

DE LA TÊTE AUX PIEDS - n° 17 - Equinoxe d'automne 2005

Le magazine en ligne des Ateliers du Rythme

Editeur responsable : A. Massart - Concept et mise en page : A. Koustoulidis et D. Parfait - © 2005 - Avogadro

Edito

Réflexions mesurées

Scanné pour vous

Et le faire, c'est mieux ...

EDITO



Les astrophysiciens nous ont appris que, pour connaître le passé de l'univers, il faut regarder loin. Pour distinguer encore les derniers reflets du big-bang, en effet, nous devons scruter les confins de l'espace, là où il reste encore quelques vestiges de ce qui se produisit à l'aube des temps. Il est intéressant de noter que les ethnologues vont aussi voir très loin pour tenter de comprendre ce qui s'est, sans doute, passé chez nous il y a bien longtemps. Combien de chercheurs du siècle dernier n'ont pas entrepris des voyages aux antipodes pour observer des cultures qui n'avaient, jusque-là, connu aucun contact avec la civilisation occidentale et dans le but de découvrir des pratiques ancestrales qui, chez nous, s'étaient évaporées, même de nos souvenirs.

Il n'existe plus aujourd'hui de *terra incognita*. L'homme « civilisé » a exploré, quadrillé, recensé tous les territoires habités du globe. Mais on parle peu de la *mens incognita*, des « bibliothèques » qui disparaissent à la mort de chaque vieux sage. Autrefois, les ethnomusicologues étaient armés d'un carnet de notes dans lequel ils consignaient scrupuleusement ce qu'ils observaient, entendaient et ce que le traducteur de service pouvait leur communiquer. Mais que *comprenaient*-ils réellement à ce qui pouvait se passer dans la tête d'un aborigène qui joue du didjeridoo ? Loin d'afficher la prétention d'avoir atteint ce savoir, nous disposons cependant aujourd'hui de deux avantages sur les ethnomusicologues d'hier : 1° nous avons des enregistrements

et, 2° nous pouvons communiquer avec des autochtones qui parlent notre langue et baignent dans notre culture.

Mamady Keïta en est un exemple vivant. Né et éduqué en Guinée, il habite en Occident depuis de longues années. Par sa musique, par ses gestes, par ses paroles, nous avons la chance extraordinaire de pouvoir nous rapprocher un tant soit peu de la culture musicale mandingue. Et cette dernière plonge elle-même ses racines dans un passé lointain où le rythme est encore « l'architecture de l'être, ... l'expression pure de la force vitale. » Au travers des dires et des sons de Mamady et en fonction de nos instruments de perception personnels (écoute, pensée, intuition...), nous sommes en mesure de nous faire une idée de ce que pouvait – et peut encore – signifier le rythme pour l'homme dans toute la profondeur de ses rapports à la nature et à l'existence.

Le présent numéro se veut une petite chiquenaude pour enclencher ce processus de prise de conscience. Après une interview exclusive de Mamady réalisée par nos soins, **Denis Orloff**, l'un de ses plus éminents représentants en Belgique, nous invite à découvrir les arcanes du rythme *konkonba*. Dans notre rubrique *Restons en phase*, nous proposons une manière d'apprendre à sentir deux coups consécutifs dans une pulsation ternaire – un phénomène rythmique omniprésent dans les rythmes d'Afrique de l'Ouest. Et notre traditionnel *Défi* n'est rien moins qu'une « émulation » aux percussions corporelles du rythme *mendiani*.

Tirant les leçons des astrophysiciens, qui ont récemment découvert que la matière noire (invisible) représentait une part importante de la masse de l'univers, veillons à écouter dans les rythmes cette « matière noire » qui les fonde avant qu'elle ne disparaisse à tout jamais de nos consciences.

A.M.



RÉFLEXIONS MESURÉES



Entretien avec Mamady Keïta

Mamady Keïta est né en 1950 au milieu de la savane guinéenne. Initié au djembé dès l'âge de 7 ans, il fait partie à 14 ans du Ballet National Djoliba dont il devient rapidement batteur soliste et plus tard directeur artistique. Mamady tourne dans le monde entier avec Djoliba et participe à de nombreux grands festivals dont, en 1969, le Festival Panafricain d'Alger où il reçoit la médaille d'Or et surtout le titre de « plus grand batteur d'Afrique ». En 1986, il rejoint à Abidjan la troupe Koteba de Souleymane Koly et en 1988 il s'installe en Belgique. Depuis, Mamady enseigne le djembé dans le monde entier (Europe, USA, Japon, Brésil & Afrique) où il jouit d'une célébrité en passe de devenir « mythique ». Considéré comme le plus grand djembéfola (maître du djembé) vivant, il n'en oublie pas pour autant l'univers de la scène et crée son all stars band « SEWA KAN » avec lequel il enregistre un DVD-CD. C'est à l'occasion d'un des concerts de ce groupe en Belgique que Les Ateliers du Rythme ont rencontré Mamady pour vous.



Mamady Keïta, tu as beaucoup enseigné, en Europe, aux États-Unis, au Japon notamment. Quels sont, d'après toi, les défauts des Occidentaux lorsqu'ils doivent apprendre des rythmes africains ? Où ont-ils des difficultés ? Où est-ce que ça « cale » ?

La difficulté des Occidentaux, c'est le temps. Ils ont souvent des problèmes de temps.

Tu veux dire, le tempo, la régularité ?

Oui, c'est ça ! Parce que, chez nous, la musique n'est pas faite « classiquement ». On ne compte pas « Un, deux, trois, quatre » ou « Un, deux, trois, quatre, cinq, six ». On a des rythmes ternaires comme binaires, mais on ne s'en rend pas compte. Mais, c'est pile. On est dedans. Il y a des rythmes où, techniquement, on fait des phrases binaires, mais le rythme est ternaire. Et ça, c'est hyper-compliqué. Ce genre de spontanéité pose des problèmes chez les Européens. Même pas uniquement chez eux, d'ailleurs ; cela peut-être par rapport à l'Afrique du Nord ou l'Afrique du Sud... une autre culture en général. Cela fait des années que j'enseigne. La seule difficulté que j'observe chez les Européens, les Américains, les Japonais... c'est le temps.

Et ça veut dire quoi ? Qu'ils ralentissent, que leur tempo fluctue... ?

Il y en a, quand on leur dit : « Passe le temps ! Fais comme ça : Ta, ta, ta, ta... » [Mamady claque des doigts de manière très régulière]. Soit, ils commencent trop tôt, soit, ils commencent trop tard. Ils ne sont pas nets. Et ça, en observant les gens, je trouve que ça ne vient pas d'un problème rythmique, mais d'un problème de stress.

Le corps est tendu ?

Voilà ! J'ai l'impression qu'ils sont toujours stressés, comme quand ils sont dans leur bureau, devant leur ordinateur ou je ne sais quoi... Tout doit aller vite ! Et ce stress se répercute sur le temps. Souvent quand j'enseigne, je dis : « Tu es trop tôt par rapport au temps » ou « Tu es trop tard par rapport au temps ». Être pile sur le temps, ça prend du temps. Parce qu'on a des rythmes qui ne sont ni binaires, ni ternaires, et c'est hyper-difficile d'être sur notre temps africain, sur le temps que nous voulons... Je ne dirais même pas que c'est un temps, c'est spontané. Parce que parfois, le temps est là [claquement de mains] et la frappe est légèrement – pas tout à fait en l'air. Elle n'est pas tout à fait en l'air et pas tout à fait sur

**« Être pile sur le temps,
ça prend du temps. »**



le temps. Elle est entre les deux. Et c'est ça la spontanéité. Quand on n'a pas le feeling, il est très difficile de jouer le rythme exactement comme il faut.

Oui, car c'est quelque chose qu'on ne peut pas contrôler !

C'est ça. Dans ma pédagogie, je n'ai pas de problème quand je décompose un rythme pour quelqu'un. La personne le joue facilement. L'être humain a plusieurs façons de comprendre le rythme. J'essaye donc de lui faire comprendre par plusieurs possibilités, plusieurs façons. S'il n'y arrive pas de l'une, je fais autre chose, et après, il finit par savoir le jouer. Mais, le problème, ça reste le temps.

Et qu'est-ce qu'ils ont comme repère ? Est-ce qu'ils doivent suivre une pulsation extérieure ou écouter le temps à l'intérieur... ?

L'instrument qui est le cœur du rythme, c'est un *dunun*, c'est le *sangban*. Les *dunun*, c'est une famille : il y a le moyen, le petit et le gros. Le moyen, c'est comme la *clave* chez les Cubains, c'est le repère. Et c'est cet instrument qui permet d'identifier tous les rythmes. C'est lui, aussi, qui te dit : « Le temps, c'est là ! Le contretemps, c'est là ! » Toutes les possibilités existent par rapport au *sangban*. Ainsi, je leur dis : « À cette frappe de *sangban* se trouve le premier temps ». Si la personne ne comprend

pas avec le *sangban* (parce que, parfois, c'est compliqué), je lui dis : « Écoute le *kenkeni* ! » Le « poum » du *kenkeni* est en l'air. Avant le « poum » du *kenkeni*, c'est le temps, par rapport au *djembe*. Si ça ne va pas avec le *kenkeni*, je lui fais écouter le *dununba*.

Mais ce n'est pas toujours plus facile !

Ah non ! Parce que le *dununba* il est tout le temps en l'air. Si la personne ne comprend toujours pas, je lui demande d'écouter la claque, ou la basse, ou le ton du premier ou du deuxième accompagnement de *djembe*. Finalement, avec toutes ces possibilités, la personne arrive à comprendre... Mais le problème principal reste le problème du temps.

Toi, quand tu étais petit dans ton village, tes parents t'ont envoyé chez le djembéfola, le maître. Comment fait-il, lui, quand un enfant vient chez lui ? Comment enseigne-t-il ?

Là, c'est complètement différent de ce qui se passe en Occident. On n'a pas de pédagogie en Afrique. Je commence seulement à l'instaurer : à travers tout le travail que j'ai fait, la pédagogie arrive petit à petit en Afrique. Quand j'enseigne en Guinée, les jeunes sont là et me regardent. Et puis d'autres aussi se posent la question de



savoir ce qu'il faut faire quand un blanc arrive et qu'il ne comprend pas. Je leur dis qu'il faut d'abord être plus calme et très patient, qu'il faut lui décomposer complètement le rythme. Les blancs n'apprennent pas le rythme comme nous. Chez eux, c'est pas tous les jours la fête... Si tu joues dehors 30 minutes, la police arrive. Tu dois arrêter, parce que tu ennues les gens... Nous, on vit là-dedans. Chez nous, il n'y a pas de pédagogie : tout ce qui est claque ou ton, on ne le montre pas. Le temps, on ne le montre pas. On ne montre *rien* ! Tu arrives avec ton djembé chez le maître et il te dit : « Bon, demain on va à la fête. » Il ne te montre rien ! Quand tu arrives à la fête, il te dit : « Fais *tá tatá toutou tá* ». Il ne te montre pas où se trouve le ton, il ne te montre pas comment placer la main sur le djembé... Rien ! Rien ! Tu dois tout apprendre en écoutant.

Et en le regardant...

Oui. C'est ça. En le regardant et en écoutant. Et le plus difficile, c'est que tu apprends à la fête. Et dans la fête, ça

ne va pas lentement... On ne vient pas pour t'apprendre, on vient pour faire la fête. Donc, tu accompagnes cette fête... et à une vitesse incroyable. Car les danseurs et les danseuses qui sont là ne vont pas aller doucement parce que tu es un élève. Non ! Eux, ils viennent pour faire la fête. Donc, pour eux, tous ceux qui sont là, ils savent jouer. Point. Ton maître, il sait que toi, tu es un débutant,

mais tu dois quand même jouer à la même vitesse que lui.

Et donc, toi, tu dois jouer la même chose que lui ?

Non. Parce que lui, il est le soliste.

Alors, il va te montrer d'abord un rythme de base, puis toi, tu continues...

Et lui fait le solo. Mais tu peux passer dix heures à faire un seul *tá tatá toutou tá* [rires].

Parce qu'il y a l'endurance aussi. Il faut tenir le coup !

Absolument !

Mamadi Keïta ... 3/14



Les percussionnistes du ballet en 1981. Mamady est au centre.
Copyright © 1997 - TamTam Mandingue



Mais toi, tu étais doué. Il doit y avoir des cas où l'élève est moins doué. Comment fait-on alors ?

Parfois, ça peut être frustrant. Car si tu n'es pas doué, dans la fête, dès que tu fais une petite faute et que le rythme ne balance pas comme il faut, tout le monde te regarde : « Qu'est-ce que tu fais ? » Surtout les danseuses.

Pourtant, c'est peut-être la première fête à laquelle tu joues.

Oui, mais tu ramasses tout le bordel. Les gens viennent dire au maître : « Il faut changer, quoi ! » Et, parfois, dans la fête, ils t'enlèvent le djembé. Les autres continuent, et comme toi, tu n'y arrives pas, le maître te dit : « Passe le djembé à l'autre ! » Je te jure que c'est un combat : tu dois

« Tu dois tout apprendre en écoutant ! »

jouer. Il n'y a rien à faire. Ou tu fais l'accompagnement qu'on te donne, ou tu laisses le djembé. Il faut avoir

du courage. Il faut vraiment prendre la décision : « Je veux être un djembéfola, donc je le fais ! » Bon, au départ, comme tout le monde, tu ne le fais pas bien. Mais, comme le maître a plusieurs élèves autour de lui, les élèves apprennent aussi les uns des autres. Mais ils ne vont pas te montrer les claques et tons, car ils n'ont aucune pédagogie à ce sujet.

Et les « clés » alors, comme tu dis, tu dois les découvrir toi-même ? Et les appels ?

Traditionnellement, il n'y a pas d'appel.

L'appel alors, c'est pour les spectacles de danse ?

Exactement ! Il n'existe aucune tradition mandingue où on joue un appel au djembé. L'appel, c'est le chant... Le chant commence, et puis, soit le djembé commence, soit le dunun...

Donc, celui qui reconnaît le chant en premier commence.

Non ! C'est-à-dire que, chez nous, on ne fête pas pour fêter. On fête un événement. Si c'est un mariage, avant de prendre le djembé pour aller à la fête, on sait déjà qu'on va à un mariage. Donc, on sait déjà quel rythme on joue dans les mariages. Ainsi dès qu'on chante, immédiatement tout le monde connaît ; les instruments commencent tout de suite. Ils peuvent commencer un à un ou autrement, je ne sais pas... En tout cas, dès qu'on chante, c'est parti. Ce n'est pas quelque chose qui est réglé où on doit dire « Un, deux, trois, quatre » ou où on doit donner le repère « *Prápapa pápa pápa pá* ». Non. On chante et puis on joue le rythme. Par exemple, quand on va à une cérémonie de circoncision, tout le monde sait que c'est



*sol*i qu'on joue. Ou, *sol*i lent, ou, *sol*i rapide. *Sol*i lent, c'est binaire, *sol*i rapide, c'est ternaire. Le lent accompagne souvent des vieilles femmes qui viennent chanter et qui ne peuvent plus danser vite comme les jeunes. Et quand les jeunes femmes chantent *sol*i rapide, alors on joue *sol*i rapide.

Il y a une autre question que les Occidentaux se posent aussi, c'est comment on fait pour arrêter. Tu vois, chez nous, il y a toujours une fin qui est prévue. Mais chez vous ? On a maintenant compris comment on commence, mais comment on arrête ?

[rires] Tu sais, je suis confronté à ces questions-là tous les jours ! Chez nous, c'est la chanson qui démarre. Ça peut être les griottes ou les femmes qui chantent, parce que chez nous, il y a les griottes et il y a les chanteuses aussi. On les appelle *konó*, c'est-à-dire « oiseaux » parce qu'elles chantent bien. Dans une fête comme ça, si par exemple elles chantent *sol*i lent et qu'on joue *sol*i lent, à un certain moment, il y a une femme qui vient et qui vous fait signe d'arrêter. Et vous arrêtez. Il n'y a pas de signal. Il n'y a rien ! Donc on arrête, et puis elle prend la chanson qu'elle veut chanter. Si c'est un rythme ternaire, on joue ternaire, si c'est un rythme binaire, on joue le même binaire. À chaque fête, c'est comme ça.

Donc elle arrête parce qu'elle veut proposer autre chose.

Exactement ! C'est-à-dire que, ou bien, après avoir longuement joué, le maître arrête et dit : « On se repose ». Ça, c'est la tradition ! Mais quand on a commencé à créer des ballets, avec les chorégraphies, avec les changements de rythme, il fallait un signal pour indiquer les changements de rythme. On a créé ce genre de signal, je dirais, vers la fin des années '50 lors de la venue des tout premiers ballets en Europe. Et ces repères sont venus moderniser la musique jusqu'au moment où l'on a vraiment fixé les signaux binaires, les signaux ternaires... Parce que, dans les rythmes ternaires, il y a deux signaux : il y a le signal



, et il y a



Ça dépend des rythmes. Par exemple, dans le rythme *tiriba*, on fait le premier, puis on commence *tiriba*. Mais dans le rythme *sol*i par contre, on ne fait pas le premier, mais le deuxième. On fait ça pour le rythme *sol*i, le rythme *mendiani*, le rythme *konkoba*...

Et comment ça se fait que c'est l'un et pas l'autre ?

Parce que ce n'est pas le même feeling. Par exemple, dans *tiriba*, on fait



dans *soko*, on fait la même chose : on fait



Mais dans un rythme *mendiani*, on ne peut pas faire ce signal ; il faut faire



Ah oui ! Il y en a un qui est plus ternaire que l'autre.

Voilà ! C'est ça ! Il y a deux ternaires avec un feeling différent. Mais tout ça a été créé pour les ballets.

Et pour les fins aussi, j'imagine – pour que tout le monde finisse ensemble et que le public puisse applaudir.

Oui, oui : « *tre-ke te-ke te-ke te - boum !* »

Ce qui est difficile à concevoir pour un Occidental, surtout s'il a fait des études musicales, c'est qu'un rythme puisse n'être, ni binaire, ni ternaire. Or, on rencontre ce genre de rythmes « entre les eux » dans beaucoup de traditions. Ce qui me fascine, c'est qu'on en soit arrivé là. Ne serait-ce pas lié à un geste, à ton avis ?

De toutes les façons, traditionnellement, chez nous, on ne joue jamais sans la danse. La danse a été créée avant les rythmes, ce qui fait que les rythmes sont liés à la danse. Je n'ai jamais fait d'étude sur le rapport entre le mouvement et le rythme, mais, ce qui est sûr, c'est qu'il y a des phrases que j'appelle les *solos originaux*. Ces solos originaux sont liés aux pas de danse traditionnels.

Tu veux dire les phrases du maître qui fait son solo de djembé.

Oui. Il fait des phrases typiquement en rapport avec la danse. Mais sur un même pas, il peut faire plusieurs phrases. Dès que le danseur fait ce pas, le maître joue directement la phrase qui va avec ce pas-là. Moi, je dirais que, puisque le rythme est lié à un pas de danse, à une histoire, à une danse traditionnelle, il y a une possibilité que, spontanément, le rythme dérive des mouvements, de la façon de danser... De toutes les façons, je suis sûr que, si tu places autrement ces rythmes qui sont entre le ternaire et

le binaire, ça ne marchera pas avec la

« Traditionnellement, chez nous, on ne joue jamais sans la danse. »

danse. Et le danseur va se dire : « Mais, qu'est-ce que tu me fais là ? ! » Ce qui fait que je crois qu'il y a un rapport. Mais, chez nous, on n'y pense pas...

Mais ce rapport demeure très précis, même s'il n'est pas quantifiable.

Exactement !



Car un Occidental va dire que c'est entre binaire et ternaire. Mais, entre binaire et ternaire, il y a tout un monde ! Alors, par exemple, trouver ce placement caractéristique sur le djembé, n'est-ce pas lié aussi à un geste instrumental ?

Je ne dirais pas que c'est un geste, je dirais que c'est tout simplement une manière de jouer, une façon de frapper. C'est une technique, une manière de jouer les sons : les tons et claques et basses. C'est surtout le soliste qui doit trouver cette technique pour l'adapter aux mouvements de la danse. C'est très spontané, car rien n'est réglé, d'autant que les hommes et les femmes improvisent beaucoup en dansant. Donc le soliste doit lire dans la tête du soliste-danseur qui est en face de lui... C'est une télépathie, quoi ! Je ne parlerais donc pas de geste, mais bien d'une technique spontanée qui colle avec ce que fait le danseur. Car le plus souvent, quand un danseur fait une danse individuelle, il n'est ni binaire, ni ternaire. C'est clair ! Et cela donne parfois beaucoup de problèmes au soliste.

Mais alors quand un danseur fait une danse individuelle, il fait des variations sur un rythme donné ?

Absolument ! Si c'est un rythme binaire, quelle que soit l'improvisation du danseur, il va improviser dans le cadre du binaire. Mais il peut se balader complètement hors du temps et le djembé soliste doit le suivre.

Et le groupe continue...

Le groupe continue la musique de base et le soliste sort complètement du temps avec le danseur, mais il faut qu'il sorte bien et ensuite, en rentrant, qu'il rentre bien aussi. Parce que, s'il ne rentre pas bien, tout bascule ! C'est très fragile...

Il me semble que quand vous faites des concerts, par exemple avec Sewa Kan, vous faites souvent ce genre de chose.

C'est vrai, et en plus, c'est une de mes spécialités. J'ai une technique qui est à moi seulement. J'ai eu la formation traditionnelle, j'ai eu la formation avec le ballet, mais en plus, j'ai fait ma propre formation. Pour moi, il s'agit de compliquer très fort les solos, de les rendre hyper-sophistiqués. J'adore ce genre de truc sur le djembé. Prenons, par exemple, le rythme *kuku*. C'est un rythme binaire. Eh bien, dans ce rythme, j'improvise en ternaire. C'est-à-dire que je fous un bordel dans le rythme (un bon bordel, hein!)... Même le joueur de sangban parfois me dit : « Arrête, arrête, arrête ! » Mais moi, je trouve ça fabuleux. Ça demande une vitesse d'esprit, une vitesse des mains et une maîtrise du temps que j'adore.



Donc, pour vous, les Africains, ce genre de pratique, qui consiste à sortir complètement de la pulsation, est également ressentie comme une tension.

Ah oui ! Mais ça reste quelque chose de très spécial, parce que les percussionnistes qui font ça sont très rares. Je dirais que je suis le créateur de cette mode que reprennent beaucoup de jeunes percussionnistes : compliquer, faire un solo binaire dans du ternaire, faire un solo ternaire

« Ce qui n'est pas facile à accompagner, ce sont les improvisations. »

dans du binaire... Tu vois ? Hyper-compliqué, hyper-sophistiqué, à une vitesse terrible... Donc, toute

une série de jeunes m'ont imité, ils ont compris comment ça fonctionne, et c'est spectaculaire ! Mais, pour faire ça, il faut que les gens qui t'accompagnent soient au « top ». Parce qu'il suffit que tu en mettes une petite goutte pour que ça bouleverse tout le rythme. S'ils ne sont pas forts, s'ils ne sont pas stables, tu donnes une seule phrase et « paf ! », le rythme tombe. Les joueurs de dunun et les accompagnateurs qui me connaissent disent : « Faites attention ! Lui, c'est un fou. Il va tout nous mélanger tout à l'heure. » C'est génial !

Oui. C'est génial pour le public aussi ! Je ne sais pas

s'il comprend toujours. On peut comparer ça à ce qui se passe en jazz quand on joue « out », comme disent les jazzmen. On est un peu perdu quand on écoute le soliste. On dirait qu'il est ailleurs, et puis, tout à coup, il revient.

Il revient. Tout à fait ! Tranquillement.

Parce qu'il faut pouvoir revenir ! Car, partir, ça va, mais, revenir, c'est autre chose !

Je dis toujours aux solistes : « Les gars, faites attention ! Si vous sortez par la fenêtre, vous rentrez par la fenêtre ! »

Tu parlais tout à l'heure de l'interaction avec le danseur. Si je comprends bien, le musicien suit le danseur, mais il n'a pas pour autant pratiqué la danse lui-même.

Traditionnellement, les fêtes sont programmées. Si c'est la fête de circoncision, les djembéfolas qui sont là savent qu'ils vont jouer la danse *solé*. Ils la connaissent par cœur. Ils ne la dansent pas, mais ils savent parfaitement bien comment elle se danse. Tout est lié à une histoire. Ce qui fait que la danse simple, traditionnelle est facile à accompagner. Ce qui n'est pas facile à accompagner, ce sont les improvisations. Car l'improvisation, ce n'est pas quelque chose de réglé : le pas qui arrive dans le tête du danseur, il le fait tout de suite. En tant que djembéfola, tu ne sais



jamais ce que le danseur va faire. Ce n'est pas un ballet ! Mais bon : tout ça s'apprend sur le tas, dans la fête. Le pire, ce sont les danseurs qui n'écoutent pas le djembé et se foutent du temps. On dit de ces danseurs qu'ils dansent à contretemps. Ils ne sont pas toujours très doués. Mais, pour ne pas ridiculiser ces danseurs, le djembéfola doit faire très attention de leur faire plaisir tout en ne foutant pas le rythme en l'air ! Et je te jure que c'est terrible. Je connais des danseurs comme ça. Quand ils sautent dans la danse, je freine d'abord et je ne marque que le peu de temps qu'ils mettent sur le temps ou en contretemps. Mais je ne marque pas tous les mouvements qu'ils font qui n'ont rien à voir avec le rythme.

Petite question sur le djembé : pour autant que je sache, traditionnellement, le djembé n'est pas un instrument si important que ça. N'est-ce pas un peu toi qui as fait que le djembé connaît un tel succès aujourd'hui ?

Tout à fait. Je dirais que j'ai fait un travail par rapport au djembé et au djembéfola, un travail très important par rapport aux maîtres, car il n'y a pas beaucoup de maîtres qui ont quitté leur village pour venir dans les capitales et donner une ouverture internationale au djembé. Parmi tous les djembéfolas de l'Afrique, je suis le premier à avoir fondé une école de djembé en Occident. Tous

ceux qui on crée des écoles l'ont fait après mon école *Tam-tam mandingue*. Et cette école a pris une ampleur extraordinaire. Ça a explosé, surtout à Bruxelles. Puis les gens sont venus d'un peu partout en Europe et m'ont demandé de créer une école de djembé dans leur pays. J'ai ouvert une école en France, une école en Allemagne, j'ai donné cinq ans de cours réguliers à Genève. Et même si je n'ai pas ouvert d'école dans certains pays, toute l'information y est arrivée. Ensuite, il y a eu le film *Djembéfola* qui a obtenu sept prix à des festivals internationaux du film documentaire. Ce film, coproduit par *National Geographic*, est passé partout dans le monde et a eu un succès fou, ce qui a attiré l'attention sur le djembé et le djembéfola. Parce que, avant, le djembéfola était considéré dans son rôle pendant les fêtes traditionnelles, les mariages, les baptêmes etc. Mais, à part ça, le djembéfola, c'était le dernier des derniers.

Comme souvent les musiciens.

Exactement. C'est comme en Europe. Tu arrives dans un endroit où il y a des personnalités et on te demande ce que tu fais. Tu réponds : « Je suis musicien » – « Ah oui » on répond alors « et qu'est-ce que vous faites comme métier ? » Et bien, en Afrique, c'est exactement comme



ça. Si tu es djembéfola et que tu vas demander la main d'une fille, le père te la refuse. Moi, on m'a dit « Non ! » Par exemple, quand j'ai voulu marier la mère d'un de mes fils, sa famille a dit : « Quoi ! Notre enfant mariée à un djembéfola qui n'a pas de métier ! Un vaurien ! Non ! » Ils n'ont pas accepté notre mariage. Et cette attitude envers le djembéfola a continué jusque dans les ballets. Là, le djembéfola était caché. Et pourtant, c'était lui le moteur du ballet ! Sans djembéfola, il n'y a pas de ballet. Les danseurs dansaient au son du djembé, mais nous, les djembéfolas, on restait dans les coulisses ; on ne nous voyait pas sur scène. Alors, un jour, j'ai créé un numéro : j'ai fait une mise en scène avec *seulement* le djembé et les dunun. Quand j'ai présenté ça, il y avait des autorités. Il y avait cinq présidents de la République dans la salle, plus notre président. Le lendemain, le président m'a invité avec mon directeur de ballet. Je le vois encore me dire : « Mamady, tu as mis la lumière sur le moteur du ballet. L'idée que tu as est géniale. C'est un autre spectacle. » Et c'est là que les ballets ont commencé ce qu'on appelle « La pyramide des rythmes » c'est-à-dire un jeu très technique et très puissant. C'était le départ des grou-

pes composés uniquement de percussions. Maintenant, il y en a des milliers en Afrique. Et ce combat, je l'ai fait pour donner de la valeur au djembé et au djembéfola. Je me suis battu comme un lion.

Ce qui est extraordinaire, c'est que tu aies mis le djembé en valeur en Occident et qu'ensuite, cela soit retourné en Afrique.



Les percussionnistes de l'ensemble Koteba.
Mamady est en haut !
Copyright © 1997 - TamTam Mandingue

C'est cette reconnaissance que les jeunes Africains me témoignent. Quand je rencontre un groupe de percussions ivoirien, ils me disent tous : « Papa ». Ils disent que c'est grâce à moi qu'eux sont en Europe aujourd'hui, et que c'est grâce à moi qu'on dit aujourd'hui que le djembé, c'est un *métier*. Et les Ivoiriens, et les Burkinabés, et les Guinéens, et les Maliens, et les Sénégalais... partout en Afrique, quand je rencontre les jeunes, ils me bénissent, ils me remercient, même parfois en larmes.

Et ça me reconforte, parce que ce n'était pas facile : la plupart du temps, on ne te considère pas... C'est comme si la musique qu'on fait n'était pas sérieuse.



C'est une question que je voulais justement te poser.

Tu sais, j'ai rencontré beaucoup de difficultés avant d'arriver au stade d'aujourd'hui... Je dis merci à Dieu et merci aussi à tous ceux qui m'ont soutenu dans la création des écoles – parce qu'aujourd'hui, j'ai dix-huit écoles dans le monde...

Revenons au « sérieux » dont tu parlais juste avant. Quand on te demande ce que c'est que le rythme, tu dis souvent que c'est l'expression d'une grande joie. J'aimerais que tu précises un petit peu ces mots, car j'ai peur que les Occidentaux ne comprennent parfois mal ce que tu entends par là. Parce que, pour eux, une « grande joie », ça peut aussi vouloir dire quelque chose de léger et de pas sérieux. Mais je pense que ce n'est pas de cet ordre-là.

Pas du tout ! Pas du tout ! D'abord, le djembé, c'est un instrument de communication, un instrument qui lance des messages... historiques, traditionnels... Quand je parle de la joie, je ne parle pas d'une joie pour la joie. C'est-à-dire que c'est une joie qui est bien fondée. Le mariage, c'est une joie, mais c'est une joie sérieuse ! C'est une joie qui est fondamentale, une joie qui n'est pas n'importe quoi ! Parlons de la joie de la circoncision : chez nous, l'initiation est liée à la circoncision, ce qui fait qu'il

s'agit alors d'une joie hyper-importante, fondamentale, sérieuse.

La joie d'accueillir le petit au sein du groupe.

Exactement. Et ce n'est pas la joie de l'une ou l'autre personne, c'est une joie communautaire. Ça, c'est une chose. La joie, par exemple, des cultivateurs, c'est une victoire. Elle vient du fait qu'ils ont travaillé, qu'ils ont mis du sérieux dans leur travail, physiquement, mentalement... Prenons maintenant la joie des pêcheurs. Ce n'est pas n'importe qui, qui va pêcher ; il faut savoir pêcher. Chez les Mandingues, en Guinée, il y a des mares sacrées. On n'y pêche qu'une seule fois par an. À la veille de ce jour se tient une très grande fête. C'est la joie ! Mais ce n'est pas une joie comme ça... Il y a tout un travail avant cette joie qui est à la base de cette joie. Donc, quand je parle de la joie, ce n'est pas la folie, ce n'est pas le bordel, faire n'importe quoi... C'est plutôt la joie de la victoire après le travail. Et le djembé est le messenger de cette joie. C'est pourquoi je dis que, chez nous, on ne fête pas pour fêter.

« Chez nous, on ne fête pas pour fêter. »



C'est aussi la raison pour laquelle j'aime beaucoup enseigner. Si tu as affaire au grand public, il est difficile de lui expliquer pendant un concert pourquoi on joue tel ou tel rythme. Si tu commences à leur raconter toutes sortes d'histoires, les gens dans la salle vont rester froids. Ils ne sont pas venus pour ça ; ils sont venus pour faire la fête ensemble pendant quelques heures. Mais quand j'enseigne, j'explique aux gens pourquoi on joue un *mendiani*, un *kuku* ou un *denadon*. On les joue parce qu'il y a un événement. On ne joue pas pour jouer. On joue une situation, une histoire.

Parce qu'il y a une raison de jouer.

Et c'est pour cette raison que tous les rythmes traditionnels ont un nom. Si, par exemple, en Afrique, tu prends ton djembé, tu vas dans la rue et tu te mets à jouer, ils vont dire : « C'est le fils de qui, ça ? » Ils vont te demander pourquoi tu joues.

Et c'est pour ça, sans doute, que l'on apprend dans la fête et qu'on ne répète pas.

Oui. Parce que ça n'a pas de sens de jouer s'il n'y a pas de raison de faire la fête.

J'aimerais encore te demander ceci. Dans les sociétés traditionnelles comme la société mandingue, malgré le

fait que le djembéfola est peu considéré socialement, est-ce qu'il ne détient pas cependant une espèce de pouvoir secret ?

Si ! Peut-être pas chez les djembéfolas modernes qui suivent un cours assis en demi-cercle. Mais sinon, traditionnellement, derrière le djembé, il y a toute une philosophie, il y a tout un esprit, toute une connaissance... Il y a tout un secret là-dedans. C'est ça qu'on appelle l'initiation ! Pour apprendre le djembé, tu as besoin d'un maître, tu as besoin d'être initié. Et cette initiation, c'est d'abord de connaître le milieu, l'univers des djembéfolas. Parce que c'est autre chose : c'est une communauté. Ils ont leurs secrets, ils ont leur façon d'être, ils ont leur mentalité, ils ont leur esprit, et avant d'être un maître du djembé, il faut connaître les *règles*. Et puis aussi, tu dois avoir ton grade par rapport à l'âge et par rapport à ta connaissance. D'abord, il faut connaître les plantes. Il y a des incantations, des paroles magiques qu'il faut connaître. Il y a des matériaux... Tu sais que, dans le cercle des djembéfolas, quand on fait par exemple un grand *solé*, quand on circonscrit par exemple cinquante jeunes ensemble de différentes familles de différents villages... ça peut aller jusqu'à sept, même dix villages qui viennent dans un village pour faire un grand *solé*... Dans le cercle des djembéfolas, il y a une



compétition infernale, sans pitié. À la fin d'un *solì*, il faut qu'un djembéfola amène la victoire du *solì*, qu'il soit le meilleur. Et cette compétition ne pardonne pas. Tu as des djembéfolas qui prennent une aiguille et font une incantation sur cette aiguille. Il suffit qu'ils connaissent ton nom, tout simplement. Puis ils plantent cette aiguille dans un arbre et toi, quand tu joues le djembé, tu as l'impression que tu as des aiguilles dans toute ta main. Tu vois la douleur ? Alors, qu'est-ce qui se passe ? Tu dois

**« ... quand la personne arrive,
le djembé lui donne la joie
et elle se sent bien. »**

arrêter. Et si le maître arrête, tous les apprentis arrêtent... Il y a des gens qui prennent trois pierres et qui font une incantation sur ces pierres. Ils jettent une pierre à droite, puis une pierre à gauche, puis la troisième pierre devant. Quand la pierre tombe, le djembé de la personne dont le nom a été prononcé éclate. La peau éclate. Pour éviter tout cela, il y a des gens qui montent le djembé complètement, qui le mettent au soleil et puis, une fois sèche, qui enlèvent la peau et la mettent de côté pour que, si jamais pendant les *solì* quelqu'un arrive à péter leur peau, ils en aient déjà une autre de prête. Dans le cercle des djembéfolas, il faut connaître tout ça. Il faut aussi connaître les signes. Si tu ne connais pas ces signes, c'est terminé

pour toi... Par exemple, si tu arrives dans un village, tu ne tapes pas sur le djembé de quelqu'un. Tu demandes d'abord. Même si c'est un jeune, tu lui dis : « Maître ». Tu lui dis, « Maître, est-ce que je peux toucher ton djembé ? » Il faut connaître toutes ces choses-là, sinon on ne peut pas devenir un maître du djembé.

Et est-ce que dans cette confrérie, vous apprenez aussi à utiliser le rythme pour guérir les gens ?

Nous, on ne pratique pas directement ce genre de chose. Mais, on a les rythmes des féticheurs. Il y a, par exemple *Komah*, il y a *Woïma*, il y a *Soly Woulé*, *Kawa* et *Niaba*. Tous les féticheurs ont leur rythme et leur cérémonie. Là, on joue les rythmes pour eux, on joue pour eux. Quand, par exemple, il y a un problème dans un village (des choses bizarres, des accidents...), les vieux du village disent que le village est *sale*. Alors, il faut amener un *Soly Woulé* ou un *Komah* pour laver le village, c'est-à-dire se battre contre les mauvais esprits. Le féticheur vient alors et fait ses incantations, mais dans la fête. Il danse avec son costume. Puis il met les mauvais esprits en transe.

Et là, le djembéfola participe aussi ?

Le djembéfola joue pour le féticheur et il excite le féticheur à faire son travail. Donc, on ne va pas jouer direc-



tement pour quelqu'un qui est malade. Par contre, quand on entend le djembé dans le village, il y a des gens qui disent à leurs malades : « Viens, on va aller à la fête. Ça te fera du bien. » Et quand la personne arrive, le djembé lui donne la joie et elle se sent bien. Au village, il y a plein de gens qui m'ont dit : « Mamady ! Quand je suis venu à la fête, j'étais malade, mais après ta fête, je me sens mieux. »

Je te remercie.

Propos recueillis par
Arnould Massart le 07/06/2005



SCANNÉ POUR VOUS

Le Konkoba

par Denis Orloff



Coïncidence ? Heureux hasard ? Non bien sûr. Si après l'entretien avec Mamady Keïta, je propose à la sagacité de votre écoute ce rythme traditionnel de l'ethnie Malinké, originaire de l'actuelle Guinée, pays de Mamady, c'est en hommage à ce grand Djembéfola qui fut mon professeur.



« Expression de la vie et de la force, à la fois source et effet de l'émotion, le rythme est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force vitale. » (Encyclopédia Universalis)

Les rythmes de cette région sont constitués d'un matériel de base simple et constituent un ensemble où règnent ordre, répétition et équilibre. Comme l'explique très bien Mamady, lorsque sur cette base, le soliste se met à voyager « hors du temps », il peut mettre le bordel. Et pour reprendre cette image forte, si le soliste sort par la fenêtre, il est invité à rentrer par cette même fenêtre. A cette condition, le rythme continuera à tourner.

Pourquoi le choix de Konkoba ? Il y a deux versions de ce rythme (appelées respectivement Konkoba 1 et Konkoba 2), le point commun aux deux étant la base rythmique tenue par l'ensemble des trois dunun : kenkeni, sangban et dununba. C'est en effet ces instruments (plus souvent présents par deux que par trois) et plus particulièrement le sangban appelé « maître du rythme » qui détermine le cycle de base qui sert de point de repère aux chanteurs, danseurs et musiciens. Et ici comme nous allons le voir, ce n'est pas tout à fait le cas.

Autre particularité, c'est un rythme nettement ternaire.

Mais alors que la plupart des rythmes ternaires s'inscrivent dans un cycle de quatre pulsations ou temps, celui-ci est basé sur un cycle de six temps ternaires. Idéalement, une transcription s'écrirait donc en 18/8.

Enfin, l'appel et surtout son placement dans le rythme pour en indiquer la fin sont assez surprenant.

Cet appel, comme le souligne Mamady, n'est pas traditionnel. Il a été institué fin des années 1950, pour structurer les premiers spectacles élaborés pour les ballets nationaux. Et je me souviens de Mamady nous racontant l'épisode auquel il avait assisté. Les musiciens responsables de la mise en place de ce rythme n'arrivaient pas à placer un des deux appels ternaires usuels à une place satisfaisante pour que les musiciens s'arrêtent en même temps. Et ils ont cherché longtemps avant de trouver ! Il fallait en effet que la fin de l'appel usuel qui se déroule sur quatre temps coïncide avec la fin du cycle de base du rythme lui-même.

Avant de peler notre Konkoba, pour en savourer toutes les couches, un petit mot quant à la fonction de ce rythme dans le quotidien de l'ethnie Malinké. Je reprends ci-après le texte extrait du livre « Mamady Keïta, une vie pour le Djembé – Editions Arun – » :



Konkoba 1 et 2 sont aussi des rythmes qui sont joués pendant le travail des champs. Le Konkoba est également joué en l'honneur d'un paysan riche et important. On appelle d'ailleurs ce rythme le « rythme pour les bons travailleurs ». Le mot konko signifie forêt, jungle.

Le Konkoba 1 est originaire du Nord-Est de la Guinée Konakry, le Konkoba 2 du centre. Ce dernier se joue « très vite » !.

A tout seigneur tout honneur, écoutons d'abord les dunun, puisqu'ils sont les mêmes dans les deux rythmes. Et nous entendons tout de suite que le fameux sangban, maître du rythme, nous met en place un beau cycle de trois temps ternaires. (Vous pouvez également suivre du regard en lisant la partition en fin d'article)



A présent le Kenkeni (plus aigu), que nous raconte-t-il ?



Si ceci n'est pas un bon vieux 12/8....(quoique l'appel à la fin tomberait alors bizarrement !) Alors le dununba va-t-il nous éclairer ?



La longueur du cycle (hormis la feinte de l'appel) se précise.

Écoutons sangban et dununba :



La base du rythme s'élabore, soit un premier polyrythme qui superpose cinq cellules rythmiques différentes (trois cellules jouées sur la peau et deux autres sur les cloches – les cloches du sangban et du kenkeni étant identiques -) :



Prenons le temps d'écouter uniquement les cellules jouées sur les peaux :



Ensuite les cellules jouées sur les cloches :



Et à nouveau cette base complète :



Entrée en scène des djembés pour Konkoba 1 (celui qui ne se joue pas « très vite »).

Commençons par le deuxième accompagnement confié à un groupe de djembés, ici joué par un seul pour plus de



clarté. Ne vous rappelle-t-il pas un extrait sonore entendu précédemment. Cherchez...



Et le premier accompagnement me direz-vous ?



Voici un accompagnement qui respecte le grand cycle de base, soit six temps ternaires. Ouf !

Écoutons la superposition de ces deux accompagnements



On entend bien quelque chose de fréquent, c'est la rencontre de sons identiques placés à la même place. (Non ? Réécoutez alors...)

Je vous propose d'écouter l'accompagnement Djembé 1 superposé au Kenkeni (vous vous souvenez, le « si ce n'est pas un bon vieux 12/8... » en ensuite au Dununba :



Alors, comment vous sentez-vous en écoutant l'un ou l'autre ? Je vous invite à réécouter ces deux extraits sonores.

Et maintenant le moment est venu d'écouter le rythme complet soit une superposition de sept « rythmes » différents, huit quand l'appel vient se superposer à la fin. (Par « rythmes » vous aurez compris qu'il s'agit ici de la mise en boucle des cellules de base à chaque instrument)



C'est trop court ? ben, écoutez en boucle...

Bon, passons au Konkoba 2, du centre, région de Faranah. Pour rappel la base des dunun est la même. Que nous chantent donc les djembés, et particularité d'abondance, nous avons ici trois accompagnements différents de djembés, ce qui n'est pas courant non plus.

L'accompagnement du djembé 1 :



Parenté avec le Kenkeni (bravo, vous l'aviez repéré)



et l'accompagnement 2 de Konkoba 1 (désolé !)



L'accompagnement du djembé 2 :



Autre matériel de base intéressant à écouter superposé avec le Kenkeni auquel il répond.



(Et du coup, il n'est plus question du tout de ce bon vieux 12/8...)

A présent l'accompagnement du djembé 3 qui est intéressant par un mélange de quelque chose d'irrégulier (la présence d'un son basse sur le 2^{ème} et le 5^{ème} temps du cycle) et de très « ordre, répétition et équilibre » générés. C'est en tout cas ce que je ressens, puisque c'est bien de ressenti qu'il s'agit dans ce scanné un peu spécial.



Avant d'écouter la superposition de ces trois accompagnements, écoutons d'abord ce même troisième accompagnement de djembé superposé au sangban d'abord,



au dununba ensuite :



Succulent...

Comme promis, voici les trois accompagnements de djembé superposés :



Ici encore, harmonie et chaos, non ?

Et pour clore cette session, voici le Konkoba 2 complet.



Bonne écoute.

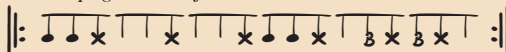


Konkoba 1

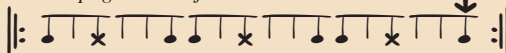
Appel



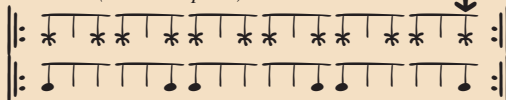
Accompagnement djembé 1



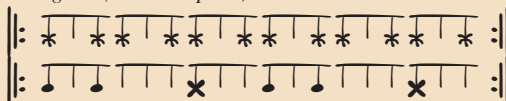
Accompagnement djembé 2



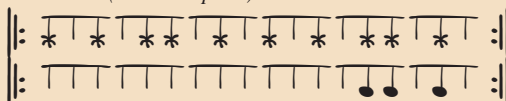
Kenkeni (cloche et peau)



Sangban (cloche et peau)



Dununba (cloche et peau)



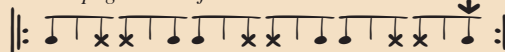
Légende :  = Basse  = Tou  = Ta
 = Claque sèche  = départ du rythme
     = Fla en respectant les sons

Konkoba 2

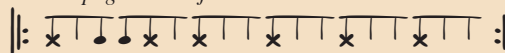
Appel



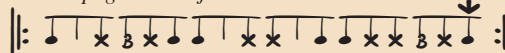
Accompagnement djembé 1



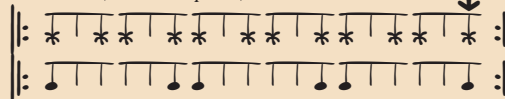
Accompagnement djembé 2



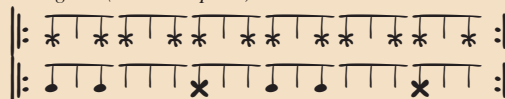
Accompagnement djembé 3



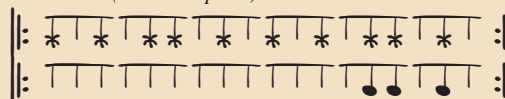
Kenkeni (cloche et peau)



Sangban (cloche et peau)



Dununba (cloche et peau)



ET LE FAIRE C'EST MIEUX ...

- 1 – Restons en phase**
- 2 – Le défi du trimestre**



Restons en phase

par Arnould Massart

Trois placements de deux coups consécutifs dans une pulsation ternaire.

A. Déterminez votre réponse spontanée

1. Mettez votre métronome en route à sa vitesse maximale (± 200).
2. En vous synchronisant avec la pulsation du métronome, frappez dans les mains de manière répétée deux coups consécutifs suivis d'un silence équivalant à une pulsation de métronome. Une organisation ternaire apparaîtra.
3. Tout en continuant à frapper de la même manière sur la pulsation du métronome, marchez à présent en veillant à ce que vos pas coïncident systématiquement avec une des trois positions du ternaire (1^e frappe, 2^e frappe ou silence).
4. Observez le choix que vous avez fait spontanément. Il y a trois possibilités :

X X O

ou bien

X X O

ou bien

X X O¹

P

P

P

¹ X = frappe, P = pas, O = silence



B. Développez les deux autres possibilités

1. Sans métronome, cette fois, marchez simplement à la même cadence que tout à l'heure.
2. Frappez dans les mains trois coups pendant la durée de chaque pas de manière à obtenir
X X X
P
3. Remplacez la troisième frappe par un silence (X X O)
4. Remplacez la deuxième frappe par un silence (X O X)
5. Remplacez la première frappe par un silence (O X X)
6. Évaluez quelle tâche est la plus difficile pour vous et répétez-la jusqu'au moment où vous sentez que vous pouvez l'exécuter de manière détendue.

C. Allez plus loin

1. Exécutez les trois possibilités à des vitesses plus rapides.
2. À plusieurs, combinez ensemble les trois possibilités tout en synchronisant vos pas.



Défi du trimestre

par Arnould Massart

Le défi que voici est inspiré du rythme mendiani. Il s'agit d'une polyrythmie vocale et corporelle qui, une fois réalisée, devrait vous donner une bonne idée du « feeling » de ce rythme.

En voici le pattern :

$\bullet = 108$

Voix

Mains

Pas

Petite notice explicative :

- Pour la voix, prononcez les sons « Doum » dans le grave ou dans l'aigu comme indiqué.
- Main droite : frappez les notes pleines sur la poitrine et la note en croix sur le flanc de la cuisse. Main gauche : frappez toutes les notes sur le flanc de la cuisse gauche. NOTA : vous pouvez inverser les mains si vous êtes gaucher.
- Pas : Exécutez le pas balancé avant-arrière, c'est-à-dire pied droit en avant, pied gauche sur place, pied droit en arrière, pied gauche sur place. Vous pouvez aussi inverser les pieds si vous êtes gaucher des pieds.

Et que ça groove !

