

DIALOGUE IMPROBABLE ENTRE « ANCIEN » et « NOUVEAU » !

Toute ressemblance avec des personnages ayant réellement existé serait purement fortuite.

Le nouveau :

Vous nous fatiguez avec les histoires que vous racontez sur le djembé. D'abord, vous ne connaissez rien et de quel droit parlez-vous ?

L'ancien :

Et toi, de quel droit dis-tu que je ne connais rien ? Connais-tu mon parcours ? Connais-tu l'histoire ? Crois-tu qu'il faille être djembéfola pour parler du djembé ? Sais-tu que les grands directeurs artistiques des ballets en Guinée n'étaient pas percussionnistes. Je parle de Hamidou Bangoura (danseur), Italo Zambo (acrobate), quant à Kemo Sano (danseur), il se débrouillait en percussion mais n'était pas ce qu'on peut appeler un virtuose, quant au grand Frankis Camara, je ne sais même pas s'il était ni l'un, ni l'autre et en tous cas, cela ne l'a pas empêché d'être un des plus créatifs directeurs artistiques des ballets. Tu vois que ce n'est pas aussi simple. Beaucoup de bons djembefola ne connaissent pas grand chose de l'histoire du djembé et n'ont jamais dépassé les faubourgs de Conakry alors qu'ils n'ont que le mot « tradition » à la bouche.

Le nouveau :

Je sais que vous avez travaillé avec les Percussions de Guinée mais comme tourneur ou producteur, enfin un truc comme ça !

L'ancien :

Ce n'est pas la première fois qu'on me fait cette réflexion et ça ne m'étonne pas car il est difficile de connaître le réel travail d'un groupe professionnel de l'intérieur. J'ai pourtant écrit un livre à ce sujet mais qui s'est donné la peine de le lire ? Une bonne fois pour toutes, je vais expliquer quel était mon travail avec l'Ensemble National des Percussions, de Wofa, de Wassa et aujourd'hui d'Awa Guinean Drums. C'est un peu le rôle d'un entraîneur d'une équipe de football. C'est lui qui pense la tactique, conseille les joueurs, les gère, les coach, les manage mais pourtant ce n'est pas lui qui joue sur le terrain. Si tu mets onze stars sur un terrain, peut-être vont-elles gagner un ou deux matchs mais sur une saison entière, ils termineront derniers car ils ne pourront pas s'entendre. Un directeur artistique c'est quelqu'un qui établit le concept du spectacle, la ligne artistique. Il donne des idées, suggère plus qu'il ne commande. Dans mon cas, au-delà de la conception artistique, je fais aussi la scénographie. Quant à la production, beaucoup d'artistes deviennent leur propre producteur ; cela leur permet d'être plus libres artistiquement et de pouvoir faire leurs choix. Quand tu gères tous les cordons de la bourse, tu es beaucoup plus indépendant et personne ne peut te dire ce que tu as à faire. Je me souviens d'un tourneur américain (celui qui organise les tournées) qui voulait que chaque morceau ne fasse pas plus de 5' afin que le public puisse faire une « standing ovation » (quand le public se lève pour applaudir) ; je lui ai dit d'assister au spectacle et de me dire ce qui lui semblait long. Il trouva le spectacle parfaitement à son goût et aucun morceau trop long. Je lui fis alors remarqué que certains morceaux faisait 10, 12 ou 15' mais il ne s'en était pas aperçu. La durée du morceau n'est pas un problème en soi, ce qui compte c'est le contenu. Un morceau de 5' qui n'est pas bien construit paraîtra très long alors qu'un morceau de 15' efficace semblera court. De plus, il n'est pas si évident que ça de construire un spectacle, d'autant plus que la norme internationale était de deux fois 50' avec un entracte au milieu. Il faut qu'il y ait des temps forts et des temps faibles, des moments de calme et d'autres de paroxysme, des respirations,

des moments poétiques. C'est tout un art en soi de créer un spectacle pour la scène internationale.

Le nouveau :

Qu'est ce que c'est encore que ça, la scénographie ?

L'ancien :

La scénographie, c'est la façon dont on utilise la scène en trois dimensions : en gros, en largeur, en profondeur et en hauteur. Il faut donc avoir la vision qu'a le public ; une vision globale qui permet de voir tout ce qui se passe sur la scène jusqu'au moindre détail. Mais dans ce paramètre, il faut aussi inclure ce qu'on appelle la charte graphique.

Le nouveau :

La charte graphique ?

L'ancien :

Et bien c'est tout ce qui concerne le visuel. Par exemple les costumes, le décor, les instruments, les couleurs, les lumières et comment interagissent tous ces paramètres. Ils doivent s'intégrer au concept général car dès que quelque chose ne va pas sur scène, cela interfère sur le reste. Il s'agit en fait d'une vision d'ensemble de ce qui se passe sur la scène. Il faut que tout soit accordé, en quelque sorte.

Le nouveau :

Oh là, c'est compliqué tout ça, votre problème, c'est que vous êtes des intellectuels. Vous nous fatiguez avec vos grands mots et vos explications à n'en plus finir.

L'ancien :

Intellectuel ? Oh là, je ne sais pas si tu sais vraiment ce que c'est un « intellectuel » ? C'est quelqu'un qui a beaucoup de connaissances et qui essaie de les relier entre elles. J'aimerais en être un mais ce n'est pas, hélas, le cas. Je ne suis que quelqu'un qui essaie de réfléchir, part d'une expérimentation et qui théorise ensuite afin de progresser. Et tout cela avec beaucoup d'intuition ; une sorte d'expérimentation intuitive en quelque sorte.

Le nouveau :

Je ne comprends rien à ce que vous racontez.

L'ancien :

Excuse-moi, je vais essayer d'être plus clair. Je pars de la pratique et ensuite j'essaie de comprendre ce qui se passe. C'est alors que je théorise ce que je vois dans la pratique. Souvent, les intellectuels font l'inverse ; ils théorisent avant de mettre en pratique, ce qui souvent donne des résultats catastrophiques.

Le nouveau :

De toutes façons vous avez beau baratiner, vous ne comprendrez jamais rien à notre culture.

L'ancien :

Ah, c'est intéressant ce que tu dis ? Donc d'après toi, il n'y a que toi et ceux de ton ethnie qui peuvent comprendre ce que tu fais. Peux-tu m'expliquer ce que tu veux dire ?

Le nouveau :

Je veux dire que seuls les africains peuvent vraiment comprendre la musique ou la danse africaine. Ça vient de chez nous, on a ça dans le sang !

L'ancien :

Alors pourquoi y-a-t-il des dizaines de milliers de personnes qui pratiquent la percussion et la danse africaine ou qui vont à vos spectacles dans le monde entier? Ils jouent de la percussion, dansent ou viennent à vos spectacles et tu es en train de me dire qu'ils ne comprendront jamais rien à ce que vous leur apprenez ou leur montrez sur scène à longueur d'années? C'est intéressant comme démarche... Alors quelles sont tes réelles motivations si la finalité n'est pas de leur apprendre quelque chose?

Le nouveau :

Ce que je veux dire c'est que j'ai lu une critique que vous avez faite sur un de mes amis et que j'ai trouvé ça incroyable et très injuste.

L'ancien :

Nous y voilà... Il y a plusieurs choses dans ce que tu dis. Je ne sais pas si tu as bien lu ce que j'ai écrit ? J'ai dit que les artistes dont tu parles étaient formidables mais qu'ils gâchaient leur talent en restant sur leur « quant à soi », entre-eux. Ce qui était un réflexion très positive d'autant plus, que j'ai argumenté mes propos. J'essaie toujours d'argumenter mes propos même quand ils peuvent être mal reçus ou mal-compris. D'autre part, il faudrait aussi que tu apprennent qu'il est possible d'échanger, de réfléchir et qu'il est dangereux qu'il n'y ait qu'un seul avis, une pensée unique où tout le monde va dans le même sens. Il est indispensable d'écouter les avis contraire si on veut progresser. Du moment où on reste entre soi, il ne peut pas y avoir d'avis différent, d'autres idées, aucune remise en question.

Le nouveau :

Mais moi, je n'ai pas été à l'école alors vos histoires, ça me saoule.

L'ancien :

Ce n'est pas le problème d'avoir été ou non à l'école. Il y a des « grands intellectuels » comme tu dis, très cultivés mais qui sont de parfaits imbéciles. A l'inverse, il y a des illettrés qui sont très intelligents. L'intelligence n'a rien à voir avec le niveau de connaissances, tout le problème, c'est ce qu'on en fait. Pour développer son intelligence il faut d'abord être curieux ; curieux de tout, ouvert à tout et ensuite, essayer de se faire sa propre opinion. Le problème commence quand on reste entre soi, entre personnes qui pensent pareil, qui ont les mêmes idées et c'est très souvent le cas sur les réseaux sociaux et si jamais on ose exprimer une idée qui va à l'encontre de la pensée unique, c'est alors un déferlement d'insultes, voire plus. C'est le meilleur moyen de tourner en rond, de ne pas bouger et de ne jamais progresser.

Le nouveau :

Le problème avec vous, c'est qu'on a toujours l'impression que vous nous donnez la leçon. Je ne suis pas complètement idiot quand même ?

L'ancien :

Qui a dit que tu es idiot ? Et n'est-ce pas le rôle des anciens d'ouvrir d'autres perspectives au plus jeunes ? D'ailleurs dans l'Afrique traditionnelle, dont tu te targues si souvent, il y a le respect des anciens ; tu devrais t'en souvenir.

Le nouveau :

Ce que je n'accepte pas, c'est quand vous parlez de « spectaculaire » ? Vous dites que les djembéfola d'aujourd'hui jouent tous pareil et qu'ils ne pensent qu'à faire le show ?

L'ancien :

Pourquoi, ce n'est pas vrai ?

Le nouveau :

Si tout le monde joue comme ça, c'est que c'est bien...

L'ancien :

Ce n'est pas aussi simple, il faudrait déjà savoir pourquoi tout le monde joue comme ça ?

Le nouveau :

Parce que les gens aiment ça. C'est le public qui demande ça.

L'ancien :

On peut aussi se poser la question de la raison pour laquelle « les gens aiment ça ». Est-ce que tu sais d'où ça vient, cette façon de jouer ?

Le nouveau :

Ça vient de chez nous, du village.

L'ancien :

En es-tu sûr ? Ce qui vient du village, ce sont les rythmes et les pas de danse mais au village, est-ce qu'on fait la même chose que sur la scène ? Déjà, au village, les percussionnistes, les danseurs et les autres participants sont en cercle, la plupart du temps. Les danseurs viennent devant les percussionnistes et tout le monde à un rôle précis. On ne peut pas parler vraiment de représentation, de spectacle. Le batteur joue pour la danse, la danse réagit au tambour, en grande interaction et les autres participants, que l'on ne peut pas appeler public puisqu'ils font partie de l'événement, participent par des chants, des claquements de mains, des cris, etc ou simplement par leur présence.

Sur la scène, les artistes sont face au public et la plupart du temps, font dos aux batteurs et regardent le public. Quelques fois, ils sont sur le côté mais cela revient au même. D'autre part, les rythmes et les pas joués sur scène n'ont plus rien à voir avec ce qui se fait au village et n'ont d'ailleurs pas du tout la même fonction. Sur la scène, il faut briller, se montrer, « faire le show » alors qu'au village, tout le monde participe à un événement social qui permet d'entretenir des liens entre les habitants. Et puis, il ne faut pas oublier non plus, qu'il y a de multiples façons d'utiliser les percussions selon les circonstances et selon les événements.

Quand tu dis « ça vient de chez nous ? », là aussi, ce n'est pas aussi simple. Si tu prends la Guinée ; les rythmes, la danse, les instruments, sont très différents selon que tu es en Forêt, au Fouta, en Haute-Guinée ou en Basse-Côte. En plus, au sein d'une même région, il y a des ethnies différentes qui ont toutes leur spécificité et on ne parle même pas de toutes les influences dues à la circulation des populations au fil des siècles. En fait, ce dont tu parles c'est la danse et la percussion de ballet. Ça n'a plus beaucoup de rapport avec les originaux du village.

Le nouveau :

Mais ça c'est faux. Au village il y a aussi des spectacles presque comme sur la scène.

L'ancien :

Bien sûr, tu as raison mais ça, c'est aujourd'hui. Avant les années 60, ça ne se passait pas du tout comme ça. Ce que tu vois aujourd'hui dans les villages est très fortement influencé par le retour des ballets de spectacle. Même le marquage de la danse s'est beaucoup développé dans les ballets. Peut-être sais-tu qu'anciennement dans le mandingue, la peau des tambours était très peu tirée, les sonnailles étaient énormes et qu'il n'y avait quasiment que le rythme, la pulsation, des simples chauffés et très peu de marquage? Et là aussi, on ne peut pas généraliser ; dans certaines régions le marquage n'existe pas ou peu et dans d'autres, il est plus développé. La fonction du tambour et de la danse était très différente de ce que l'on voit sur une scène aujourd'hui. Le tambourinaire avait pour rôle de bien soutenir la pulsation qui induisait certains pas de danse et de faire proprement des signaux, des chauffés afin que les danseuses (eurs) puissent se relayer devant lui. Dans certaines sorties de masques, le pas étaient beaucoup plus marqués par le batteur mais là aussi, il est très difficile de généraliser et de savoir ce qui se passait vraiment avant les années 60 car il y a très peu de traces visuelles et les affirmations définitives de ceux qui sont censés connaître la vérité ne sont pas toujours très fiables. La preuve en est que les avis divergent très souvent. D'ailleurs, les rythmes et les danses varient beaucoup d'une région à l'autre et même parfois, d'un village à l'autre. En fait, tu t'inventes une histoire, un récit mais ils n'ont que peu de rapport avec la réalité. Il en est de même pour la danse. Tu remarqueras que très souvent les danseuses (eurs) sur la scène ont les yeux au sol ; cela est une survivance du village où les danseuses ne peuvent pas regarder dans les yeux les batteurs car il y aurait alors suspicion de séduction ou de provocation. S'ils le font, cela a un sens précis mais sur la scène, c'est tout le contraire. L'artiste doit rentrer dans son personnage et il n'y a pas de place pour la timidité ; il doit fixer un point loin au dessus du public afin que tous les spectateurs aient le sentiment qu'il les regarde personnellement. La présence sur scène est toute une technique spécifique mais combien de danseur de ballet ont vraiment étudié ou ont été formés à cette technique. Toi aussi d'ailleurs, tu mets très souvent les yeux au sol quand tu joues, surtout entre deux phrases ou quand tu finis ton solo. Regarde-toi sur une vidéo et tu constateras par toi-même tous les défauts que tu as sur scène. Je ne parle même pas de la lumière. Combien d'artistes savent se placer dans la lumière, savent « prendre » la lumière ? Combien ont étudié ça ? Combien de danseurs connaissent la technique de la vision périphérique sur la scène (la même que les footballeurs d'ailleurs avec la technique de la « passe à l'aveugle ») qui consiste à savoir se placer, respecter les espaces, sans même bouger les yeux ou regarder par terre ? Quand je vois un spectacle de ballets, je suis sidéré du manque de bases des artistes, à croire que ceux qui les encadrent n'ont jamais étudié ces techniques? Il y aurait encore des dizaines d'autres exemples, ça ne finit pas...

Le nouveau :

Mais pourquoi vous parlez tout le temps des années soixante. C'est trop vieux ça. Moi je n'étais pas né. Ce qui m'intéresse, c'est le temps présent. On dirait que vous êtes nostalgique de cette époque là ?

L'ancien :

Nostalgique ? C'est toujours la même chose ; le bon vieux dilemme entre « nouveau » et « ancien ». Il est normal et générationnel que les nouveaux cherchent à bousculer les anciens mais c'est une façon de faire bien stérile qui bien souvent montre le peu d'aptitude au dialogue et à la réflexion des des uns et des autres. En même temps, il faut bien que les « nouveaux » fassent leur expérience. C'est ainsi qu'ils arriveront à se construire. Ce n'est pas parce que tu n'étais pas né que tu ne dois pas connaître ton histoire. Tu dois aussi faire l'effort de te renseigner, de t'informer, de chercher des informations fiables, car sinon,

comment veux-tu te faire un avis personnel ? Tout vient de la création des ballets par un nommé Keïta Fodéba dès 1950 puis il est venu en Guinée avec son ballet, accueilli par Sékou Touré et tout s'est joué, en gros, entre 60 et 70. C'est là que le style des ballets a émergé pour être ensuite repris au Sénégal, au Mali, en Côte d'Ivoire et ensuite dans toute l'Afrique de l'Ouest. Quand je dis « style des ballets », je parle de la façon de jouer les tambours mais aussi dans la façon de danser. Quand tu me traites de nostalgique, c'est amusant alors que c'est toi qui joue à la manière des années 60/70, un genre qui n'a pas évolué depuis. Moi j'ai toujours cherché, jusqu'à aujourd'hui, à innover, creuser, créer, inventer, comprendre et c'est toi qui me taxe de « nostalgique » ! C'est assez amusant...

Le nouveau :

Mais moi, je m'en fous de l'histoire, ce qui m'intéresse c'est aujourd'hui.

L'ancien :

Que tu le veuilles ou non, tu es le résultat d'une histoire, que manifestement, tu ne connais pas bien.

Chaque phrase que tu joues sur ton djembé, chaque note, chaque attitude que tu as sur scène a une histoire précise et est la conséquence de cette histoire. Tu ne t'en rends pas compte mais tu es le pur produit du ballet qui s'inscrit dans l'histoire de ton pays alors tu devrais bien connaître et comprendre la vraie histoire des ballets, pas celle qui est inventée, romancée ou rêvée et tu apprendrais beaucoup de choses à ce sujet et sur toi-même. Tu verrais que cette histoire est fabuleuse, avec ses parts d'ombre et de lumière, mais en tous cas, elle est assez incroyable. D'ailleurs, as-tu jamais quitté la capitale ? As-tu fais des recherches sur la tradition, ne serait-ce que dans les villages proches de Conakry au sein de ton ethnies?

Le nouveau :

(silence...) Euh, et quelle est cette histoire ?

L'ancien :

Tu n'as qu'à te renseigner. Il y a beaucoup d'informations à ce sujet sur le net. Encore faut-il avoir envie de savoir car cela pourrait bousculer beaucoup de tes certitudes et de tes a priori. Pour faire court. En 1950, avant les indépendances, Keïta Fodéba qui était un homme de lettres et un artiste très complet a monté son groupe, les Ballets Africains, dans la mouvance de la « Négritude » qui voulait affirmer et exalter la culture africaine très méconnue à l'époque. Mais il a été très vite confronté à l'imaginaire occidental qui avait une vision caricaturale et coloniale de l'Afrique. A son arrivée en Guinée au début des années 60, le concept changea quelque peu car celui-ci devait servir les intérêts nationaux de la nouvelle République de Guinée. Le gouvernement fit appel à toutes les ethnies et il retint le plus spectaculaire de chaque ethnies. Certains batteurs furent recrutés très jeunes et n'avaient qu'une connaissance parcellaire de leur tradition. Ensuite, des spécialistes de la scène, venus de pays socialistes amis, apportèrent leur pierre à l'édifice et permirent aux nouveaux Ballets Africains de la République de Guinée de monter un spectacle qui claquait ; très spectaculaire, très efficace mais qui par le fait même, réduisait la culture africaine à une expression relativement simpliste. Finalement, celle qu'attendait l'imaginaire occidental. Les tourneurs demandèrent toujours plus de show et les ballets s'enfermèrent dans leur propre caricature, s'en vraiment s'en rendre compte, en s'éloignant toujours plus, de la source originelle qu'on peut qualifier avec prudence de « traditionnelle ». En fait, ils donnaient au monde occidental l'image qu'il avait déjà de l'Afrique à l'époque coloniale. Voilà pourquoi les danses et le jeu du tambour sont devenus toujours plus spectaculaires et le phénomène

se perpétue encore aujourd'hui et je dirai même plus, s'accroît; toujours plus de show, toujours plus d'acrobaties, de virtuosités, toujours plus vite, etc. Cela a eu pour mérite de faire connaître la culture africaine, enfin, une certaine culture africaine très édulcorée mais cela a eu aussi pour travers de l'enfermer dans un genre qui s'est figé dans les années 70. Il faut bien savoir que les occidentaux adorent le mythe du « premier de la classe », ils se délectent de la virtuosité, de la rapidité, de l'esbroufe ; c'est valable pour toutes les expressions artistiques. Moins le public a de culture et de connaissance du sujet et plus il est impressionnable.

Le nouveau :

Si je comprends bien, vous ne pouvez pas blâmer les ballets.

L'ancien :

Et bien détrompe-toi, j'adore les ballets car je baigne dedans depuis plus de trente cinq ans mais je trouve dommage qu'ils ne fassent pas montre de plus d'innovation et qu'ils se contentent de leurs acquis. Mais les ballets ont tellement de problème d'organisation, de structure, même de lieux adaptés où répéter, ils sont tellement enfermés dans le carcan de l'administration qu'il leur est très difficile d'avoir l'esprit disponible à la création pure. Le quotidien des artistes restés au pays est très difficile et pas toujours évident à percevoir de l'extérieur mais ça, tu le sais parfaitement. Mais personne ne peut nier le parcours extraordinaire des ballets et du djembé. Il n'y a qu'à constater qu'il lui a fallu seulement cinquante ans pour conquérir le monde et réaliser que son chemin a été exceptionnel. Tout le monde aujourd'hui, dans n'importe quel coin du globe, connaît le djembé ou du moins, en a déjà entendu parler. Dans les années 70, il était quasiment impossible de trouver un instrument correct en France ; 50 ans après, qu'en est-il ? Le djembé est partout et on en trouve de toutes les qualités et à tous les prix. Quant aux cours et stages de percussion et danse africaine, ils sont dans les coins les plus reculés, c'est bien le signe qu'il a trouvé sa place dans l'imaginaire occidental et pas qu'en occident d'ailleurs, dans le monde entier. Même en Afrique où il était inconnu dans certaines régions, partout aujourd'hui, on trouve la batterie traditionnelle mandingue – dunun, sangban, djembé, absolument partout.

Le nouveau :

Mais vous faites chier à la fin, si le public demande ça, pourquoi faire autre chose ?

L'ancien :

D'abord, je te demanderais de rester poli car une échange, une discussion, ne sont constructifs que s'il y a un minimum de respect et d'écoute de part et d'autre. Je ne suis pas sûr que si tu étais en Afrique, tu t'exprimerais ainsi ? Ceci étant dit, ce n'est pas parce que « le public en redemande » qu'il ne faille pas évoluer ou tout du moins, chercher d'autres voies. Si l'artiste ne pense qu'à satisfaire ce que demande le public, il s'agit alors davantage de commerce que d'art.

Le nouveau :

D'accord, je vais essayer d'être poli mais vous m'énervez tellement. Expliquez-moi quand il s'agit de l'Opéra de Paris, la danse classique par exemple, ça c'est normal mais quand il s'agit de nos ballets africains, ce n'est pas pareil ?

L'ancien :

Ce que tu dis est parfaitement juste. La norme de la danse en Occident a longtemps été la danse dite classique et on peut fort justement considérer qu'elle s'est cristallisée en France

vers la fin du 19ème siècle. C'est pour cela qu'a émergé dans les années 70, ce qu'on a appelé la danse contemporaine où chaque chorégraphe pouvait inventer et utiliser ses propres codes. Cela a été une période très riche en création de toutes sortes et qui continue encore aujourd'hui car tout est ouvert, tout est permis pourvu qu'il y ait un sens artistique. Tu as parfaitement raison, les ballets africains néo-traditionnels ont quelque chose à voir avec la danse classique de l'Opéra de Paris, notamment, dans l'élaboration de codes précis, d'un langage spécifique. Au même titre que la danse classique qui n'a plus beaucoup de rapport avec les danse populaires des temps anciens mais qui s'en est pourtant inspirée.

Le nouveau :

Si autant de gens apprécient notre danse et nos percussions de ballet, c'est bien parce qu'elle correspond à quelque chose de fort.

L'ancien :

Là aussi tu vois juste. Au même titre que la danse classique en France, le ballet est devenu une référence en Guinée et a construit au fil du temps sa propre culture, d'ailleurs très souvent, liée à une classe sociale. Pour faire court car ce n'est jamais aussi simple, le plus souvent en Afrique, la bourgeoisie s'est plutôt tournée vers le théâtre et l'écriture et le prolétariat des couches populaires pour les ballets néo-traditionnels. Tu auras remarqué que les intellectuels vont vers le théâtre et plus que rarement (pour ainsi dire jamais) vers le ballet. Les artistes des ballets sont tous issus des quartiers populaires. Il y aurait aussi une étude intéressante à faire sur le public de la danse et de la percussion africaine en France et on y trouverait des personnes ouvertes à d'autres cultures et plutôt de gauche.

Le nouveau :

Autre chose que je ne comprends pas. Pourquoi il n'y a que vous qui parlez de ces choses là ? Ces histoires de musicalité, de djembé d'animation, de « trop de spectaculaire » et toutes ces choses là qui prennent la tête! Pourquoi les autres djembéfolas de votre génération n'en parlent pas ?

L'ancien :

Ah, tu soulèves là un problème délicat. Les percussionnistes de ma génération, qui ont connu les débuts du djembé en France, à mon avis n'en parlent pas pour plusieurs raisons. D'abord, en préalable, il faut souligner que tous, ou du moins tous ceux qui ont un parcours de musicien, sont parfaitement conscients de cet aspect des choses. Peut-être qu'ils n'en parlent pas parce qu'ils trouvent que cela n'a pas vraiment d'importance ou alors parce qu'ils sont encore en activité et ne veulent pas faire d'histoire et créer de l'animosité avec leurs amis africains ? De mon côté, n'ayant plus d'enjeux particuliers, je me réserve le droit d'exprimer ce que je pense et tant pis si ça déplaît à certains. D'autre part, sur le fond, je trouve que ce n'est pas aider nos amis africains que d'éviter de parler de ces sujets; comment peuvent-ils y réfléchir si personne ne soulève cet aspect des choses ? Ils sont assez grands pour comprendre ! Et je pense que la relation entre africains et non-africains n'est pas toujours aussi apaisée qu'elle semble l'être. Il y a toujours beaucoup de non-dits, d'histoires enfouies et personne n'a intérêt à ce qu'elles ressortent au grand jour car elles démystifieraient bien des choses. Mais peut-être est-ce plus sage de ne rien dire, de ne prendre que le meilleur et de laisser le « moins-bon », la part d'ombre, se décanter naturellement ? Peut-être aussi est-ce un passage obligé dans l'histoire du djembé ? Oui, mais si on pense que c'est des conneries d'intellectuel tout cela ?

L'ancien :

Si tu penses vraiment que ce sont « des conneries d'intellectuels » alors, ils ont sûrement raison de ne pas évoquer ce sujet car cela voudrait dire que tu n'as pas les outils pour comprendre de quoi il s'agit.

Le nouveau :

Encore une fois, vous nous prenez pour des crétins. Vous nous manquez de respect.

L'ancien :

Il n'est pas question de prendre qui que ce soit pour des « crétins » comme tu dis, c'est tout l'inverse. Je suis bien au contraire partisan de te parler et de tenter d'expliquer les choses, d'y réfléchir ensemble et c'est bien cela que tu me reproches alors ? D'un côté, j'essaie de t'expliquer mes idées et d'autre part, tu ne veux pas en entendre parler ; là, c'est moi qui ne te comprend plus. D'un côté tu ne veux pas qu'on te prenne pour un crétin et de l'autre côté, quand on essaie de te parler, tu dis que je tiens des propos « d'intellectuel » avec une connotation très péjorative. Je trouve que ta position est un peu facile et que dans tous les cas, tu ne veux pas chercher à comprendre. Qu'est-ce que ça cache ?

Le nouveau :

C'est parce qu'avec vos conneries, vous mettez en péril notre business.

L'ancien :

Nous y voilà... Qu'est-ce que tu veux dire par là ?

Le nouveau :

Je veux dire que vous parlez trop. Les gens qui viennent à nos cours ou à nos spectacles, ils n'en ont rien à foutre de vos conneries ; ils veulent juste s'éclater.

L'ancien :

Et bien s'est parfait de vouloir s'éclater, j'ajouterais qu'ils viennent aussi pour créer du lien social, pour être ensemble, pour passer un bon moment festif et convivial et surtout, pour ne pas se prendre la tête. Mais il y a en a quand même quelques uns qui désirent aller un peu plus loin et ceux là, qu'est-ce que tu en fais ?

Le nouveau :

Ben ceux là, ils n'ont qu'à faire leurs propres recherches ; aller au village, aller voir les grands maîtres.

L'ancien :

Oui mais si alors ils découvrent que tu leur as racontés beaucoup d'histoires approximatives et même contradictoires avec ce qu'ils vont découvrir au pays ?

Le nouveau :

Mais moi je n'ai pas menti, je n'ai fait que raconter ce que je savais et que les vieux m'ont dit.

L'ancien :

C'est bien ça le problème. Tu as cru tout ce qu'on t'a raconté sans jamais vérifier par toi-même. Ce n'est parce que quelqu'un est âgé ou qu'il est référent en la matière ou très connu, qu'il ne faut pas vérifier ses dires. Dès qu'on te raconte quelque chose, tu le crois,

sans aller plus loin alors comment être sûr que l'information est fiable si tu te bases sur un seul avis ?

Le nouveau :

Vraiment, vous êtes trop compliqué. Moi j'ai réussi à m'en sortir. J'ai trouvé des blancs qui m'ont fait sortir du pays où je tournais en rond avec en plus, le poids énorme de la famille, toujours sur mon dos, toujours à demander de l'argent. Ils ont organisé des stages, des spectacles, des animations où tout le monde est content. Aujourd'hui, je gagne enfin ma vie avec ce que je sais faire, le djembé, j'ai une vie agréable, je suis aimé et respecté et vous venez me dire que je fais n'importe quoi. Vous faites vraiment chier...

Le nouveau :

Effectivement, vu sous cet angle, tu as parfaitement raison mais je n'ai jamais dit que « tu faisais n'importe quoi », ça c'est ta parano, le problème, c'est que moi je parle d'artistique et que toi tu parles de business. Tu as parfaitement le droit de bosser avec ce que tu sais faire ; si cela satisfait ton public et si toi tu es content, il n'y a aucun problème. Bien au contraire, c'est formidable quand on connaît ton parcours. Nombreux sont ceux qui vivent du djembé et de la danse et c'est très bien ainsi, j'essaie simplement de comprendre comment tout cela fonctionne pour bien en cerner les contours afin d'imaginer un avenir pour l'art de jouer le djembé. Peut-être y-a-t-il d'autres pistes à explorer, d'autres routes à suivre ? Peut-être faut-il aller chercher dans d'autres arts des idées ? Le fait de réfléchir ne veut pas dire que je suis contre ceci ou cela, bien au contraire, je trouve que l'histoire du djembé est extraordinaire et que le fait qu'il ait conquis le monde n'est pas un hasard mais une fois qu'on a dit ça, on s'en satisfait, on le met dans une vitrine dans un musée, on ferme à double tours et on jette la clef ? Je trouve que la création dans la percussion et le ballet néo-traditionnel sont les parents pauvres de cet art et que chacun se satisfait de ses acquis avec une énorme paresse intellectuelle. C'est justement ça le problème, c'est que les artistes qui évoluent dans cet art ne veulent pas se poser trop de questions au risque de déranger leur petit « business » comme tu le dis si bien. Leur business commercial bien sûr mais si on creuse un peu, aussi leur business psychologique. Ils ont trouvé une sorte d'équilibre dans cette pratique, un rôle social, une raison de vivre pour certains, alors pourquoi se remettraient-ils en question ? Beaucoup, comme toi d'ailleurs, viennent de loin et ont eu un parcours compliqué et ils font très attention à ne pas mettre en péril ce qu'ils ont acquis. Mais on pourrait dire la même chose de beaucoup de djembefola non-africains. Beaucoup se satisfont de ce que leur ont raconté quelques « grands maîtres » sans vérifier par eux-mêmes. Ces grands maîtres, à quelques exceptions près, n'avaient eux-mêmes, pas toujours les réponses aux questions que leur posaient leurs élèves alors, pour ne pas perdre la face, ils leur arrivaient de raconter n'importe quoi. Ils étaient aussi très fort pour « caresser dans le sens du poil », c'est à dire raconter ce que leurs élèves ou leurs interlocuteurs avaient envie d'entendre. Ils ont parfaitement su s'adapter à l'imaginaire occidental, quitte à en rajouter des tonnes. En fait, on a beaucoup confondu le talent d'interprète de quelques grands artistes avec leurs réelles compétences de pédagogues et d'historiens ou tout du moins, de détenteurs d'une tradition. Ils étaient de formidables artistes certes, personne ne peut le nier, mais en tant que pédagogues, quelle formation avaient-ils eu ? Avaient-ils fait de réelles recherches ? S'étaient-ils vraiment informés auprès des bonnes personnes ? Ce sont-ils jamais préoccupés des protocoles d'enquête chers aux scientifiques ? La plupart des artistes sont issus des ballets et n'ont eu que très peu de contacts avec la tradition. Il s'est créé au fil du temps un véritable répertoire de ballet qui n'a qu'un vague rapport avec la musique traditionnelle. Ces rythmes sont devenus de véritables « standards » et bien souvent, la surprise est grande quand on se rend dans un village reculé. Mais il ne faut pas faire l'erreur d'opposer les

rythmes modernes avec les rythmes anciens. La musique traditionnelle est constamment en mouvement, elle bouge, elle se transforme en permanence. Quand à la musique moderne ou plutôt, néo-traditionnelle, c'est à dire influencée par la musique traditionnelle mais quand même très différente, elle est le résultat du talent et de l'imagination de grands artistes qui chacun, ont apporté leur pierre à l'édifice. La façon dont la percussion de ballet a évolué au fil des années est phénoménale mais qui s'intéresse à cet aspect des choses ? Y-a-t-il déjà eu une seule étude à ce sujet ? Non, on préfère se concentrer sur le « traditionnel » et occulter la dimension créative extraordinaire de tous ces joueurs de ballet de grand talent qui ont en fait, constitué une véritable tradition contemporaine, une véritable culture spécifique. Le problème commence quand quelqu'un affirme quelque chose qu'il n'a pas vérifié par lui-même, il peut alors raconter n'importe quoi et quand le jour où ses auditeurs comprennent qu'il l'a fait, il perd beaucoup de crédibilité. Très peu de djembefola sont vraiment honnêtes avec leur relation à la tradition. Leurs élèves aussi sont responsables car ils gobent tout « du moment que le maître l'a dit » ! Pourtant, il est si facile aujourd'hui avec internet d'enquêter et de s'informer ; si on ne le fait pas, c'est qu'on ne veut pas le faire.

Le nouveau :

Pédagogue ? C'est quoi encore que ça ? Nous on a pas appris comme ça ; on jouait et puis c'est tout. On a ça dans le sang.

L'ancien :

C'est bien cela le problème, c'est qu'en Afrique, le tambour se transmet en jouant, par mimétisme ; il n'y a pas de cours, de stage. On joue dans un groupe avec quelqu'un qui connaît et au fur à mesure, on progresse naturellement. Jamais un « maître » ne montre quoi que ce soit. C'est à l'apprenti de se débrouiller. Mais dès qu'on arrive ailleurs qu'en Afrique et qu'il faut donner des cours magistraux, disséquer les rythmes, expliquer comment ils se placent sur le temps, etc . là, c'est une autre affaire. Il y a un énorme choc de culture, d'approche, de perception. Combien de djembefola africain ont-ils fait l'effort de comprendre comment fonctionnait la pédagogie à l'extérieur de l'Afrique ? Combien se sont formés, informés ? Quasiment pas. C'est en fait vos élèves, vos stagiaires qui vous ont dit comment il fallait faire dans un grand bricolage généralisé. On pourrait dire la même chose de vos spectacles, qui sont en fait calqués sur ceux des ballets, en beaucoup moins performants d'ailleurs. Un immense bricolage, intéressant certes, mais bricolé, rafistolé.

Le nouveau :

N'empêche que vous avez beau raconter tout ça, les gens sont ravis quand je joue et ils trouvent que je suis un « grand maître ».

L'ancien :

Il y a plusieurs raisons à ça car selon l'endroit au monde où on se trouve, le mot « maître » n'a pas la même signification. En Afrique le « maître » c'est le « grand » qui est plus avancé que le jeune dans son artisanat ou son art ; maître mécanicien, maître maçon, maître chauffeur, etc. C'est assez proche de la relation qu'entretiennent « l'apprenti » et le « maître de stage » en France. On dit d'un maître, qu'il maîtrise son art. C'est un peu comme quand on dit « mon ami » à tour de bras ; c'est simplement pour créer un relationnel dans l'instant car la personne à qui l'on s'adresse n'est pas forcément « notre ami ».

Dans la Grèce ancienne, le maître tentait de relier son esprit à ses actes, quant en orient, le « maître » se devait d'allier, le corps, l'esprit et les actes. Quand tes élèves trouvent que tu es un « maître », ils veulent dire par là, que tu es en avance sur eux mais tout est relatif car toi, tu seras un apprenti face à un « grand maître ». Tout le problème, c'est qu'en France et

même en Occident (toute l'aire d'influence judéo-gréco-chrétienne), on voudrait que le « maître » soit un maître absolu dont le corps, les actes et l'esprit soient en accord et de plus, avancé en âge, gage d'expérience. Ce qui est très rarement le cas. Les gens qui maîtrisent leur art, qui sont des « maîtres » dans leur discipline peuvent très bien faire n'importe quoi avec leurs corps, n'importe quoi avec leurs actes et la conséquence de leurs actes, n'importe quoi avec leur esprit, ce qui ne les empêche pas de maîtriser leur discipline. Très souvent, dans le milieu universitaire, le maître est un maître cérébral, au niveau de ses idées ; le reste n'a pas beaucoup d'importance.

D'autre part, il faut savoir que les êtres humains adorent avoir des maîtres, des gourous, des guides, des chefs, des grands timoniers, qu'ils ont une fâcheuse tendance à ériger en dieux vivants. Ça les rassurent. Il n'y a qu'à regarder l'histoire des peuples. Cette projection leur permet de prendre une distance avec leurs propres actes. Tout cela reste à l'extérieur d'eux-mêmes, il est ainsi plus facile de se dédouaner quand on fait n'importe quoi et que ça tourne au vinaigre. Ainsi, le problème c'est toujours l'autre, jamais soi-même. Cet « autre » qui nous empêche de ronronner, de tourner en rond, de nous regarder le nombril ; « l'emmerdeur » quoi !

Et puis, tout est relatif car quel est le niveau de connaissance réel, de ce public qui t'admire ? Que connaît-il de cet art ? Seulement ce que tu as bien voulu lui montrer ? Quelle culture a-t-il, quelles références ? Et quelles sont ses véritables motivations ? Quand il te nomme « grand maître », te fait-il vraiment du bien ? Ne t'enferme-t-il pas dans un personnage qui flatte ton ego, ton orgueil ? Ne cherche-t-il pas une relation subordonnée ou affective afin de mieux trouver sa place dans l'imaginaire que vous avez créé ? « Papa », « frerot », « mon ami », autant d'appellation à connotation affective qui mettent l'élève, l'apprenti dans un rapport de domination, de soumission. Pourquoi est-il besoin d'en rajouter si la relation est effectivement apaisée et équilibrée ? C'est bien qu'il y a quelque chose derrière qui n'est pas aussi clair qu'il n'y paraît ? Mais au fond, est-ce vraiment te respecter que de te nommer « grand maître » ? Quand tu fais ton show pour épater la galerie sur le scène, es-tu vraiment un grand maître ? Quand tu racontes n'importe quoi sur un rythme afin de ne pas perdre la face car tu ne connais pas la réponse, es-tu un grand maître ? Quand tu te comportes comme un bandit avec l'argent et les femmes, es-tu vraiment un grand maître ? Quand tu abuses de la naïveté de tes élèves, es-tu vraiment un grand maître ? Tu vois, c'est plus compliqué qu'il n'y paraît, la notion de maître !

Enfin, et c'est très important de comprendre ça, il faut savoir que quand tu joues, tu dégages quelque chose qui te dépasse et qui est lié à l'histoire de l'instrument et à ta propre histoire. Les polyrythmies ont leur propre énergie qui est stupéfiante et qui procure des sensations très fortes. Les anciens savaient comment maîtriser ces sensations, c'est pourquoi ils privilégiaient « l'état » qui leur permettait de retrouver instantanément ces sensations. Le plus souvent, on mélange « sensation » et « état ». Comme cette sensation se perd vite selon les jours, les humeurs et les situations, certains cherchent alors à prendre des expédients pour les retrouver. Certaines fois ça marche et d'autres, pas. En fait, il me semble que la polyrythmie est comme une entité vivante. En Afrique, pour jouer, tu entres dans une polyrythmie qui existe déjà. Tu rentres comme tu peux, à ton niveau et personne ne te dit comment faire car personne ne sait vraiment comment fonctionne cet état. Par contre tout le monde sait ce qu'il ne faut pas faire et que cette énergie est bien vivante ; donc, c'est à partir de l'écoute de la polyrythmie, une écoute très attentive que tu vas pouvoir t'intégrer à cette énergie. Si tu n'y arrives pas, les grands ne font pas de détails, tu seras immédiatement éjecté comme une sorte de sélection naturelle. Il te faudra beaucoup de temps et de patience pour intégrer les différents éléments de la « mise en vie », la mise en action, de cette énergie. Cela se fera uniquement par mimétisme et dans le groupe, dans le collectif. Jamais tu ne travailleras seul ton instrument à la maison, ce sera toujours avec les

autres, dans le mouvement global. C'est cette notion de collectif qui fera qu'il te sera plus facile de te mettre dans l'état adéquat à la réalisation de cette énergie. Comme tout le monde au sein de cette polyrythmie est accordé, tout le monde est dans le même « état », il peut alors y avoir transcendance, c'est à dire cette sensation de bien-être où il te semble que ce n'est plus toi qui joue mais que c'est le tambour qui joue tout seul. Cette sensation où tu as l'impression de « sortir de ton corps », de ta tête. Pour cela, il faut que tu laisses se faire les choses, que tu ne contrôles plus, il faut mettre de côté ton ego. Il ne s'agit pas de renoncer à toi-même mais bien au contraire, d'accepter que les choses t'échappent et passent à travers toi.

Mais quand tu donnes un cours magistral, tu n'apprends à tes élèves que la forme de cette énergie, pas le fond, pas l'essentiel. Tu leur apprend les différents rythmes qui composent la polyrythmie, des phrases, des solos, la plupart du temps, assis sur une chaise, c'est à dire que l'apprentissage que tu proposes devient « cérébral » et déconnecté du corps, déconnecté de « l'état », déconnecté de l'accordage des musiciens entre eux. Désincarné, c'est à dire déconnecté de l'incarnation nécessaire à cet état. On dit d'un musicien inspiré qu'il est « habité » ; c'est tout à fait ça. D'ailleurs dans les cultes traditionnels anciens c'est un terme très utilisé : habité par les esprits, par les génies, etc. On dit d'un musicien inspiré qu'il est « barré ». En effet, il se détache de sa contingence matériel, il est « ailleurs ».

C'est là qu'il faut chercher la grande mutation du djembé. C'est pour cela qu'il est devenu un autre instrument de ce qu'il était initialement. Les ballets, pour faire court, ont en fait inventé un nouvel instrument avec sa propre histoire, son récit, ses codes, ses normes, ses icônes, dans lequel ils ont mis tous les ingrédients nécessaires à sa cohérence. Cela s'est fait très naturellement et ce n'est ni bon, ni mauvais ; c'est comme ça, c'est son histoire, c'est l'histoire. Cela correspond aussi parfaitement à « l'air du temps », du tout rapide, du tout pressé, du tout numérique et du tout virtuel. Le djembé n'a fait que suivre l'évolution du monde et il a collé à sa réalité.

Le nouveau :

Oh là, là, il y a beaucoup trop de choses là-dedans. Vous nous noyez dans vos paroles. Je veux revenir à ce que vous avez dit sur les femmes ! Si les femmes me demandent, c'est qu'elles trouvent que je suis beau gosse, pourquoi je refuserais ? Je n'abuse pas d'elles ; c'est elles qui me demandent. Si quelqu'un me paie plus qu'un autre, pourquoi je n'irais pas avec lui ? C'est comme ça le business. Et si on fait la fête avec les copains en buvant quelques coups et certains même en fumant quelques pétards, qu'est-ce que ça peut faire ? Tout le monde le fait. Je suis un artiste « à l'américaine », d'ailleurs mes copains m'appellent « américain », et je fais du business avec ce que je sais faire. Il n'y a rien de mal là-dedans, tout le monde fait ça.

L'ancien :

Bien sûr qu'il n'y a rien de mal à ça et si tout le monde le fait alors pourquoi s'en priver mais avoue que artistiquement, cela ne te mène pas très loin. Tu confonds le fait d'être un bon djembefola avec le fait d'être un directeur artistique compétent, ce pour quoi tu n'as eu aucune formation. Jouer avec tes copains ou tes élèves dans un cours de percussion ou de danse, cela n'a rien à voir avec le fait de monter un spectacle cohérent ; c'est là tout le problème. On mélange le fait d'être un bon percussionniste, un bon interprète, avec le fait d'être un bon scénographe et de créer une œuvre artistique qui a du sens. Et les gens qui t'entourent, qui te donnent un coup de main quand tu veux faire un spectacle, sont aussi incompetents ou tout du moins, ils ont d'énormes lacunes. Metteur en scène, chorégraphe, scénographe, créateur lumières, costumier, plasticien, etc. ce sont des métiers à part entière qui demandent beaucoup de recherches, de réflexions, de rencontres et de curiosité. C'est

très complexe. Et rien n'est simple car un bon metteur en scène, pourra faire n'importe quoi avec un spectacle de ballet car il ne connaît ni la percussion, ni la danse et encore moins les spécificités de cette histoire. Il pourra juste limiter les dégâts mais cela n'est pas suffisant. D'autant plus que dans ce microcosme, les personnes concernées ne s'intéressent pas à autre chose que leur petit nombril. Combien de fois tu es allé voir des spectacles de danse ou de théâtre contemporains, de jazz, de musique classique, de films d'auteurs ; etc. ? Combien de livres as-tu lu à ce sujet ou tout du moins, as-tu déjà discuté avec des peintures ? Sois sincère : jamais... Donc comment veux-tu connaître quelque chose à la façon dont on monte un spectacle ? Comment veux-tu faire autre chose que montrer tes muscles, jouer plus vite que ton ombre et reproduire de façon bien maladroite ce qui s'est toujours fait dans les ballets ?

Le nouveau :

« Artistiquement », qu'est-ce que ça veut dire ? Je suis un artiste, un point c'est tout.

L'ancien :

Tu viens de me dire que tu es un « business man » ?

Le nouveau :

Oui, je suis un « artiste business man » et tous les moyens sont bons pour que je gagne plus d'argent. Ça, c'est la vie !

L'ancien :

D'accord, au moins tu as le mérite d'être clair.

Le nouveau :

Donc si je comprends bien, vous pensez que tout ce qu'on fait est nul.

L'ancien :

Mais non, ne caricature pas mes propos, s'il te plaît, je dis seulement que c'est dommage que vous soyez bloqués sur les années 70 car en fait, c'est vous qui n'évoluez pas. Ce n'est pas parce que vous faites un nouvel arrangement sur un rythme qui a été joué mille fois, une nouvelle suite de pas collés les uns aux autres avec une chorégraphie approximative, que vous faites preuve d'imagination. Non, moi je trouve que vous ne prenez pas de risques créatifs, que vous restez dans votre zone de confort. Vous ne cherchez pas de nouvelles idées, de nouvelles formes, de nouvelles rencontres, vous ne vous formez pas, vous ne cherchez pas, vous ne creusez pas, vous restez sur vos acquis bien au chaud. Je trouve que votre démarche ne vas pas vers l'avant, au contraire, elle régresse ; vous remontez dans le temps en fait, au début des ballets, au moment où ils étaient au sommet de leur caricature et c'est de pire en pire. Dans la danse africaine contemporaine, il se passe beaucoup de choses très intéressantes car les danseurs africains se confrontent à d'autres expressions que la leur mais en djembé ? Où est la véritable création, l'innovation ? Quand je vais sur internet regarder ce qui se passe dans le microcosme du djembé mais je n'ai jamais aucune surprise, ce que je vois a été fait dix mille fois, c'est toujours la même choses, les même ingrédients, les mêmes ressorts faciles et usités et je trouve que c'est un immense gâchis au regard de l'énergie que peut dégager le djembé et des possibilités infinies qu'offre le genre. Oui bien sûr, il arrive que par moment, quand tu arrêtes de faire le « kéké », que tu laisses parler le djembé, il se passe quelque chose mais cela ne dure que quelques minutes et tout de suite après, tu recommences à faire le show, à montrer tes muscles et à te « regarder jouer » et plus on t'applaudit, et plus tu en rajoutes. Mais tous les musiciens, tous

instruments confondus, ont ce problème à un moment ou à un autre mais comme leur instrument à une longue histoire et que beaucoup ce sont posés ce genre de problématique, ils sont beaucoup loin sur le chemin musical que les djembéfola.

Le nouveau :

Encore une fois, je ne suis pas d'accord, j'ai fait des rencontres avec des musiciens de jazz et c'était super.

L'ancien :

Bien sûr que tu as fait des rencontres mais n'était-ce pas toujours à sens unique. Ce sont les musiciens de jazz qui sont allés sur ton terrain mais rarement l'inverse. Eux, ils cherchent à comprendre ce que tu joues mais toi ? Est-ce que tu vas sur leur terrain ? Bien sûr que non, tu es scotché sur ton rail et tu n'en bouges pas. Ils utilisent la matière que tu leur proposes et tentent d'y intégrer leur univers musical et les résultats sont souvent probants mais quel est vraiment ton apport, ta part de créativité dans cette rencontre ? Tu sais ce que tu sais faire mais bouges-tu vraiment les lignes ?

Le nouveau :

Malgré tout ce que vous racontez, le djembé existe depuis des siècles.

L'ancien :

Oui, l'instrument, mais pas dans sa forme et son jeu actuels. Cette façon d'approcher le djembé est très récente ; 70 ans à peine. On en revient toujours à l'émergence des ballets de Keïta Fodéba. Il va falloir que le djembé continue sa route et que des créateurs le fassent sortir de sa routine confortable. Je pense que ce sera la prochaine étape. Quand les derniers grands djembéfola auront disparu et compte tenu de l'immense quantité d'informations disponible sur internet, les choses bougeront peut-être ? Je ne suis pas sûr en t'écoutant, que ce sera le fait d'artistes de ta génération mais peut-être la suivante ou encore plus tard. Il n'est pas sûr que cela vienne d'Afrique. Cela fait maintenant plus de trente cinq ans que le djembé s'est vulgarisé partout dans le monde et il y a quand même quelques musiciens qui s'interrogent sur ces problématiques et qui ne se suffisent plus de ce qu'ils voient et entendent. Même si aujourd'hui, la plupart des joueurs de djembé, africains et non-africains sont focalisés sur la forme, certains, même s'ils sont très peu nombreux, commencent à se poser des questions sur le fond. En fait, peu importe ce que deviendra le djembé, qui peut le dire, il a conquis le monde mais l'inverse aussi est vrai. Il s'est plié, par la force des choses, à ce que le monde attendait de lui et sans s'en rendre compte, il est entré dans un moule mondialisé qui lui a enlevé beaucoup de ses spécificités et de son âme. Il est trop facile de croire que l'énergie que dégage le djembé est éternelle ; c'est en fait une alchimie très fragile qui peut aussi, à force de dilution, se perdre. Peu importe que nous ayons sous le nez des milliers de vidéos, tout dépend de ce qu'on y voit et de ce qu'on en fait. Je suis toujours interloqué quand je vois des groupes qui sont persuadés jouer la même chose que les grands et qui font n'importe quoi, à des années lumières de ce que dégagent les grands en question. Ils ne prennent que la forme mais passent complètement à côté du fond. Comme si le fait de copier quelques arrangements, quelques costumes dérisoires, leur permettait d'avoir accès à cette fameuse énergie, dont je parle. L'Occident est cérébral, il veut tout comprendre par sa tête alors que beaucoup de choses dans ce que nous parlons passent par le corps, le mouvement, le ressenti, l'écoute, la convivialité, la symbolique, le groupe. A force de vouloir faire entrer le djembé dans les codes de l'Occident, nous lui avons fait perdre son identité profonde et peut-être même, sa raison d'être ?

Le nouveau :

Ça y est, c'est reparti : « c'était mieux avant, etc. ». Encore le passé et la nostalgie.

L'ancien :

Décidément, tu restes sur ton rail et tu ne veux pas comprendre. Cela n'a rien à voir avec un quelconque sentiment de « c'était mieux avant ». Avant, comme tu dis, c'est à dire avant les années 60, le djembé était dans son jus, dans les village et n'avait quasiment pas de contact avec l'extérieur. Il avait une fonction bien précise, multiple et variée au sein des communautés. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui, la « tradition ». Mais cette tradition a quasiment disparue dans sa forme originelle ; comme je le disais plus haut elle a mutée, bougée, s'est transformée au fil des rencontres, de la circulation des populations et plus récemment, de l'arrivée du téléphone portable dans tout le pays. Donc le « c'était mieux avant » n'a aucun sens ! « Avant » est une époque révolue. Maintenant entre « avant » et « aujourd'hui », il y a la période d'émergence des ballets, en gros de 60 à 90, puis la période de mondialisation, c'est à dire de 90 à 2020, disons. Tu remarqueras que ce sont des périodes d'environ une trentaine d'années et je serais curieux de voir ce qu'il en sera en 2050 mais je ne serai plus là pour le voir, ce sera à vous d'y regarder de plus près.

François Kokelaere

Septembre 2021

www.francoiskokelaere.com

Illustration « Enfant au djembé » Pinterest