propices à leur enregistrement – ce qu'ils acceptèrent. Je m'attendais à ce qu'ils se partagent les soli, les deux musiciens étant très à l'aise dans ce domaine. Pourtant, lors de leur duo, Kandiafa Koné adopta immédiatement le rôle d'accompagnateur, afin de laisser à son maître la place de soliste. Les rôles ne s'inversèrent qu'une courte fois, après que le maître eut clairement invité son élève à prendre le solo<sup>27</sup>. Lorsque j'en parlai à Ibrahima Sarr, il m'expliqua que cela faisait partie du respect que l'on doit à son maître.

Il me semble important de noter que l'ensemble des musiciens mandingues interrogés sur leur apprentissage musical, tous instruments ou castes confondus, se défendent d'avoir reçu des cours de leur maître. C'est le cas par exemple de Bassi Kouyaté : « *Il y a des rythmes pour les griots, des rythmes pour les forgerons, des rythmes pour les cultivateurs, et bien d'autres encore. L'enfant griot apprend tout cela auprès de ses aînés, en les accompagnant, mais il n'y a pas pour lui de cours, comme vous en avez ici en Europe pour les jeunes musiciens.* » Pourtant, dans le cas des griots, le maître prend souvent le temps de montrer à son élève un motif musical, et le corrige en cas d'erreur. Il me semble que la différence tient notamment dans l'absence de formalisation des moments d'apprentissage. L'apprentissage est beaucoup plus diffus, et les moments d'explication bien plus rares.

---

<sup>27</sup> Une vidéo d'un morceau issue de cette session est disponible en annexe 2, p.55

# Le djembé

## Généralités

Le djembé est une percussion traditionnelle jouée par toutes les ethnies mandingues. La paternité de cet instrument est attribuée aux Malinkés, qui l'utilisent depuis le plus longtemps. Il est difficile de retracer avec assurance l'histoire du djembé, et Julien Comtet affirme que « *d'après la plupart des percussionnistes, l'apparition du djembé ne semble pas remonter au-delà du XVII<sup>e</sup>, voire du XVI<sup>e</sup> siècle, bien que d'autres la situent autour du XIII<sup>e</sup> siècle* »<sup>28</sup>. Le corps du djembé est creusé dans le tronc d'un arbre, les essences utilisées variant en fonction des zones où il est joué. La surface de frappe est obtenue en tendant une peau de chèvre sur le corps. La tension est obtenue à l'aide de cerclages en fer et de cordages. Cette méthode de tension est récente, et traditionnellement les peaux étaient « cousues » sur le fût. Il fallait alors régulièrement approcher le djembé d'un feu pour le retendre. S'il est possible d'obtenir une grande variété de sonorités, l'essentiel des rythmes traditionnels utilise trois sons. En France, ces sons sont appelés « basse », « tonique » et « claqué ». Des « sonnailles » en métal peuvent être ajoutées au djembé ; elles vibrent alors par sympathie lorsque le percussionniste frappe la peau, particulièrement lors du jeu d'une « basse ». Dans les langues mandées, le joueur de djembé est appelé *djembéfola*, ce qui se traduit par « celui qui fait parler le djembé » *fo* étant le verbe dire. Cette dénomination se décline pour tous les instruments, tels que *korafola*, *tamanifola*, *n'gonifola*, etc... Traditionnellement, il est joué en même temps que les *dunun* ; leur utilisation varie selon les ethnies. Chez les Malinkés, ils vont souvent par trois, du plus petit au plus grand (*dunumba*, *sangban* et *kenkeni*, du plus grave au plus aigu). Ils sont montés avec des peaux de vache, et sont souvent accompagnés d'une cloche en métal.



*Djembé*



*Dunun*

*(Dans leur forme malinké)*

---

<sup>28</sup> Julien Comtet, *Mémoires de Djembéfola: Essai sur le tambour djembé au Mali*, p.27

Le djembé fait partie des rares instruments qui ne sont pas réservés traditionnellement à une caste particulière. Par contre, il n'est joué que par les hommes. À l'occasion d'une conférence/concert au Big Bang Festival de Dublin<sup>29</sup>, Mamady Keita explique que « *ceux qui ont commencé à jouer le djembé, c'est les forgerons. C'est QUE les forgerons qui jouaient le djembé dans le Mandé. Après c'est devenu de plus en plus populaire* ». La pratique du djembé s'est ainsi démocratisée, bien plus tôt que tous les autres instruments traditionnels mandingues, qui restent pour la plupart réservés à leur caste d'origine. « *Avant, on n'achetait pas un djembé. Au village, tu attaches dix noix de kola<sup>30</sup>, que tu amènes au forgeron du village, et tu lui demandes de te fabriquer un djembé. A ce moment, les forgerons fabriquaient le djembé pour mettre la joie dans le village, pour accompagner les fêtes traditionnelles. Donc, ils ne le fabriquaient pas pour l'argent, ils le fabriquaient pour le village.* »

Dans les villages, on joue le djembé dans les fêtes familiales, telles que les baptêmes ou les mariages, et les fêtes rituelles, qui célèbrent des événements qui concernent la vie du village, comme celles liées aux moments clés de l'agriculture ou celles qui fêtent la circoncision des adolescents<sup>31</sup>. Le djembé y est joué en même temps que les *dununs*, le *tamani*, le chant, et la danse y joue un rôle central. Le djembé est aussi utilisé dans certaines occasions de la vie quotidienne, comme le travail des champs. Le *djembéfolaw* joue alors pour aider et encourager le travail, comme l'explique Soungalo Coulibaly : « *Je pense que tous les grands jembefolaw<sup>32</sup> sont des enfants des villages. Quand on parle de villageois ici, en Afrique, on sait bien qu'il s'agit de gens qui souffrent, et qui ont besoin des musiciens pour « ambiancer » le village. Les musiques traditionnelles, au village, c'est aussi dur que si on était dans une place de militaires. Je suis un musicien traditionnel. J'ai commencé la musique pour accompagner les cultivateurs, toute la journée. A partir de neuf heures du matin, je portais le bara<sup>33</sup>, j'étais derrière les cultivateurs pour jouer jusqu'à six heures du soir, et je ne pouvais pas dire que j'étais fatigué. Moi, je ne cultivais pas, c'est eux qui travaillaient. Je savais qu'ils avaient des douleurs et moi aussi j'avais des douleurs, mais je ne pouvais pas dire que j'étais fatigué. Je sais que le grand frère<sup>34</sup> aussi a beaucoup fait ça.*»<sup>35</sup>

La diversité des situations de jeu entraîne une grande variété de morceaux à connaître pour le *djembéfolaw*. En effet, chaque morceau a une signification spécifique, et de nombreux rythmes sont liés à une

---

<sup>29</sup> Mamady Keita, <https://www.youtube.com/watch?v=efDuxHSCb0>, 22° minute

<sup>30</sup> Les noix de kola sont des excitants naturels dont la valeur symbolique est très grande dans la culture mandingue. Par exemple, pour demander une femme en mariage, le prétendant doit apporter un panier de noix de kola à ses parents.

<sup>31</sup> Dans la tradition mandingue, la circoncision est une cérémonie collective, qui célèbre le passage à l'âge adulte des jeunes circoncis.

<sup>32</sup> Le « w » marque le pluriel

<sup>33</sup> Tambour fait d'une calebasse sur laquelle est montée une peau de chèvre

<sup>34</sup> Lors de cette interview, Soungalo Coulibaly appelle Famoudou Konaté « grand frère », comme une marque de respect

<sup>35</sup> Soungalo Coulibaly, « Les maîtres du *jembe* », p.11

fête particulière, et ne sont joués qu'en cette occasion. Les morceaux se distinguent par les rythmes des *dununs* et par le chant. Au djembé, les rythmes d'accompagnement sont souvent communs à plusieurs morceaux, et ce sont les phrases de solo qui changent selon le morceau. En effet, le soliste part de phrases musicales traditionnelles qui servent de base à son improvisation. Ces phrases, comme les rythmes des *dununs*, varient selon les ethnies et les régions. Le rôle du soliste est d'accompagner les pas du danseur. Une relation à deux sens s'établit entre eux, où le soliste inspire les pas du danseur, et où le danseur impose sa vitesse et son style.

Dans les villages, traditionnellement, le djembéfola n'est pas « professionnel », dans le sens où il ne vit pas de son art, à l'inverse des griots. Julien Comtet explique qu'« *auparavant, le djembéfola exerçait toujours un autre métier en tant qu'activité principale, la pratique du tambour étant un simple plaisir, un passe-temps. On lui offrait des noix de kola pour l'inviter à jouer, puis on le récompensait en lui remettant un coq ou unealebasse remplie de mil, d'arachides ou de haricots, en fonction des moyens. Aujourd'hui, si l'argent liquide a remplacé les rémunérations en nature, le djembéfola du village fait toujours un autre travail en parallèle, tandis que celui des grandes villes réussit à vivre de son art, non sans difficulté pour certains, il est vrai...* »<sup>36</sup>. Dans ce contexte, l'apprentissage se fait hors du cadre familial, les jeunes élèves se rendant chez le *djembéfola* pour le prier de devenir leur maître. Le même type de relation qui existe entre les jeunes griots et leur maître s'établit alors entre eux, l'élève devant prouver sa motivation et veiller au confort de son maître.

En 1950, Fodéba Keita crée les ballets africains, qui mettent en scène les rythmes et danses traditionnels. Après l'indépendance de la Guinée, en 1958, le président Sékou Touré érige le Ballet national Djoliba. Le djembé s'y imposa rapidement comme l'instrument soliste par excellence, notamment grâce à sa puissance et aux prestations spectaculaires qu'il permet. Les ballets sont alors soutenus financièrement par le pouvoir en place, qui souhaite que ceux-ci deviennent une vitrine de la culture guinéenne, et du même coup du gouvernement. Des recruteurs parcourent les villages dans toute la Guinée, et engagent les meilleurs *djembéfola*, parfois très jeunes (Mamady Keita n'avait que 14 ans lorsqu'il débuta dans le Ballet National Djoliba). Ces ballets connurent un franc succès, et permit à de nombreux *djembéfola* d'acquérir une reconnaissance internationale, tels que Famoudou Konaté ou Mamady Keita. La réussite des ballets guinéens inspira les autres pays où la culture mandingue était forte, et le Mali, le Burkina Faso ou encore la Côte d'Ivoire montèrent leurs propres ensembles nationaux. Ces ensembles eurent à faire face à un problème : le répertoire de chaque *djembéfola* dépend de la région, voire du village où il a appris. Or, les ballets étaient constitués de musiciens venant des quatre coins du pays. Le langage du djembé a alors été codifié, pour permettre à aux musiciens et danseurs de jouer ensemble, mais aussi pour s'adapter aux conditions des concerts occidentaux. Certains rythmes rituels ont été intégrés aux spectacles, malgré l'interdit de les jouer hors de leur contexte<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Julien Comtet, *Mémoires de Djembéfola: Essai sur le tambour djembé au Mali*, p.30

<sup>37</sup> Ibid. p.37

Enfin, des morceaux créés spécifiquement pour les ballets ont vu le jour. Ainsi, le jeu du djembé dans les ballets est devenu différent de celui des villages, que ce soit dans les longueurs des morceaux joués, les manières d'accélérer au sein d'un morceau, ou encore les appels qui permettent de passer d'une partie à l'autre. Selon Vincent Zanetti, « *aujourd'hui, la création de troupes de synthèse, réunissant des musiciens d'origines différentes, permet une accélération des échanges culturels et encourage le professionnalisme – le mot ne désignant ici que le fait de gagner sa vie avec la musique ! En revanche, la référence au contexte culturel est de plus en plus rare. L'apprentissage existe encore, mais les règles en sont très différentes en fonction du patron, qui peut être ou non un grand « maître » reconnu de l'instrument ; elles varient aussi en fonction du lieu, ville ou village et du fait que l'on est ou non dans une région habitée par des populations mandingues depuis plusieurs générations. La majorité des jeunes batteurs sont formés dans un contexte urbain, au milieu de données socioculturelles très éloignées du mode de vie traditionnel villageois, et leur musique évolue d'autant plus rapidement* »<sup>38</sup>.

## **La musique à Bamako**

Bamako compte près de deux millions et demi d'habitants. Si les Bambaras y sont l'ethnie majoritaire, de nombreuses autres ethnies s'y trouvent, certaines mandingues (Khassonkés, Malinkés, Soninkés, Soussous) et d'autres non (Peuls, Songhaïs) ; la capitale est ainsi le lieu d'un brassage culturel immense. De plus, l'accès accru aux moyens modernes de communication favorise l'influence culturelle occidentale, principalement venue de France (qui est l'ancien colon, et est encore aujourd'hui un modèle omniprésent), et des Etats-Unis dont l'hégémonie culturelle n'est plus à prouver. Enfin, les musiques actuelles venues des autres pays d'Afrique de l'Ouest y trouvent leur public, comme le « coupé décalé » ivoirien. Ainsi, les pratiques musicales vont du rap aux musiques traditionnelles, en passant par la musique de variété, et il existe une grande quantité de variations mêlant ces différentes musiques. De la même manière, il existe une grande diversité de lieux où se joue la musique. Si les plus grands concerts ont lieu dans le stade de football de la ville, l'essentiel des concerts (au sens occidental du terme) a lieu dans les *maquis*, les bars bamakois.

En fin de semaine, et plus particulièrement le dimanche, de nombreuses fêtes familiales fleurissent dans toute la ville. Ces fêtes célèbrent les baptêmes, les circoncisions, les fiançailles, et surtout les mariages. Ces fêtes sont publiques, car elles prennent place la plupart du temps dans la rue. La famille loue alors des chapiteaux afin de protéger les participants du soleil, et installe des chaises au milieu de la rue. Ces fêtes sont presque toujours amplifiées avec des micros et des sonos, dont la faible qualité et l'utilisation créent une saturation permanente des voix et des instruments repiqués, ainsi que des larsens très fréquents. Les occasions de jouer pour les groupes sont moins grandes qu'auparavant, comme en témoigne l'exemple des *balani cho*.

---

<sup>38</sup> Vincent Zanetti, « De la place du village aux scènes internationales », p.5

Organisées par les familles pour leurs enfants, ces fêtes se déroulent presque toujours sans musiciens, les jeunes dansant sur la musique de CD diffusés dans une sono. Ce type de fête, très courant aujourd'hui, montre comment l'évolution technologique change le métier de musicien : autrefois, toutes les fêtes nécessitaient la présence d'un orchestre. Certains mariages reprennent d'ailleurs parfois la forme des *Balani Cho*, réduisant encore le marché des orchestres.

L'occasion de fête avec musiciens la plus courante est le mariage, c'est pourquoi je parlerai à présent des mariages, n'ayant pu assister à un baptême ou à un autre type de célébration. De plus, Ibrahima Sarr lui-même se sert du mot « mariage » comme d'un terme générique désignant l'ensemble des fêtes familiales.

S'il est vrai qu'une énorme quantité de variations dans les formations existe, et que l'évolution constante de ces formes rend difficile leur catégorisation, on peut tout de même discerner quelques grands types de formations musicales :

- Les mariages « musulmans »<sup>39</sup>. Si la quasi-totalité des mariages sont musulmans, cette appellation est relative au fait que les morceaux joués ne parlent que du prophète Mahomet. Les chanteurs (masculins ou féminins) ne sont pas des griots, simplement des musiciens. Les chanteurs sont accompagnés par des femmes, qui tapent avec de grosses baguettes sur des demi-calebasses flottant dans des grandes bassines d'eau. D'autres instruments peuvent s'ajouter à cela, certains traditionnels comme le *tamani*, ou d'autres occidentaux comme les claviers-synthétiseurs. Selon Ibrahima Sarr, ces mariages sont devenus populaires il y a une quinzaine d'années<sup>40</sup>.
- Les mariages « *sumu* ». Ces mariages se rapprochent de la tradition mandingue, le chant des griottes<sup>41</sup> étant l'élément central. L'orchestre qui accompagne les griottes est composé d'instruments traditionnels (djembés, *dununs*, *n'gonis*, *tamanis*), mais aussi occidentaux (guitares électriques, boîtes à rythmes).
- Les mariages « djembé ». Ce type de mariage est le plus proche de la tradition du djembé des villages. Comme pour les mariages *sumu*, le chant est assuré par des griottes. Les seuls instruments sont les djembés, les *dununs* et les *tamanis*. C'est à ce type de formations que nous allons nous intéresser dans la suite.

---

<sup>39</sup> Une vidéo de mariage musulman est disponible en annexe 3, p. 55

<sup>40</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, annexe 1 p.45

<sup>41</sup> Si les griots chanteurs existent, l'immense majorité des chants sont assurés par les griottes. Les griots interviennent également, mais en parlant.

## Le style Bamakois

*Note : la description qui suit est tirée de mes observations sur place, mais est également très similaire à celle que Julien Comtet fait dans Mémoires de Djembéfola<sup>42</sup>.*

Les mariages à Bamako impliquent beaucoup d'étapes distinctes, et honnêtement, je n'ai pas pleinement compris comment se déroule un mariage dans sa globalité. Je peux cependant expliquer les moments du mariage qui impliquent la présence des musiciens. Le vendredi, soit l'avant-veille du mariage, la famille peut faire appel à un groupe. Le jeu dure alors quelques heures (environ trois). Cette fête n'est pas systématique, et dépend du budget des familles. Le dimanche, jour du mariage administratif, le jeu commence une fois que les familles sont réunies, en fin de matinée. La fête dure jusqu'à la tombée de la nuit, n'étant interrompue que par le repas, servi au même endroit que le jeu. Enfin, le lundi matin, deux apprentis peuvent être envoyés avec un djembé et un *kenkeni* pour accompagner le cortège des mariés qui rentrent chez eux<sup>43</sup>. Les fêtes ne comptent que des femmes dans le public, à l'exception des enfants, qui y assistent aux abords des chapiteaux. Les hommes sont rassemblés sous d'autres chapiteaux, sans orchestre. De plus, les mariés ne sont pas présents lors de ces fêtes, mais y font quelques apparitions le dimanche. Il me semble que les personnes honorées lors de ces fêtes sont donc plutôt les parents et la famille des mariés.

La tradition du djembé à Bamako forme un style à part entière, qui se distingue des autres villes et des villages tant par les instruments qui le composent que par les modes de jeu. Un groupe est généralement composé ainsi :

- Deux ou trois djembés, dont un soliste qui est souvent le chef du groupe. Les autres *djembéfola* jouent les parties d'accompagnement. Le nombre d'accompagnateurs peut varier selon la quantité d'élèves en cours de formation. Souvent, des rythmes d'accompagnement secondaires existent pour chaque morceau, et les accompagnateurs se les répartissent afin de créer une polyrythmie et d'enrichir l'ensemble. Dans les mariages qu'il anime, Ibrahima Sarr souhaite que les accompagnateurs ne jouent que le premier accompagnement de chaque morceau, afin de fournir une base solide pour le développement de ses soli.
- Un *dunumba* khashonké, aussi appelé *jélidunun*, ce qui rappelle le rattachement traditionnel de cet instrument à la caste des griots ; aujourd'hui, les musiciens non « castés » s'autorisent à en jouer. À la

---

<sup>42</sup> Julien Comtet, *Mémoires de Djembéfola: Essai sur le tambour djembé au Mali*, p.40

<sup>43</sup> Je tiens cette explication d'Ibrahima Sarr ; cependant, dans *Mémoires de djembéfola*, Julien Comtet explique que ce cortège est une « visite à la belle famille » (p.43)

différence des *dununs* malinkés, ce *dunumba* est monté avec une peau de chèvre, et la cloche n'est pas posée sur le *dunun*, mais est suspendue à l'index et au majeur. Le *dununfolaw* frappe la cloche à l'aide d'une grosse bague en métal portée sur le pouce<sup>44</sup>. Le tambour est frappé avec une baguette recourbée, et deux sons sont utilisés : un son « ouvert », obtenu en laissant la baguette rebondir sur la peau, et un son « fermé », obtenu en plaquant la baguette contre la peau. Le *dunumba* varie entre phrases d'accompagnement et solo. Dans le groupe d'Ibrahima Sarr, cet instrument est le plus souvent joué par Fassara Sacko, musicien hors du commun. Fassara Sacko est le fils de Rokia Sacko, qui fut soliste de l'ensemble instrumental national du Mali. Après avoir appris le chant avec sa mère et le *dunumba* khashonké avec son oncle, il devint le premier apprenti d'Ibrahima Sarr, il y a une trentaine d'années. Bien qu'ayant appris le djembé avec son maître, Fassara Sacko décida de se concentrer sur le chant et le *dunumba*. Après des années passées aux côtés de son maître dans les mariages et dans la vie quotidienne, il a été le premier apprenti à quitter Ibrahima Sarr pour monter son propre groupe, et à devenir ainsi son concurrent direct. Aujourd'hui, Fassara Sacko n'a plus de groupe à son nom, et est revenu dans le groupe d'Ibrahima Sarr. Son style de jeu, ponctué de nombreuses phrases de solo très complexes, est reconnu par tous les *dununfolaw* bamakois, et Ibrahima Sarr le considère comme le meilleur joueur de *dunumba*.

- Un *kenkeni*, dont le fût est en métal, et sur lequel est montée une peau de chèvre. Il est joué à l'aide d'une baguette légère, et sans cloche. Plus aigu que le *dunumba*, il tient un ostinato constant, qui ne change que lorsque le morceau accélère pour permettre aux danseurs de s'exprimer.
- Un ou plusieurs *tamanis*, tambours d'aisselle réservés aux griots. Les *tamanifolaw* ne font pas partie formellement du groupe, mais arpentent les rues de Bamako en recherche de fêtes où ils peuvent espérer gagner un peu d'argent.
- Le chant est assuré par des griottes. Dans le groupe d'Ibrahima Sarr, le chant de Fassara Sacko participe à l'originalité et à la réputation de la formation. En effet, le chant des hommes est rare et j'ai pu constater que lorsque Fassara Sacko chante, l'attention du public est immédiatement plus forte que quand il s'agit d'une griotte.
- Parfois, des danseurs professionnels peuvent faire partie du groupe, selon la demande de la famille.

La formation décrite ci-dessus est représentative de la forme traditionnelle du djembé à Bamako, en place depuis plusieurs décennies, et qu'Ibrahima Sarr perpétue. Néanmoins, de plus en plus de groupes plus

---

<sup>44</sup> Voir photo p.9

jeunes remplacent le *dunumba* et le *kenkeni* par des *dununs* « superposés ». Ceux-ci sont composés de deux *dununs* en bois montés avec des peaux de vache. De plus, une cloche est fixée sur un des fûts et est frappée à l'aide d'un long clou. Cette évolution des formations se ressent forcément dans la musique jouée, et marque un peu plus le sentiment d'écart entre la nouvelle génération de musiciens et les générations précédentes.

Les morceaux sont très similaires dans leur structure, se démarquant les uns des autres par les parties de chaque instrument et le thème chanté. Ainsi, c'est généralement la griotte qui décide du morceau à jouer, en entonnant seule les premières phrases du morceau. Puis, les musiciens la rejoignent, souvent en commençant par un « *break* », motif musical joué à l'unisson qui sert à introduire, conclure ou transiter entre les différentes parties. Celui-ci est en général introduit par un « appel » (motif musical court et unique) joué par le *djembéfol*a soliste. Les *breaks*, par l'unisson des différents instruments, contrastent fortement avec les polyrythmies des autres parties, créant ainsi un effet de puissance. Si leur utilisation trouve sa source dans les ballets, Ibrahima Sarr est connu pour avoir fait partie des premiers *djembéfol*a à introduire les *breaks* dans les fêtes traditionnelles. Très populaires, de nombreux arrangements de Sarr sont aujourd'hui devenus des standards dans les fêtes bamakoises. Une fois les éventuels *breaks* passés, les musiciens rejoignent le chant, avec un tempo relativement lent et un niveau sonore maîtrisé, afin de laisser la place au chant. Les femmes qui forment le public restent assises, ou évoluent nonchalamment sur la piste de danse en formant un cercle. Le *djembéfol*a soliste peut lancer quelques phrases de solos, en réponse au chant, tout comme le *dunumba*. Lors de ces parties lentes, les parties binaires sont jouées avec un « feeling » ternaire, à l'image du *swing* dans le jazz. Puis, le morceau accélère progressivement, ou passe plus brutalement dans sa forme rapide. Les rythmes précédemment swingués deviennent binaires avec la vitesse. Les accompagnateurs qui tenaient une partie complexe passent à une rythmique simple, pour assurer tout le soutien nécessaire au soliste. Des danseuses viennent alors devant le soliste, généralement une par une ou deux par deux. Le soliste et le groupe accélèrent encore, selon le rythme qu'impose la danseuse par ses pas. Une danseuse ne reste généralement pas longtemps, environ une vingtaine de secondes (ce chiffre n'est qu'une estimation générale, et peut varier beaucoup). A la fin de la prestation d'une danseuse, le groupe ralentit un peu le tempo, et le soliste se repose brièvement en attendant la prochaine danseuse. Le morceau prend fin lorsque aucune danseuse ne se présente devant les musiciens, ou que la griotte entonne un nouveau chant (ou discours).

## **Ibrahima Sarr**

*Note : L'essentiel de cette partie est basée sur l'interview d'Ibrahima Sarr que j'ai faite. L'intégralité de cette interview est disponible en annexe.*

### **L'apprentissage du djembé**

Ibrahima Sarr est né le 4 octobre 1963 à Bamako. Il tient son nom wolof de son grand père, qui était sénégalais. Cependant, il s'est toujours considéré comme bambara, de par l'origine de sa mère et surtout son immersion dès la naissance dans la culture bambara. Dès l'âge de six ans et demi, Ibrahima Sarr tombe amoureux des groupes de tambour, et fait tout pour les intégrer : *« La manière dont moi j'ai appris, à l'époque, c'était difficile. Nos parents nous interdisaient de jouer. Les djembéfola venaient de la brousse, ils venaient quelques mois avant la saison des pluies, restaient 6 mois et rentraient ensuite au village pour cultiver. Et à l'époque, les djembés n'étaient pas montés avec les fers, les peaux étaient directement cousues sur le fût. Pour les tendre, il fallait mettre les fûts près d'un feu. Il fallait le faire après chaque morceau. Nous, les jeunes qui voulions apprendre, dès qu'on voyait qu'un djembéfola animait un mariage, on lui apportait des cartons pour alimenter le feu, pour qu'il nous laisse rester près de lui. Sans ça, ils étaient très durs avec nous, parce qu'ils nous considéraient comme des enfants gâtés de Bamako. Dès qu'on les approchait, ils nous chassaient. En venant avec des feuilles et des cartons, ils nous laissaient regarder, mais si on touchait un djembé, on se faisait immédiatement frapper! On a dû s'approcher peu à peu, pour que le maître nous accepte, nous fasse confiance, mais sans jamais dire qu'il nous acceptait. A force de regarder, on avait le rythme dans le corps. Et comme il n'y avait pas beaucoup de batteurs, les maîtres ont été obligés de former des jeunes pour les accompagner. Un jour le maître m'a dit « prends le dunun, tu vas tenir l'accompagnement ». On connaissait déjà la musique, mais c'était très dur physiquement. Des fois, je faisais exprès de jeter la baguette pour me reposer le bras ! »<sup>45</sup>* Ibrahima Sarr apprend tout d'abord auprès de Souleymane Koné, puis fait la rencontre quelque temps plus tard de Moribo Keita, *« alors en plein succès, et commence avec lui un apprentissage de dix années où le quotidien se compose de mariages, baptêmes, circoncisions, fêtes et cérémonies qu'il accompagne avec son maître et les autres apprentis. »<sup>46</sup>*

Les *djembéfola* étaient des villageois attirés par l'opportunité de vivre de leur art, ce qui n'était pas possible dans les villages. Ils louaient alors une chambre pendant la saison sèche, qui va d'octobre à juin. Avec l'arrivée des pluies, ils repartaient cultiver leurs champs dans leurs villages. Les *djembéfola* n'étant pas

---

<sup>45</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.42

<sup>46</sup> Biographie d'Ibrahima Sarr, [http://www.tambourlingueurs.fr/crbst\\_20.html](http://www.tambourlingueurs.fr/crbst_20.html)

installés à Bamako, la situation habituelle de l'élève qui vient apprendre dans la cour du maître était impossible : « *Il était facile pour eux de louer pour la saison sèche. Mais tu ne peux pas jouer dans la famille de quelqu'un alors que tu es locataire. C'est un handicap. Les griots ont leur maison, ils sont là depuis longtemps. Et puis, le djembé est un instrument qui fait du tapage.* »<sup>47</sup>

Les fêtes sont ainsi devenues les seuls moments d'apprentissage, ce qui n'était pas un problème étant donné la quantité d'opportunités de jeu : « *...il y avait beaucoup de fêtes, de circoncisions, de mariages, de baptêmes, de fiançailles. Tout était animé, il y avait de l'argent. Les gens dansaient beaucoup, alors que maintenant on doit payer des professionnels pour danser dans les mariages. Il y avait énormément de demandes, et on jouait chaque jour. La différence entre nous les Africains et vous, c'est qu'on travaille avec notre oreille musicale. On regarde, on reprend. On est nés dedans, même en dormant, tu entends le djembé. L'oreille était déjà là. On dit que l'Africain est doué musicalement pour la percus, c'est ça qui nous a donné la facilité pour apprendre vite. Mais on commence toujours avec le kenkeni, pas par le djembé. J'ai fait le kenkeni pendant 8 ans. Après, je suis venu sur le djembé, parce que j'étais de la même génération que ceux qui jouaient le djembé. J'ai vu qu'ils étaient mieux payés que moi, je n'ai pas pu l'accepter. Je ne jouais que le kenkeni, mais j'avais la notion du djembé. J'avais tellement écouté et regardé, que je connaissais déjà. Je savais déjà où partir. Je voulais jouer le djembé pour les rattraper. Ceux qui en jouaient avaient commencé avant moi, ils étaient plus avancés que moi. Mais avec le courage et la détermination que j'avais, et avec toutes les galères que j'avais dans ma famille, j'ai dû m'accrocher* »<sup>48</sup>. Comme pour les autres instruments, l'élève doit développer ses capacités de soliste par lui-même. Cependant, à l'inverse d'un joueur de kora ou de *n'goni*, Ibrahima Sarr ne pouvait jouer en dehors des fêtes, notamment à cause du volume sonore de l'instrument : « *J'étais accro, toujours en train de taper sur mes cuisses. Je n'avais pas d'endroit où aller jouer, alors je tapais comme ça. J'étais toujours à l'écoute, je guettais les mariages. Je regardais les solos, et je répétais sur mes cuisses, comme ça, ça ne dérangeait pas le soliste* »<sup>49</sup>. Avec le temps, les *djembéfola* se sont installés à Bamako, gagnant suffisamment d'argent pour embaucher des gens dans leurs villages afin de cultiver leurs champs. Malgré cela, les fêtes sont restées les seuls moments où le maître et l'élève jouaient ensemble.

## **Le rejet familial**

L'engouement d'Ibrahima Sarr pour le djembé s'est vite heurté à la mauvaise image que la population bamakoise avait des *djembéfola*. En effet, même si le djembé rencontrait un grand succès dans les fêtes, il était impensable pour une famille de *horon* que leur fils devienne *djembéfola*. Il en était de même pour les familles

---

<sup>47</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.47

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid. p.51

de griots les plus traditionalistes<sup>50</sup>. Les « musiciens » (terme regroupant ici les instrumentistes non griots) étaient perçus par les Bamakoïses comme des alcooliques et des drogués. Sommé par sa famille d'arrêter, Ibrahima Sarr quitte à 15 ans le foyer familial, et vit une période particulièrement difficile, n'ayant les moyens ni de se nourrir correctement, ni de se loger par ses propres moyens. « ... *personne ne pensait qu'on pouvait devenir quelqu'un avec le djembé. Tout le monde disait « Si tu es djembéfola, tu es foutu à jamais ! ». C'était vraiment la mentalité générale. Mais moi, avec tout ce que j'avais vécu, la souffrance et les sacrifices de ma maman pour nous faire vivre, j'ai été un guerrier. Je voulais être quelqu'un dans le djembé. J'ai tracé ma vie, jusqu'à ce que des gens viennent insulter ma maman, en disant que c'était de sa faute s'il y avait un djembéfola dans la famille. Un jour, elle m'a appelé en me demandant d'arrêter de jouer. Je lui ai dit : « Maman, je veux être quelqu'un avec ça. » Elle m'a dit : « Ibrahima, les gens me disent que les djembéfola sont des drogués, des buveurs, des salopards, des idiots, des clochards. » Je lui ai juré que si elle me donnait sa bénédiction, je deviendrais quelqu'un grâce au djembé, que j'achèterais une maison dans le quartier. Elle m'a fait jurer de ne pas boire et de ne pas me droguer. Je lui ai donné ma parole, que j'ai respectée depuis. »<sup>51</sup> Ibrahima Sarr m'expliqua par ailleurs que cette mauvaise réputation n'existait pas dans les villages.*

## La réussite

L'acharnement du jeune Ibrahima Sarr paye, et à 17 ans, il est embauché dans les « Ballets Maliens », où il jouera de 1980 à 1988. Au même moment, il quitte son maître, et développe son propre style, en important dans les fêtes les *breaks*, qui n'existaient jusque-là que dans les ballets. Très vite, des élèves se présentent à lui, et il monte son propre groupe pour jouer dans les fêtes. De nombreuses autres troupes feront appel à lui : « le «*Ballet Babemba*» (1980 – 1992), la «*Troupe du Chemin de Fer*» (1982 – 1990), «*Djoliba Percussions*» (1985 - 2000), «*Promo 2000*» (1992 – 1996), le «*Ballet Kélété*» (1993 – 1996) et le «*Ballet Domba*» (1998 – 2004). Au «*Djoliba Percussions*», il rencontre la chanteuse Oumou Sangaré qui l'engage comme percussionniste de 1991 à 1996 et avec qui il enregistre deux albums «*Ko Sira*» et «*Oumou*»<sup>52</sup>. Les tournées internationales de ces troupes lui permettent de tisser en Europe, aux Etats-Unis et au Japon un réseau qu'il met à profit en vendant des djembés qu'il envoie depuis Bamako. « *Quand j'ai appris, je me suis créé mon style de jeu. Quand je suis devenu un patron, j'ai été l'un des premiers à faire venir les breaks dans le djembé au Mali. On ne faisait pas de break à l'époque. Je ne dirai pas que je suis le premier, ça a trop été dit. Mais j'ai créé ça, et j'ai eu beaucoup de succès avec ça. Les apprentis sont venus un à un, jusqu'à une vingtaine de gars chez moi. J'ai créé un groupe de percu. J'étais dans un appartement en location. Mes apprentis dormaient chez moi. J'étais aussi commerçant, j'envoyais des djembés partout. Je payais des djembés par remorques.*

---

<sup>50</sup> Voir le récit de Bassi Kouyaté de son apprentissage de la guitare, dans ce mémoire p.10

<sup>51</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.49

<sup>52</sup> Biographie d'Ibrahima Sarr, [http://www.tambourlingueurs.fr/crbst\\_20.html](http://www.tambourlingueurs.fr/crbst_20.html)

*J'ai beaucoup tourné aussi. J'ai pris mes élèves autour de moi, j'ai joué, ils répétaient, c'est comme ça qu'ils ont appris mon style. A cette époque, ça marchait très bien pour moi. J'ai créé mon école traditionnelle comme ça, mais différente de ce que j'ai appris.»<sup>53</sup> Il profite également de ses tournées pour organiser des stages où il enseigne les percussions. Peu à peu, des élèves venus des quatre coins du globe viennent le voir à Bamako, pour apprendre à ses côtés. « De 1998 à 2002, il préside « A.S. Concorde », l'association des artistes de Bamako. Symbole de sa réussite, il est le premier batteur bamakois à s'acheter une maison : la porte 386 de la rue 20, dans le quartier populaire de Medina Coura ».<sup>54</sup>*

Dans les années 1980, la popularisation de la musique africaine dans les pays occidentaux a permis à de nombreux musiciens maliens de connaître un succès international. Cette réussite a changé le regard de la population bamakoise à l'égard des musiciens : *« Les Bamakois aimaient qu'on joue le djembé dans leurs fêtes, mais ne voulaient pas que leurs enfants deviennent djembéfola. Mais les Occidentaux sont venus s'intéresser au djembé, et le djembé a été le premier instrument africain qui ait accroché les Occidentaux. On a vu des Occidentaux faire venir des djembéfola en France, aux États-Unis, alors que la vie était dure pour ceux qui restaient. Et puis, les djembéfola ont aidé beaucoup de gens à émigrer, en Europe, aux USA. Les gens ont commencé à comprendre, et à se dire que les djembéfola étaient importants.»<sup>55</sup> «Maintenant, tu peux même trouver des gens qui jouent de la kora sans être griots. Les choses se sont développées, on avance. Nos parents sont morts. La nouvelle génération est éveillée par l'Occident, et la population accepte. Et puis, ils ont vu la rentabilité et l'importance des artistes. Parce nous djembefolas, on a beaucoup voyagé. On a marié des femmes occidentales, ça a beaucoup donné de valeur à l'instrument. Sans les Occidentaux, l'instrument ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. C'est la même chose pour le n'goni. Personne dans ma famille n'a voyagé comme j'ai voyagé, j'ai fait le monde, grâce au djembé. J'ai des parents qui sont intellectuels, qui ont étudié, mais ils n'ont pas vu ce que j'ai vu. Je ne suis pas intellectuel, mais j'ai tellement voyagé grâce au djembé. C'est ce qui fait que le djembé est mieux accepté maintenant.»<sup>56</sup>*

## **Être maître**

### **La pédagogie**

En tant que maître, Ibrahima Sarr attache beaucoup d'importance à perpétuer la tradition dans laquelle il a appris le djembé. Comme pour la musique *jéli*, la motivation de l'élève est déterminante. Plus encore,

---

<sup>53</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.49

<sup>54</sup> Biographie d'Ibrahima Sarr, [http://www.tambourlingueurs.fr/crbst\\_20.html](http://www.tambourlingueurs.fr/crbst_20.html)

<sup>55</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.46

<sup>56</sup> Ibid. p.48

Ibrahima Sarr parle toujours d'amour, répétant qu' « il faut aimer d'abord ». L'amour étant une relation à double sens, il choisit ses élèves en fonction de leur caractère, plus que de leur talent. Lorsque je lui demandai s'il pouvait prendre un élève ne sachant pas du tout jouer, il me répondit : « : *Oui, je l'encourage, et je lui dis qu'il doit d'abord aimer l'instrument, être accro. Il faut avoir toujours en tête de jouer. Il va nous suivre partout dans les mariages, et on va doubler les dunun, pour qu'il puisse jouer les accompagnements.* »<sup>57</sup> Je lui demandai plus tard s'il lui était arrivé de proposer à quelqu'un de devenir son apprenti : « *Je peux avoir envie. S'il me plaît, je peux lui dire « au lieu de rester dans le tamani, viens jouer avec moi ». J'ai fait ça aussi. Il faut que j'aime la personne.* »

Les élèves qui commencent à jouer ont souvent passé tellement de temps à écouter le groupe jouer qu'ils connaissent déjà une bonne partie du répertoire. Ils commencent alors par le kenkeni, comme ce fut le cas pour Ibrahima Sarr à ses débuts. « *Il faut d'abord maîtriser le kenkeni. Le kenkeni, c'est le tempo. Si tu maîtrises le kenkeni, c'est facile de venir sur le djembé. Le dundun aussi. Moi je peux te jouer le dunumba sans problème, alors que je n'ai jamais appris.* »<sup>58</sup> En l'absence des temps d'apprentissage en tête à tête avec le maître « dans sa cour » comme pour les griots, l'apprentissage se fait directement dans le contexte musical. Le maître ne « montre » pas, il corrige : « *Le maître peut corriger si tu te trompes, mais il ne te montre pas. Tu dois jouer d'abord. Si ne joues pas le bon rythme, le maître peut prendre le kenkeni et te montrer, mais il faut que tu essayes d'abord* »<sup>59</sup>. Une fois que l'élève devient à l'aise avec les différentes parties d'accompagnement, il cherche naturellement à s'essayer aux soli. Cependant, au moment où la fête bat son plein, la famille des mariés verrait d'un mauvais œil qu'un élève prenne un solo s'il n'est pas solide dans ce rôle. Pour permettre à ses apprentis de développer leurs compétences dans ce domaine, Ibrahima Sarr profite des débuts de fête, lorsque l'essentiel des participants n'est pas encore présent, pour permettre à ses élèves de prendre le solo. En fonction des autres musiciens présents et du niveau de l'élève, il prend alors la partie d'accompagnement, ou arrête de jouer en attendant que les rangs du public se remplissent. La fin des mariages est également un temps fort de l'apprentissage, car c'est le seul moment où le maître prend le temps de faire le point avec l'élève sur sa performance. Il lui pointe alors les erreurs commises, et le conseille sur la marche à suivre pour y remédier.

Si Ibrahima Sarr attache beaucoup d'importance à perpétuer la tradition de ses maîtres, certains éléments changent forcément avec le temps. Par exemple, durant un mariage dans lequel je jouais un djembé d'accompagnement, je pris un moment pour m'arrêter afin de photographier la fête. Aussitôt, un jeune *tamanifola*, voyant un djembé inutilisé, se précipita dessus et commença à en jouer. Les autres accompagnateurs (tous adultes et d'un niveau avancé) se tournèrent rapidement vers lui pour lui montrer comment faire, en jouant leur partie de manière explicite et en faisant des signes de têtes pour le guider.

---

<sup>57</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p. 43

<sup>58</sup> Ibid. p.50

<sup>59</sup> Ibid.

L'enfant semblait ravi, et j'étais moi-même émerveillé. Lorsque j'en parlai à Ibrahima Sarr, il réagit ainsi : « *Je vais te dire, il n'y a plus de respect. (...) Le monde a changé. Avant, nos maîtres nous auraient cassé la gueule si on avait fait ça ! Mais nous, on a vécu ça, mais on n'aime pas ça, alors on les laisse jouer. Si je vois qu'il peut jouer je le laisse continuer. Les joueurs de tamani, on ne les appelle jamais, ils viennent dès qu'ils entendent un mariage pour prendre 500f ou 1000f. Certains ne savent même pas en jouer, ils auraient dû apprendre d'abord dans leur famille. Certains ne jouent même pas, ils font semblant.* » Cette réponse me semble illustrer à merveille le balancement qui peut exister entre l'attachement à une tradition, et la confrontation de celle-ci à ses propres valeurs morales, ainsi qu'à l'évolution de la société. Un autre exemple d'entorse à la tradition se situe à l'époque où Ibrahima Sarr dut apprendre à ses premiers élèves les *breaks* qu'il avait créés : « *J'étais dans le ballet malien. J'avais accès à une salle de répétitions. Tous les soirs je répétais avec mes élèves pour leur apprendre les breaks. On les apprenait là-bas, et après on les apportait dans les mariages* »<sup>60</sup>.

## Le quotidien

Au quotidien, la relation entre le *djembéfola* et son apprenti est similaire à celle des *jéli*, même si les temps de jeu se limitent aux fêtes. L'élève s'occupe des tâches courantes du maître, en signe de respect, et le maître veille à ce que ses élèves mangent à leur faim, tout du moins dans la mesure du possible. De plus, l'élève se soumet à l'autorité du maître, dans une relation hiérarchique qui peut parfois être très dure (Ibrahima Sarr dit que ses maîtres le tapaient en cas de manque de respect). À ses débuts en tant que maître, Ibrahima Sarr logeait ses apprentis dans son appartement. La place venant à manquer, lorsqu'il en eut les moyens, il loua une chambre pour les loger. De plus, le maître se doit de payer ses élèves, une fois que ceux-ci atteignent un niveau confirmé : « *Il n'y avait de prix fixe, c'était à moi de juger ce que je pouvais leur donner. Mais quand ils sont devenus des grands joueurs, j'ai dû les payer pour qu'ils jouent avec moi* »<sup>61</sup>. Ce type de relation maître-apprenti n'est pas sans rappeler le compagnonnage, qui fut en Europe la formation la plus répandue dans l'artisanat jusqu'à la révolution industrielle. Philippe Meirieu explique que « *la création de lieux où l'on apprend, distincts des lieux où l'on produit, est un phénomène relativement récent. Auparavant on apprenait sur les lieux de production eux-mêmes, par un « simple » compagnonnage. Les apprentis étaient mis directement au contact avec les impératifs de « la vie » artisanale, agricole, intellectuelle, industrielle, militaire, etc.* »<sup>62</sup>

Fassara Sacko est certainement l'élève avec qui Ibrahima Sarr a la relation la plus forte. Arrivé au tout début de la réussite de son maître, Fassara Sacko fut le premier apprenti d'Ibrahima Sarr. Fasciné par son jeu,

---

<sup>60</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.51

<sup>61</sup> Ibid. p.43

<sup>62</sup> Philippe Meirieu, Petit dictionnaire de pédagogie en ligne, <http://www.meirieu.com/DICTIONNAIRE/alternance.htm>

il passait ses journées chez lui, et le suivait dans tous ses mariages. Cet amour était si fort qu'il pria sa mère, qui était soliste à l' « Ensemble instrumental du Mali », de le laisser dormir chez son maître, alors qu'il n'avait pas encore dix ans. Bien que sa requête aille à l'encontre des mœurs bamakoises, il insista tellement que sa mère accepta, et demanda à Ibrahima Sarr de toujours s'occuper de lui. Fassara Sacko apprit alors à jouer du djembé, mais préféra se concentrer sur le *dunumba* qu'il avait appris avec son oncle, étant issu d'une famille de griots. Il développa ses qualités de soliste au point d'être reconnu unanimement par la communauté bamakoise, où il est considéré comme un véritable « ovni ». Lors de mon voyage, je fus fasciné par la sensation de « fusion » musicale qui dominait lorsque ces deux musiciens jouaient ensemble, particulièrement lors de phases de solo. Si Fassara Sacko a baigné dès la naissance dans les chants de sa mère, il était au départ trop timide pour oser chanter en public, et c'est Ibrahima Sarr qui l'a poussé à se lancer vraiment dans le chant.

## **Le patron**

Les fêtes constituent un véritable marché pour les groupes. Les prix de chaque orchestre varient en fonction de leur réputation, et de la popularité de leur musique. Afin de proposer une offre apte à séduire les familles, beaucoup de jeunes groupes se livrent à une course à l'originalité, intégrant de nouveaux instruments, et adaptant leur style musical à la mode du moment. Dans ce contexte, Ibrahima Sarr est un chef d'entreprise, qui se doit de toujours proposer les meilleures prestations possibles. Il est en charge d'organiser les mariages, en gérant les dépenses et les salaires. Il n'est pas rare que plusieurs familles fassent appel à lui le même jour, et il envoie alors une équipe d'apprentis jouer en son nom. Selon les demandes et les budgets des familles, il peut faire appel à des danseurs professionnels. À ses débuts, les moyens de sonorisation modernes n'existaient pas à Bamako. Au fil des années, ceux-ci se sont répandus, fournissant aux musiciens l'opportunité de louer ce matériel aux familles les employant : « *Je fournis les djembés, la sono, les micros, que je loue. Je fais appel à eux (ses élèves), et parfois lorsqu'il y a plusieurs mariages, je sous-traite, c'est-à-dire que j'envoie des musiciens avec mon matériel. Là où je gagne beaucoup, c'est avec la location de la sono. Mais tu sais, dans un mariage, on n'a besoin que de 4 personnes. Mais des fois, tu as vu qu'on pouvait être jusqu'à 8 personnes. C'est un sacrifice que je fais, parce que ce sont des gens qui ont voulu jouer avec moi, pour l'amour qu'il y a entre nous.* »<sup>63</sup>

## **La séparation**

Ce statut de patron est susceptible de créer une tension chez les apprentis, qui peuvent estimer que le maître ne les paye pas assez, ou simplement qu'ils pourraient gagner plus en montant leur propre groupe. Ainsi,

---

<sup>63</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.44

Fassara Sacko a été le premier apprenti d'Ibrahima Sarr à le quitter pour monter son groupe : « *Fassara l'a fait, et on s'entendait bien, il venait même encore jouer pour mes mariages. Il a été le premier de mes élèves à monter son groupe. Mais avant de le faire, il y a eu la guerre avec mes élèves, ils m'ont trahi. Ils étaient tellement nombreux chez moi que j'avais loué une chambre pour eux. L'un d'eux gardait l'argent des mariages pour moi. Il y en avait beaucoup parce que, en plus, je vendais beaucoup de djembés. Lorsque sa famille a vu ça, ils l'ont convaincu de me trahir et de monter son propre groupe pour gagner plus. C'étaient des jeunes, il fallait qu'ils fassent l'erreur avant de s'en rendre compte. On était en concurrence, mais le seul qui m'ait fatigué, c'est Fassara, parce qu'il chante. Il n'y avait pas beaucoup d'hommes qui chantaient à cette époque, ce qui plaisait aux femmes. Finalement, Fassara a récupéré presque la moitié de ma clientèle. (...) À force, comme Fassara gagnait tous les mariages, les autres jeunes, qui étaient de la même génération, n'ont pas accepté ça, et sont revenus vers moi.* »<sup>64</sup> Aujourd'hui, Fassara Sacko n'a plus de groupe à son nom, et est revenu jouer avec son maître. Lors de mon voyage, Ibrahima Sarr m'expliqua qu'il ne s'entendait pas bien avec les autres élèves qui, eux aussi, ont fait le choix de monter leur groupe. Lorsque je lui en reparlai à l'occasion de notre interview, il m'expliqua : « *Je m'entends mal avec eux parce qu'ils m'ont quitté brusquement, sans me demander. On s'entendait bien, il n'y avait pas de mal, mais ils se sont dit que comme j'étais souvent en voyage en Europe, ils pourraient prendre ma clientèle facilement. Mais ça ne se passe pas comme ça. Les gens se sont beaucoup plaints de leur manière de jouer.* »<sup>65</sup> Je lui avouai alors que j'avais le sentiment qu'à chaque fois qu'un élève le quitte, il le vit comme une trahison : « *Mais, si tu es chez un maître, et que tu veux le quitter, tu dois lui demander! C'est une question de respect, de reconnaissance. Mais si tes élèves font leurs bagages dans la nuit et partent d'un coup, sans t'en parler, c'est une trahison !* »<sup>66</sup> « *Nos anciens nous disaient : « si tu pars avant que ton maître te laisse partir, ton instrument va pas te servir »*<sup>67</sup>.

Je demandai alors comment s'était passée sa propre séparation avec Moribo Keita: « *Je n'ai jamais quitté mon maître, c'est lui qui m'a chassé. J'ai fait venir des gens pour le prier de me laisser continuer avec lui. J'avais déjà des apprentis, mais je continuais à apprendre avec lui. Le maître m'a dit qu'il me haïssait. (...) J'ai accepté. Je lui ai proposé de lui louer des djembés, pour rester en affaires, il n'a pas voulu. J'ai tout fait pour m'excuser, mais il m'a dit qu'il ne m'aimait pas.* » Aujourd'hui, Ibrahima Sarr considère cette séparation comme salutaire : « *Ça s'est très bien fini pour moi. Tout ce que l'apprenti doit faire, je l'ai fait. Mais si le maître te dit qu'il ne t'aime pas, il te laisse. Ce n'est pas gentil de sa part, mais je lui ai demandé de m'excuser, et je suis parti. Je suis parti avec le respect. Mais peu de gens ont fait ça. Souvent l'élève part avant que le maître le chasse. J'ai été le seul à être chassé, mon maître a gardé ses autres élèves. Mais j'ai été*

---

<sup>64</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.43

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid. p.54

*le premier à réussir dans la vie. Je peux dire que j'ai été heureux dans mon apprentissage. Bien vrai que mon maître ne m'a pas aimé, mais je l'ai respecté jusqu'à ce qu'il me chasse. »<sup>68</sup>*

Au-delà du respect de la tradition, ces tensions entre le maître et son ancien apprenti s'expliquent certainement par la concurrence qui se met en place entre eux. Lorsque je demandai son avis à ce sujet, Ibrahima Sarr me répondit : « *Tout le monde ne peut pas être Patron. C'est comme à l'école, chacun a sa chance. Certains seront présidents, d'autres n'iront jamais au bout de l'école. C'est la chance de chacun, et son destin. »<sup>69</sup>*

## **Le dégoût**

Aujourd'hui, Ibrahima Sarr tourne avec le groupe « BKO Quintet », qu'il a fondé avec un élève français, Aymeric Krol. Ce groupe s'insère logiquement dans la quête de « modernité dans la tradition » chère à Ibrahima Sarr. Ainsi, le groupe est composé d'un djembé, d'une batterie hybride mêlant percussions traditionnelles et occidentales, d'un *donso n'goni*, d'un *jéli n'goni*, et de Fassara Sacko au chant et au *dunumba*. Le groupe mélange créations et arrangements de morceaux traditionnels, pour une formation inédite jusqu'alors. En effet, dans la société mandingue, le *donso n'goni* est l'instrument des chasseurs (*donso*), qui ont leur propre répertoire et des fêtes spécifiques, et ne sont donc pas amenés à jouer avec les *jéli*.

En parallèle, il continue de jouer dans les fêtes bamakoises, mais dit ne plus avoir d'élèves. Pourtant, tous les musiciens qui jouent avec lui le considèrent comme leur maître. « *Ce ne sont pas mes élèves, mais je suis leur maître. Je ne les considère pas comme mes élèves parce que ce n'est pas avec moi qu'ils ont appris à jouer. Ils sont venus parce qu'ils ont vu que j'avais besoin de gens pour les mariages, c'est tout. Mais ils apprennent quand même avec moi pendant les mariages, et à la fin de chaque mariage on prend du temps pour discuter de ce qu'il faut faire. J'ai arrêté d'avoir des élèves, parce que c'est une charge. Quand les élèves ont des enfants, quand leur femme tombe malade, je suis obligé de les aider, alors que je les paye déjà pour les mariages. Et puis, j'ai du mal à apprendre à quelqu'un, parce que j'ai été trop dégoûté par mes élèves. Les anciens élèves n'ont pas été assez reconnaissants avec moi. »<sup>70</sup>*

Cette perte de la relation quotidienne (Ibrahima Sarr ne loge plus d'élèves chez lui) modifie les rapports entre le maître et l'élève. Par exemple, Ibrahima Sarr paye pour l'entretien de ses djembés, ce qui n'était pas le cas avec sa première génération d'apprentis. Par ailleurs, le « dégoût » dont il fait état tient probablement

---

<sup>68</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.54

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid. p.44

également au mode de vie de nombre de ses musiciens. En effet, beaucoup d'entre eux sont alcooliques, ou drogués, et leur fiabilité est souvent hasardeuse.

## La tradition en évolution

Notre entrevue fut l'occasion de discuter de l'évolution de la tradition du djembé à Bamako, et de son avenir.

### La nouvelle génération des *djembéfola*

En créant son propre style, Ibrahima Sarr a participé à l'évolution de la tradition. Néanmoins, il ne s'est jamais placé en rupture avec cette tradition, se servant d'elle comme base fondamentale à sa création. Selon lui, ses ajouts n'étaient que des touches de modernité, ne compromettant jamais les fondements de la tradition. Dans une société de l'oralité, la sauvegarde de ce fil conducteur entre les générations est d'autant plus fondamentale pour la perpétuation de la culture traditionnelle. Cependant, Ibrahima Sarr considère que la nouvelle génération de *djembéfola* a perdu ce fil : « *J'ai la source avec moi. Je suis plus traditionnel que les jeunes, eux ont beaucoup changé. Je me base toujours sur la tradition, et j'apporte un peu de modernité dedans. C'est tout.* »<sup>71</sup> Le reproche principal qu'il leur fait est de ne donner d'importance qu'à la vitesse et aux soli, privilégiant la démonstration à l'équilibre : « *Maintenant, les jeunes n'écoutent pas la chanson, c'est tout pour la performance. Nous on est habitués à écouter d'abord la chanson ; à jouer moins fort, et monter seulement après. C'est ça le djembé. Maintenant, les jeunes ne respectent pas la tradition. On entendait bien les chanteuses (à l'époque où il n'y avait pas de sono, ndla). Parce que les griottes étaient des vieilles dames qui avaient une super voix* »<sup>72</sup>. « *La tradition ne veut pas que ce soit rapide, on ne peut plus danser ! Ça a beaucoup gâté les mariages. Et puis, les djembéfola ne respectent plus les familles qui les emploient.* »<sup>73</sup> Ce constat est partagé par de nombreux *djembéfola* reconnus mondialement, et dans « Les maîtres du *jembe* », Famoudou Konaté, Soungalo Coulibaly, Mamaky Keita et Fadouba Oularé regrettent tous la perte de la « base » traditionnelle. Par exemple, Soungalo Coulibaly raconte : « *Hier, j'ai écouté plusieurs rythmes des jeunes et je peux dire que c'est comme s'ils répétaient toujours le même. J'ai remarqué hier que quand les jeunes changent de musique, c'est comme s'ils répétaient encore ce qu'ils viennent de jouer. Nous, où on est maintenant, on ne compte pas sur le solo. Le soliste, c'est lui qui gâte la musique. Le soliste, c'est celui qui est là pour faire n'importe quoi sur la musique. Et maintenant, on a un grand problème avec les jeunes : ils n'essayent pas de construire la musique. Quand quelque chose n'est pas construit, on entend toujours la même chose. C'est le*

---

<sup>71</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, Annexe 1 p.51

<sup>72</sup> Ibid. p.53

<sup>73</sup> Ibid. p.44

défaut des jeunes batteurs que j'ai vus. C'est pareil en Côte-d'Ivoire, au Mali aussi. Notre force, c'est de connaître les rythmes traditionnels. D'en faire de la modernisation, mais tout en gardant toujours à l'esprit le côté traditionnel. Si les jeunes pouvaient essayer d'apprendre la musique traditionnelle d'abord, avant de faire plein de « conneries » de solo... On ne peut pas faire de solo de jembe tant que ce n'est pas bien construit. Le soliste, c'est le plus mauvais dans la musique. »<sup>74</sup>

De plus, les musiques traditionnelles sont de moins en moins connues des jeunes générations, qui préfèrent généralement les musiques occidentales, et particulièrement le rap. « Les gens qui ne veulent plus écouter les musiques traditionnelles ce n'est pas des musiciens. Ce sont des rappeurs. Mais un joueur de n'goni ne peut pas te dire qu'il ne veut plus entendre la tradition, sinon ça veut dire que ce n'est pas un bon joueur ! La jeunesse n'a pas besoin de la musique traditionnelle, ils ne la connaissent pas. Si tu n'es pas musicien, tu ne connais pas cette musique. Les rappeurs ne sont pas dans les traditions. Avant de t'occuper de la culture d'ailleurs, il faut d'abord connaître ta culture. Tu n'es pas américain. Quand tu vois les joueurs de n'goni, qui jouent du blues, du jazz, c'est de la musique américaine, mais ils se basent sur leurs traditions. Si tu oublies la tradition, tu te perds. »<sup>75</sup>

### **L'évolution des mariages**

Depuis des années, les mariages traditionnels « djembé » voient leur popularité baisser. Cette tradition est prise en étau entre une autre tradition, musulmane cette fois-ci, et l'attrait des musiques occidentales, avec les balani cho. « Les musulmans sont venus avec leur tradition, les gens ont aimé ça. C'est aussi traditionnel, les vieilles dames dansent ça sans problème, et puis c'est le nom de Dieu qui est chanté, et comme il y a beaucoup de mauvais batteurs... Les musulmans sont venus casser le marché il y a une quinzaine d'années. Mais actuellement, les musulmans commencent à chuter aussi. Il y a des orchestres qui jouent dans les bars, et les gens veulent les embaucher pour les mariages, même si ça n'est pas traditionnel. Il y a eu aussi des mariages qu'on appelle « sumu », avec djembé, dunun, n'gonis, guitares, etc. Ça a eu beaucoup de succès. Il y a aussi les balani cho, avec seulement une sono et des CD. C'est ça qui domine le marché maintenant. Sur 20 mariages, 10 sont des balani cho. Les mariages sumu en prennent 3. Les djembéfola en prennent 3, et les musulmans 4. On est en dernière position. »<sup>76</sup> Même dans les mariages djembé, la perte progressive de la tradition se ressent de plus en plus : « on ne danse plus beaucoup dans les mariages. Avant, les femmes ne jouaient pas aux « grandes dames », et dansaient volontiers. Maintenant, elles préfèrent payer pour que j'amène des danseurs. Il arrive même que j'amène des griottes pour chanter, à leur demande. »<sup>77</sup> Enfin, la

---

<sup>74</sup> Soungalo Coulibaly, « Les maîtres du jembe », p.8

<sup>75</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, annexe 1 p.46

<sup>76</sup> Ibid. p.45

<sup>77</sup> Ibid.

situation économique critique au Mali crée des tensions entre les familles et les griots, qui se pressent dès qu'ils aperçoivent une fête, dans l'espoir de gagner un peu d'argent. Ainsi, Ibrahima Sarr ne cacha pas son pessimisme lorsque je lui demandai quel avenir il voyait pour les mariages « djembé » : « *Ça va se gêter. Ça va disparaître, parce qu'il y a trop de griots. Avant, tu pouvais faire un mariage calmement, faire une bonne fête où tout le monde y gagne. Maintenant, il y a tellement de griots que dès que les femmes ouvrent leurs portefeuilles, les griots se jettent dessus.* »<sup>78</sup>

## Les élèves occidentaux

Avec le succès international, de nombreux élèves sont venus d'Europe, des Etats-Unis et du Japon pour apprendre aux côtés d'Ibrahima Sarr. De manière générale, dans ce cas de figure, les maîtres leurs donnent des « cours » au sens occidental du terme. Ceux-ci sont nécessaires, parce que ces élèves n'ont pas grandi dans la tradition du djembé, et ne connaissent ni les rythmes à jouer, ni leur signification, à l'inverse des élèves africains qui baignent dans cette culture depuis l'enfance. De plus, les élèves Occidentaux ne restent en général que quelques semaines en Afrique, et souhaitent progresser au maximum durant ce court laps de temps. L'enseignement prend alors souvent la forme de « stages », où le maître enseigne à plusieurs occidentaux à la fois. Ces cours sont payants, de même que l'hébergement, ce qui représente une réelle opportunité d'enrichissement pour les *djembéfola*. Ainsi, de nombreux musiciens n'ayant aucune reconnaissance particulière de la communauté bamakoise cherchent à donner des cours aux occidentaux, parfois pour le pire. Ibrahima Sarr s'attache particulièrement à offrir aux Occidentaux qu'il accueille une expérience la plus proche possible de la tradition, et les traite autant que possible comme ses élèves africains : ses élèves logent chez lui, et l'accompagnent dans les mariages. D'ailleurs, Ibrahima Sarr revendique d'avoir été le premier à faire jouer des Occidentaux dans les fêtes traditionnelles. Le public accueille en général avec amusement et étonnement les musiciens occidentaux, même s'il est arrivé en de rares occasions que certaines familles les rejettent.

Pour l'élève occidental, le rapport au maître peut être déstabilisant, voire choquant. Ce fut le cas pour Aymeric Krol, avec qui Ibrahima Sarr a depuis fondé le groupe « BKO Quintet » : « *Certains venaient sans savoir jouer. C'est le cas d'Aymeric. Mais il s'est accroché. Il a vu chez moi des choses qui l'ont choqué. Une fois, en rentrant d'un mariage, il a vu un apprenti ôter mes chaussettes et masser mes pieds. Aymeric n'a pas compris ça. Il a vu ça comme de l'esclavage. Il m'a dit qu'il n'était pas d'accord avec ça. Alors, je lui ai dit de me masser les pieds. Il l'a fait. Après, il a compris que ce n'était pas de l'esclavage. Il faut respecter le maître. Bien vrai qu'il me payait pour les cours, mais il ne payait pas pour les mariages. Je les laissais venir. J'ai été le premier à accepter que les Occidentaux viennent avec moi dans les mariages.* »<sup>79</sup> Cependant, les

---

<sup>78</sup> Interview inédite d'Ibrahima Sarr, annexe 1 p.45

<sup>79</sup> Ibid. p.52

élèves occidentaux viennent généralement en Afrique par amour de la musique et de la culture locales, et ont soif de comprendre la tradition qu'ils découvrent. Cet amour et cette curiosité permettent le dialogue, et l'acceptation d'un système parfois diamétralement opposé à leurs « normes ». Ce faisant, ils peuvent devenir un vecteur pour le maître dans la perpétuation de la tradition, ce qui n'est pas si simple dans le cas des élèves africains.

## Mon expérience musicale des mariages

D'ordinaire, de nombreux musiciens occidentaux viennent se former auprès d'Ibrahima Sarr. Cependant, à cause de l'image que donnent les médias occidentaux de la situation politique au Mali (mon voyage s'est déroulé en décembre 2013), je fus le seul étranger venu loger chez lui dans le but de le suivre. Dès le lendemain de mon arrivée à Bamako, Ibrahima Sarr m'emmena dans un mariage où il jouait. Je n'avais presque pas touché une djembé depuis dix ans. De plus, ma connaissance de l'instrument se limitait à savoir jouer à peu près convenablement les trois sons de base, et quelques rythmes d'accompagnement. Je me contentai donc d'observer, au moins pour cette première fois. D'emblée, la déstabilisation fut totale : je ne comprenais rien au contexte et aux situations qui se déroulaient devant mes yeux. Qui sont ces gens qui parlent entre les morceaux ? Pourquoi n'y a-t-il que des femmes dans l'audience ? Où sont les mariés ? Est-ce normal que la fête ait lieu un vendredi ? La saturation permanente de la sono, et les fréquents larsens ajoutaient à mon incompréhension. Ces questions trouveraient leurs réponses au fur et à mesure de mon voyage, en discutant avec mon entourage. En attendant, je repartais la tête remplie de questions, et avec une intuition : je comprendrai mieux cette musique en la jouant.

Deux jours plus tard, la fête du dimanche eut lieu<sup>80</sup>. Après quelques heures passées à observer et filmer le déroulement du mariage, un accompagnateur me proposa de le remplacer au djembé, ce que j'acceptai. Heureusement, deux autres *djembéfolas* tenaient la même partie que moi, et je pus copier leurs rythmes. Cependant, je ne comprenais pas grand-chose au déroulement des morceaux. La musique accélérât et décélérait sans que je comprenne pourquoi, et je perdais la tenue du tempo dès que je prêtais attention au jeu de Fassara Sacko ou d'Ibrahima Sarr. Je pouvais malgré tout me rattraper en observant les autres accompagnateurs. La difficulté physique s'ajoutait à la difficulté musicale, tant par la douleur que les frappes répétées infligent aux mains que par le poids du djembé, porté à la taille par une simple bande de tissu. Je n'arrivais pas à jouer plus d'une demi-heure d'affilée. Je rentrais épuisé, avec l'intention de prendre des cours de djembé pour être le plus préparé possible au prochain mariage.

---

<sup>80</sup> Deux vidéos de ce mariage sont disponibles en annexe 4 et n°5 p.55

Je fis part à Ibrahima Sarr de ma volonté de prendre des cours en dehors. Il confia cette tâche à un de ses élèves, puisque l'objectif, tant pour lui que pour moi, était que je puisse maîtriser les accompagnements au plus vite. Je pense que si je n'avais pas été le seul Occidental présent chez lui, il aurait assuré un cours collectif, mais il estimait le niveau de ses élèves suffisant pour s'occuper de moi. Ces cours consistaient en une simple répétition des accompagnements, et de la découverte de quelques nouveaux rythmes. Mon enseignant n'était visiblement pas à l'aise avec la forme du « cours » à l'occidentale, et me demandait régulièrement ce que je voulais faire.

Une semaine plus tard, je partis à nouveau jouer l'accompagnement dans un mariage. Seulement, plusieurs familles avaient fait appel à Ibrahima Sarr ce même jour, et il avait dû fractionner son équipe. Par conséquent, je me retrouvai seul à devoir tenir l'accompagnement du djembé, avec Ibrahima Sarr au solo, Fassara Sacko au *dunun*, et une autre musicien au *kenkeni*. Sans la possibilité de me référer au tempo d'autres musiciens jouant la même partie que moi, je me perdais sans cesse, et le maître me signifiait souvent que j'avais accéléré ou ralenti. J'étais profondément déstabilisé, pensant naïvement que ma pratique de la batterie me rendait apte à tenir un tempo dans n'importe quelle situation. De plus, je fus rapidement exténué, et le maître me fit prendre le *kenkeni*, qui n'est pas un instrument « physique ». Là encore, je perdais régulièrement le tempo, tentant toujours de me raccrocher à Fassara Sacko ou à Ibrahima Sarr. Après le mariage, le maître vint me parler, et m'expliqua que ce n'était pas à moi de me caler sur leur tempo, mais que mon rôle était de fournir une base solide sur laquelle ils pouvaient s'exprimer. En attendant le prochain mariage, je pris de nombreux cours pour travailler cet aspect. Je demandai alors à mes enseignants de jouer des parties de solo, pendant que je les accompagnais.

Malheureusement, le mariage de la semaine suivante fut annulé, et je dus prendre mon mal en patience. Lors du troisième et dernier mariage où je jouai, Ibrahima Sarr avait fait venir un accompagnateur supplémentaire. Je pus ainsi mettre à profit le travail des semaines précédentes, et me rattraper sur l'autre accompagnateur lorsque j'avais un doute. Ce mariage fut une vraie victoire personnelle, car j'eus pour la première fois la sensation de comprendre comment aborder le tempo. Par exemple, je compris que je devais me focaliser sur les pas de la danseuse pour comprendre à quelle vitesse je devais accélérer. Au sortir du mariage, le maître me confirma que ma tenue du tempo était bien meilleure qu'auparavant. Je rentrai exténué, les mains en sang, mais heureux !

## De retour en France

Je ne me poserai pas ici la question de l'enseignement du djembé en France. Je ne suis pas un *djembéfola*, et ne connais pratiquement rien à cette musique. De fait, les rouages de l'enseignement d'une musique traditionnelle hors de son contexte m'échappent, et nécessiteraient le développement d'un autre mémoire. Cependant, je peux parler depuis la position d'un Français intéressé par son propre apprentissage du djembé.

J'ai commencé à apprendre le djembé à 16 ans. Après quelques cours avec Aymeric Krol qui ne purent continuer faute de local, je pratiquais très régulièrement, principalement dans les manifestations lycéennes et lors de fêtes improvisées sur les quais de Saône. Je ne percevais alors la tradition mandingue que comme un réservoir de rythmes que je pourrais m'approprier, sans me soucier du sens des rythmes ou de leur contexte d'origine. Après quelques mois, je pris une année de cours avec Nasser Saïdani, à l'ENM de Villeurbanne. Je voulais alors « progresser », mais je n'avais aucune idée de ce que cette progression impliquait. Ces cours m'ont permis de comprendre que si je voulais comprendre la musique du djembé, je devais comprendre la tradition à laquelle elle se rattache, et assimiler ses codes. Cette révélation me découragea profondément. Ce qui motivait ma pratique, c'était la volonté de m'approprier les codes musicaux, de les manipuler et de les détourner, et non pas d'apprendre à respecter les codes d'une tradition lointaine. Par ailleurs, je ne retrouvais nulle part l'énergie des fêtes mandingues que je pouvais voir sur internet. La pratique du djembé en France m'apparaissait comme une version « édulcorée », vidée de son énergie initiale. La découverte de la batterie quelque temps plus tard précipita ma prise de distance avec le djembé. Avec la batterie, je pouvais immédiatement m'approprier les codes du rock que j'écoutais depuis des années, et exprimer ma subversion en les détournant. Par la suite, le djembé a disparu de ma pratique, même si l'amour que je portais pour l'instrument était toujours présent, et que l'image que je me faisais de la pratique du djembé en Afrique m'attirait.

De retour de mon voyage, je me rends compte que je n'ai toujours pas envie de jouer du djembé en France. Pourtant, j'ai rapporté une matière de travail conséquente, ayant filmé tous les cours que j'ai pris là-bas. De plus, ma compréhension de la tradition du djembé s'est considérablement enrichie à la suite de mon voyage et de la rédaction de ce mémoire. En réalité, la pratique du djembé ne m'intéresse que « dans son jus ». J'ai hâte de retourner à Bamako, de jouer dans les fêtes auprès d'Ibrahima Sarr, et d'apprendre à ses côtés. De la même manière, j'ai rapporté un *jéli n'goni*, et si j'ai envie d'apprendre les modes de jeux et tradition qui s'y rattachent, je ne projette son utilisation en France que dans un contexte de « musiques actuelles amplifiées », volontairement éloigné de sa racine traditionnelle. Bien évidemment, ces observations ne sont que personnelles, et ne sous-entendent aucune critique à l'endroit des musiciens pratiquant la musique mandingue en France.

Avant mon voyage, j'avais émis quelques hypothèses sur la possibilité de transposer certains éléments de l'apprentissage du djembé à Bamako à l'apprentissage des « musiques actuelles amplifiées » en France. L'oralité commune à ces deux esthétiques me semblait être un lien possible entre leurs formes d'éducation. De plus, je me demandais si, d'une certaine manière, les « musiques actuelles amplifiées » n'étaient pas devenues les « musiques traditionnelles des villes » pour les jeunes générations. En effet, les jeunes élèves baignent le plus souvent depuis leur naissance dans une culture musicale reliée à ces esthétiques, que ce soit par leur cercle familial, leurs relations amicales, ou les principaux médias.

A mon retour, il me semblait évident qu'à bien des égards ces hypothèses n'avaient pas survécu à l'épreuve du voyage. Le contexte est radicalement différent ! En Afrique, le maître et son élève sont intimement liés, jusque dans le quotidien. L'élève travaille aux côtés du maître, et à partir d'un certain niveau, perçoit une rémunération pour ce travail. De plus, les apprentis ont tous l'espoir de devenir des musiciens professionnels. Par ailleurs, l'élève a la tâche implicite de perpétuer la musique et l'enseignement de son maître, et de la transmettre à son tour aux générations futures. Dans le film « Mōgōbalu », Mamady Keita parle de son maître en ces termes : « *Je le sens à l'intérieur de moi. C'est un homme qui m'a tout donné. Mon maître n'est pas mort. Un maître ne meurt pas. Mon maître n'est pas mort, il est là parce que je suis là. Et tout ce qu'il m'a dit, je suis en train de faire son message, je suis en train de faire sa mission. Ça c'est important pour moi.* »<sup>81</sup> Enfin, la notion de maître a une valeur symbolique très forte, et immédiate. Par exemple, lors de mon séjour, un des musiciens d'Ibrahima Sarr était venu tendre les nouvelles peaux de certains djembés. Je lui demandai s'il pouvait m'apprendre ce qu'il était en train de faire, et nous passâmes la soirée à tendre les djembés, sous l'œil amusé d'Ibrahima Sarr. Ce dernier me dit alors que ce musicien était devenu mon maître. De la même manière, lorsque j'appris quelques notions d'anglais à un jeune voisin, celui-ci m'appela « maître » dès le lendemain de la première « leçon », pourtant informelle à bien des égards.

En France, la relation d'un professeur de musique et de son élève ne se concrétise que sur un laps de temps court, allant d'une demi-heure à quelques heures dans la semaine. Les élèves payent pour prendre des cours, et la majorité d'entre eux apprennent la musique dans une optique de loisir et de pratique amateur. En 2001, la « Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre » a défini la mission des conservatoires ainsi : « *les établissements d'enseignement en danse, musique et théâtre, ont pour mission centrale la sensibilisation et la formation des futurs amateurs aux pratiques artistiques et culturelles ; certains d'entre eux assurent également la formation préprofessionnelle* »<sup>82</sup>. Par ailleurs, l'objectif à long terme d'un enseignant en musiques actuelles n'est pas la capacité de ses élèves à interpréter « sa » musique, ni les

---

<sup>81</sup> Mamady Keita dans le film *Mōgōbalu* de Laurent Chevalier

<sup>82</sup> [http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/\\_Pdf/10\\_10\\_20\\_Charte.pdf](http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/10_10_20_Charte.pdf)

« standards » des différents styles que couvre l'appellation « musiques actuelles amplifiées », mais de créer leur propre musique, dans l'esthétique de leur choix. Enfin, la notion d'oralité dans ces esthétiques est assez éloignée de celle de la musique traditionnelle mandingue, car elle fait sans cesse appel à l'utilisation de technologies absentes de l'enseignement du djembé à Bamako, comme l'enregistrement.

Cela dit, certains éléments me semblent intéressants à creuser. Une fête traditionnelle bamakoise peut être observée comme une situation pédagogique complète. Elle met en jeu une multitude d'interactions entre le maître, l'apprenti, les griots, les danseurs et le public. Elle présente des enjeux clairs et complets pour chacun de ses acteurs : Le maître et l'élève doivent, à l'échelle de leur niveau musical, produire le jeu le plus entraînant et solide possible pour les griots et les danseurs, et le plus divertissant possible pour le public. En France, il est particulièrement rare de trouver des situations qui présentent un intérêt musical pour tous les protagonistes. Lorsque le maître et l'élève se rencontrent sur une même scène, c'est le plus souvent dans le cadre de « concerts des élèves » qui ne présentent pas d'enjeu musical fort pour le maître. À ce titre, il me semblerait intéressant de créer des ateliers qui mélangent les différentes classes de niveaux, afin de recréer le phénomène d'« aspiration » des débutants par les plus avancés. Par ailleurs, la création de projets ambitieux pour le maître, tant musicalement que pédagogiquement, qui intègrent la participation de ses élèves pourrait permettre de créer une situation musicale aux enjeux clairs et forts pour chacun.

Par ailleurs, la confrontation des deux esthétiques m'a mis en face d'un enjeu pédagogique particulièrement important à mes yeux : l'importance de transmettre le sens de la musique. À Bamako, la compréhension du sens musical et social de la musique est implicite, parce qu'il se fait directement dans la situation musicale de référence, à savoir le mariage. En France, l'intégration des « musiques actuelles amplifiées » dans les conservatoires pose cette question de manière plus complexe. En somme, elle pourrait être résumée ainsi : comment faire du punk, musique fondamentalement anti-institutionnelle, dans un conservatoire, qui est fondamentalement une structure institutionnelle ? Il n'existe certainement pas de réponse simple et unique à cette question. Pour l'enseignant, l'enjeu est peut-être recréer au maximum les conditions de pratique de l'esthétique étudiée, que ce soit par le jeu en groupe au sein du conservatoire, ou en créant des partenariats avec des lieux de concerts afin de permettre à ses élèves de jouer dans des conditions les moins artificielles possibles. Enfin, l'enseignant devrait garder en tête que c'est à lui d'adapter son enseignement pour se mettre au service du sens de la musique, et ne pas la réduire à un outil pour apprendre un instrument. L'objectif n'est pas de former des instrumentistes, mais bien des musiciens.

## **Conclusion**

L'ensemble de cette expérience, c'est-à-dire le voyage, la recherche et la rédaction de ce mémoire ont renforcé chez moi une certitude : Il est nécessaire pour l'enseignant-musicien d'être toujours en formation, et de se « dépayser » musicalement. Tout d'abord, cette formation participe à l'enrichissement musical personnel, et permet la découverte de nouveaux procédés pédagogiques. De surcroît, le « dépaysement », ou déstabilisation, permet à l'enseignant de se retrouver face ses propres processus cognitifs, et de mieux comprendre les difficultés que ses élèves affrontent.

## Annexes

### **Annexe 1 : Interview inédite d'Ibrahima Sarr, réalisée les 1<sup>er</sup> et 7 mai 2014 à Lyon**

#### **Premier jour d'interview**

#### **Raphaël Aboulker : Comment fait-on pour venir apprendre avec toi (si on est africain) ?**

Ibrahima Sarr : Il faut d'abord que l'apprenti aime le maître, c'est très important. Après, il peut venir demander. Mais avant ça n'était pas comme ça. La manière dont moi j'ai appris, à l'époque, c'était difficile. Nos parents nous interdisaient de jouer. Les djembéfolas venaient de la brousse, ils venaient quelques mois avant la saison des pluies, restaient 6 mois et rentraient ensuite au village pour cultiver. Et à l'époque, les djembés n'étaient pas montés avec les fers, les peaux étaient directement cousues sur le fût. Pour les tendre, il fallait mettre les fûts près d'un feu. Il fallait le faire après chaque morceau. Nous, les jeunes qui voulions apprendre, dès qu'on voyait qu'un djembéfolas animait un mariage, on lui apportait des cartons pour alimenter le feu, pour qu'il nous laisse rester près de lui. Sans ça, ils étaient très durs avec nous, parce qu'ils nous considéraient comme des enfants gâtés de Bamako. Dès qu'on les approchait, ils nous chassaient. En venant avec des feuilles et des cartons, ils nous laissaient regarder, mais si on touchait un djembé, on se faisait immédiatement frapper! On a dû s'approcher peu à peu, pour que le maître nous accepte, nous fasse confiance, mais sans jamais dire qu'il nous acceptait. À force de regarder, on avait le rythme dans le corps. Et comme il n'y avait pas beaucoup de batteurs, les maîtres ont été obligés de former des jeunes pour les accompagner. Un jour le maître m'a dit « prends le dunun, tu vas tenir l'accompagnement ». On connaissait déjà la musique, mais c'était très dur physiquement. Des fois, je faisais exprès de jeter la baguette pour me reposer le bras !

#### **- Et comment ça s'est passé pour tes élèves ?**

- Ils ont d'abord aimé ma façon de jouer, et m'ont suivi.

#### **- Comment tu les choisis ?**

- Selon leur caractère.

#### **- Seulement ça? Si quelqu'un vient te voir, qu'il a un bon caractère mais ne sait pas du tout jouer, tu le prends ?**

- Oui, je l'encourage, et je lui dis qu'il doit d'abord aimer l'instrument, être accro. Il faut avoir toujours en tête

de jouer. Il va nous suivre partout dans les mariages, et on va doubler les dunun, pour qu'il puisse jouer les accompagnements.

**- Et tu payais tes élèves?**

- Arrivés à un certain point, oui. Il n'y avait de prix fixe, c'était à moi de juger ce que je pouvais leur donner. Mais quand ils sont devenus des grands joueurs, j'ai dû les payer pour qu'ils jouent avec moi. Fassara m'a tellement aimé qu'il dormait chez moi. Ça ne se faisait pas, mais il m'aimait tellement qu'il restait chez moi.

**- Est-ce que tu t'entends bien avec les anciens élèves qui ont monté leur propre groupe pour les mariages?**

- Fassara l'a fait, et on s'entendait bien, il venait même encore jouer pour mes mariages. Il a été le premier de mes élèves à monter son groupe. Mais avant de le faire, il y a eu la guerre avec mes élèves, ils m'ont trahi. Ils étaient tellement nombreux chez moi que j'avais loué une chambre pour eux. L'un d'eux gardait l'argent des mariages pour moi. Il y en avait beaucoup parce que, en plus, je vendais beaucoup de djembés. Lorsque sa famille a vu ça, ils l'ont convaincu de me trahir et de monter son propre groupe pour gagner plus. C'étaient des jeunes, il fallait qu'ils fassent l'erreur avant de s'en rendre compte. On était en concurrence, mais le seul qui m'ait fatigué, c'est Fassara, parce qu'il chante. Il n'y avait pas beaucoup d'hommes qui chantaient à cette époque, ce qui plaisait aux femmes. Finalement, Fassara a récupéré presque la moitié de ma clientèle.

**- Vous n'étiez pas fâchés ?**

- Non, les seules fois où on s'est fâchés, c'est quand il racontait qu'on travaillait ensemble alors que ça n'était pas vrai. À force, comme Fassara gagnait tous les mariages, les autres jeunes, qui étaient de la même génération, n'ont pas accepté ça, et sont revenus vers moi.

**- J'ai entendu que maintenant tu t'entendais mal avec d'autres élèves, qui ont monté leur groupe, tu peux m'expliquer ?**

- Je m'entends mal avec eux parce qu'ils m'ont quitté brusquement, sans me demander. On s'entendait bien, il n'y avait pas de mal, mais ils se sont dit que comme j'étais souvent en voyage en Europe, ils pourraient prendre ma clientèle facilement. Mais ça ne se passe pas comme ça. Les gens se sont beaucoup plaints de leur manière de jouer.

**- J'ai l'impression qu'à chaque fois qu'un élève te quitte c'est une trahison.**

- Mais, si tu es chez un maître, et que tu veux le quitter, tu dois lui demander! C'est une question de respect, de reconnaissance. Mais si tes élèves font leurs bagages dans la nuit et partent d'un coup, sans t'en parler, c'est une trahison !

**- En ce moment, tu dis n'avoir plus d'élèves, et pourtant ceux qui jouent avec toi dans les mariages te considèrent comme leur maître. Tu peux m'expliquer ?**

- Ce ne sont pas mes élèves, mais je suis leur maître. Je ne les considère pas comme mes élèves parce que ce n'est pas avec moi qu'ils ont appris à jouer. Ils sont venus parce qu'ils ont vu que j'avais besoin de gens pour les mariages, c'est tout. Mais ils apprennent quand même avec moi pendant les mariages, et à la fin de chaque mariage on prend du temps pour discuter de ce qu'il faut faire. J'ai arrêté d'avoir des élèves, parce que c'est une charge. Quand les élèves ont des enfants, quand leur femme tombe malade, je suis obligé de les aider, alors que je les paye déjà pour les mariages. Et puis, j'ai du mal à apprendre à quelqu'un, parce que j'ai été trop dégoûté par mes élèves. Les anciens élèves n'ont pas été assez reconnaissants avec moi.

**- J'essaye de comprendre comment ça marche chez toi, parce que, en France, on paye pour nos cours, et chez vous, non. Mais vos élèves travaillent pour vous.**

- Effectivement, mes élèves ne peuvent pas payer. Et même maintenant, je paye mes apprentis pour qu'ils s'occupent de mes djembés, ça n'était pas comme ça avant. La génération de Fassara, je ne les payais pas pour ça.

**- Et comment tu t'y retrouves financièrement ?**

- Je suis payé pour les mariages. Je fournis les djembés, la sono, les micros, que je loue. Je fais appel à eux, et parfois lorsqu'il y a plusieurs mariages, je sous-traite, c'est-à-dire que j'envoie des musiciens avec mon matériel. Là où je gagne beaucoup, c'est avec la location de la sono. Mais tu sais, dans un mariage, on n'a besoin que de 4 personnes. Mais des fois, tu as vu qu'on pouvait être jusqu'à 8 personnes. C'est un sacrifice que je fais, parce que ce sont des gens qui ont voulu jouer avec moi, pour l'amour qu'il y a entre nous.

**- On m'a expliqué aussi qu'il y a de plus en plus de mariages musulmans**

- C'est parce qu'il y a de plus en plus de mauvais batteurs. Actuellement, il y a tellement de batteurs qui ne savent pas jouer ! Il y a eu des mélanges aussi. Des Burkinabé, des Ivoiriens sont venus. Mais la tradition ne veut pas que ce soit rapide, on ne peut plus danser ! Ça a beaucoup gâté les mariages. Et puis, les djembéfolas ne respectent plus les familles qui les emploient.

Les musulmans sont venus avec leur tradition, les gens ont aimé ça. C'est aussi traditionnel, les vieilles dames dansent ça sans problème, et puis c'est le nom de Dieu qui est chanté, et comme il y a beaucoup de mauvais batteurs... Les musulmans sont venus casser le marché il y a une quinzaine d'années. Mais actuellement, les musulmans commencent à chuter aussi. Il y a des orchestres qui jouent dans les bars, et les gens veulent les embaucher pour les mariages, même si ça n'est pas traditionnel. Il y a eu aussi des mariages qu'on appelle « sumu », avec djembé, dunun, n'gonis, guitares, etc. Ça a eu beaucoup de succès. Il y a aussi les balani cho, avec seulement une sono et des CD. C'est ça qui domine le marché maintenant. Sur 20 mariages, 10 sont des balani cho. Les mariages sumu en prennent 3. Les djembéfola en prennent 3, et les musulmans 4. On est en dernière position.

**- Quelque part, le mariage traditionnel « ancien » que tu continues à faire est pris dans un étau entre le monde musulman et le monde occidental avec les balani cho.**

- C'est ça !

**- Et comment vois-tu l'avenir des mariages ?**

- Ça va se gêner. Ça va disparaître, parce qu'il y a trop de griots. Avant, tu pouvais faire un mariage calmement, faire une bonne fête où tout le monde y gagne. Maintenant, il y a tellement de griots que dès que les femmes ouvrent leurs portefeuilles, les griots se jettent dessus.

**- Les griottes qui chantent sont appelées par toi ?**

- Non, c'est la famille qui les appelle. Parfois même, ce sont les griottes qui m'appellent. Mais à chaque fois, il y a des griots qui ne sont là que pour assister. Et ils se bousculent dès que les femmes viennent donner de l'argent. Et puis, on ne danse plus beaucoup dans les mariages. Avant, les femmes ne jouaient pas aux « grandes dames », et dansaient volontiers. Maintenant, elles préfèrent payer pour que j'amène des danseurs. Il arrive même que j'amène des griottes pour chanter, à leur demande.

**- Pourtant, il me semblait que chaque famille avait son griot.**

- Ça c'est ancien, ça n'est plus comme ça

**- Comment le djembéfola est-il perçu par la société ?**

- Avant, ça n'était pas bien vu, c'était ridicule, ça faisait honte à la famille que tu sois djembéfola. Ça n'est pas

comme les griots.

**- Pourtant, tu dis dans « porte 386 <sup>83</sup> » que le djembé est un instrument de nobles.**

- C'était mal vu à Bamako, dans les grandes villes. Mais le djembé vient de la brousse, de chez les Malinkés. Tous mes maîtres étaient des Keita, qui sont des familles de nobles. Mais c'était pas bien vu à Bamako. Les Bamakois aimaient qu'on joue le djembé dans leurs fêtes, mais ne voulaient pas que leurs enfants deviennent djembéfola. Mais les Occidentaux sont venus s'intéresser au djembé, et le djembé a été le premier instrument africain qui ait accroché les Occidentaux. On a vu des Occidentaux faire venir des djembéfola en France, aux États-Unis, alors que la vie était dure pour ceux qui restaient. Et puis, les djembéfola ont aidé beaucoup de gens à émigrer, en Europe, aux USA. Les gens ont commencé à comprendre, et à se dire que les djembéfola étaient importants.

Les deux premiers présidents après l'indépendance du Mali ont aimé la culture. Modibo Keita était un homme de culture, Moussa Traoré aussi. À cette époque, c'était valeureux d'être musicien, les ballets marchaient bien. Après le coup d'état de Moussa, ça a beaucoup chuté. Ils ont délaissé l'art, alors que le président avait été ministre des arts et de la culture. Quand je te dis que le nouveau président est un homme de culture, c'est parce que j'ai vu il y a deux jours son Premier ministre défendre les artistes. Il a dit « Sans la culture, on n'est rien ». C'est très important pour moi.

**- À ce propos je voudrais parler avec toi de la manière dont les musiques traditionnelles disparaissent au profit des musiques occidentales.**

- Les gens qui ne veulent plus écouter les musiques traditionnelles ce n'est pas des musiciens. Ce sont des rappeurs. Mais un joueur de n'goni ne peut pas te dire qu'il ne veut plus entendre la tradition, sinon ça veut dire que ce n'est pas un bon joueur ! La jeunesse n'a pas besoin de la musique traditionnelle, ils ne la connaissent pas. Si tu n'es pas musicien, tu ne connais pas cette musique. Les rappeurs ne sont pas dans les traditions. Avant de t'occuper de la culture d'ailleurs, il faut d'abord connaître ta culture. Tu n'es pas américain. Quand tu vois les joueurs de n'goni, qui jouent du blues, du jazz, c'est de la musique américaine, mais ils se basent sur leurs traditions. Si tu oublies la tradition, tu te perds.

**- Dans un des premiers mariages que j'ai vus, un joueur de tamani a profité de ce que je laissais mon djembé pour me reposer pour en jouer.**

- Je vais te dire, il n'y a plus de respect. Avant, on n'aurait jamais fait ça.

---

<sup>83</sup> Film porte 386

**- Pourtant personne ne l'a chassé, les autres musiciens lui ont montré ce qu'il devait jouer, et il était très content de pouvoir jouer.**

- Le monde a changé. Avant, nos maîtres nous auraient cassé la gueule si on avait fait ça ! Mais nous, on a vécu ça, mais on n'aime pas ça, alors on les laisse jouer. Si je vois qu'il peut jouer je le laisse continuer. Les joueurs de tamani, on ne les appelle jamais, ils viennent dès qu'ils entendent un mariage pour prendre 500f ou 1000f. Certains ne savent même pas en jouer, ils auraient dû apprendre d'abord dans leur famille. Certains ne jouent même pas, ils font semblant.

**- Ils ne doivent pas apprendre dans les mariages ?**

- C'est des enfants griots. Chez les griots, le tamani, tu apprends ça dans la maison. S'il se trouve que ton père joue le tamani, il t'apprend à en jouer. C'est comme ça pour tous les instruments, sauf le djembé qui s'apprend dans les mariages.

**- Un des aspects que j'ai le plus aimés dans les mariages, c'est que c'est un événement populaire où se retrouvent en même temps un grand maître et un débutant pour jouer ensemble.**

- Ça marche seulement en respectant celui qui dirige tout. Si les joueurs de tamani m'écoutent quand je leur demande de baisser le son, je les laisse jouer avec moi.

**- Est-ce qu'il t'est arrivé de demander à quelqu'un d'être ton élève ?**

- Je peux en avoir envie. S'il me plaît, je peux lui dire « au lieu de rester dans le tamani, viens jouer avec moi ». J'ai fait ça aussi. Il faut que j'aime la personne.

### **Deuxième jour d'interview:**

**- La dernière fois, tu m'as dit que le djembé s'apprend en mariage, à l'inverse des autres instruments qui s'apprennent dans la famille. Pourquoi ?**

- Parce que les djembéfola n'étaient pas bamakoïses, ils ne restaient pas. Il était facile pour eux de louer pour la saison sèche. Mais tu ne peux pas jouer dans la famille de quelqu'un alors que tu es locataire. C'est un handicap. Les griots ont leur maison, ils sont là depuis longtemps. Et puis, le djembé est un instrument qui fait du tapage.

**- Beaucoup d'instruments sont réservés aux griots, ce qui implique une transmission familiale, ce n'est pas le cas du djembé.**

- Effectivement, le n'goni, la kora, le tamani, ça s'apprend avec ses parents. Le djembé est instrument qui n'était pas présent dans les familles de la capitale. Nos parents n'aimaient pas qu'on soit musicien. Pour pouvoir devenir djembéfol, on a dû quitter la famille, parce que ça n'aurait pas été accepté. Même les griots préfèrent que leurs enfants jouent du tamani plutôt que le djembé.

**- Le dunun khashonké est un instrument de griots, et pourtant tes musiciens en jouent pendant les mariages sans être griots**

- Maintenant, tu peux même trouver des gens qui jouent de la kora sans être griots. Les choses se sont développées, on avance. Nos parents sont morts. La nouvelle génération est éveillée par l'Occident, et la population accepte. Et puis, ils ont vu la rentabilité et l'importance des artistes. Parce nous djembéfol, on a beaucoup voyagé. On a marié des femmes occidentales, ça a beaucoup donné de valeur à l'instrument. Sans les Occidentaux, l'instrument ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. C'est la même chose pour le n'goni. Personne dans ma famille n'a voyagé comme j'ai voyagé, j'ai fait le monde, grâce au djembé. J'ai des parents qui sont intellectuels, qui ont étudié, mais ils n'ont pas vu ce que j'ai vu. Je ne suis pas intellectuel, mais j'ai tellement voyagé grâce au djembé. C'est ce qui fait que le djembé est mieux accepté maintenant.

**- Si tes maîtres étaient saisonniers, que faisais-tu quand ils repartaient au village ?**

- Mon maître s'était installé à Bamako avec sa famille, il ne rentrait que pour le mois de Carême.<sup>84</sup> Pendant ce mois, on ne jouait pas. Avec le temps, les djembéfol gagnaient mieux leur vie qu'au village. Ils s'étaient installés à Bamako, et payaient des gens dans leurs villages pour cultiver à leur place.

**- Ton maître habitait à Bamako, mais ne t'apprenait pas chez lui.**

- Non, mais il y avait beaucoup de fêtes, de circoncisions, de mariages, de baptêmes, de fiançailles. Tout était animé, il y avait de l'argent. Les gens dansaient beaucoup, alors que maintenant on doit payer des professionnels pour danser dans les mariages. Il y avait énormément de demandes, et on jouait chaque jour. La différence entre nous les Africains et vous, c'est qu'on travaille avec notre oreille musicale. On regarde, on reprend. On est nés dedans, même en dormant, tu entends le djembé. L'oreille était déjà là. On dit que l'Africain

---

<sup>84</sup> Les maliens parlent du « mois de Carême » pour parler du Ramadan

est doué musicalement pour la percus, c'est ça qui nous a donné la facilité pour apprendre vite. Mais on commence toujours avec le kenkeni, pas par le djembé. J'ai fait le kenkeni pendant 8 ans. Après, je suis venu sur le djembé, parce que j'étais de la même génération que ceux qui jouaient le djembé. J'ai vu qu'ils étaient mieux payés que moi, je n'ai pas pu l'accepter. Je ne jouais que le kenkeni, mais j'avais la notion du djembé. J'avais tellement écouté et regardé, que je connaissais déjà. Je savais déjà où partir. Je voulais jouer le djembé pour les rattraper. Ceux qui en jouaient avaient commencé avant moi, ils étaient plus avancés que moi. Mais avec le courage et la détermination que j'avais, et avec toutes les galères que j'avais dans ma famille, j'ai dû m'accrocher. Il fallait que je gagne de l'argent. Ce n'était pas facile d'aller à l'école, ma vie n'était pas très heureuse. Donc il fallait que je trouve de quoi me payer des habits. Je suis un enfant guerrier. Je suis né dans une grande famille, où il y avait beaucoup de problèmes. J'ai vite compris que je devais être autonome, me battre pour être quelqu'un. Le djembé était le moyen le plus simple pour moi de gagner de l'argent. C'est très dur le djembé et le kenkeni ! Mais l'argent était vite fait. Je faisais déjà de la soudure à côté de mon père, mais je ne gagnais rien. Le premier jour où j'ai été jouer à côté d'un grand maître, c'était un vieux qui avait l'âge de mon père. Je suis parti, j'avais la notion musicale, mais je n'étais pas un bon joueur. J'ai joué, et l'argent qu'il m'a donné à la fin, c'était vraiment beaucoup. Je me suis dit que je devais faire ce travail. Seulement, personne ne pensait qu'on pouvait devenir quelqu'un avec le djembé. Tout le monde disait « si tu es djembéfola, tu es foutu à jamais ! ». C'était vraiment la mentalité générale. Mais moi, avec tout ce que j'avais vécu, la souffrance et les sacrifices de ma maman pour nous faire vivre, j'ai été un guerrier. Je voulais être quelqu'un dans le djembé. J'ai tracé ma vie, jusqu'à ce que des gens viennent insulter ma maman, en disant que c'était de sa faute s'il y avait un djembéfola dans la famille. Un jour, elle m'a appelé en me demandant d'arrêter de jouer. Je lui ai dit : « Maman, je veux être quelqu'un avec ça. » Elle m'a dit : « Ibrahima, les gens me disent que les djembéfola sont des drogués, des buveurs, des salopards, des idiots, des clochards. » Je lui ai juré que si elle me donnait sa bénédiction, je deviendrais quelqu'un grâce au djembé, que j'achèterais une maison dans le quartier. Elle m'a fait jurer de ne pas boire et de ne pas me droguer. Je lui ai donné ma parole, que j'ai respectée depuis.

**- Quand tu es devenu maître, tu as gardé le même fonctionnement, tes élèves apprennent dans les mariages.**

-Mes élèves étaient différents. Quand j'ai appris, je me suis créé mon style de jeu. Quand je suis devenu un patron, j'ai été l'un des premiers à faire venir les breaks dans le djembé au Mali. On ne faisait pas de break à l'époque. Je ne dirai pas que je suis le premier, ça a trop été dit. Mais j'ai créé ça, et j'ai eu beaucoup de succès avec ça. Les apprentis sont venus un à un, jusqu'à une vingtaine de gars chez moi. J'ai créé un groupe de percus. J'étais dans un appartement en location. Mes apprentis dormaient chez moi. J'étais aussi commerçant, j'envoyais des djembés partout. Je payais des djembés par remorques. J'ai beaucoup tourné aussi. J'ai pris mes élèves autour de moi, j'ai joué, ils répétaient, c'est comme ça qu'ils ont appris mon style. À cette époque, ça

marchait très bien pour moi. J'ai créé mon école traditionnelle comme ça, mais différente de ce que j'ai appris.

**- Et sur la manière d'apprendre, est-ce que c'était différent ? On commençait aussi par le kenkeni ? On apprenait aussi pendant les mariages ?**

- Oui, on respectait la tradition. Il faut d'abord maîtriser le kenkeni. Le kenkeni, c'est le tempo. Si tu maîtrises le kenkeni, c'est facile de venir sur le djembé. Le dundun aussi. Moi je peux te jouer le dunumba sans problème, alors que je n'ai jamais appris. Fassara a appris le dunumba par son père. Quand il m'a suivi, il a appris à être dans la modernité. Il a appris le djembé aussi, mais il a trouvé ça plus dur, il a préféré rester dans le dunumba. Mais j'ai envoyé Fassara faire des mariages avec le djembé.

**- Ça ne l'embêtait pas d'en jouer alors qu'il est griot ?**

- Non.

**- Comment, quand on est élève, apprend-on un nouveau rythme ?**

- Déjà, quand on est élève, il n'y a pas de nouveaux rythmes dans les mariages. Les nouveaux rythmes viennent des ballets. On apprend seulement en écoutant.

**- Donc quand tu commences le kenkeni, tu sais déjà quoi jouer à force d'avoir écouté ?**

- C'est ça.

**- Il n'arrive pas que le maître te montre ?**

- Le maître peut corriger si tu te trompes, mais il ne te montre pas. Tu dois jouer d'abord. Si ne joues pas le bon rythme, le maître peut prendre le kenkeni et te montrer, mais il faut que tu essayes d'abord.

**- Comment as-tu appris à faire un solo ?**

- En écoutant.

**- Est-ce que tu jouais du djembé en dehors des mariages ?**

- J'étais accro, toujours en train de taper sur mes cuisses. Je n'avais pas d'endroit où aller jouer, alors je tapais

comme ça. J'étais toujours à l'écoute, je guettais les mariages. Je regardais les solos, et je répétais sur mes cuisses, comme ça, ça ne dérangeait pas le soliste

**- Comment as-tu développé ta propre personnalité ?**

- À force de jouer, ça vient automatiquement.

**- Quand commence-t-on à avoir le droit de faire des solos ?**

- On essaye toujours. Si on joue ensemble, au début du mariage, comme il n'y a pas encore beaucoup de monde, je te laisse la place pour essayer. J'accompagne, s'il y a un problème, j'essaye de le régler.

**- On te corrige pendant longtemps ?**

- Pendant 4 ou cinq ans, ton maître peut te corriger. Tu peux déjà gagner de l'argent, mais ton maître peut encore te corriger.

**- Et à partir de quand peut-on faire des solos ?**

- Dès le début. Tu commences par les accompagnements, et à un moment, à force d'entendre, tu essayes.

**- Comment as-tu appris aux élèves à faire tes breaks, qui étaient nouveaux ?**

- J'étais dans le ballet malien. J'avais accès à une salle de répétitions. Tous les soirs je répétais avec mes élèves pour leur apprendre les breaks. On les apprenait là-bas, et après on les apportait dans les mariages.

**- Et maintenant ?**

- Avant le début du mariage, je peux prendre les apprentis à part pour leur montrer.

**- Comment fait-on pour créer de nouvelles choses dans les musiques traditionnelles ?**

- En se basant sur la tradition. J'ai la source avec moi. Je suis plus traditionnel que les jeunes, eux ont beaucoup changé. Je me base toujours sur la tradition, et j'apporte un peu de modernité dedans. C'est tout.

**- Comment sont arrivés les premiers Occidentaux qui ont voulu travailler avec toi ?**

- C'étaient des Français ; puis des Américains, puis des Allemands, et les Israéliens. C'était il y a une trentaine d'années.

**- Quelle était la différence entre tes élèves occidentaux et tes élèves africains ?**

- Je gagnais beaucoup avec les Occidentaux. Ils me payaient pour prendre des cours. Ils venaient aussi dans les mariages. Ils payaient un djembé pour eux, qu'ils apportaient aux mariages, et je leur permettais de jouer avec nous.

**- Tu dis que tout s'est basé sur l'écoute depuis l'enfance. Ce n'est pas le cas des Occidentaux...**

- Certains venaient sans savoir jouer. C'est le cas d'Aymeric<sup>85</sup>. Mais il s'est accroché. Il a vu chez moi des choses qui l'ont choqué. Une fois, en rentrant d'un mariage, il a vu un apprenti ôter mes chaussettes et masser mes pieds. Aymeric n'a pas compris ça. Il a vu ça comme de l'esclavage. Il m'a dit qu'il n'était pas d'accord avec ça. Alors, je lui ai dit de me masser les pieds. Il l'a fait. Après, il a compris que ce n'était pas de l'esclavage. Il faut respecter le maître. Bien vrai qu'il me payait pour les cours, mais il ne payait pas pour les mariages. Je les laissais venir. J'ai été le premier à accepter que les Occidentaux viennent avec moi dans les mariages.

**- Ça n'a pas posé de problème ?**

- Non, sauf une des premières fois. Il y a une fois une dame qui s'est plainte parce que deux Japonais m'accompagnaient. Elle me disait que ça ne jouait pas bien. Je les ai défendus, en expliquant qu'ils ne faisaient qu'accompagner. Elle m'a dit qu'elle ne voulait pas voir la tête des Japonais. Je lui ai dit qu'alors, elle ne voulait pas voir ma tête non plus.

**- Quand tu as commencé, il n'y avait pas de sono ?**

- Non, au début les femmes chantaient en portant leurs voix avec leurs mains.

**- Vous jouiez aussi fort que maintenant ?**

- Non. Maintenant, les jeunes n'écoutent pas la chanson, c'est tout pour la performance. Nous on est habitués

---

<sup>85</sup> AAymeric Kröll est ....

à écouter d'abord la chanson ; à jouer moins fort, et monter seulement après. C'est ça le djembé. Maintenant, les jeunes ne respectent pas la tradition. On entendait bien les chanteuses. Parce que les griottes étaient des vieilles dames qui avaient une super voix.

**- Pourquoi avoir fait venir les amplis ?**

- Maintenant, avec ce qu'on mange, le mafé qui a trop d'huile, l'eau glacée, ça a gâché la voix de beaucoup de personnes. On a commencé avec les mégaphones, ça a beaucoup duré. Les amplis étaient pour les orchestres, pas pour les mariages. Mais avec les voyages des artistes à travers le monde, on a rapporté beaucoup d'amplis.

**- Tu as rapporté ces amplis pour entendre les chanteuses qu'on entendait moins ?**

- Non, pour faire de la location. Ça fait partie du tarif du mariage. J'ai beaucoup gagné avec ça.

**- Est-ce que les possibilités offertes par l'enregistrement a changé la musique, ou la manière de l'apprendre ?**

- Non, je ne crois pas.

**- Tu disais l'autre jour que tu avais appris à Aymeric tout ce que tu savais.**

- Je continue à lui apprendre des choses. Aymeric peut enseigner aux Occidentaux ; et puis, il a appris beaucoup d'autres choses qui ne sont pas de moi. Il a fait son mélange. Mais il prend encore des cours avec moi.

**- Et Fassara, quand a-t-il arrêté d'être ton élève ? Comment as-tu décidé qu'il n'était plus ton élève ?**

- Ça se voit directement. Il a été le premier à monter son groupe. La force de Fassara, c'est le chant. C'est un très grand joueur de dunun, mais un bon joueur de dunun ne peut pas faire la partie du djembé. Donc le djembéfolà était toujours plus vu. Grâce au chant, il a dépassé ça.

**- Et toi, comment as-tu quitté ton maître ?**

- Normalement, le maître doit te laisser partir.

**- Tu as laissé partir des élèves ?**

- Non. Ils sont tous partis avant. Nos anciens nous disaient « si tu pars avant que ton maître te laisse partir, ton instrument va pas te servir ». Je n'ai jamais quitté mon maître, c'est lui qui m'a chassé. J'ai fait venir des gens pour le prier de me laisser continuer avec lui. J'avais déjà des apprentis, mais je continuais à apprendre avec lui. Le maître m'a dit qu'il me haïssait.

**- Pourquoi t'a-t-il dit ça ?**

- Je ne sais pas. J'ai accepté. Je lui ai proposé de lui louer des djembés, pour rester en affaires, il n'a pas voulu. J'ai tout fait pour m'excuser, mais il m'a dit qu'il ne m'aimait pas.

**- Ça ne s'est pas bien fini.**

- Ça s'est très bien fini pour moi. Tout ce que l'apprenti doit faire, je l'ai fait. Mais si le maître te dit qu'il ne t'aime pas, il te laisse. Ce n'est pas gentil de sa part, mais je lui ai demandé de m'excuser, et je suis parti. Je suis parti avec le respect. Mais peu de gens ont fait ça. Souvent l'élève part avant que le maître le chasse. J'ai été le seul à être chassé, mon maître a gardé ses autres élèves. Mais j'ai été le premier à réussir dans la vie. Je peux dire que j'ai été heureux dans mon apprentissage. Bien vrai que mon maître ne m'a pas aimé, mais je l'ai respecté jusqu'à ce qu'il me chasse.

**- Ce maître n'a jamais dit à ses autres élèves de partir ?**

- Non. Normalement, ça doit se dire, mais c'est pas souvent.

**- Penses-tu que c'est pour éviter la concurrence ?**

- Tout le monde ne peut pas être Patron. C'est comme à l'école, chacun a sa chance. Certains seront présidents, d'autres n'iront jamais au bout de l'école. C'est la chance de chacun, et son destin.

**Annexe 2** : Vidéo de Kandiafa Koné et Aboussi Cissoko tous deux au *jéli n'goni*, tournée le 24/12/2013 à Bamako. Lien internet : [http://youtu.be/hftSE\\_QCaaM](http://youtu.be/hftSE_QCaaM)

**Annexe 3** : Vidéo d'un mariage « musulman », tournée le 29/12/2013 à Bamako.

Lien internet : <http://youtu.be/2sxTMvd6M6E>

**Annexe 4** : Vidéo d'un mariage avec Ibrahima Sarr tournée le 22/12/2013 à Bamako. Lien internet :

Lien internet : <http://youtu.be/iuiIGoB37wg>

**Annexe 5** : Deuxième vidéo tirée du même mariage

Lien internet : <http://youtu.be/XaKnxju8uzY>

# **Bibliographie**

## **Ouvrages :**

Ibrahima Camara, Pierre Erny, *Le cadre rituel de l'éducation au Mali: l'exemple du Wassoulou*  
L'Harmattan, 2002

Sory Camara, *Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*,  
KARTHALA Editions, 1976, édition de 1992

Julien Comtet, *Mémoires de Djembéfola: Essai sur le tambour djembé au Mali - Méthode d'apprentissage du djembé avec partitions et CD*, Editions L'Harmattan, 2012

Adama Dramé, Arlette Senn-Borloz, *Jeliya, être griot et musicien aujourd'hui*, L'Harmattan, 1992

Julia Ogier-Guindo, « Le griot *manding*, artisan de la construction sociale : étude d'un chant *jula*. », *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 6. Discours et institutions, 23 décembre 2010. Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=2074>. ISSN 1308-8378.

Valérie Thiers-Thiam, *À chacun son griot: Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*, Editions L'Harmattan, p.25

## **Publications :**

Bassi Kouyaté et Vincent Zanetti, « La nouvelle génération des griots », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 17 avril 2014. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1480>

Vincent Zanetti, Fadouba Oularé, Mamady Keïta, Soungalo Coulibaly et Famoudou Konaté, « Les maîtres du *jembe* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 25 avril 2014. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/856>

Vincent Zanetti, « De la place du village aux scènes internationales », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 17 avril 2014. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1192>

### **Films documentaires :**

Cris Ubermann, *BKO On Air*, à paraître prochainement.

Laurent Chevalier, *Mögöbalu* (1989)

### **Emission radiophonique :**

Salif Keita, *nous autres*, France Inter, émission du 27/04/2012, <http://www.franceinter.fr/emission-nous-autres-archives-2011-2012-rencontre-avec-salif-keita>

### **Sources internet :**

Charte de Kurukan Fuga, <http://www.humiliationstudies.org/documents/KaboreLaCharteDeKurukafuga.pdf>

Biographie d'Ibrahima Sarr, [http://www.tambourlingueurs.fr/crbst\\_20.html](http://www.tambourlingueurs.fr/crbst_20.html) (J'ai relu cette biographie à Ibrahima Sarr, qui la valide dans son intégralité)

## L'apprentissage du djembé à Bamako

### L'exemple du djembéfolo Ibrahima Sarr

#### Abstract :

Partant de la question « Comment apprend-on ailleurs ? », ce mémoire propose une analyse de l'apprentissage du djembé à Bamako, basée sur l'exemple du maître Ibrahima Sarr. Quelles sont les places du musicien, de l'élève et du maître dans la société bamakoise ? Quelle est la nature du lien qui unit le maître et l'élève ? Quel est le contexte social des fêtes traditionnelles ? Quels sont les facteurs d'évolution de ces différents paramètres ? Afin de tenter d'apporter les réponses les plus claires possibles, ce mémoire propose d'abord une courte explication de quelques aspects sociaux incontournables de la société mandingue, puis aborde la question du fonctionnement de la musique des griots, et du djembé. Puis, l'analyse du cas d'Ibrahima Sarr permet de rentrer dans les détails de l'apprentissage du djembé à Bamako. Enfin, il relate les questions que cette expérience a soulevé chez l'auteur.

#### Mots-clés :

Afrique – Bamako - djembé – griot – tradition - oralité