

MEMOIRE DE MAÎTRISE :

Etude de la cora et de sa transmission, au Mali.

Transmission de savoirs et savoir-faire en caste et
hors-caste en milieu Malinké, appropriation
culturelle.



A Tidiane, à Massa,

A mes parents,

*A ceux que je connais ou que j'ai croisé depuis
le début de cette histoire il y a 7 ans Et dont les noms
s'accumulent dans ma mémoire.*

Ala ka tilen here la!

A - Prélude

*"Nous naissons, pour ainsi dire, provisoirement, quelque part, c'est peu à peu que nous composons en nous le lieu de notre origine pour y naître après coup, et chaque jour plus définitivement."
Rilke, Lettres Milanaises.*

Intromission

(Les niveaux de lecture sont entremêlés.)

Il n'est pas certain de devoir commencer par le début plutôt que par la fin. Au moment de la restitution, deux épisodes se regardent en miroir. Comment restituer l'histoire d'un film dont on a vu ni le commencement ni le dénouement? Et non seulement narrer la narration mais faire une analyse des séquences. Etat des lieux d'un présent en cours, regard sur une histoire dont le sujet est finalement le temps.

Cet écrit sera lu par des Africains, ou non Africains, spécialistes ou non, qui ne le recevront pas de manière identique. Il n'y est pas question "d'art Africain" ou "d'Africanité", ce n'est pas pour autant que la question de l'identité en soit exclue. Sous la forme d'un document ethnographique s'exprime le désir de communiquer ce qui se dessine dans le fond lorsqu'on a à faire à un phénomène de transmission, et qui dépasse la "simple" conservation d'un savoir.

A travers cette étude de la cora, ces quelques clichés (et enregistrements) d'une activité humaine que l'on classe dans la musique, qui est née et a pris forme en Afrique de l'Ouest, c'est

avant tout un rapport au passé et au temps en général qui se manifeste.

A l'origine de ce mémoire, il y a la mémoire d'un don.

Ce dont il s'agit est la pratique d'un instrument de musique traditionnel d'Afrique de l'Ouest, instrument à cordes apparenté à la harpe, la cora. Parti pour le Mali en 1996 en tant que musicien amateur afin de m'initier, comme tant d'autres, à la percussion au jembé*¹, je ne m'attendais pas du tout à découvrir la cora et sa musique. Cela aurait pu s'arrêter là : j'aurais pu m'en tenir à ramener avec moi cette connaissance que mon maître m'avait transmise, et, comme on ramène de voyage un souvenir, contempler ce bel objet musical. Le problème est que ça *s'est* arrêté là. De retour en France, sans instrument et sans maître, j'ai dû faire le constat en négatif, par l'absence, de plusieurs choses. La première étant que j'avais reçu une partie, modeste, d'un héritage transmis de personne à personne depuis une certaine profondeur du passé (même si l'ancienneté de la cora est parfois contestée). La deuxième est que cette musique, ces gestes présents dans ma mémoire et dans mes mains n'y resteraient que si ... je ne les oubliais pas! C'est une tautologie mais elle souligne, au-delà de mon cas, la responsabilité de tout porteur d'un savoir, spécialement au sein d'une culture orale (je n'avais, pas plus que tout autre joueur de cora, de trace écrite de ce que j'avais appris). Et ce savoir dépend de la manière dont chacun le maîtrise et le transmet.

¹ Les mots marqués d'une étoile sont répertoriés dans le lexique à la fin du document.

Rencontrer une tradition, une musique traditionnelle.

(approche naïve)

Jeune batteur, je suis arrivé au Mali pour y apprendre des "rythmes traditionnels", des rythmes bien agencés, forgés le long des générations par les maîtres de la percussion, des rythmes complexes et bien construits – en somme une connaissance rythmique toute faite. Plus qu'une connaissance aussi, ça vibre, ça fait danser, ça marque le moment, ça crée l'émotion, enfin c'est de la musique. C'était un premier contact² avec un savoir traditionnel : il faut commencer par le commencement, et il n'est pas question d'altérer un rythme. Je devais reprendre à zéro. Comme le maître sait et que l'élève ne sait pas, il n'est pas possible d'aller plus vite que la musique, il faut attendre patiemment que le maître juge qu'il est temps d'ajouter quelque chose. Celui qui m'enseignait, Séga Sidibé, est un Peul du Wassoulou âgé d'une cinquantaine d'années qui a recueilli au long de sa vie les rythmes traditionnels à travers l'Afrique de l'Ouest. Il était et est encore reconnu pour son savoir et sa maîtrise en la matière. Un jour que je travaillais sur un rythme qu'un autre percussionniste m'avait montré, je l'ai vu pratiquement hors de lui : "mais qu'est-ce qu'il sait celui là! Il ne sait même pas que ce rythme vient de telle région, et ça ne se joue pas comme ça! Il ne faut pas jouer ça!..." On ne badine pas avec la tradition (même un blanc). S'il y a un maître, il n'y en a qu'un seul (à la fois), c'est un aspect de la relation du maître à l'élève, c'est à lui qu'incombe la qualité de ce qu'il transmet (sinon comment aurais-je pu reconnaître la différence entre ce qui fait partie du rythme et ce qui n'en fait pas partie?). Quand on apprend la batterie, on apprend d'abord à frapper régulièrement, à faire des noires, des croches, des triolets, puis à

coordonner les membres; la musique vient après³. Au *jembe* on écoute ce que montre le maître. Les rythmes que l'on apprend ont une origine et un nom et contiennent des *appels* qui sont reconnus par tous, on apprend une musique qui a d'abord des contraintes (mais aussi des libertés) et qui transporte un sens que les initiés peuvent comprendre. On pense tout de suite aux rythmes réservés à tel ou tel rite; ce n'est pas tout : Mungo Park [1] témoigne que "le tambour sert aussi à maintenir l'ordre parmi les spectateurs, et pour cela on lui fait imiter le son de certaines phrases Mandingues. Par exemple [...] on le frappe de manière que l'assemblée s'imagine entendre les mots *ali boe si*, c'est à dire "asseyez-vous tous"; et à l'instant tous les spectateurs s'assoient." Mon professeur de cora m'affirmera qu'il entend parfois des joueurs de *jembe* se moquer de leur audience... Les vieux maîtres sont encore capables de dire "fais attention à ce que tu dis avec ton *jembe*". Plus on en sait, plus on se rend compte que la musique associée au *jembe* ne se suffit pas à elle-même.

Revenons à la cora. Comme j'ai du temps, on me propose d'apprendre un autre instrument. "Il y a des cours de cora, il faut apprendre la cora" me dit-on. Au-delà du fait que c'est un instrument à cordes, je ne sais rien de ce que c'est en réalité. Le lendemain en début d'après-midi, Seick Tidiane Dia arrive sur ses béquilles⁴, accompagné de quelqu'un qui porte sa cora. L'instrument fait à peu près un mètre trente de haut, je ne pensais pas avoir à faire à un instrument de ce gabarit. Nous nous saluons, et prenons place près d'un tas de sable où traînent quelques détritrus. Juste à côté dans

² Pour la petite histoire, c'est en fait un noir Américain de l'état de Virginie qui m'a donné mes premières leçons. C'est de lui qu'est venue la suggestion d'aller apprendre à la source, en Afrique de l'Ouest. Lui même avait perdu la trace de ses origines, et se formait aux rythmes traditionnels.

³ On travaille aussi des combinaisons de gestes. La musique devient combinatoire. C'est un excellent exercice de l'esprit, et cela fournit les outils d'une liberté d'expression musicale, mais il n'y a pas d'adhésion directe d'un sens externe au geste musical comme c'est le cas pour les musiques traditionnelles. Il y a plus de liberté, et plus de recherche de sens.

⁴ Atteint de la poliomyélite vers huit ans, il a perdu l'usage de ses jambes.

la cours, des apprentis travaillent le bois et la rue est juste derrière; la circulation de Bamako est un flot continu en journée et nous sommes en centre ville. Tidiane me joue un ou deux morceaux pour me faire découvrir ce dont il est question.

C'est bien ici le début de l'histoire. Au milieu de ce brouhaha, je suis touché, étonné, séduit par cette musique, par les sons aériens qui se dégagent des cordes de nylon de cet instrument. Il faut que je sache jouer ça!

Je prenais à l'époque deux heures de cours par jour, au total plus d'une soixantaine d'heures (nous nous retrouvions tous les après-midi, dans un endroit plus calme chez une tante de Tidiane). La cora que l'on tient face à soi possède deux rangées de dix et onze cordes, c'est un peu une "double harpe" qui se joue avec les pouces et les index de chaque main. Rythme, coordination, mélodie, le jeu de départ est simplifié pour arriver progressivement à intégrer la structure polyphonique et insérer en quelque sorte de plus en plus de contretemps. Efforts et concentration. Encore une fois, comme nous sommes dans le domaine de la musique, tout instrument demande un investissement, ce sont les chemins empruntés qui diffèrent.

D'abord Alalaké, puis Bani, Jarabi, Babalengué, j'acquiers petit à petit les bases de mes premiers morceaux, les cours se déroulent bien. En même temps, comprendre, intégrer, assimiler cette musique demande d'oublier au moins en partie la façon dont j'entendais jusqu'à présent la musique. Une amitié se lie, j'apprends la cora et à être l'élève de Tidiane. Le rythme de l'échange, de la transmission s'établit de part et d'autre. J'étais motivé, capté par la musique elle-même, et je ne la connaissais que d'après ce que Tidiane m'en jouait. Je n'apprenais pas la cora traditionnelle, j'apprenais simplement des morceaux de cora qui me faisaient découvrir un autre monde musical. Tout reposait sur ce qu'il me disait et me montrait. Je l'avais enregistré sur cassette (c'est lui qui

choisissait le moment où j'enregistrais), et il m'avait donné à enregistrer quelques morceaux issus de d'autres artistes avant mon départ.

Cette musique, cette connaissance a pris sa dimension, son étiquette "traditionnelle" une fois que j'eus quitté le Mali et Tidiane. Là-bas elle vivait, elle évoluait sous mes doigts au fur et à mesure de mes progrès. Elle avait ses porteurs bien que je n'en eusse connu qu'un seul. En France, c'était devenu quelque chose de fragile, qui ne reposait que sur ma mémoire.

Et moi qui n'étais ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, que voyais-je en consultant ma mémoire? Non pas uniquement une nouvelle connaissance musicale, mais quelque chose qu'on m'avait soigneusement transmis, que j'avais consciencieusement acquis et qui n'aurait jamais pu venir jusqu'à moi sans que le même schéma de transmission de maître à élève, de temps passé, d'efforts fournis ne se soit reproduit avec suffisamment de continuité.

Le fait de pincer une corde puis une autre n'est plus comme la simple succession de deux notes d'une gamme avec tel écart et tel rythme dans un système musical, c'est un geste qui a été choisi, communiqué, qui a résonné ailleurs et en d'autres temps.

La résonance s'entend ici et maintenant.

Comment se joue la transmission qui rend cela possible,

Qu'est-ce qu'on entend quand on entend la cora,

Au-delà des notes?

Quatre ans s'écoulaient sans instrument, sans maître, rupture de la chaîne de transmission⁵. Mémoire, mémoires. Pendant une année, je n'ais pas écouté les morceaux enregistrés de Tidiane : c'était comme

⁵ L'interruption est double puisque la relation avec mon maître de percussion, bien que plus distante n'était pas moins présente. De plus, Séga est un "vieux" sa manière de transmettre est centrée sur une relation de maître à élève traditionnelle. A ma connaissance il a emmené par le passé trois de ses élèves blancs à une connaissance poussée. Par delà les différences culturelles et les effets de mode liés à la musique, Séga évoque pour moi le respect face au savoir.

s'il se tenait à un mètre de moi en train de jouer. La rupture est bilatérale, Tidiane avait perdu de vue son élève : celui qui donne ce qu'il sait voit lui aussi son œuvre interrompue. Appelons ce que j'ai acquis un élément de culture, que devient-il lorsqu'il n'est pas exprimé, pas agi? Reste-il intégré, se désintègre-t-il au contraire?

J'en restai là jusqu'à ce qu'en 2000, j'apprenne qu'il est en France. Il doit subir une opération chirurgicale pour insuffisance cardiaque. Ce sera un succès, grâce aux efforts de ses amis de sa région d'adoption - la Bretagne - grâce à sa musique qui lui aura permis à se faire connaître et à récolter des fonds par le biais d'une association. C'était la première venue de Tidiane en France. Il retrouve régulièrement sa "famille d'accueil" dans le Morbihan depuis lors. Retrouvailles, et aussi prise de conscience de la distance et du temps. Pourtant, ce que j'avais appris m'est revenu subitement, en une heure ou deux. Cela m'a fait l'effet d'une douche écossaise, en tout cas ce fut plus physique que l'effet de la madeleine de Proust trempée dans du thé. Je n'avais pour ainsi dire rien perdu, pratiquement pas une note⁶.

Toutefois, puisque nous ne pouvions nous rencontrer qu'occasionnellement, la transition a été lente. En effet, travailler seul sans avoir la maîtrise de l'instrument se limite à ce que l'on connaît déjà. On peut toujours composer, ajouter des notes, jouer, mais cela signifie sortir du jeu propre à la cora, à la tradition (et oui!). J'ai pris de l'aisance et des libertés, mais à chaque fois que l'on reprend une leçon, c'est à partir de telle note, à partir de tel morceau, là où on l'avait laissé. Après avoir récupéré une cora, j'ai mis un certain temps avant de réussir à l'accorder moi-même. Ce

⁶ Confronté à la persistance d'un savoir non-écrit, je ne peux m'empêcher de penser que la tradition orale a peu de choses à envier à la si grande supériorité de l'écrit et de citer que [4]: "L'écriture produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire: confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux mêmes que les hommes chercheront à susciter le souvenir; [l'écriture est] le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir".

n'est que plus tard que Tidiane m'indiqua une astuce pour l'accorder plus facilement. Chaque chose en son temps.

*"Aucun bien n'est agréable à posséder si l'on y associe personne".
Sénèque, lettres à Lucilius [2]*

Seick Tidiane Dia, joueur de cora.

un jeu d'enfants

Chassé-croisé. Je retrouve Tidiane à Amiens avant de quitter la France. Il revient d'un court séjour au Mali. Les démarches qu'il a faites là-bas pour obtenir un visa de longue durée pour la France, compte tenu de son état de santé, n'ont pas vraiment donné de résultat. Il va bientôt reprendre sa tournée avec le groupe Toma Sidibé et les Douniakaw* dont il est membre. Je lui avais fait part de mon intention de travailler sur la cora avant son départ. Comme les circonstances ne permettaient pas que l'on retravaille ensemble, c'est à dire que je reprenne l'enseignement avec lui, au Mali (voire jusqu'en Gambie, c'est une idée qu'il avait en tête depuis longtemps), je tenais à lui exposer clairement mon projet. Comme la transmission de personne à personne, de maître à élève était au centre de mon sujet, le fait de devoir changer de maître dans la pratique m'a amené à beaucoup douter. Dans une recherche de continuité, de renouvellement personnel avec la cora, j'introduisais moi-même une nouvelle rupture entre mon maître et moi.

Je lui explique ce qui, dans la cora, dans notre rencontre et dans ce que j'ai tiré de mes expériences me pousse à faire ce travail. Ce faisant, je veux en fait m'assurer à nouveau une certaine continuité dans cette histoire : en ayant cet échange avec lui je veux marquer le fait qu'avec la cora et sans Tidiane Dia, je n'aurais pas eu ce projet. Ainsi il y participe bien que n'étant pas "sur le terrain", puisque terrain il y a.

Dans l'entretien qui suit, j'ai préféré garder le ton de la conversation, ainsi que la formulation de phrases de Tidiane : elle reflète, notamment dans l'usage du présent pour raconter le passé, la façon de parler en français de bon nombre de Maliens. Pour moi cela est dû à la transposition à partir du Bambara, et c'est une façon de réactualiser un récit, une action passée. Il s'est cependant déjà énormément francisé dans son langage.

Tidiane joue un morceau au *donson n'goni** pendant que j'installe mon matériel pour l'enregistrement.

J- Monsieur Tidiane, vous êtes là, nous sommes là⁷

T- En chair et en os!

J- Donc mon travail commence vraiment aujourd'hui, avec toi, avec le micro, avec le n'goni. Alors on peut commencer par toi, tu as 32 ans et on s'est croisés en 96 pour faire un peu de cora ensemble...

T- oui, au Mali.

J- et tu es mon karamogo.*

T- oui.

J- et je suis ton kalan.*

T- oui (rires).

J- Je me souviens d'un jour où tu m'avais raconté comment tu avais appris la cora, vers l'âge de 10 ans, comment tu avais commencé, et que la cora t'avait "accroché" tout de suite, que tu travaillais même la nuit, tout le temps... En fait, tu avais appris dans une famille de griots.

T- Exactement.

J- Comment ils s'appelaient?

T- J'ai appris dans une famille de griots qui est la famille Sissoko à N'Tomikorobougou, c'est un quartier de Bamako. C'est une famille de cora originaire de la Gambie⁸. Depuis, les parents sont venus s'installer après

⁷ Je ne le savais pas encore, mais c'est le genre de petites phrases qui sortent souvent lorsqu'on rencontre quelqu'un au Mali, on vous salue et on vous dit "tu es là?", ou bien une conversation peut-être ponctuée de "on est là!". On peut vivre dans l'instant, cette formule rappelle aussi qu'on est quelque part!

⁸ Ajout de Massa Sissoko: l'arrière-grand-père était Malien.

l'indépendance au Mali et c'est comme ça qu'ils sont devenus Maliens. Ils se sont mariés et ont eu des enfants au Mali. Ils ont toujours gardé la tradition griot et ça continue jusqu'à aujourd'hui, de génération en génération. C'est une famille de cora, de griots.

J- ça veut dire qu'il y a des griots qui sont spécialistes de la cora?

T- voilà, parce que la cora est un instrument traditionnel de l'Afrique de l'Ouest, mais c'est un instrument qui a toujours été joué par les griots; moi mon cas ça a été une exception. Je ne suis pas griot, ni du côté paternel, ni maternel, j'ai appris la cora par l'amour [de l'instrument], parce que celui qui m'a initié dans ce monde de musique, de la cora, c'est un ami d'enfance. Il fait partie de la famille Sissoko là où j'ai appris. Il était mon voisin de classe. Vu mon état, quitter l'école l'après midi, aller à la maison et revenir à l'école... moi je marchais avec des béquilles : c'est un peu fatigant pour moi, donc lui il m'a choisi, il m'a proposé de venir chaque après-midi manger chez lui. Il m'a proposé ça parce qu'il habitait à trois cent mètres de l'école, moi j'ai dit pourquoi pas, avec plaisir! Donc quand on arrivait chez lui, après avoir fini de manger, il prend la cora, il joue des petits trucs...

J- Il avait ton âge à peu près.

T- oui il avait mon âge.

J- Et il s'appelait comment?

T- Il s'appelait Karamogo Sissoko.

J- Son prénom c'est Karamogo?

T- Son prénom c'est Karamogo, bon, c'est Diatourou, et Karamogo c'est son surnom, il a pris le nom d'un karamogo aussi, mais son nom de famille c'est Sissoko.

J- Son jamu c'est Sissoko, son togo* c'est Diatourou, et son surnom,*

T- c'est karamogo, comme "maître".

J- comme "cheick" dans Cheick Tidiane...

T- voilà. Et en fait quand on a fini de manger, karamogo prend la cora, et puis il joue des airs traditionnels jusqu'à ce que (bruit de bâillement) moi ça m'endorme. Je trouvais ça, c'était beau, c'était magnifique, voilà. Et ça a continué comme ça pendant des mois. Et chaque fois que je viens, même s'il n'a pas envie de jouer, je le force de me faire un peu de cora, et voilà c'est comme ça. Et des fois s'il est fatigué, s'il n'a pas envie de jouer, moi je prends la cora, je ne connaissais rien, je commence à gratter les cordes n'importe comment. Et

puis après je lui ai demandé un jour "est-ce que tu pourrais m'apprendre quelques petites mélodies?" Et il m'a dit "ben pourquoi pas, si tu veux moi je peux te montrer des petites mélodies". En fait c'est comme ça, et il m'a pris, il m'a montré les trucs de base.

J- Alalaké,

T- **Alalaké, Bani**, des trucs somme ça.

J- Tu as commencé aussi par Alalaké et Bani?

T- Je me rappelle de ma première leçon de cora, c'était Bani. Normalement on commence par **Kourountou Kelefa** et **Kelefaba**, ce sont les premières leçons. Mais moi, comme je n'avais pas l'intention d'apprendre sérieusement comme on apprend aux autres, j'avais juste envie de jouer quelques mélodies. Parce que chaque fois quand lui il prenait la cora, il jouait ces deux morceaux : soit Alalaké, soit Bani. Alors quand je lui ai demandé de m'apprendre, c'étaient ces deux morceaux là. Il m'a appris Bani pendant à peu près deux ou trois mois comme ça. Et là vraiment ça m'a... ça m'a motivé, et lui-même ça l'a motivé parce qu'il a vu l'affection que j'ai envers la cora, et vraiment ça lui a donné plus de motivation pour m'apprendre plus. J'ai continué comme ça pendant deux ans, trois ans, et je suis devenu fou de cet instrument. Ça a commencé à rentrer même dans ma vie personnelle. Même au niveau de mes études, ça a boycotté un peu mes études, parce que j'étais tout le temps... je ne pensais qu'à la cora, je rêve de ça. Au départ on avait un tout petit peu de problèmes, des deux côtés. Lui avait des problèmes, moi aussi parce que sa famille ne voulait pas au départ qu'il m'apprenne à faire de la cora, parce que tout simplement je ne suis pas griot. Ça posait un problème des deux côtés et finalement comme on était amis on s'est dit "on s'en fout" et on se cachait, il me montrait des trucs, voilà. La famille s'opposait toujours mais ils ont vu à un certain moment que c'était parti alors finalement ils nous ont laissés!

J- et ça a toujours été lui qui t'a enseigné?

T- L'histoire est devenue sérieuse, "c'est sorti", tout le monde savait que j'apprenais la cora sérieusement, et puis après je me suis approché des plus vieux. Son père n'était pas en vie à ce moment, mais il y avait un tonton, son père aussi quoi, qui est le père de Toumani Diabaté : Sidiki Diabaté, paix à son âme, il est décédé. Il y avait Toumani, il y avait Ballaké [Sissoko] et tout ça. J'ai appris la cora vraiment auprès des grands.

J- oui, les cordes anciennes et les cordes nouvelles.

T- voilà exactement. Parce que les deux familles, la famille Diabaté et la famille Sissoko, c'était côte à côte. Ce sont les plus grandes familles griots de cora à Bamako. Et les gens qui étaient là sont maintenant connus mondialement au travers de la cora. Et donc là c'est parti sérieusement, j'ai arrêté tout, mes études, tout, je me suis donné à la cora pendant cinq, six ans, et après je suis parti au Sénégal en Casamance apprendre un autre style de cora qui est un peu particulier à cette région. Et comme j'ai une partie de ma famille en Gambie, j'ai profité d'y aller parce que c'est un pays de cora aussi. Je faisais le va-et-vient entre le Mali le Sénégal et la Gambie pendant à peu près une dizaine d'années en tout. A mon retour j'ai commencé à travailler au début des années 87 et j'ai commencé vraiment à être prof, à donner des cours à Bamako.

J- Au carrefour des jeunes?

T- Les premiers cours que j'ai donnés c'était au carrefour des jeunes, au centre d'initiation musicale. Donc j'étais là-bas en tant que prof de cora ensuite j'ai donné des cours un peu partout dans Bamako.

J- Tu as commencé à donner des cours vers 20 ans.

T- un peu avant vers 18 ans. Après j'ai continué toujours mes formations, chaque année je partais un peu au Sénégal et en Gambie pour aller rencontrer d'autres joueurs de cora. Tu sais l'apprentissage ça ne se finit jamais.

J- dooni te ban⁹.*

T- a te ban, voilà! dooni te ban. Donc j'ai toujours rencontré des gens, échangé des connaissances.

J- Et tu disais que tu te souvenais de tes premiers cours?

T- oui.

J- Moi aussi. Et tu m'as parlé des deux premiers morceaux que l'on apprend au début.

T- C'est Kéléfaba et Kourountou Kelefa, c'est la base, la première leçon. Comme je n'étais pas griot et que j'apprenais la cora par simple plaisir je n'ai pas commencé par là. C'était juste histoire de me montrer deux ou trois rythmes parce que j'aime la cora! Au départ c'est ce que je pensais et ça m'a dépassé!

J- toi-même tu ne savais pas...

T- Je ne savais pas!

J- Moi non plus! J'apprends des choses...

⁹ Le savoir ne finit pas, expression en Bambara.

Et Karamogo Sissoko, dont les initiales sont sur la cora que tu as maintenant, ta cora à clefs, tu m'as dit qu'il était mort aussi.

T- oui, il est décédé en 1999-2000.

J- il est mort jeune.

T- oui, il est mort jeune, à l'âge de 26 ou 27 ans. J'ai un morceau, un air traditionnel que j'ai repris en hommage pour lui. Ça fait partie de mon répertoire. Parce que, aujourd'hui, quand on parle de Tidiane, le joueur de cora, patati patata, voilà, c'est un peu grâce à Dieu, grâce à lui parce que... il n'est pas aujourd'hui parmi nous, mais moi il m'a laissé quelque chose, qui me permet aujourd'hui vraiment à faire ma vie et à me faire connaître un peu partout dans le monde. Il m'a laissé quelque chose. Pour moi, Karamogo est mort, son corps est enterré mais son âme est toujours avec moi.

J- Il avait des frères et sœurs?

T- C'est une très grande famille, il y a sa mère qui est en France ici. Quand son père est décédé, sa mère s'est remariée avec un autre gars, ça fait à peu près une vingtaine d'années que sa mère est en France, elle habite à Paris.

J- Alors ce que Karamogo t'a enseigné, tu l'as enseigné à pas mal de gens puisque tu as commencé à donner des cours en 1987, au carrefour des jeunes donc principalement à des Européens, des Américains, Canadiens.

T- La majeure partie des gens à qui j'ai enseigné la cora c'est des occidentaux.

J- Quelques-uns venaient d'ailleurs? D'Asie par exemple?

T- Non je n'ai pas eu la chance de rencontrer des asiatiques, mais mon dernier élève avant de venir en France était une australienne qui a été pendant un an avec moi pour apprendre sérieusement la cora.

J- et tu as les photos de tous tes élèves dans ton album, ça en fait combien?

T- Y'en a beaucoup, y'en a pas mal, je ne me souviens pas de tous. Mais parmi tous ces élèves il y a eu des Africains, des Maliens...

J- aussi quand même.

T- oui, oui, mais la majorité étaient des occidentaux.

J- Donc d'autres non-griots aussi.

T- J'enseignais à des Keïta, des Traoré... Parce que moi, vu que je m'en fous que tu sois Diabaté, et caetera, si tu veux apprendre la cora, tu viens, on parle, tu fais ton planning et puis voilà on commence à travailler. Parce que moi j'ai appris la cora, je ne suis pas Kouyaté, je ne suis pas Diabaté, j'ai appris par amour.

J- ou alors il faudrait que tu ne donnes des cours qu'à des Dia par exemple.

T- voilà!

J- ou bien qu'à des Peuls...

T- voilà, pourquoi?... Il est griot, il n'est pas griot, c'est un truc de ouf! Et pourquoi les toubabs viennent de l'Europe, ils vont en Afrique, ils vont apprendre à jouer la cora, alors que chez les toubabs il n'y a pas de Diabaté, ni de Kouyaté, c'est que des toubabs, alors pourquoi on leur apprend à faire de la cora, et pourquoi ne pas prendre un africain qui n'est pas griot? Je ne vois pas de raison.

J- ça a changé maintenant.

T- c'est obligé!

J- avant c'était normal que ça reste chez les griots : si un forgeron se met à faire de la cora et qu'il en fait toute sa vie, il n'est plus forgeron, il ne travaille plus le métal. Il faut bien que chacun fasse son travail.

T- Bien sûr, mais il faut que ça change, chaque chose en son temps. Chaque chose a besoin de son contraire aussi dans la vie pour que ça aille mieux, voilà.

J- Après avoir bien commencé à apprendre la cora, comme tu me l'as dit, tu es resté ensuite dans la famille, avec les Diabaté.

T- Pendant toutes ces années, je suis parti de chez moi, au départ vraiment ils m'ont vraiment envoyé promener, toujours à cause de la tradition là : pendant plus de cinq ou six ans, j'apprenais la cora chez les griots, ma famille n'était pas au courant. Et le premier jour où je me suis embarqué chez moi avec une cora, pour ma famille c'était phénoménal, c'était quelque chose de vraiment... quelque chose, quelque chose vraiment incroyable, tu vois. Au départ ils ont pensé que j'avais amené la cora pour décorer quoi! Et après ils m'ont vu assis dans ma chambre en train de jouer la cora, et les gens se sont appelés un à un, j'étais entouré au bout de cinq minutes quoi. C'était rigolo, et après vraiment c'était choquant. Je jouais la cora, les gens de ma famille n'étaient pas du tout contents, et après ils m'ont envoyé c..., pendant des

semaines et j'ai quitté la maison, je suis parti de chez moi avec ma cora parce qu'ils étaient contre ça.

J- Tu n'avais plus vraiment ta place.

T- Je suis parti pendant des années. Après mon retour, toujours avec la cora, j'ai commencé à travailler, à donner des cours, à gagner ma vie avec la cora. Maintenant ils ont compris. Et j'avais un oncle par contre qui m'encourageait et qui a fait comprendre aussi à ma famille qu'il y a d'un côté la tradition, mais il ne faut pas confondre la vitesse et la précipitation! Il y a un artiste, il y a un griot. Ici ont dit griot, en Europe on les appelle artistes, il a donné quelques exemples parmi les chanteurs, comme Salif Keïta, Mory Kanté - excuse-moi : Mory Kanté c'est un homme de caste - il y a Lobi Traoré, il y a Ali Farka Touré, pourtant ils chantent, ils jouent des instruments, mais voilà ce sont des artistes et pas des griots. Il a dit que "Tidiane, il est né artiste et non-griot, je ne vois pas d'inconvénient, pas de problème. Si il a choisi quelque chose, c'est ça qu'il veut, point." Après ils m'ont laissé.

J- Même maintenant, les griots qui vont enregistrer des disques ou jouer sur scène sont griots, mais ils font autre chose que jouer de la cora comme ils le faisaient avant, si tu es griot et que tu enregistres un CD, tu as le droit mais tu fais aussi quelque chose qui sort de la tradition.

T- Avant, la cora c'était un instrument traditionnel. On ne faisait que la musique traditionnelle griot seulement, mandingue, avec la cora. Depuis plus d'une dizaine d'années maintenant, si tu regardes, la cora n'est plus un instrument traditionnel en fait, pour moi non.

J- Elle est traditionnelle, et autre chose.

T- oui, quand je dis qu'elle n'est pas traditionnelle, c'est autre chose. Parce que je ne vois aucune musique, qu'elle soit traditionnelle ou pas, dans le monde, sur laquelle on ne peut pas mettre de cora, ça n'existe pas. Il y a des joueurs de cora qui ne font strictement que du jazz avec la cora. Ils font tout, du flamenco, tout ce que tu veux. Il suffit de comprendre la musique, un peu de théorie, les accords : si tu connais un peu de théorie sur la musique, tu peux tout faire avec la cora. Il n'y a pas de question là dessus, ça c'est sûr. Moi je ne vois pas de musique personnellement dans laquelle il n'y a pas de place pour la cora. Traditionnelle, ou moderne, c'est universel.

J- Tu en connais d'autres non-griots qui ont appris la cora un peu comme toi, soit d'une autre manière, des gens qui sont un peu dans ton cas à part les occidentaux?

T- oui j'en connais, qui sont griots ou qui ne sont pas griots, bon il y en a mais ils ne sont pas nombreux.

J- Mais déjà, parmi les griots, il y a ceux qui sont spécialisés dans la cora, mais ce n'est pas le cas de tous.

T- Bon, je ne peux pas dire qu'il n'il en a pas, mais je n'ai pas encore vu quelqu'un qui est spécialisé dans la cora, en Afrique de l'Ouest, qui ne soit pas griot.

J- qui connaisse bien la cora traditionnelle...

T- Voilà, je n'en vois pas - à part moi, je n'en ai pas vu d'autre, peut-être qu'il en existe, mais moi je n'en connais pas. C'est marrant même, quand j'étais en Afrique, quand j'allais dans les Soumou, les fêtes traditionnelles, quand je fais des animations dans les hôtels, les restaurants, quand les gens me voient assis en train de faire de la cora, tout de suite ils m'appellent griot, le grand griot, Diabaté ou bien Kouyaté, ça me fait marrer parce que avec la cora en Afrique, on ne cherche pas loin, avec la cora, tu es griot.

J- alors qu'avec un jembé ou un balafon?*

T- avec un balafon, tu n'es pas forcément griot, parce qu'il y a plusieurs sortes de balafon, le jembé, la percussion c'est l'Afrique, c'est partout; mais si on te voit avec la cora, tout de suite t'es griot quoi! C'est clair, c'est la première chose qu'on imagine.

J- Séga Sidibé aussi c'est un grand maître au jembé qui n'est pas griot non plus.

T- Parce que là d'où il vient, Séga Sidibé, dans le Wassoulou, là-bas c'est vraiment un endroit au Mali qui est fait pour la musique. Là-bas la musique n'est pas faite uniquement pour les griots. Tout le monde, même un noble, a le droit dans le Wassoulou de chanter, de jouer un instrument, ce n'est pas un crime là-bas. Tout le monde a le droit de jouer de la musique sans exception.

J- Alors que dans ton cas ça c'est vraiment ressenti et tu as été pour ainsi dire chassé de chez toi, c'est pas n'importe quoi.

J- Et dans ta famille ils vivaient de quoi?

T- Mon père était un commerçant, il était un peu éleveur aussi, c'est ça notre tradition chez les Peuls : c'est les

éleveurs de l'Afrique (les vaches, les moutons, les chèvres). Ma maman, elle, comme toutes les femmes africaines était une ménagère, et s'occupait de moi.

J- Elle n'était pas secrétaire.

T- Ah non, pas du tout... Mon père était originaire du Fouta Toro, c'est au Sénégal. Mes ancêtres sont venus de cette région. Comme je te disais que les Peuls sont des éleveurs, eux ils suivaient les troupeaux dans la brousse. Ils s'installent là où ils trouvent la nature et de l'eau, pendant plusieurs mois, cinq à six mois, jusqu'à ce que l'endroit commence à devenir un peu sec, puis ils se déplacent à nouveau avec les troupeaux. C'est comme ça que ma famille a traversé le Sénégal et qu'ils sont venus au Mali, pour s'installer dans la première région du Mali, la région de Kayes, non loin du Sénégal. Mon père est né là-bas. Il a travaillé dans l'élevage, ensuite dans le commerce. Il a rencontré ma mère en voyageant dans le pays. Ma mère est née au Mali, comme mon père, mais est originaire de la Guinée. Mon grand-père maternel était un commerçant aussi. Il faisait du commerce entre le Mali et la Guinée, et c'est comme cela que, lui aussi, a rencontré ma grand-mère maternelle au Mali et s'y est installé.

J- Je me disais aussi que, quand tu es allé te former avec d'autres joueurs de cora, quand tu as voyagé, ils étaient eux-mêmes griots.

T- Oui, ça a toujours été des griots.

J- Et tu t'es fait accepter parce que tu avais déjà plusieurs années de formation à la cora.

T- voilà, exactement.

J- Donc si tu avais déjà été accepté par d'autres griots, ceux-là pouvaient t'enseigner aussi.

T- Ils savent que j'ai les notions et que je suis "dedans", ils ne m'ont pas posé de problèmes. Après ça a continué comme ça, je n'ai pas eu de problèmes après, à part au départ.

J- Il fallait tenir. Enfin après tu ne t'es plus posé de questions, mais au départ avec la pression familiale, cela aurait pu te forcer à abandonner.

T- Dans la vie tout ce que l'on veut, on peut, il n'y a pas de raison. Moi la cora, c'est un instrument qui m'a traumatisé en fait. Quand j'apprenais, j'ai fait cinq ans comme ça, et vraiment au bout de cinq, six ans, ça a commencé de rentrer dans ma vie et ça m'a bloqué tout. Mes études, mes amis, ma famille, ça m'a débarrassé de

tout. J'étais comme dans un autre monde. J'étais ailleurs, je ne pensais qu'à la cora. C'est le rythme et la mélodie de la cora qui était dans ma tête. Des fois je m'endormais, je rêvais, des choses me venaient en tête et je me réveillais à deux heures ou trois heures du matin pour prendre la cora et jouer. Je me recouchais et ainsi de suite. Ca m'a un peu rendu "toc toc" quoi ! ! C'était fort, c'était fort.

Tidiane gratte les cordes du Donso N'goni.

J- Que sont devenus tes autres élèves ?

T- Je n'ai pas toujours gardé le contact avec tous mes élèves, seulement quelques-uns. Parce que depuis 1987 jusqu'à maintenant, c'est pas facile...

J- Ca n'est pas facile non plus de continuer la cora une fois que l'on a commencé.

T- Il y en a beaucoup qui ont commencé, qui ont trouvé cela compliqué et qui se sont découragés. Il y en a qui ont continué toujours.

J- Quand tu reviens du Mali avec une cora, on ne te chasse pas de la maison, mais tout le monde ne comprend pas la musique de la cora et on ne peut pas apprendre tout seul la musique traditionnelle. Donc il ne faut pas perdre de vue son karamogo.

On peut toujours faire de la musique, on peut "apprendre tout seul", mais je crois que c'est une fausse idée, il y a toujours une petite partie de transmission cachée quelque part.

J- Ta première cora, c'est celle que tu appelles la "grand-mère", celle que tu m'as donnée en 2001 ?

T- Oui, c'est ma première cora. Et elle existait depuis sept ou huit ans avant que je ne l'aie. C'est une vieille cora.

J- Elle était à qui avant ?

T- à un ami, un cousin qui en joue un peu aussi.

Tidiane rejoue sur le kamalen'goni*.

J- J'ai encore une question : Quand tu étais dans la famille de griots, tu as reçu aussi un enseignement de griot, pas uniquement musical sur la cora, parce que les griots ont aussi l'art de la parole...

T- Oui, c'est obligé ! J'ai appris beaucoup de choses, tu dois savoir ce qu'est un griot dans la société africaine... J'ai appris la tradition même des griots à part, qui est différent de la tradition d'un noble, comme nous. Ils ont leur tradition à part. Comme je suis resté dans la famille, j'ai appris leur culture et beaucoup de choses, qui sont en train de me servir actuellement. Ce n'est pas que la cora, c'est une autre façon de vivre aussi qui m'a rapporté quelque chose dans ma vie.

J- je pensais bien que tu avais appris autre chose.

T- Si tu vas chez les Indiens d'Amazonie et que tu trouves qu'ils mangent des araignées, tu seras obligé de bouffer des araignées ! On a une expression en Afrique, quand tu vas dans un village, tu trouves que tous les villageois ont un boubou noir, ou jaune, toi tu viens tu enlèves,

J- Ton short,

T- Ton short, et tu vas mettre un boubou noir aussi. Donc je vivais comme eux, je respectais la tradition. Tu vois, ce qu'ils m'ont transmis, ce n'est pas par l'argent. Si c'était avec l'argent, ce qu'ils m'ont transmis je n'aurais pas pu l'avoir, ni aujourd'hui, ni demain, mais c'est avec le respect. Je me suis soumis en dessous des gens, parce que j'avais besoin de quelque chose. Quand tu cherches, il faut te soumettre, il faut respecter. La vie c'est pas l'argent, l'argent c'est autre chose. Même pas uniquement en Afrique, un peu partout même ici. J'ai quelque chose ici, aujourd'hui, quelqu'un de dix mille fois plus riche que moi n'a pas cette chose là, donc l'argent ce n'est rien. Les griots étaient contre le fait d'enseigner cet instrument puisque c'est la tradition et cætera, ça m'a bloqué au départ mais ils ont accepté ensuite de m'apprendre cet instrument, de me prendre dans la famille comme si j'en faisais partie, de me transmettre la cora, la connaissance parce que tout simplement je les ais aimés et je les ais respectés d'abord, en premier. J'ai écouté ce qu'on m'a dit de faire.

J- Et plus tu apprends la cora plus tu dois apprendre ce qu'il y a autour.

T- Quand nous on apprenait la cora, quand j'ai eu les bases, j'ai commencé à comprendre les notes, les octaves et tout, on a essayé de faire un peu de musique, d'autres musiques qui ne sont pas dans la tradition mandingue, les vieux faisaient la gueule "mais qu'est-ce que tu fais c'est quoi ça c'est n'importe quoi...". Alors quand les vieux étaient là, on n'osait jamais faire autre chose avec

la cora parce qu'on savait qu'ils allaient nous tirer les oreilles. Donc on est là, et ce qu'ils nous montrent c'est ce qu'il faut faire.

J- On ne déconne pas quoi.

T- Voilà, tu ne peux pas déconner.

Anne (une amie présente lors de l'enregistrement)- Tu peux déconner, mais quand ils ne sont pas là.

T- voilà, quand ils ne sont pas là.

J- Et eux ils ne déconnent pas tout seul ?

T- Ah non non non. De toute façon, moi j'étais un peu mal vu au départ comme je n'étais pas griot,

J- Méfiance,

T- Après ils m'ont accepté...

J- tu as appris les secrets de la cora ?

T- Oui, du fait d'être respectueux et de te soumettre comme je t'ai expliqué, tu peux avoir tout. De toute façon en Afrique c'est comme ça. C'est dur à avoir, mais tu peux avoir la chance de trouver quelque chose de cette façon dans tous les domaines, pas seulement la musique. C'est ce que j'ai compris, j'ai été élevé comme ça dans la famille, j'ai vu que c'est comme ça que ça se passe, je me suis comporté de cette façon et j'ai eu ce que je voulais. Ensuite j'ai amélioré ma connaissance jusqu'à aujourd'hui.

J- A propos de déformer la tradition, je me suis "surveillé moi-même", je ne voulais pas ajouter une note à ce que j'avais appris, ça m'a pris un moment avant que je ne rajoute ma contribution...

T- Toi c'est différent, tu as dû travailler tout seul, tu ne pouvais pas faire autrement.

J- Et il y a des secrets dans la cora ?

T- Il y a des secrets dans toute chose dans la vie. Il y a des secrets dans la cora, mais ça c'est une autre histoire. Quand tu arrives à ce niveau, c'est autre chose, "ça n'est pas pour les enfants".

B - Contexte Ethnologique

Terrain, démarche et méthode.

enjeux

Attaché à l'idée de comprendre comment, à l'échelle de la relation quotidienne entre le maître et l'élève, se produit la transmission de la tradition, j'ai choisi de réaliser cette ethnographie en reprenant mon apprentissage. Mon but était d'observer comment se communique sur le temps court ce qui se transmet sur le temps long. L'idée de fond est d'étudier à travers l'exemple de la transmission musicale, par quels moyens les hommes perpétuent leurs connaissances, leurs pratiques à travers les gens, les générations, comment ils "résistent" au temps. Et ces choses transmises de cette manière perdurent (en n'oubliant pas que la transmission n'est qu'une des conditions de la préservation au sein d'un système culturel) grâce à, dirons-nous, un ensemble de gestes¹⁰ distribués à des moments donnés.

Au même titre que de nombreux répertoires musicaux d'Afrique, la musique de la cora est constituée de lignes mélodiques et rythmiques très imbriquées - je ne pense pas que l'on puisse parler de polyphonie et de polyrythmie puisqu'elle ne met en jeu qu'un seul joueur – qui à mon sens pour être comprises dépassent le cadre de l'assimilation par l'imitation tel qu'on se le figure pour d'autres pratiques musicales (ce qui n'enlève rien à la complexité de ces

¹⁰ La parole, la communication sont des gestes.

dernières). Bien sûr, être né dans un environnement musical change la donne, on ne peut pas tracer avec précision comment se construit la maîtrise d'une technique, et heureusement que les voies d'accès à une connaissance sont multiples. Toutefois les maîtres de cora existent, j'en ai rencontré, et la transmission prend bien une forme dans le cadre de cette relation.

Pour qu'un édifice tienne, il lui faut une structure; savoir qu'il y a des piliers, des murs porteurs et de poutres est une chose, et voir progressivement comment ces éléments sont assemblés et sur quel terrain, et surtout par qui, en est une autre.

Cela comprend des avantages et des inconvénients qu'il est nécessaire de jauger afin de ne pas se méprendre sur la nature de ce que l'on observe.

Dans la pratique, cela permet déjà à l'observateur qu'est l'ethnologue de trouver sa place, c'est la solution de "l'ethnologie participante"; et dans le cas présent, de créer les conditions de la transmission (un maître n'a pas en permanence un élève). Comme c'est aussi ma volonté de recevoir cet enseignement, la relation avec le maître s'instaure nécessairement. Cependant il y a le fait que je ne suis pas issu de la culture locale, je ne suis pas là pour jouer un rôle social associé à la pratique de l'instrument, donc je ne peux pas prétendre à ce que l'enseignement que je reçois soit le même que "ceux à qui ce savoir est réellement destiné¹¹". De toute façon la durée de cette étude ne l'aurait pas permis, et il n'y a pas de raison a priori pour que la manière d'enseigner la musique change radicalement.

Etant dans la position de celui qui apprend, je ne pouvais pas non plus faire de recherches poussées sur les connaissances ethnographiques actuelles sur la cora. J'ai donc eu une approche "semi-naïve", je connaissais déjà en partie le terrain et la cora, et j'ai

¹¹ Ces derniers, les griots, que l'on caractérise souvent par le fait qu'ils sont traditionnellement les seuls autorisés à pratiquer la musique utilisent celle-ci comme un outil pour remplir leur fonction sociale. Quoi qu'il en soit mon sujet d'étude n'est pas le savoir des griots.

préférait travailler sur la notion générale de transmission plutôt que sur la cora elle-même avant de rejoindre le terrain. Comme la culture est de tradition orale, il est fort question de mémoire, et pour tenter d'éprouver comment celle-ci se construit et se conserve, il me semblait juste de ne pas court-circuiter la transmission orale par la transmission écrite (donc en lisant des travaux sur la cora). Enfin vouloir comprendre la manière dont cette musique traverse les générations ne signifie pas dans les circonstances présentes de faire une étude ethnomusicologique au sens "musique des ethnies" où l'on s'efforcerait de récolter les répertoires de la musique de la cora et en essayant de comparer les données les plus anciennes avec les plus récentes pour mesurer si cette musique reste identique à elle-même à travers le temps et quels sont les changements dans ses formes musicales. J'essaierai plutôt, à la manière d'un physicien qui relate son savoir sans une équation, de faire un état de ce qu'est la cora aujourd'hui, sans écrire une portée, en me basant sur le phénomène de transmission.

Outre les connaissances que j'avais déjà, j'avais choisi de m'inspirer de l'adage cité par Amadou Hampaté Bâ dans son autobiographie *Amkoullel, l'enfant Peul*[3] : "si tu veux savoir qui je suis, si tu veux que je t'enseigne ce que je sais, cesse d'être ce que tu es, oublie ce que tu sais" (paroles de son maître coranique Tierno Bokar; on retrouve cette formule chez les chasseurs également)¹². En considérant surtout que *pour savoir ce que le maître sait, oublie ce que tu sais*. C'est une façon de voir les choses m'avait été profitable lors de mon premier séjour, et elle est révélatrice de la réceptivité et

¹² La citation est intéressante au titre de la réflexion sur la démarche d'observation de l'ethnologue, sur la rencontre de l'Autre. Elle est également citée dans l'introduction de *La grande geste du Mali* [5], où elle est suivie quelques pages plus loin de la prise de position radicalement inverse de Wâ Kamissoko, toute aussi utile à l'ethnologue: "Les vrais déprédateurs, les pires fossoyeurs des valeurs du Manden ne sont pas ceux que l'on croit (i.e. les Français et leur culture qu'ils imposèrent aux Malinkés), mais les Malinkés eux-mêmes, car l'oubli de soi et de ses origines, de ses qualités et de sa dignité conduit aux pires reniements. C'est cela qui est mortel pour un peuple, et c'est ce que je crains le plus pour mon pays."

de l'humilité qu'on attend de l'apprenti dans l'enseignement traditionnel – africain, pas uniquement coranique. D'une manière plus générale, Amadou Hampaté Bâ fait bien ressentir comment le jeune Africain qu'il était, au même titre que les autres, faisait travailler sa mémoire dans sa vie quotidienne.

La cora, en tant que tradition dans un contexte socioculturel en mutation a sa propre vitalité. Mon intention était de dresser également le portrait de ses forces et faiblesses, à travers la transmission qui en est faite *aujourd'hui* par ceux qui la portent dans ce contexte.

Pour cette étude, je suis allé rencontrer Massa Sissoko, un griot habitant à Bamako, qui m'a été désigné par mon premier maître. Tout ce que je savais, c'est qu'il jouait de la cora.

La cora.

ethnologie de l'objet

La cora est un instrument *mandingue*. Constituée d'une demi calebasse qui forme une caisse de résonance hémisphérique de grande taille dans laquelle est fichée un long manche où sont attachées ses vingt et une cordes (*juruw**) au moyen d'anneaux de cuir (*gonson**). Les cordes se répartissent des deux côtés du chevalet perpendiculaire à la table d'harmonie qui repose sur la peau tendue sur la calebasse. La disposition des cordes parallèles à la table d'harmonie lui confère en organologie sa place parmi les "harpe-luth". Ses cordes aujourd'hui en nylon étaient autrefois faites de nerf d'animal (bœuf ou gazelle) ou de cuir tressé. On la rencontre au Mali, en Guinée, Guinée Bissau, au Sénégal, en Gambie, c'est à dire dans l'aire de la civilisation *mandingue*.

Bien qu'étant un instrument propre aux griots *malinkés*, on ne peut pas dire qu'elle soit répandue dans la région du Mandé. Les griots

des villages les plus historiquement importants du Mandé (Kéla, Krina, Nyagassola...) ont d'autres types d'instruments (principalement le balafon, le n'goni, le n'tama). Parmi les autres instruments à cordes auxquels elle est apparenté, le *soron* (15 à 19 cordes, avec un chevalet percé de trous au lieu des encoches sur celui de la cora) est souvent cité, il existe plusieurs instruments à six cordes (la gamme pentatonique étant très répandue) comme le *dan*, et surtout le *donso n'goni* typiquement utilisé par les chasseurs, enfin le *simbi* à sept cordes, qui est selon Massa Sissoko le plus à même de représenter l'ancêtre de la cora (je n'ai pas pu en voir, mais il me semble que ses cordes ne sont pas sur deux rangées mais sur un même plan). L'ancêtre du *simbi* usait d'une carapace de tortue luth en guise de caisse de résonance, et était couverte d'une peau de lamantin (rituellement chassé par ceux qui étaient initiés à son utilisation [5]).



Détail d'une cora fabriquée par Massa Sissoko

La cora d'aujourd'hui évolue. Elle s'est vue équipée de clefs, d'abord en bois, puis en métal (clefs de guitare) à la place de ses anneaux de cuir. Même les pères blancs de Keur Moussa au Sénégal fabriquent des coras à clés qu'ils utilisent dans leurs chants... La calebasse, si ce n'est pas encore fait, pourra bientôt être remplacée par une matière synthétique (on le dit).

La gamme utilisée par la cora est heptatonique (penser aux touches blanches du piano), mais les fréquences des notes ne correspondent pas tout à fait à celles que nous avons l'habitude d'entendre. Cependant, son accord « traditionnel » ou « original » a tendance à ne plus être utilisé, au profit de la gamme « bien

tempérée » occidentale (voir en annexe les accords de base de la cora).

Massa Sissoko explique les différents accords de la cora ainsi : *"Si tu donnes un instrument à un Khassonké, il va l'accorder selon son accent (sa langue), si tu donnes l'instrument à un Malinké, il va dire que ça n'est pas bien accordé et il va l'accorder selon son accent, puis tu le donnes à un Peul du Wassolon et il va l'accorder selon son accent. [...] Aujourd'hui on a tendance à perdre ça et à s'accorder tous de la même façon avec la gamme occidentale"*.

Selon feu Sidiki Diabaté, ancien virtuose et membre de l'ensemble instrumental du Mali, la cora est originaire du village de Kansala (actuelle Guinée), et que le tout premier morceau de cora est "Kéléfaba"[7]. Selon d'autres sources elle aurait été inventée en Casamance, et la Gambie est effectivement réputée pour ses nombreux joueurs de cora. Quoi qu'il en soit, toute cette région à l'ouest du fleuve Niger est largement peuplée par les Malinkés, et la cora leur est rattachée.

Elle est mentionnée par Mungo Park dans *voyage à l'intérieur de l'Afrique* [1] à la fin du XVIII^{ème} siècle (en tant que *korro*), mais pas par Ibn Battuta (XIV^{ème} siècle). Son origine n'est donc pas exactement connue, et je me souviens avoir entendu plusieurs fois que "ce n'est pas un instrument si ancien que ça", mais là n'est pas ma préoccupation principale. Quant à Mamadou Diabaté, le plus jeune fils de Sidiki, il m'a appris qu'il faisait partie de la soixante-dixième génération des joueurs de cora.

Actuellement au Mali, les joueurs de cora qui veulent vivre de leur musique en tant qu'artiste sont ou se rendent tous à Bamako (avant d'entamer éventuellement une carrière à l'étranger). On peut dire que les fils et élèves des maîtres de l'ancienne génération : Sidiki Diabaté, N'Fa Diabaté, Jelimadi Sissoko et Batourou Sékou Kouyaté, s'y sont tous croisés. N'Fa Diabaté lui, est en vie et on peut le trouver aussi à Kita où lui-même et l'un de ses fils enseignent.

Dans le souci de répondre à la question ethnomusicologique "où la cora est-elle jouée *traditionnellement*?", il vaut mieux se pencher sur le rôle des griots eux-mêmes (voir plus loin) et bien voir que les grandes figures actuelles de la cora au Mali (Toumani Diabaté, Jelimadi Sissoko...) et d'ailleurs vivent de leur musique en tant qu'artistes. Personnellement, je n'ai pas vu, ni ne connais d'occasion particulière où la cora aurait un usage *exclusif*. Ce serait prendre la question à l'envers que de vouloir trouver une telle case où ranger la cora. Il n'y a pas aujourd'hui de particularisme de ce genre lié à la cora, pas d'autre, semble-t-il, que d'être ce qu'elle est; je dirais plutôt que c'est elle qui transporte ce qu'elle est et non un rite donné. Elle repose d'avantage sur ce que sont les griots, et sur la musique qu'elle permet de jouer, elle a donc déjà deux jambes pour marcher. Et privés de connaissances exactes et confirmées sur son origine historico-géographique et organologique, si l'on prend le temps de cheminer avec elle, on arrive bien quelque part.

Bamako.

capitale-ville-village d'Afrique de l'Ouest

Je suis donc arrivé à Bamako, pour la deuxième fois, à cinq heures du matin.

Première traversée de la ville en voiture de nuit, Bamako me paraît tellement plus lumineuse. J'en réfère à des souvenirs flous, mais l'impression restera tenace à chaque fois que je verrais la ville de nuit. Je n'ai vu Dakar qu'en images, très urbaine, très occidentale avec des immeubles et cætera, stupéfiant quand on a connu que Bamako d'où ne surgissent de loin que la tour ocre de la Banque Centrale des Etats d'Afrique de l'Ouest et la façade grise de l'*Hôtel de l'amitié*. Le temps, la modernisation et la Coupe Africaine des Nations de 2002 aidant, les paysages urbains de la capitale du Mali

(et de ses principales villes) ont été modifiés : plus d'éclairages (beaucoup de néons) et plus de goudrons (routes goudronnées), on trouve aussi plus de bâtiments à étages avec leurs façades neuves. Les panneaux d'affichage "4 par 3" montrent les publicités pour de luxueux 4x4 (*"La vie est parfois plus belle qu'on croit"*) ou pour les réseaux de téléphones mobiles (*"c'est si bon de pouvoir communiquer"*), et aux feux rouges, un ou plusieurs vendeurs tendent des cartes téléphoniques prépayées à toutes heures dans toute la ville... On trouve "naturellement" aussi des cybercafés.

Ce sont là des traces de modernité semées dans une ville qui est restée la même avec ses allées en terre plus ou moins accidentées selon les quartiers dans lesquelles se déversent les eaux usées quand il n'y a pas de caniveau : ces tranchées d'eau stagnantes à ciel ouvert¹³. Le long de ces rues le plus souvent organisées en quadrillages (ce sont en fait les vieux quartiers qui datent de la colonisation) et numérotées comme les avenues le sont à New York, s'étalent les concessions où vivent les familles (étendues). Les pièces sont disposées le long de l'enceinte pour laisser place à une cour intérieure où se trouve le puits et éventuellement un ou quelques arbres. Le long des murs courent les maragouyas, lézards à tête jaune et leurs femelles.

Dans les rues , la circulation soulève la poussière fine de cette terre rouge et sèche, qui se mêle à la pollution sous le soleil ardent de la saison chaude, très très chaude qui précède à l'hivernage.

Les taxis jaunes que je vois passer sont bien les mêmes véhicules que j'ai occasionnellement empruntés il y a sept ans : les Renault 12, Peugeot 504 et les anciens modèles de Mercedes n'étaient déjà plus produits à l'époque... Ils ont dû subir de multiples greffes de moteur, de carrosserie, de boîtes de vitesses dans les ateliers de mécanique "sous les manguiers". Les réparateurs mécaniques, les

¹³ Les informations télévisées faisaient état des initiatives des élus et des habitants pour remédier à ce problème d'insalubrité. Des moyens sont progressivement mis en œuvre.

soudeurs qui préparent les armatures des chaises, et autres travaux de métal se font le long des rues; ce qui fait de Bamako une ville de terre, de métal et de poussière. Enfin c'est un aspect parmi d'autres. C'est aussi une ville de couleurs, tissus imprimés, boubous aux motifs riches ou en *bazin* brillant, étalages de fruits (les mangues sont omniprésentes à cette période), objets domestiques en plastique coloré, et si l'on ajoute au jaune des taxis et au rouge de la terre le vert des "Douroudourouni*", on obtient les couleurs nationales. Mais on ne dit plus "Douroudourouni", ce sont maintenant les Sotrama, les camionnettes de la SOciété de TRAnsports du MALi. Et la différence ne s'arrête pas là, on ne dit plus "*bonjour*" dans les Sotrama. C'est en prenant ces transports que j'avais fait mes premiers pas en Bambara. "*I ni soroma! I ka kéné? Somorow bedi? Dembaya ka kéné? Ko akagni? i bouara min?...*", apprendre les salutations fournit déjà une bonne base de vocabulaire, et comme on échange les salutations à chaque montée, on est bien forcé d'apprendre petit à petit. La première fois que j'ai repris un Sotrama, j'ai pensé que j'avais peut-être changé, ou bien que j'avais mal prononcé. Pourtant mon impression s'est confirmée au cours de mes discussions¹⁴, les gens se parlent moins et se saluent à peine ou pas du tout; je me sentais parfois revenu au métro parisien – la lecture et les accordéons en moins. D'ailleurs la densité de population dans les Sotrama n'a rien à envier à ce dernier. Ces mini vans affichent "capacité 20 places" mais contiennent facilement 30 âmes aux heures d'affluence. Plus de clients, plus d'argent. "Ce sont des américains" dit-on de ceux qui courent après l'argent. Pourtant les Maliens ne sont pas devenus distants pour autant, ce phénomène est réservé à l'intérieur des transports, mais l'effet de l'urbanisation sur les relations ne me paraît pas sans importance. Bamako avec plus

¹⁴ Quelques jours après avoir écrit ces lignes, je découvre un commentaire sur le site de TV5 (<http://www.tv5.org/TV5Bamako/>): "Les Sotrama, c'est plus les Dourouni [...] Aujourd'hui les Sotrama ont pris le pouvoir dans la capitale. [...] Pour rentabiliser la location de ces véhicules les chauffeurs conduisent vite, voire très vite, et se soucient assez peu du code de la route.

d'un million d'habitants est de plus en plus peuplée, le pays subit un exode rural¹⁵, et les tensions liées à la vie urbaines finissent par s'exprimer (attention, Bamako, le Mali en général, reste un lieux où le savoir-vivre et la paix sont des caractéristiques fortes.) Il ne faut pas oublier que les salutations sont un échange très important. On ne demande pas même l'heure, ou sa route sans d'abord saluer, et ça ne se limite pas à "bonjour", ce n'est pas une interjection.

Sans quitter le Sotrama, si on a dix personnes en face de soi, on voit qu'aucun des visages ne se ressemble, le Mali abrite de nombreuses communautés ethniques, et cette pluralité s'affiche nécessairement à la capitale. Là n'est pas le sujet de cette étude, mais il est impensable, voire impossible de parler du Mali sans mentionner que les Maliens connaissent un type de relations qui le permet de coexister en paix et en maintenant leurs différences identitaires, celle dont on entend le plus parler étant je crois la *sanankounya**, dite relation de parenté à plaisanterie.

Sortant du Sotrama, on peut voir se détacher du vert uniforme quelques autocollants (de Madonna par exemple) et la devise du conducteur peinte au-dessus du pare-brise : "DIEU SEUL CONNAIT L'AVENIR", "CHACUN POUR SOI", "FAITES COMME MOI SOYEZ COOL?", "JEUNE CONDUCTEUR", et juste en dessous il n'est pas rare de trouver un pare-chocs surdimensionné s'imposant dans la circulation qui ne serait pas celle de Bamako si l'on y ajoutait les motos, les scooters et mobylettes de tous âges, les chariots à bras, les vélos et quelques engins à trois roues permettant à ceux qui ont perdu l'usage de leurs jambes de se déplacer malgré tout, un pédalier de vélo étant installé à hauteur de leurs bras.

"Ville bruyante", c'est presque un pléonasme quelle que soit la ville; parler de Bamako sans évoquer son paysage sonore c'est regarder un film parlant en ne gardant que les sous-titres.

¹⁵ Certains villages développent des stratégies de résistance pour maintenir leurs jeunes auprès d'eux.

Le matin dès cinq heures (voir quatre), aux appels à la prière diffusés par les haut-parleurs des différentes mosquées du quartier viennent s'ajouter le chant des coqs, les aboiement des chiens, et les moustiques rejouent chaque fois la même polyphonie en stéréo à travers la moustiquaire. La journée, c'est le flot continu, notamment pour les habitants du centre-ville, des bruits des moteurs à explosion des véhicules de toutes les générations, du deux roues de collection au tout dernier modèle de 4x4 Américain ou Japonais. Les vendeuses d'eau, d'eau fraîche, de sirop de bissap ou de gingembre en sachets plastiques se font entendre un peu partout ("*ji bé! ji suma bé!*"). Les moutons, les chèvres, les ânes, parfois un troupeau bovin, peuvent se trouver sur notre chemin. Le son des postes de radio, des télévision est saturé. Appel à la prière. Les longues salutations s'intercalent dans les conversation. Le soir on peut entendre au loin les musiques jouées à l'occasion de telle cérémonie, les récits de conteurs installés pour plusieurs nuits de suite dans la rue, ou le son des cloches métalliques et des *Donso n'goni* d'une fête de chasseurs. Les rythmes des percussions se superposent et s'enchevêtrent les uns dans les autres, quant à la cora, son jeu fait entendre un mélange de lignes basses et de mélodies jusqu'à ce qu'on ne distingue plus vraiment l'une de l'autre.

Marchant tardivement dans la rue, on sait facilement ce qui passe sur la chaîne nationale, roulant dans un sotrama - sans vitres - on est jamais seulement dans un transport, et chez soi non-plus, on est rarement coupé de ce qui se passe à proximité. Toutes les couches sonores se superposent. On l'a vu aussi, les communautés ethniques coexistent, les gens en tenues urbaines ou traditionnelles se croisent, les générations vivent en commun, les coopérations aussi s'avoisinent (Française, Canadienne, Allemande, Belge, Américaine...). Et dans cette "capitale-ville-village" (ainsi qualifiée par les élus locaux eux-mêmes) les modes de vie et les modes de pensée se côtoient et font leurs propres ajustement : système

d'entraide familial et montée de l'individualisme, position des femmes, oubli et reniement plus ou moins volontaire ou bien attachement aux valeurs traditionnelles... Celles-ci étant liées soit à l'Islam soit à avant l'Islam ou aux deux, chacun ici fait son choix selon son histoire personnelle.

Dans un Mali économiquement pauvre¹⁶ et en contexte urbain, on réalise difficilement avec quels moyens vivent certaines familles. D'un point de vue matériel, l'accélération de l'écart entre les pays riches, occidentalisés, est impressionnant à l'échelle de quelques années seulement. Rappelons enfin que les Maliens ne sont sortis du joug de la dictature de Moussa Traoré qu'en 1991.

Pour le moins, situer un terrain ethnographique à Bamako, ce n'est pas se retrouver sur un bon vieux terroir *Africain* où les traditions et usages de vie seraient en train de passer tant bien que mal d'un stade à un autre, c'est plutôt un télescopage mondial. Pourtant dans les relations, dans les actes de la vie quotidienne, chacun porte en lui une partie une culture, Bambara, Malinké, Peule, Dogon... qui forme un tout insondable. Malgré un besoin sans cesse réactualisé de repositionnement face au développement et à la modernisation, ce tout est encore à la surface des choses. Encore faut-il comprendre les "choses anciennes" pour voir où elles se sont cachées dans les nouvelles.

Pas évident, comment savoir ce qui était là et qui ne l'est plus, comme ce parfum traditionnel porté par les femmes, qui nous transporte en Afrique quand on le croise dans le métro Parisien, et qui semble avoir disparu de l'atmosphère de Bamako, remplacé par des contrefaçons de marques commerciales?

¹⁶ En *chiffres*: PNB/hab. évalué à 240 dollars US, et 164^{ème} rang mondial sur 173 pays selon l'Indicateur de Développement Humain qui mesure le niveau moyen auquel se trouve un pays donné à partir de trois variables : l'espérance de vie (ici 42 ans), le niveau d'éducation (mesuré par le taux d'*alphabétisation* des adultes et le taux de *scolarisation*) et le niveau de vie (mesuré d'après le PIB par habitant).

"Kongo a mayi!", la faim, ce n'est pas bon. Lundi 17 Mars, je me retrouve seul le soir, je cherche un endroit où manger dans un quartier que je ne connais pas. Un jeune m'assiste pour que je m'achète des brochettes dans du pain. Je m'assois dans son *grin*.

Ils ne m'adressent pas la parole - c'est normal, ils me laissent manger tranquille. Puis j'engage la conversation avec un grand frère qui est arrivé. Elle se terminera à peu près sur ces mots : "Si on te demande si tu sais quelque chose, tu réponds "non" et tu écoutes, ainsi tu pourras additionner ça à ton savoir. C'est ce qu'on dit ici. Si ton grand-père ou ta grand-mère te raconte quelque chose, même si tu le connais déjà, tu t'assois et tu écoutes jusqu'au bout. C'est comme ça qu'on apprend." Cela se passe sur un bord de route fréquentée, dans la pénombre, à un mètre d'un caniveau Bamakois. Les choses profondes sont parfois "à la surface."

*"Je n'ai jamais fait l'école... Il vaut mieux une tête bien faite qu'une tête bien pleine! C'est Napoléon Bonaparte qui l'a dit."
Quelqu'un qui n'a jamais fait l'école.*

Les griots.

situation dans la société traditionnelle

Figures de plus en plus connues des sociétés d'Afrique de l'Ouest, leur image s'est trouvée souvent déformée soit par effet de mode dans le contexte de la "world music", soit sous l'influence de l'ethnologie, soit encore pour des raisons politiques : le griot étant un communicateur, il est lié au pouvoir ce qui fait de lui une cible pour le colonisateur averti. Or "Il appartient aux Africains de parler de l'Afrique aux étrangers, et non aux étrangers, si savants soient-ils, de parler de l'Afrique aux Africains" [8] je vais donc tout d'abord laisser la parole au chef des griots du district de Bamako, M. Bakari Soumano [9]. J'ai replacé certaines digressions dans son discours en bas de page pour ne pas couper sa parole : c'est un homme de connaissances, et si l'occasion se présente, il en profite pour enseigner quelque chose de plus. Parler avec lui est comme se promener dans une forêt. Mais au lieu d'aller droit devant jusqu'à

destination, on emprunte quelques chemins détournés pour s'arrêter devant quelque arbre digne d'intérêt.

"Le griot est le dépositaire de la mémoire collective, il en est le chroniqueur, le griot est le gardien des traditions, il est le garant des coutumes. Le griot est le pérennisateur des valeurs culturelles de la société; entre autres : c'est aussi le communicateur traditionnel, c'est le médiateur, c'est le conciliateur. C'est lui qui oriente les opinions, c'est le maître de la parole, c'est tout cela le griot.

Et c'est pour toutes ces raisons qu'on nous appelle du nom de jeli, qui signifie le sang. Le sang, pour dire que nous sommes au corps social ce que le sang est au corps biologique¹⁷. [...]

Le griot est le maître de la parole. C'est depuis l'organisation de la société en fratries, pour lui permettre d'exercer sa fonction sociale, qu'il bénéficie de certains privilèges : de pouvoir dire ce que les autres ne peuvent pas dire, sans conséquences pour lui. Le griot est autorisé à violer les règles de conduite de la société sans être inquiété, sans quoi il ne peut pas jouer son rôle. Chez nous, on a besoin d'une certaine discrétion, d'une certaine retenue, d'avoir un langage châtié et de la pondération, c'est ce qui est demandé à un noble chez nous. Le griot est autorisé à violer tout cela pour réussir sa mission. Dans les cérémonies de mariage, les baptêmes, de même que les obsèques, ce que l'on a à dire, on le confie au griot. Chez nous, il y a un proverbe qui dit à peu près "quand vous glissez sur une peau de banane, vous avez des chances de vous retenir; mais si vous glissez sur votre propre langue, rien ne vous retient désormais." Alors s'il y a quelque chose à dire, il vaut mieux laisser au griot le soin de le faire. Quand lui il glisse c'est sans conséquence. C'est la société qui a organisé les choses comme ça. C'est pourquoi dans un baptême, le marabout a pour rôle de

¹⁷ "Dans ma culture, on nous appelle du nom du sang; le mot griot est un mot trouvé par le colonisateur français, qui quand il a approché ma société a découvert le griot dans son rôle, dans sa fonction sociale, et il a voulu trouver l'explication pour sa société. Puisqu'il n'a rien de comparable chez lui, il l'a comparé d'abord au troubadour, au fou du roi de l'époque en France. Mais tout cela ne suffisait pas à définir le personnage du griot. Donc en quête d'une définition, il a trouvé chez son voisin européen portugais un personnage qui est le criado. Criado, qui n'est qu'un crieur public. Comme il a vu le griot jouer ce rôle, il l'a considéré comme équivalent, et a francisé le mot pour devenir griot."

dire les bénédictions, tandis que le griot va expliquer pourquoi l'enfant porte tel nom, celui de son grand-père ou de son cousin, de son voisin ou de son parent : c'est l'occasion pour lui d'expliquer ce qui lie l'individu aux autres membres de la société, ce qui contribue à la cohésion sociale."

Ceci donne une idée de la fonction sociale du griot. Pour comprendre la place des griots, il faut savoir que la société est organisée en castes. On situe au XIII^{ème} siècle [7,10] l'apparition des castes¹⁸ : *horon**, *nyamakalaw**, et *jon**. En fait, on peut traduire *horon*, par "homme libre", "noble", chez qui on trouve les rois, les hommes de pouvoir; puis les *nyamakalaw* sont les "hommes de caste", comprenant plusieurs spécialisations professionnelles dont les *jeli* (griots), les *numu** (forgerons), les *garankés** (artisans du cuir, tisserands) sont les principales, chaque caste est endogame; enfin les *jon* sont les esclaves, serviteurs des nobles, acquis par la guerre (d'où le terme aussi de "captif"), l'échange ou le don. L'endogamie à l'intérieur des castes fait que les savoirs et savoir-faire propres au métier qu'exercent les membres d'une caste ne se transmettent qu'à l'intérieur de celle-ci.

Auparavant, les *jeli* se déplaçaient de maître en maître jusqu'à ce qu'ils trouvent un *jatigui* (hôte) qui puisse assurer leur subsistance. Le *jeli* est ordinairement attaché à une famille dont il connaît la généalogie et l'histoire. Il est dit que des griots ont parfois été « recouverts d'or » par le roi au service duquel ils se trouvaient. En tout cas, traditionnellement, ce sont souvent eux qui portent les plus beaux boubous en société. Puisque ce sont eux qui prennent la parole à la place du noble ou du roi, ils en sont la vitrine. Il est donc normal, et nécessaire qu'ils portent sur eux le prestige, le pouvoir et

¹⁸ C'est l'époque de la fondation de l'empire du Mali par Sounjata Keïta.

la richesse de celui à qui il fournit ses services, il ne peut aucunement être en habits communs ou en haillons !!

Ils existaient probablement aussi avant le XIII^{ème} siècle et se chargeaient d'exciter le courage des soldats, guerriers et chasseurs :

"Les griots existent depuis la création de nos sociétés, pas seulement Malinkés, mais mandingues. Or mandingue, cela signifie depuis la Gambie jusqu'au Niger, c'est depuis la forêt tropicale jusques aux portes du Sahara. Donc même les Soninkés et autres sont compris dans la culture mandingue. Les fratries ont été créées à l'époque de l'empire du Ouagadou, que l'on appelle improprement empire du Ghana¹⁹. Cet empire du Ouagadou était l'empire des ouagué, des hommes intègres. C'est depuis cette époque que la société a été organisée en fratries et c'est depuis cette époque qu'il y a les griots, déjà. Les Soninké les appelaient gesere, les malinkés et les bambara jeli, chez les wolofs au Sénégal ce sont les gewel, gawoulo chez les toucouleurs et bambadon chez les Peul du Macina, et tout cela c'est ce que les français ont appelé griots. C'est depuis l'empire du Ouagadou, avant l'empire mandingue, avant l'empire du Mali. Or le fondateur de l'empire du Ouagadou, Mag'a Diabé avait pour père le général d'un pharaon d'Egypte, pour situer un peu dans le temps."

On se repère dans ce système de castes par le patronyme, le *jamu*.

"On ne devient pas griot, on naît griot. Depuis que les fratries existent, nos sociétés sont organisées en clans. Chaque clan se réclame d'un ancêtre éponyme (un clan est un faisceau de lignages). Chaque clan a un nom que

¹⁹ "Celui-ci ne s'est jamais appelé empire du ghana. Quand vous allez dans le pays profond, pour ceux qui ne sont jamais allés à l'école, si vous parlez de l'empire du Ghana ils ne savent pas de quoi vous parlez parce qu'il ne s'est jamais appelé ainsi. C'est le peuple qui a appelé affectueusement son empereur le "n'gana" (n vélaire) qui signifie le preux, le brave. Le n'gana du Ouagadou se trouvait à l'époque à Koumbi. Il suffisait de dire "je vais chez le n'gana", on savait que c'était à Koumbi. Comme c'était un usage courant, les Arabes, qui sont les premiers à nous avoir fréquentés et qui savaient écrire, ont pensé que le lieu s'appelait n'gana. Ils ont voulu le transcrire, mais n'ayant pas le n vélaire, c'est devenu gana, avec un g guttural, d'où par la suite l'écriture en français avec gh."

chaque membre du clan porte. C'est ce nom collectif que nous appelons jamu. A partir de l'énoncé du jamu, on sait qui est griot, qui ne l'est pas. On peut même savoir qui est Soninké, qui est Malinké, qui est Dogon, qui est peul, tout cela on le sait à partir du jamu. C'est à peu près l'équivalent du patronyme. Par exemple, si quelqu'un est Diallo, on sait que c'est un peul, s'il est Patili, c'est un Soninké, Guindo, c'est un Dogon, Keïta, c'est un Malinké et ainsi de suite. Et à l'intérieur de ces ethnies, il y a les castes. Dites de Quelqu'un qu'il est Kouyaté, on sait qu'il est griot, dites qu'il est Fané, il est forgeron, il est Camara, il est funé (barde). Donc rien qu'à l'énoncé du jamu, on sait qui est quoi, et puisque l'on en hérite par le sang, on ne devient pas Kouyaté et par conséquent griot si vous n'êtes pas issu d'un père Kouyaté. Celui qui naît Kouyaté naît griot, et il ne peut pas changer lui non plus - même s'il n'exerce pas la fonction : par le sang il est griot et en a le statut. C'est toujours comme cela, et le restera tant que nos sociétés existeront."

Les conséquences de la hiérarchie sociale et de l'appartenance à un clan s'expriment tous les jours à travers ce *jamu*. Et ce « même dans la vie urbaine », savoir que quelqu'un est son *parent à plaisanterie*, son *sananku*, est toujours l'occasion de le taquiner un peu, mais cela va plus loin encore. Les liens de respect, de droit et de devoirs qui unissent les gens de communautés diverses servent autant à régler un différent entre deux personnes qu'un conflit plus important.

Comme ce sont les griots les conciliateurs, j'ai demandé qui devait-on appeler s'il y avait une querelle entre deux griots. On m'a répondu les Kouyaté : c'est la principale famille de griots, les premiers qui ont été au service des Keïta, fondateurs du Mali. J'entendrais souvent mon maître chanter un morceau en hommage aux Kouyaté. Le nom Diabaté vient de "jagabaté" qui signifie "on ne peut rien te refuser". Quant aux Sissoko, selon leur origine, ils peuvent être *jeli*, mais aussi *horon* ou bien *jon*. Sont aussi griots les Soumano, les Diawara, les Kamissoko, les Danté, les Koné, ... la

liste ne se veut pas exhaustive, et on rencontre parfois des exceptions.

Il est connu que les griots sont traditionnellement les seuls à avoir le droit de jouer d'un instrument (c'est la règle générale mais chez les peul du Macina par exemple, il n'y a pas de telle interdiction). Selon les familles et les régions, les griots ont leur instrument de prédilection, ce qui n'est pas étonnant dans la pratique puisque la maîtrise et la fabrication d'un instrument est d'abord transmise au sein de la famille. Mais le griot n'est pas toujours un musicien par excellence, tous les griots ne sont pas musiciens, tous les griots ne savent pas chanter, et de grands historiens et traditionalistes réputés sont surtout doués de mémoire et de l'art de la parole.

Situation des griots aujourd'hui

Certains griots aujourd'hui se définissent comme artistes avant tout. Un grand nombre de gens entendent désormais dans le langage courant le mot griot comme le mot artiste. D'un autre côté, j'ai croisé un griot de naissance, étudiant en sociologie, qui ne pratiquait pas le griotisme puisqu'il avait fait des études, et ne savait pas ce qu'était une cora²⁰.

Dans le Niger voisin l'état des lieux du résultat de l'histoire récente et moins récente[11] est alarmiste sur la situation des griots. L'islamisation a amené certains griots à abandonner la pratique des musiques rituelles. Des griots, en grand nombre, ont abandonné leur profession pour se consacrer à l'étude du Coran. Ils interdisent à leurs enfants de pratiquer la musique. Depuis la colonisation, la hiérarchie sociale est bouleversée²¹, et les griots se sont mis à se lier aux riches quelle que soit leur ascendance. Depuis les années 60, les

²⁰ Il la confondait avec le *kamalengoni*, à six cordes. J'ai souvent entendu utiliser le mot guitare à la place de cora, ou bien les gens disent "cora" mais font avec les mains le geste de la guitare.

musiques rituelles se sont banalisées par leur exécution sur la scène, et parallèlement les griots ont été détournés de leurs fonctions par la politique.

Face à ces tourments, les griots n'en sont pas moins encore présents. Les moments d'accalmie permettent de faire le point. M. Soumano fait le sien.

En ce qui concerne la cohésion sociale, est-ce que le griot a encore un rôle de médiateur dans la société moderne?

Absolument. Et je ne parlerais pas seulement du Malien mais de l'homme Mandingue qui a toujours ce fond culturel qui ne l'a pas quitté, et qui se soumet volontiers à toutes ces valeurs.

Le griot, en tant que dépositaire de la mémoire collective sait ce qu'il y a dans la mémoire de son peuple. C'est ce qui lui sert de viatique pour réussir sa mission de conciliation et de réconciliation, de médiation. Il sait ce qui lie les membres des différents clans, qui est plus vieux, plus ancien et qui est mieux que ce qui peut les diviser. Il se sert de cela pour réussir la médiation. Evidemment, à propos de médiation, nous avons nos techniques traditionnelles. Si le griot fait de la musique, ce n'est pas parce qu'elle n'appartient qu'aux griots, mais parce qu'elle l'aide à réussir sa mission de réconciliation, de médiation. Comme on le dit, la musique c'est l'art d'émouvoir, c'est l'émotion avant, l'émotion pendant, et même l'émotion après. Or, le bon médiateur, quand il a les deux parties en présence, il cherche d'abord à détendre l'atmosphère. Alors qu'y a-t-il de meilleur que la musique? Ce faisant, il en profite pour faire des rappels historiques : dire aux uns et autres ce qui a pu lier leurs parents, leurs clans avant. Le plus souvent ça les apaise un peu, avant d'entamer la négociation, la médiation. Aujourd'hui, ça continue, et je crois que ça va continuer pendant longtemps encore.

²¹ Au Mali, un phénomène d'inversion s'est produit : les enfants qui sont allés les premiers à l'école étaient des *jon* ou des *nyamakalaw* car les nobles se sont méfiés et ont gardé leurs enfants auprès d'eux, envoyant les autres à la place. Résultat, ces derniers sont devenus les premiers et se sont retrouvés à tous les postes administratifs du pays.

Est-ce que justement quelque chose pourrait menacer la tradition, ou alors est-ce que tout va bien?

Ce que peut menacer la tradition va obliger les traditionalistes à chercher la solution, c'est la présence des non-griots. Bamako est une grande ville, officiellement plus d'un million d'habitants y sont recensés. Quelqu'un qui vient d'une autre contrée, de la Guinée par exemple - c'est la même langue, la même culture - s'il nous dit qu'il est Kouyaté, on l'accepte comme griot. Mais on a découvert que là d'où ils viennent ils ne sont pas Kouyaté. Ils se sont dits qu'en étant Kouyaté ils pouvaient faire de l'argent facile. Le problème c'est qu'ils n'ont pas été éduqués à la manière griot, ils n'ont pas les connaissances nécessaires à un bon griot. On en a trouvé. C'est une menace, mais cela amène les vrais griots à se pencher sur leur fonction. Le griot a, on peut dire, trois outils de travail. Il y a la fasa, un chant qui parle du clan. Il y en a un pour chaque clan. Pour qu'un griot chante la fasa d'un clan, il faut qu'il connaisse ce clan, son histoire depuis l'ancêtre éponyme, l'histoire des grands hommes de ce clan, il faut qu'il en parle. Il faut donc une dose de connaissances historiques qui n'est donnée qu'aux vrais griots, les faux griots n'ont pas cela. Le deuxième instrument c'est ce qu'on appelle "majamuli". Un clan est un faisceau de lignages, on remonte l'arbre généalogique d'un individu d'un lignage, et au fur et à mesure, raconte ce que ses parents, ses ancêtres ont fait dans la société de beau, de grand. Là encore n'importe quel griot ne peut pas faire le majamuli de n'importe quel noble. Dans la mesure où vous ne connaissez pas quelqu'un, sa famille, son arbre généalogique, vous ne pouvez pas le faire, cela n'est pas donné aux faux griots. Maintenant il reste le troisième outil qui est à la portée de tout le monde, c'est ce que l'on appelle "matogoli" : "oh vous êtes beau, oh vous êtes grand, vous êtes généreux, vous savez vous habiller..." Ce sont des futilités. Evidemment, l'homme est sensible à la valorisation sociale. Quand quelqu'un dit ça de vous en public, vous êtes flatté, vous lui faites des dons et c'est tout ce qui l'intéresse. Mais à ne faire que cela, il oublie la substance même de sa fonction : dépositaire de la mémoire collective, chroniqueur de cette mémoire. Si ça devait continuer comme ça, le griot allait oublier sa fonction, mais heureusement, les bon griots font toujours la fasa et la majamuli. Mais les faux griots font la matogoli, alors souvent quand vous allez dans le

baptêmes, les mariages, vous voyez les faux griots qui ne font plus que de parler des bons parfums que les grandes dames utilisent, Christian Dior, voilà, ça ne veut rien dire mais quand on le dit à une femme en public, elle donne son argent pour ça et eux ne cherchent que cet argent là. C'est la seule menace qu'il y a.

Comment voyez-vous l'avenir du griotisme?

Les périodes ne se ressemblent pas. Il est arrivé une période où le griot a reçu une formation, il a acquis des connaissances, mais celles-ci concernaient plutôt les chefs guerriers et les grands chasseurs. Donc il a acquis beaucoup de connaissances, il connaît la psychologie des grands chefs guerriers et des grands chasseurs : comment les motiver, comment orienter les opinions, ça il sait le faire. L'entre-gens, c'est l'affaire du griot. Mais les préoccupations ont changé, les enjeux ont changé. Cela met le griot dans la nécessité de se repositionner. Il est utile surtout que l'on aide le griot à comprendre les enjeux des préoccupations actuelles. Ses connaissances de la société sont toujours là et peuvent toujours opérer, mais il a besoin de comprendre les enjeux, voilà tout. Il est arrivé un moment où il connaissait bien les acteurs et les enjeux de la société, il connaissait leur psychologie. Par rapport aux acteurs d'aujourd'hui il a besoin de se repositionner, voilà le seul problème.

Je crois que la situation a été troublée mais que ça se décanter. D'abord on se rend compte que notre société telle qu'elle est doit demeurer telle qu'elle est. Elle ne peut pas demeurer telle qu'elle est sans le rôle du griot, et nous en avons maintenant tous conscience. Par rapport au rôle du griot, il faut décanter, rappeler à l'ordre ceux qui sont en train de galvauder la fonction, et expulser de nos rangs les faux griots. Je crois que l'avenir se dessine sous de meilleurs auspices.

*"Je ne me réjouis d'apprendre une chose que pour l'enseigner;
et je n'en savourerais aucune, si extraordinaire et salubre soit-elle,
quand je serai destiné à la savoir pour moi seul."
Sénèque, lettres à Lucillius.*

Petit essai sur la transmission

J'ai voulu réunir ici quelques réflexions préalables à la réalisation de cette ethnographie concernant la perpétuation d'un phénomène tel qu'un savoir, une pratique (plus exactement d'une pratique liée à un savoir) au sens large, pas uniquement d'ordre musical.

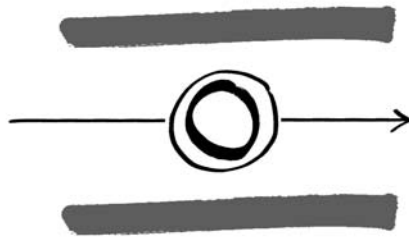


un savoir

Il y a d'abord le constat de la présence de ce phénomène. S'il existe et qu'il a traversé le temps, c'est qu'un ensemble de conditions favorables sont réunies depuis sa genèse jusqu'au présent pour assurer sa continuité. Cette continuité est ce qui nous permet de l'identifier comme une unité, de le nommer²².

Ensuite, quelque chose qui est né dans un environnement, résultat de hasards et de nécessités, y est adapté et n'a pas de raison de cesser d'être. Cela tant que le jeu de relations réciproques entre des conditions internes et externes au phénomène restent "stables".

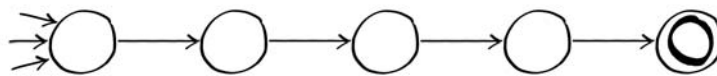
²² Eventuellement il est qualifié de traditionnel s'il conserve une relative fixité et qu'il est attribué à une culture. En retour, ce savoir, cette pratique devient un marqueur, un des éléments permettant à une culture d'être identifiée, de se signifier.



un savoir, dans une personne, dans un contexte, dans le temps

Au nombre des conditions "internes", il y a d'abord les propriétés du support du savoir. Ce support, dans le cas d'un savoir non écrit, est évidemment la mémoire individuelle²³. La qualité de la mémoire dépend des conditions dans lesquelles un message y est imprimé une première fois, et nécessite pour sa conservation plus ou moins de réactivations. La résistance à l'oubli est d'autant plus grande que l'information est organisée, qu'elle "fait sens", et qu'un ajout d'information n'efface pas la précédente. La mémoire a besoin de cohérence. Cette mémoire existe dans un temps qui est celui de l'individu au présent.

Le moment le plus repérable de l'impression de la mémoire est celui de la transmission interindividuelle. En tant que processus actif, elle met en jeu des techniques d'imprégnation, de répétition, d'organisation du savoir. En tant que moment où se produit une relation, elle est un lieu privilégié où se créent des liens, se forment des dons et contre dons.

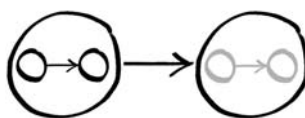


un savoir accessible au bout de la chaîne de transmission

S'agissant d'un savoir qui se perpétue, c'est qu'il doit y avoir dans l'acte de transmettre, dans *ce qui est transmis*, un message implicite ou explicite sur le "savoir transmettre" (un savoir dans le savoir). A l'extrême, on trouve une analogie avec la manière dont le code génétique renferme les informations qui lui permettent de se

²³ l'écriture d'ailleurs ne fait que créer une nouvelle répartition, une nouvelle organisation du savoir, et un autre rapport au temps: autre support, autres propriétés.

dupliquer : l'A.D.N. est le support où est codé l'information, et il est l'information elle-même. Celui qui apprend doit apprendre à transmettre. Ce savoir transmettre est une des clefs de la transmission sur le temps long.



un savoir contenant un savoir-faire : l'art de transmettre.

Ce savoir-transmettre s'est également forgé au cours du temps, au même titre que le savoir. Examiner le moment de la transmission devrait permettre de voir où se situe le savoir-transmettre.

Bien sûr, les conditions "internes" n'expliquent pas tout. Le contexte social et culturel est le creuset dans lequel ce savoir est né et le référent externe dans lequel il a acquis et continue d'avoir un sens.

Un fait remarquable dans notre cas est que les porteurs du savoir font partie d'une couche donnée de la société qui ne se mélange pas avec les autres. Les griots forment une communauté endogame à l'extérieur de laquelle le savoir ne se partage pas. Le rôle du secret dans la transmission sera discuté dans la suite.

En somme, ces raisonnements aident à constituer un canevas d'observation du phénomène de transmission. Au regard de la présente ethnographie, on verra que *les façons* de transmettre la cora sont variées et contribuent ensemble à son existence. Et enfin, la cora existe pour chaque individu dans la mesure de ce qu'il en connaît. On ne transmet du savoir que la partie que l'on possède.

Mais nous n'avons évoqué ici au mieux que le "comment" et non la "pourquoi" de la transmission. Je préfère laisser pour le moment en suspens cette question qui nous ramène au *sens* de ce qui est transmis. Tenter de répondre à cette question c'est chercher *la raison d'être* du phénomène considéré, élément primordial pour comprendre la transmission sur le temps long. Sans moteur un système de transmission ne fait rien tourner.

Enfin, la musique comme système de signes est apparentée au langage. La fixité et le changement des formes musicales sont soutenus par les mêmes principes linguistiques (adaptés à la nature de l'objet)... C'est un autre pilier sur lequel il faut s'appuyer, mais ce n'est pas l'orientation prise dans ce mémoire.

Notions sur l'acquisition du savoir en milieu traditionnel Africain

*"Maa ka Maaya ka ca a yere kono",
Les personnes de la personne sont multiples dans la personne,
Proverbe.*

Cette expression est tirée du chapitre sur la notion de personne dans les traditions Peule et Bambara dans l'ouvrage de Amadou Hampaté Bâ "Aspects de la civilisation Africaine.[8]" La vision de l'homme qui y est présentée fournit une base d'informations sur la place du maître et de l'élève. La vie de l'homme peut être divisée en périodes de sept ans, dont les trois premières constitue l'enfance. Il est d'abord confié aux soins de sa mère, puis confronté à "l'école de la vie" et à ses maîtres. Les trois suivantes, de 21 à 42 ans sont une période de maturation. Sa parole est autorisée et peut être prise en compte. A partir de 42 ans, il est arrivé à maturité et a alors le devoir d'enseigner ce qu'il sait aux plus jeunes, jusqu'à ses 63 ans. Il est alors au summum, et à la moitié de sa vie. Durant la deuxième moitié, jusqu'à ses 126 ans, il peut enseigner s'il le souhaite mais il est libre, sans obligations.

L'enseignement traditionnel est lié à la vie et dispensé au gré des circonstances qui se présentent. Si un serpent jaillit tout d'un coup des broussailles, ce sera l'occasion pour le vieux de donner une leçon sur le serpent. La parole donnée à ce moment là dépend aussi de l'auditoire, selon qu'il sera constitué d'enfants ou d'adultes, il

n'aura pas le même contenu, pas la même portée symbolique. Enfin, le "connaisseur" n'est jamais un spécialiste, mais un généraliste.

Jan Jansen²⁴ évoque ce même fait [12] : "apprendre, c'est surtout écouter au moment où les vieillards parlent. [...] Un voyage avec un vieillard, une conversation inattendue sous un arbre constituent [...] d'importants moments de formation. L'apprenti n'a qu'à attendre que le maître se mette à parler. Mais les contacts sont rares entre le jeune *jeli* et son maître. Cette rareté ne pose pourtant pas de problème, car une grande partie du savoir se trouve dans l'éducation et dans l'organisation de la vie au sein de la communauté. Certaines connaissances s'acquièrent par soi-même. La transmission du savoir se fait aussi par la référence des narrations aux normes généralement acceptées."

On peut avoir un autre avis sur la transmission du savoir dans le milieu des griots. Le même auteur relate [13] que le porte-parole des griots de Kéla²⁵, récitant officiel de l'épopée de Sounjata affirme qu'il "n'a pas appris" ("*ne ma kalan*"), qui peut signifier qu'il n'a pas eu d'instruction, ou bien que ce qu'il connaît est "dans son sang", puisqu'il est "né dedans" (Massa Sissoko du moins l'interprète ainsi). Il est dit aussi "*ces vieux n'enseignent rien, Ils n'expliquent rien, On s'instruit uniquement en observant ce qu'ils taisent.*" Sans aborder encore la question du secret, une idée de l'état d'esprit dans lequel le savoir est délivré est illustrée par le fait que "*il n'est pas bon de parler de tout ce que l'on connaît, cela provoque une force néfaste.*" (paroles recueillies auprès d'un vieil aveugle chef de village).

²⁴ Dans cet ouvrage de qualité, on lit p.189 une remarque étrange : « je réfute aussi les thèses pessimistes affirmant, à l'instar d'Amadou Hampâté Ba que *chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle* ». On a le droit de ne pas être pessimiste et d'avoir confiance en la tradition orale, mais un vieillard qui meurt emporte nécessairement avec lui ses connaissances dans sa tombe. Qu'il les ait transmises c'est une autre question. Il aura peut-être pris le temps de recopier ses « livres » dans la tête d'un plus jeune.

²⁵ C'est un petit village peuplé en majorité de griots. Il est situé à quelques kilomètres de Kangaba, l'un des hauts lieux de l'ancien empire du Mali, où se trouve la case sacrée de Keïta, anciens dignitaires de l'empire du Mali.

L'exemple des griots de Kéla, détenteurs et responsables de la récitation de l'épopée de Sounjata Keïta, fondateur de l'empire Mandingue, peut donner des pistes quant au rôle du secret dans une chaîne de transmission. Leur savoir et l'autorité d'en affirmer la véracité est réservée à leur seule famille, et la récitation elle-même n'a de valeur que si elle est faite par le *kumatigui*, récitant officiel (au cours de la cérémonie septennale du *kama bolon*), désigné par ses pairs à certains moments précis et en présence de deux « vieux » sensés contrôler la véracité du récit. Le récit lui-même ne doit pas être enregistré ni récité dans son entier, des variantes sont ajoutées ou soustraites selon les occasions. Pourquoi ce secret, cette dissimulation ? De nombreuses interprétations sont possibles, je retiendrais personnellement que cela donne un sens à la fonction de griot et à l'existence de cette fonction. Cela permet en effet de leur attribuer un prestige et une place particulière du fait même de la conservation de cette information sous forme de secret puisque si tout le monde pouvait la connaître, la répartition sociale des fonctions n'aurait pas de raison d'être ainsi. De plus, la bonne conservation de la mémoire de ce secret est « garanti » par le fait que la responsabilité en incombe à un petit nombre, et que c'est ce qui conditionne leur dit prestige. Ce cas particulier de transmission restreinte d'un savoir met en valeur la fonction sociale de la répartition du savoir selon les règles des castes, et le mécanisme de transmission fidèle (théoriquement) ainsi engendré... Tout le monde ne peut pas non plus faire l'effort de conserver la mémoire de la tradition orale, le prestige et la responsabilité de ces griots permet donc de décharger les autres membres de la communauté de cette tâche !

Dans le cadre de la transmission orale, l'étape préliminaire est évidemment l'écoute. Il faut d'abord passer par un stade où l'on écoute, et l'on répond [12, p.197] : "être *naamunaamuna* c'est apprendre à écouter ! – On se prépare surtout à être *kumatigui* en

disant *naamu* (« en effet », ou bien « j'ai entendu », ou simplement « oui! ») [...]. Chaque dialogue réclame l'usage de l'interjection *naamu*, mais lorsqu'un vieillard raconte une longue histoire, cela ne signifie pas que chacun soit un bon *naamunaamuna* (diseur de *naamu*). Devenir un bon *naamunaamuna* demande un long apprentissage et surtout un sens développé de la participation, car c'est le diseur de *naamu* qui détermine avant tout le rythme de la narration. Un grand pouvoir de concentration est indispensable : il arrive que le *naamunaamuna* soit obligé d'écouter attentivement pendant quatre heures sans oublier de dire *naamu* après chaque phrase."

Ce serait faire un grand manquement que de ne pas parler de la confrérie des chasseurs (*donso ton*) [5]. Non seulement parce que l'art de transmettre le savoir y est travaillé, mais aussi parce que sans chasseurs, pas de cora : c'est le chasseur (*donso*) qui fournit éventuellement les peaux et les nerfs d'animaux, et c'est au sein de leur confrérie que leurs chantres utilisaient le *simbi* - même si l'on retient aujourd'hui surtout le *donson n'goni*. Enfin les chasseurs jouent un rôle important dans la fondation de l'empire Mandingue.

La confrérie des chasseurs a cela de particulier que l'origine de naissance ou de caste, de captivité n'a pas d'importance à l'intérieur : n'importe qui peut en devenir le chef. Les chasseurs disent "nous n'avons ni dieu, ni maître, ni sanctuaires, ni masques, nous chasseurs, et nous sommes tous frères et partant égaux en Saneke et Kontron²⁶." On trouve des grands chasseurs (*donso ba*), des chasseurs (*donso denw**), des futurs chasseurs (*donso dege* denw*), et des "griots de chasseurs" (*donso jeli*, ou *sora**) non castés²⁷.

²⁶ Personnages du mythe d'origine de la confrérie.

²⁷ "Les chantres des chasseurs, qui sont de grands initiés, ont une certaine vision du monde, des hommes, des événements, de la vie, de la mort [...]. A travers leurs récits mythiques [...] et leurs leçons philosophiques d'une profondeur saisissante, c'est une vaste fresque qu'ils nous offrent de la société humaine, immuable dans ses fondements, et changeante dans sa forme [6]." Les chasseurs aussi ont leur "répondant", qui dit *naamu*, car "une parole sans répondant est une parole futile."

La tradition veut que "les choses anciennes" se transmettent uniquement de maître à élève, et comme le disent les Malinkés et les Bambara, de *kalan fa* ou *kalan ba*, "père" ou "mère de l'enseignement", à *kalan den* "enfant de l'enseignement", avec toute la charge affective que véhiculent ces mots.

Les apprentis sont soumis au maître (*karamogo*) auquel ils s'attachent et dont ils deviennent presque les captifs. Ils aident pendant la chasse, font les travaux domestiques et subissent des réprimandes continuelles; "pour bien forger le fer il faut le chauffer à blanc²⁸". Pour les Bambara et les Malinkés, l'acquisition du savoir exige une soumission totale de l'élève au maître, car la connaissance qu'on acquiert n'est rien si elle ne repose pas sur la bénédiction du maître. Mais aussi [14], tout savoir est potentiellement dangereux et ne peut être mis à la disposition de n'importe qui; tout savoir a de la valeur et ne saurait être donné à celui qui n'en connaît pas le prix. Les griots sont maîtres de la parole, ils ont donc une responsabilité face au pouvoir. Les chasseurs tuent, ils ont la responsabilité d'ôter la vie, et doivent se protéger du *nyama**, l'énergie vitale qu'il y a en toute chose et qui peut se retourner contre eux.

Chez les chasseurs aussi, la transmission du savoir est un devoir pour tous les maîtres chasseurs. La grandeur d'un maître se mesure au nombre de néophytes qu'il a formés. Enfin, il n'y a pas de rencontre de chasseurs qui n'aboutisse à des échanges de savoir et de savoir-faire.

Les chasseurs nous donnent aussi un exemple de secret, d'interdiction posée sur un savoir [14] : "Il peut arriver qu'un maître confie à son élève des secrets lui permettant de confectionner des objets sacrés et de composer des produits curatifs. Seulement, tant que ce maître sera en vie, l'élève n'aura pas l'autorisation de transmettre ce savoir dont il n'est que le dépositaire. Les grands

²⁸ Et les chasseurs disent *donni te maa nafa n'i ma sengen ka' nyinni*, "le savoir ne profite que lorsqu'on a souffert pour l'acquérir".

maîtres sont les détenteurs du savoir des chasseurs. Sa transmission qui est une obligation morale ne peut se faire que sous serment. Le détenteur est donc celui qui n'a plus de maître vivant ou alors ce dernier lui a donné l'autorisation de transmettre son savoir."

"L'écriture est une chose, le savoir en est une autre. L'écriture est la photographie du savoir mais elle n'est pas le savoir lui-même. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître, et ce qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans la graine."

Tierno Bokar,
maître coranique et maître spirituel de
Amadou Hampaté Bâ.

C – Ethnographie de la Cora en 2003.

Trouver un maître.

prémices

Tidiane m'avait donné le nom d'un joueur de cora, Massa Sissoko. Plus de dix jours se sont écoulés avant que je ne le retrouve. Durant ce temps, je me suis acclimaté, j'ai commencé à prendre mes repères, à faire des connaissances. Avant d'être certain de travailler avec lui, la question s'est posée, comment choisir un maître. D'autant que, heureuse surprise pour moi, j'ai salué Toumani Diabaté le soir même de mon arrivée, le joueur emblématique de cora au Mali. C'était à l'occasion d'un concert d'un groupe de femmes musiciennes, *Mali Musow* (les femmes du Mali) dont il était le parrain²⁹. Toumani a peu de temps à consacrer à l'enseignement, ce sont ses frères qui s'en chargent. "Il y a beaucoup de blancs là-bas, il y a des chambres", m'a-t-on dit. Je tenais à faire la connaissance de Massa puisque Tidiane l'avait prévenu de mon arrivée. Je ne voulais pas non plus que mon maître soit trop "jeune", sans doute pour être plus proche de l'authenticité – dans le jeu de la cora et dans la relation maître élève. Entre mon désir de trouver un "bon" maître pour apprendre la cora, et un "bon" interlocuteur pour

²⁹ Les femmes ne jouent traditionnellement pas d'instrument (sauf quelques instruments simples pour l'accompagnement rythmique), les griottes chantent. On comptait parmi elles une joueuse de cora, cependant elle avait un empêchement ce soir là. Je ferais sa connaissance plus tard, elle s'appelle Madina N'Diaye.

réaliser mon ethnographie, il y avait le fait qu'on ne change pas de maître comme de chemise, ça n'est pas très apprécié. On peut toujours s'arranger, cependant je préférais avoir à faire cette étape en une seule fois, autant éviter de s'y prendre de façon maladroite. Le temps de latence avant la rencontre m'a placé devant un choix potentiel, à me demander ce qui serait le "mieux" à faire pour fixer mon terrain. Plutôt que de choisir comme guide l'idée de trouver la source de cora la plus "pure" – ce dont je ne pouvais être sûr, surtout à ce stade – je me suis recentré sur la manière dont je concevais mon sujet : la cora vit avant tout à travers ceux qui en jouent, et ce qu'ils en transmettent.

Qui qu'ait pût être Massa, je pouvais donc aller à sa rencontre en toute confiance.

"-Tu vas prendre des cours avec Massa Sissoko?

-oui.

-Ah oui je le connais, c'est un rastaman."

... J'ai su avant de le rencontrer que je n'aurais pas à faire à l'archétype du vieux maître.

1^{er} jour et suivants

outsider

La rencontre.

Un ami³⁰ me guide jusque chez Massa (Mansa en bambara, Massa en Malinké). Il se trouve au bout du quartier Hippodrome, dans une "maison de blancs" : sa femme, une canadienne, est coopérante, c'est elle qui habite la maison. Ils ont un fils et une fille en bas âge.

On se présente, on parle un peu. Je lui explique ce pourquoi je suis venu : apprendre la cora d'une part, et faire une étude sur la cora d'aujourd'hui d'autre part. Je lui raconte mes débuts avec Tidiane, ce qui s'est passé ensuite. Il me joue un premier morceau. Ce que j'entends me surprend un peu, ce ne sont pas exactement les sonorités que je connais³¹. Il me dira très vite que les morceaux traditionnels sont trop joués toujours de la même façon, toujours les mêmes morceaux joués par tout le monde; alors il fait des recherches, il compose, il modifie les morceaux traditionnels. *"C'est à nous, à la nouvelle génération de faire changer la cora"*, ses intentions sont claires, les cartes sont posées, *"il faut avoir l'esprit*



de modernité", me dit-il dès cette première rencontre. Il joue un peu Alalaké et s'interrompt, *"moi ces morceaux là, Alalaké, Bani... ça fait longtemps que je ne les joue plus"*.

Je gratte un peu les cordes à mon tour. Je joue ce que je connais de Alalaké. A peine ai-je commencé qu'il me dit tout de suite : *"on voit que tu as appris avec Dia!"* Il me redira cela plus tard. Je pense que ce n'est pas qu'une question de jeu, c'est aussi dans la posture, la façon de tenir la cora. Ce qui est certain c'est que Tidiane et Massa n'ont pas le même style.

³⁰ Du nom de Keïta, c'est un noble et un musicien. Il joue le balafon. Il a lui aussi trouvé des bâtons dans ses roues non pas à cause de son statut mais surtout parce qu'il apprenait trop vite. Il devait cacher son savoir pour que le maître daigne lui enseigner. Il lui est arrivé d'aller tous les jours chez un maître pendant trois mois sans que celui-ci ne lui montre rien. Le savoir est jalousement gardé.

³¹ Je sais maintenant que Tidiane a un jeu très traditionnel, et je possède quelques albums de cora traditionnelle, notamment "Cordes anciennes" où sont réunis les "vieux" des l'ancienne générations, les virtuoses reconnus que sont Sidiki Diabaté, Batourou Sékou Kouyaté, Djelimadi Sissoko et N'fa Diabaté.

Mon ami et accompagnateur qui connaît bien Massa me conseillera de bien insister pour apprendre les morceaux traditionnels. Etant élève de Massa, je sais que je vais devoir ajouter le style de Massa à celui de Tidiane. Il m'importera aussi de savoir si ce que j'apprend est strictement dans la tradition ou modernisé. Malgré ces conditions particulières, à l'opposé de la source "inaltérée" de la connaissance de la cora, je décide de prendre des cours avec lui. Il me transmettra bien *quelque chose*, c'est tout ce qui importe et cela fait partie de ce qu'est la cora aujourd'hui.

C'est l'heure de la prière. Mon ami va prier. Je demandes à Mansa « tu ne pries pas ? », il répond que non, sa "façon de prier" c'est d'être bien dans sa peau, bien dans sa tête, de vouloir faire le bien autour de lui et d'avoir confiance et respect envers la nature.

Premiers cours.

Je notais après certaines séances ce que je jugeais opportun. Chaleur et bruit oblige, je n'ai pas pris de notes après chaque cours, ce qui je pense aurait été fastidieux à retranscrire et à relire. J'ai réalisé aussi des enregistrements audio. Il n'était pas possible de tout enregistrer, pour des raisons matérielles, et d'autre part ce n'était pas toujours bienvenu, ni pour Massa ni pour moi. Massa m'a demandé dès le départ si j'avais un magnétophone - pour enregistrer les morceaux. Je l'ai utilisé à cet effet, et pour enregistrer nos conversations, soit de façon opportuniste, soit sous forme d'entretien. Dans ma conception, ce qui est dit et ce qui est joué pendant une leçon doit être retenu par un effort de **mémoire**. C'est l'une des conditions qui font que l'on attribue de la valeur à ce qui est retenu. Malgré tout, lorsqu'on est enclin à l'enregistrement et qu'on a le matériel on ne s'en prive pas, et c'était nécessaire pour le travail ethnographique. C'est un point de discorde pour lequel je ne crois pas qu'il y ait de réponse tranchée. Il est vrai qu'il est facile de décrocher son

attention "telle qu'elle serait sans moyen d'enregistrement" lorsque l'on sait que l'on pourra réécouter l'enregistrement plus tard.

Avant de poursuivre, je voudrais justement remarquer que, n'ayant eu de moyen d'enregistrement qu'à la fin lors de mon premier séjour, je prenais soin de mémoriser après chaque cours avec Tidiane les notes et les gestes associés (sans l'instrument). De là vient mon intérêt à étudier la force et la faiblesse de la mémoire non-écrite (et non-enregistrée).

Rien ne remplace les "perles-leçons" dont parle Marcel Jousse [15], ce que je peux en donner par écrit vient ci-dessous.

Cours n°1 - Lundi 23/03/2003

"Kelefaba, c'est la base, la première leçon", m'avait dit Tidiane. J'ai donc demandé à Massa de commencer par ce morceau. Massa me le joue, il chante aussi, ce qui n'est pas le cas de tous les coristes. Il me montre le rythme de base joué avec les pouces. Ce cours n'est pas enregistré.

Plus tard alors que nous parlions de la cora et faisons connaissance, Massa a à nouveau affirmé sa position : *"il y a plein d'histoires sur la cora, qui disent que la cora vient du diable ou bien d'un génie, ce sont des mystifications. La cora, c'est l'homme qui l'a fabriqué! J'ai en tête deux instruments qui sont à l'origine de la cora - J. - le n'goni, le kamalengoni? - M. - Non ceux-là en descendent aussi. Je pense à des instruments plus vieux - J. - des instruments qui n'existent plus? - M. - On en trouve encore mais c'est rare."*

Il me montre ensuite les premières notes à jouer aux index. Assez vite, il ajoute encore des notes. Pour le ralentir je lui dis *"il faut attendre que ça passe dans les doigts, dans les oreilles et dans la tête! - Massa. - Et jusque dans tout le corps."* Puis il continue : *"Ce qui est important dans la vie pour bien faire les choses, c'est d'y aller petit à petit et de s'adapter. Ma mère m'a dit, si tu voyages, si*

tu vas quelque part, que tu rencontres des gens, il faut s'adapter à eux pour les connaître.

Il y a un animal dans la nature, si tu le regardes bien tu peux apprendre. Est-ce que tu sais de quelle couleur est le caméléon? - J. - Souvent on dit qu'il est vert. - M. - Voilà! si tu trouves qu'il est vert, c'est que tu l'as vu dans un environnement vert, le caméléon s'adapte à la situation (il n'a pas de couleur). Et si tu regardes le caméléon qui avance, les gens vont dire qu'il hésite. Il avance, il fait un pas, il s'arrête avant de poser l'autre patte. Alors qu'il observe, il calcule ses coups. Il peut aussi aller très vite."

Je commence à lui demander comment il a appris la cora. Il a d'abord été danseur, et a commencé la cora vers 15 ans (Massa est né en 1965). *"C'était très dur, parfois même je pleurais. Je travaillais huit heures par jour, souvent je ne prenais pas de vacances."*

Durant ce cours il me dira à nouveau *"Quand tu joues je vois Tidiane Dia"*. Je découvre ainsi autre chose que Tidiane m'a transmis en dehors des notes de la cora.

Le lendemain, nous allons manger un plat de riz sauce arachide (*tigadéguéna*) dans une gargote (petit abris tenu par une femme aidée par une ou deux autres filles où l'on peut manger le midi et le soir) après le cours. Je veux en savoir plus sur la relation entre le maître et l'élève dans le contexte traditionnel, Massa m'explique : *"pour apprendre avant, tu allais voir un vieux, tu te présentais à lui avec 10 kolas* et 500 Francs CFA. Tu restais dans sa famille pour travailler, faire des travaux domestiques, faire des courses pour lui, aller couper du bois. Alors il pouvait voir si tu étais honnête, si tu avais du courage et de la volonté et si tu n'essayais pas de te défi:ler ou de faire le beau. C'est à partir de ce moment seulement que tu pouvais commencer à apprendre. - J. - Mais il y a encore des vieux comme ça? - M. - Non, ça n'existe plus!"*

Ce qui est déjà assez parlant : le maître choisit l'élève en fonction de ses qualités humaines et morales. Un savoir n'est pas destiné à n'importe qui, il faut d'abord faire preuve des qualités de sa personne. C'est aussi le moment où, en plus du don matériel symbolique, l'élève s'acquitte (au moins en partie) de la dette qu'il contractera en recevant ce que le maître va lui transmettre. C'est aussi le moment où commencent à se créer des liens. Un proverbe bambara dit "*mogoya ye juru ye*" qui signifie "l'humanité est un lien" (*juru* signifie corde), et qui se traduit aussi par "l'humanité est une dette".

Cours n°3 - Mercredi 26/03/2003

J'ai apporté mon magnétophone, j'enregistre Kelefaba. Je reconnais à la fin quelque chose... que je ne connais pas. Je demande à Massa si c'est sa création. En effet, c'est une contribution personnelle. Il me montre diverses variations que je n'ai pas le temps de retenir. Il m'encourage quand même et m'explique : *"Toutes les variations que tu fais dans Kelefaba, tu peux les faire dans Alalaké. Moi j'ai souffert pour comprendre ça, pour jouer en même temps les mélodies et l'accompagnement, ça m'a tellement fatigué! Normalement, si tu n'as pas maîtrisé ce morceau, on ne te montre pas autre chose."*

J'entends dans Kelefaba le morceau qui s'appelle Babalengué. *"Babalengué aussi, c'est dans Kelefaba. Mais moi je joue Babalengué comme ça"*. Et Massa me joue une interprétation avec un rythme très différent..

Le 26 mars est une date anniversaire. C'est la date du soulèvement contre le régime du dictateur Moussa Traoré en 1991. Date de libération, et date funeste, ce jour là l'armée a tiré sur la foule à vue. Ce même jour en 2003, on entend que la guerre civile s'éternise en Côte d'Ivoire voisine, et on est à l'apogée de la tension avant l'assaut donné par l'Amérique de Georges Bush en Irak.

La chaleur est de plus en plus écrasante. Je ne tiendrais pas plus d'un quart d'heure le lendemain avant d'aller me reposer, trop fatigué (j'habite encore à ce moment de l'autre côté de Bamako, il me faut plus d'une heure pour faire le trajet en sotrama).

Massa jouera dans un bar de Bamako ce week-end avec trois jeunes, un au *n'goni*, un à la calebasse et un au *tamani*.

Cours n°5 - Lundi 31/03/2003

Massa fait un « roulement » pendant qu'il me montrait Kelefaba simplement. Je dis « tu veux me décourager ? » en plaisantant. Il me répond que non, que je vais jouer ce qu'il vient de jouer bientôt. Sur la question du découragement, il me dit « quand j'ai commencé à apprendre la cora, je *voulais* savoir jouer et maîtriser, même si ça doit prendre vingt ans ». Le pendant de la question est celle de la volonté. Dans la vie quotidienne, tous les gens à qui je dis que j'apprends la cora me répondent systématiquement « du courage ».

Ce soir là je mange de la semoule avec quelques condiments dans la rue. Ayant fini, je paye et la cuisinière me demande si je reviens demain, ce à quoi je réponds "peut-être". "Peut-être ne dit jamais la vérité!", me dit-elle. Ainsi, même si le français n'est pas maîtrisé partout, c'est le genre de sagesse populaire que l'on peut trouver dans une poignée de semoule.

Cours n°6 - Mardi 01/04/2003

« La nature est bien faite », et non pas mal faite, me dit Massa dès que j'arrive, l'homme n'est pas mauvais au départ surenchéris-je. S'engage une discussion sur les places de l'homme et de la femme, du partage des tâches, les sexes dans la nature, le mythe de création... Il ne m'est pas possible de restituer les détails de cette conversation. Il me vient à l'esprit qu'en tant qu'ethnologue j'aurais pu y voir là un moment où un savoir extra-musical est donné au gré

du moment. Cependant je ne suis plus assez jeune et indéterminé pour ne pas avoir d'avis sur la question, ce qui ne me met pas dans la peau de l'élève écoutant mais dans une situation d'échange. Ce genre de situation met en évidence un type de biais que l'on rencontre en voulant faire l'ethnographie de la relation entre le maître et l'élève en tant que participant. L'ambition d'observer la totalité de ce qui passe durant le phénomène de transmission au sens large doit être ramenée à une mesure plus modeste; ou bien sortir du schéma selon lequel il faut "observer les choses telles qu'elles seraient si nous n'étions pas là".

On reparle aussi de l'origine de la cora, de l'origine des morceaux : chaque morceau a son histoire, mais tout le monde ne connaît pas tout le répertoire, ni la signification de chaque morceau. Massa m'apprend ce qu'il sait de l'origine du jembé. Prononcé "*jim bé*", il servait à réunir les gens du village, qui se disait "*jim*" en Malinké. Le jembé est le prédécesseur des autres instruments, toute la musique du Mandé tire sa source dans les rythmes du jembé. On trouve des figures rythmiques reconnaissables dans le jeu du balafon et le la cora. Massa a sa manière de le raconter :

M- Les gens disent que la cora viennent d'une grotte, ou bien de la mer, il y a différentes histoires. MAIS ce que moi j'ai observé et pensé, ce que ma tête m'a dit, c'est qu'en regardant bien comment sont faits les autres instruments qui ressemblent à la cora, même si tu ne trouves pas exactement comment la cora est venue, tu va t'approcher un peu d'où elle vient en réalité. Elle n'est pas arrivée d'un coup, il y avait quelque chose avant, c'est quelqu'un qui a eu l'idée de développer un autre instrument. Le premier instrument Mandingue c'est le jembé. Quand tu joues la cora ou la balafon, tu as tendance à jouer des rythmes qui viennent du jembé. Le balafon c'est aussi un instrument de percussions. Il y avait à une époque le jembé, le balafon et le simbi. Le simbi a neuf cordes, le balafon a vingt et une lames. Le simbi était un instrument pour les chasseurs Mandingues. Ils avaient un musicien parmi eux qui les

encourageait pour aller à la chasse. Ces trois instruments dégagent l'accent Mandingue. A mon avis il y a eu un jour où un joueur de simbi a remarqué que je joueur de balafon pouvait se promener beaucoup avec ses 21 lames, ce que le simbi ne pouvait pas faire. Alors il a du commencer à augmenter le nombre de cordes, et à modifier la fabrication pour pouvoir faire ça. Pour moi c'est comme ça que la cora est venue, elle n'est pas sortie d'une grotte ou de la mer. Les gens disent qu'il y a une femme qui jouait de la cora, que c'était en fait un génie et qu'on a réussi à l'attraper avec un filet. Le génie a disparu et la cora est restée, bon. Ce sont des légendes. Je ne veux pas dire que ce n'est pas vrai. Je ne veux pas dire ça, mais ma façon d'observer la nature me dit que ça a été fait autrement.

J- D'autres disent que la gamme heptatonique vient de l'influence arabe.

M- Non, si on dit qu'il y a une influence arabe, c'est parce que les chansons parlent beaucoup de Dieu. C'est l'accent Mandingue qui a fait venir la gamme heptatonique.

J- Il y avait déjà le balafon qui était heptatonique.

M- voilà, merci! Moi j'ai fait des recherches, j'ai fait des observations pour m'en sortir. Il y en a même qui disent que si tu n'est pas handicapé tu ne peux pas jouer la cora. Je ne crois pas à des choses comme ça. Il faudrait aussi faire des sacrifices, aller en Gambie pour maîtriser la cora; mais tout dépend de l'intelligence de la personne qui apprend la cora, les gens n'ont pas les mêmes réflexes. Et les gens n'ont pas tous la même manière de jouer, moi je suis plus intelligent que toi pour certaines choses, et toi plus que moi pour d'autres.

Avant de reprendre Kelefaba, Massa me montre un morceau de Batourou Sékou Kouyaté (un morceau très calme qui est diffusé lorsque la radio est en grève) c'est **juru kara nayni**³². Il me joue ensuite une de ses compositions où il utilise une gamme

³² Le livret du disque "Cordes Anciennes" indique que "Juru Kara Nayni c'est Alexandre Le Grand. Une légende malienne dit qu'il avait quatre brides pour arrêter son cheval (Juru Kara Nayni: quatre cordes). Une autre légende rapporte que les Keïta descendraient de lui, ce qui montre bien que nos traditionalistes avaient une ouverture sur le monde par rapport à leur connaissance de l'Histoire."

particulière. Enfin, il me montre d'affilée une variation sur la ligne de basse, un court 'roulement' mélodique, une descente et une remontée de gamme. Je travaille sur le roulement - il prend le temps de me montrer plus lentement et plus précisément. Vers la fin il me montre la partie d'introduction de Kéléfaba. Je lui demande à partir de quel moment on sait que l'on a fini d'apprendre un morceau. « Ce que tu joues là c'est déjà Kelefaba. Si tu joues ça n'importe où, on saura tout de suite que c'est Kéléfaba. »

Ma question est peut-être une question mal posée, ou qu'on ne se pose pas. Un autre jour, la question s'est posée différemment :

J- Mais on a jamais fini d'apprendre un morceau...

M- On peut finir, par exemple kelefaba, ça dépend du maître qui te l'a appris. Là où il s'arrête, c'est là. Celui qui a joué kelefaba, il n'a pas dit « c'est là la fin de kelefaba ». C'est pareil pour tous nos morceaux. En jouant on s'inspire. Par exemple tu prends Bani, tu joues le Bani le matin, jusqu'à minuit, tu vas transformer carrément, tu vas trouver des choses dedans que personne n'a encore jamais joué à la cora. Donc on n'a pas de mesure pour dire « ce morceau s'arrête là ». Là où ton esprit s'arrête, tu t'arrêtes là.

J- il y a un minimum pour dire « c'est Bani », et après on peut avancer. C'est comme au jembé, il y a les rythmes de base, les accompagnements, les phrases qui reviennent, mais une fois que c'est lancé,

M- Il va partout, la musique africaine est comme ça.

J- Au bout d'un moment c'est de l'improvisation.

M- Il y a une partie qui est connue, et il y a une partie « on sent que ça vient ». Quand il joue, on sent que ça vient, il est en train de faire de nouvelles choses.

Cours n°7 - mercredi 02/04/2003

Doute matinal. Comme on dit ici, je "cours après deux lièvres" puisque d'un côté j'apprends la cora pour moi-même, et que de l'autre j'en fais un sujet d'ethnographie. A Bamako pendant la saison

sèche, les conditions de vie ne sont pas paradisiaques, la cora, elle, n'est pas facile à maîtriser, et j'ai du mal à trouver mes repères dans le style de Massa. Pendant mon trajet je croise quelqu'un qui a l'air de chercher quelque chose. Je lui demande "I be mun nyene?", que cherches-tu? La question se retourne immédiatement vers moi. Que suis-je venu chercher au juste? Si la question se pose, c'est le moment d'essayer d'y répondre. Qu'est-ce qui m'a fait revenir, pour que je me retrouve ainsi sous cette chaleur, en plein Bamako où j'ai décidé ce matin de faire la trajet en vélo malgré le soleil et la poussière. Qu'est-ce qui m'avait paru avoir de l'importance : quel était mon intérêt propre par rapport aux intérêts de l'ethnologie, par rapport à l'intérêt que portent les gens ici à ce que je veux étudier. Maintenant que je suis là à vivre à peu près comme un Bamakois (sauf que je n'ai pas à me demander comment je vais finir le mois, la semaine ou la journée), où vais-je *voir* ce qui doit être quelque part sous mes yeux?

J'étais venu tenter de comprendre comment une tradition se maintient, tout en évoluant, et je me retrouve avec Massa devant un modernisateur convaincu. Ce n'est pas toujours évident de reconnaître ce qui est moderne où traditionnel dans ce que Massa joue, cela rend difficile l'assimilation puisque j'entends des choses différentes de ce que je connaissais, et ma capacité à juger de ce que j'entends reste minime, je n'ai pas grandi avec cette musique.

La réponse vient apaiser mon doute le jour même alors que Massa me joue un air traditionnel. Quand j'entends certaines sonorités dans la cora, je suis certain que c'est ce que je cherche. Que ce soit Massa, Tidiane ou un autre, l'effet est instantané. Autant je questionne Massa quand j'ai l'impression qu'il joue "moderne", autant à ce moment là, il venait de jouer un air à la manière traditionnelle et je lui ai fait savoir que je ressentais quelque chose de différent. C'est à ce moment que j'ai compris à nouveau, la question du ressenti. Tous les coristes que j'ai rencontrés en faisant

ce mémoire sont venus à la cora par attirance pour la musique qui se dégage de cet instrument en particulier (sauf Mamadou Diabaté dont le cas est relaté plus loin : il est né avec). Il faut donc chercher ce qu'il y a directement *dans ce ressenti*. Mêlons pour cela l'interprétatif et le déductif. Massa met ce qu'il ressent dans sa musique, il a été danseur, il joue dans les bars et restaurants de Bamako, il joue pour faire danser³³ : *"avant, la musique de la cora servait à calmer les esprits, à se recueillir, c'était pour les vieux. Les morceaux étaient très lents. Dans les années soixante est arrivé le style dembasen cora, pour les jeunes, pour danser"*. C'est ce qu'il ajoute à la cora, en fonction de sa vie et des goûts du moment (voir la conversation du 11^{ème} cours, qui suit). A quoi cela s'ajoute-t-il? A ce qu'il y avait avant, c'est à dire ce qui a été créé, transmis et ajouté jusqu'à aujourd'hui, moins ce qui a été perdu. Ce qui vient d'avant fait résonner ce que les prédécesseurs y ont mis, leur personnalité, leur sentiment par rapport à l'époque où ils vivaient. Les chansons de gloire à un héros, de mise en valeur des qualités humaines, les chansons mélancoliques ont été inspirées dans des contextes, des rythmes de vie qui appartiennent au passé, et dont les sonorités portent la trace vivante. Ce sont ces traces, issues de la sédimentation des contributions individuelles que l'on peut parfois entendre. Chaque contribution que ce soit par la composition d'un nouveau morceau, par l'ajout de quelques notes inspirées ou par l'enrichissement d'un style rythmique fait écho à l'époque à laquelle elle se rapporte. La musique traditionnelle de la cora n'est pas associée à une époque ancienne, mais à une succession d'époques depuis ses origines (référence au jembé par exemple), et continue de l'être jusqu'à présent.

La résonance par rapport au passé est forte dans la mesure où la transmission dans son ensemble est forte. Dans le même temps la musique est constamment en interaction avec le présent, et semble

³³ C'est grâce aussi à l'apport du microphone.

l'être plus encore à l'heure actuelle, ce qui fait que l'on perçoit le risque d'exprimer le présent sans ne plus laisser place au passé. C'est le problème de la vitesse du changement.

Il reste l'ancien, le nouveau, moins ce qui a été perdu. Et le nouveau d'aujourd'hui devient l'ancien de demain. Un morceau des années quarante est aujourd'hui considéré comme traditionnel.

Massa et d'autres coristes *modifient* la tradition. Ces morceaux, ces styles finissent par être transmis et on sait que les maîtres de l'ancienne génération avaient chacun leur propre style. Ainsi la modernité se nourrit de la tradition, et la tradition se nourrit de la modernité *à travers la transmission*.

Il n'a pas été *décidé* que la musique dite traditionnelle devait être totalement immuable, il faut chercher je pense au niveau du besoin humain de continuité pour comprendre dans le fond l'apparition du phénomène de transmission forte. Apprendre la cora, en jouer, et retenir demande un effort, on peut se dire que ce qui est retenu au fil du temps est ce qui est considéré comme bon au sein de toutes les variations et les ajouts possibles. De l'autre côté, la partie qui *a été perdue* dépend de différents effets de filtre, comme les capacités de la mémoire et de l'oubli, et de l'importance que l'on donne à ce que l'on transmet, de la force du sens que l'on y attribue... La liste exhaustive serait longue. Il y a un équilibre entre des phénomènes locaux que l'on peut distinguer (existence de cette musique, phénomène de transmission, fonction sociale, mémoire, intentions individuelles...) et des phénomènes globaux (structure sociale, contexte musical i.e. présence d'autres instruments traditionnels...) qui font que la cora, en ce qui nous concerne ici, *existe*.

Ce qui nous permet de l'écouter et de ressentir.

Travailler sur la cora ce n'est pas exactement comme travailler sur une tradition orale, mais sur un support **non écrit** et **non verbal**. La première qualité implique donc de se pencher sur la mémoire et la

transmission, la deuxième demande de faire confiance à son ressenti.

"Certaines paroles, certains gestes ont-ils un sens, et d'autres paroles, d'autres gestes, en sont-ils privés, sont-ils absurdes, insignifiants, étranges, incompréhensibles ou bizarres, cette répartition si rassurante n'avait pas résisté, pour lui à l'érosion du temps."

Jacques Bellefroi, Le réel est un crime parfait Monsieur Black

Conversation autour de deux coras

Au onzième cours, nous avons deux coras. Accorder une cora demande une bonne maîtrise et une certaine habitude. Sans diapason, pas de repère fixe donc quand on fait sonner deux cordes à l'octave, il faut savoir laquelle des deux il faut tirer ou détendre; toutes les cordes servent de repère les unes aux autres. Avec deux coras c'est encore un peu plus fastidieux. J'ai donc commencé à enregistrer pour garder une trace de ce moment. J'ai engagé la conversation sur le nom des notes, et elle s'est poursuivie. C'est l'illustration vivante de ce qui précède.

...

M- Moi je suis surtout rythmique.

J- Ah je trouvais que tu étais plus mélodique.

M- Ah bon? Pour moi c'est les deux à la fois quand même : rythmique et mélodique.

J- Tu es créatif en fait.

M- C'est ça. Mais dans la musique, si tu n'as pas l'esprit de créativité ça n'avance pas.

J- Par exemple, j'apprends, alors j'essaie de bien reproduire, sauf qu'au bout d'un moment il faut essayer de...

M- OUAIS!!! TU LAISSES LA ROUTE! TU VOIS TON CHEMIN! ... Le chemin de base est là. C'est ce que je lui disais³⁴ tout à l'heure : je dis que le chemin de base est là. C'est ça qui est bon. Tout le monde apprend comme

³⁴ Toumani Kouyaté, un autre griot joueur de cora de Bamako est venu discuter une demi-heure avec Mansa

ça. Mais, toi, il faut voir pour toi-même. Il faut faire tourner ta tête pour aller vers un autre chemin. C'est pour ça que quand je joue la cora, les gens disent "mais lui, il n'est pas Malien." Au nom de Dieu! Même le ministre des arts et de la culture du Mali. J'ai joué devant lui, et il a demandé au propriétaire du restaurant où je jouais "Est-ce que le coriste est Malien?". Il a dit oui, il est né même à Kita!

J- On ne reconnaît pas ce que tu joues?

M- Voilà, ils pensent que, parce que tellement je joue, ça les étonne fort, et l'accent que je dégage dans ma chanson, et la manière dont je joue la cora, ils pensent que c'est les Sénégalais et les Gambiens seulement qui le font.

J- Alors que toi tu es Malinké, et le style malinké normalement est plus doux et le style gambien est plus chaud.

M- Voilà! Eux ils appellent ça 'dembasen cora'. C'est leur style de jeu. Leur cora a 22 cordes, nous on en a 21, parce qu'ils ont répété le Si grave³⁵.

J- Depuis combien de temps ont-ils ajouté cette corde?

M- Depuis longtemps. Moi-même je voulais le faire sur cette cora, regarde : l'emplacement est prévu sur le chevalet.

J- Donc on disait, tu es malinké mais tu joue un style plus riche.

M- Quand je joue, j'aimerais que les quatre doigts fonctionnent. J'aime ça!

Massa joue un morceau de sa composition.

M- Tu as vu? Moi j'aime ça. Tu peux faire ça un bout de temps et après tu peux changer, tu peux laisser trois doigts jouer. Il y a beaucoup de coristes qui font comme ça... Moi je n'aime pas ça, j'aimerais bien jouer ma cora avec tous les doigts qui fonctionnent.

Lui il a dit [L'autre griot Toumani Kouyaté] que je jouais des choses dans la cora qui n'ont jamais été jouées par personne. C'est ce qu'il a dit! Dans la cora il faut que tu voies toutes les cordes et que tu tournes (que tu les fasse tourner) dans ta tête. Par exemple, '**Kulan Jan**', on fait comme ça...

Extrait traditionnel de **Kulan Jan**.

³⁵ La corde de Si rajoutée est plus grave que le Fa grave (Bajuru), et est placée à droite avant la corde du Fa à l'octave [voir l'annexe du document].

M- Donc ça c'est le morceau qui s'appelle 'Kulan Jan'. Mais moi je dis que non, nos arrières grands pères ont joué comme ça, tout le monde a joué comme ça, mais il faut essayer de voir, de trouver un rythme dans le 'Kulan Jan' mais qui n'est pas le 'Kulan Jan', tu as vu? Moi j'ai pensé comme ça : trouver un rythme dans le 'Kulan Jan' qui n'est pas 'Kulan Jan'. Je fais comme ça...

Kulan Jan réinterprété.

M- Tu as vu? C'est la même note, mais ce n'est pas la même manière de jouer. Il faut chercher!

J- Pour que ça vive, il ne faut pas que ça reste pareil.

M- Voilà. Il y a un morceau que j'ai trouvé aussi, le morceau s'appelle 'Morijo'.

Extrait traditionnel de **Morijo**.

M- Bon c'est ça 'Morijo' Mais moi j'aimerais bien, toujours, changer les choses, parce que je connais la source de la chose.

J- La source.

M- Donc je ne veux pas le jouer comme ça si tu me demandes de jouer 'Morijo'. Je peux le jouer mais j'ai ma manière aussi. Je fais comme ça.

Morijo réinterprété.

M- J'ai transformé 'Morijo' comme ça. Alors que c'est les mêmes accords. Ce que je veux dire, eux ils veulent jouer toujours de la même façon. Ca n'est pas juste de dire qu'ils ne travaillent pas, il travaillent parce que quand tu fais des efforts pour trouver quelque chose tu travailles, voilà. Donc ils travaillent mais ils reprennent le travail de quelqu'un. Ils font des efforts pour reprendre les morceaux de quelqu'un, ce sont des efforts, ils font des efforts. Mais moi j'aimerais bien que tu fasses PLUS d'efforts! Un effort, et plus d'efforts, ça fait deux! Parce que quand tu créé, c'est le "plus" d'effort. J'aime ça. C'est pour ça que le petit il vient chez moi (Toumani Kouyaté).

J- Voilà. C'est la vie de la musique, la musique ça change.

M- Ca change!

J- Juste la question par rapport à la cora en particulier : on ne peut pas l'empêcher de changer, mais il y a pour la cora la question de la tradition, parce que ça change toujours par rapport à la tradition.

M- C'EST CA!

J- Dia me disait que la cora peut aller sur toutes les musiques, donc il faut sortir de la tradition, on peut jouer du Jazz, de la Salsa...

M- N'importe quel musique! Nous on joue la musique traditionnelle et les musiques modernes aussi. J'écoute les morceaux de Salsa, je cherche... Je connais le solfège, je peux m'accorder avec eux si je connais l'accord. Mais si j'écoute les morceaux, je vais essayer de jouer à ma façon. Si je parviens à connaître la mélodie d'une chanson, je vais essayer de la transférer sur ma cora pour voir. Et si je peux faire une transformation, je l'ajoute.

Quelques minutes après, Massa montre aussi son attachement à sa culture. Une des raisons pour lesquelles il n'est pas toujours pris pour un Malien est qu'il choisit de chanter en Malinké, or il dit avoir un accent fort de sa région.

M- Par exemple, il y a un morceau qu'on appelle "Minian ba". Ca veut dire le Python. Les bamakois disent "minian", mais nous les Malinkés on dit "Manian". Maintenant tout le monde chante "minian ba", alors que c'est "manian ba", c'est une chanson Malinké, mais les Bambara l'ont pris et chantent avec l'accent Bambara. Pourtant les notes sont Malinké. A Bamako, si les gens imitent les morceaux Malinkés, ils perdent l'accent.

J- Les morceaux traditionnels de la cora viennent principalement du pays Malinké?

M- Tout est Malinké.

J- Tout est Malinké?

M- TOUT est Malinké.

J- Jusqu'en Gambie?

M- Jusqu'en Gambie. Tous les morceaux de la cora. La cora elle-même est Malinké.

J- Même si les gambiens sont réputés et qu'ils jouent beaucoup la cora.

M- C'est ça, c'est Malinké, traditionnellement. Nous les jeunes, on a essayé de jouer les morceaux Bambara : eux jouent en pentatonique, nous en heptatonique, donc

on peut jouer les morceaux bambara à la cora. Nos vieux le faisaient, mais pas tellement.

J- Vous avez repris la tradition Bambara, c'est quel genre de morceau par exemple?

*M- **Bambougouchi.** C'est une personne qui a beaucoup travaillé au Mali, parce qu'il a créé une canalisation depuis le fleuve jusqu'à son village natal. Depuis qu'ils ont fait ce canal, l'eau traverse Bambougou. Depuis ce temps tout le monde chante Bambougouchi.*

Vouloir imaginer la musique dans sa fixité parce qu'elle a une étiquette traditionnelle revient aujourd'hui à tirer le diable par la queue. Elle change donc (!), au fur et à mesure que les hommes qui la font changent eux-mêmes. Massa quant à lui a décidé tout seul de suivre son chemin. Or la cora a son propre chemin, l'accord le plus usité se nomme Silaba, « le grand chemin ». Connaissant de mieux en mieux l'instrument, je vois qu'il faut d'autant plus de courage pour sortir des sentiers battus. Quand on joue, on doit se débrouiller tout seul. Le jeu des anciens, des virtuoses sur le chemin de la tradition forme un repère, on sait qu'il y a un peu plus loin une destination. Tandis que quand on s'en écarte, c'est à soi-même de débroussailler. Durant mon séjour, je verrais deux fois Massa jouer en étant complètement dans sa musique (à cent pour cent, comme me dira plus tard Oumar Cissé), en exprimant sa maîtrise de l'instrument. Dans ces moments là, on se dit d'une part que la route est longue, d'autre part il est criant que Massa a développé un style complètement à part, qu'il est le seul au bout de son chemin.

Ce style, et tout au moins sa façon de considérer la cora, il les partage, il les transmet à d'autres, notamment à Toumani Kouyaté, un plus jeune.

Les repères traditionnels s'estompent peu à peu, au lieu de s'y accrocher coûte que coûte, Massa choisit délibérément de s'en détourner dans son jeu tout en revendiquant son origine et sa culture Malinké. Il développe aussi une position saine sur la modernité :

M- Moi je trouve que le son acoustique, c'est la nature, ça représente la nature. Je pense comme ça, j'en suis convaincu. C'est pourquoi je n'aime pas les sons électriques.

Je ne veux pas dire que le son électrique n'est pas bon, c'est très bien parce que c'est l'évolution de l'homme. Le son était naturel, l'homme a essayé d'électrifier le son, de créer une nouvelle sonorisation, c'est bon. Mais pour bien connaître le son lui-même, il faut l'écouter en acoustique³⁶.

En somme, il innove, mais dans certaines limites qu'il choisit. Il est aussi attaché à la cora traditionnelle à anneaux de cuir. Il réfléchit par exemple à un système permettant d'avoir la souplesse de l'accordage avec des clefs en dessous du chevalet afin de conserver les attaches traditionnelles le long du manche. Il conserve une cohérence dans sa rupture avec la tradition. Au delà d'un rapport à la tradition, c'est un rapport direct à la matière, à la nature, qu'il tient à entretenir.

... Et les coras qu'il fabrique sont les meilleures que j'ai pu voir. Chaque détail dans la réalisation est soigné, ses instruments sont solides et l'accord tient bon!

Suite de l'apprentissage

Massa m'aura appris en tout trois morceaux : Kelefaba, Juru kara Nayni et Massan Cissé. J'avais Juru Kara Nayni en tête, la trame du morceau n'a pris qu'un cours à être assimilé. Nous avons passé du temps sur Massan Cissé et ses variations. Je n'aimais pas trop

³⁶ Ce qui m'évoque deux choses: Massa me fit remarquer un jour "tu sais, la cora se jouait toujours assise par terre: regarde la différence..." la cora est posée au sol auquel elle transmet ses vibrations par son poids à travers la base du manche, améliorant son rayonnement acoustique. On peut même sentir le sol vibrer. La cora est un instrument "terrestre". Elle a aussi quelque chose de l'aérophone: posée contre un arbre, ses cordes se mettent à chanter si le vent y passe.

travailler Kelefaba, jusqu'à ce qu'un passage compliqué se "débloque". Je dois dire que le "rythme de la transmission" a demandé du temps avant de se mettre en place. Je m'attendais malgré tout à recevoir un enseignement traditionnel dans sa forme, j'étais venu chercher un enseignement qui ne pousse pas à l'innovation mais à la conservation (et il faut d'abord bien connaître le chemin avant de s'en écarter). Je sais aussi à travers Tidiane et d'autres coristes qu'il existe une manière de décomposer les morceaux qui rend beaucoup plus facile l'assimilation et la compréhension des rythmes dans la cora. Or Massa a reçu un enseignement "brut", le forçant la plupart du temps à comprendre tout seul la structure du morceau. Massa a hésité avant de me dire avec quelles difficultés s'est déroulé son apprentissage (voir le récit de son histoire au chapitre suivant). Quand on a appris de cette manière, il est difficile de faire machine arrière et de décomposer un morceau, voire même de le jouer lentement. J'avais un a priori sur la situation dont j'ai eu du mal à me défaire. Ce qui est certain c'est que Massa, comme Tidiane, reproduisent dans leur enseignement le schéma de leur propre apprentissage. L'élève, théoriquement, s'y adapte.

Et il n'y a pas que la relation de maître à élève qui compte! Il y a celle entre le joueur et son instrument. Il faut du temps, il faut être bien dans son corps et dans sa tête. On peut jouer... Mais il y a une posture intérieure que l'on reconnaît et qui change les sensations du jeu. Si l'inspiration vient, il ne faut pas s'arrêter de jouer, que ce soit toute la journée ou toute la nuit. Un autre moment de "déblocage" est venu lorsque nous avons vu les différents accordages de la cora. Passée dans des modes rarement utilisés, les notes prennent un relief particulier. A mon retour en France, j'entendrais Tidiane me dire à propos d'un de ces accords : *"c'est le meilleur accord sur la cora, moi je n'accorde jamais ma cora comme ça, sinon je ne m'arrête plus de jouer, je ne lâche plus ma cora."*

Cours n°21 - Mercredi. 30/04/2003

Massa m'a tenu à peu près ces propos dans un moment d'encouragement : « Je ne vois pas que le présent, je pense à l'avenir aussi : j'aimerais que tu maîtrises bien la cora, quand on va te voir jouer, on va te demander avec qui tu as appris la cora, comme tu vas dire « avec Massa Sissoko », il faut qu'on voit que je t'ai bien enseigné ».

Dettes réciproques, ne pas oublier que la transmission passe par là aussi. *Mogoya ye juru ye* (voir "premier cours").

Deux épisodes dans la vie de la cora

moments choisis

Mariage fortuné

Pour gagner leur vie au quotidien, les griots et musiciens de Bamako jouent dans les hôtels, les bars, et les mariages. Un soir, je suis allé écouter Massa jouer à l'occasion d'une fête de mariage. Ne pratiquant pas le griotisme, il était là en tant que musicien, accompagné par d'autres. Il y avait aussi nécessairement des griots présents pour déclamer et pour chanter. Vrais ou faux griots, ils ont rempli leur mission en ne faisant que des louanges sur la beauté et la richesse des personnes présentes. Boniments pour de l'argent.

Massa a entendu à nouveau la question "est-ce que tu es Malien?" Lorsque les musiciens jouaient, il fallait malgré l'amplification du son, faire un effort pour séparer la musique du son que faisait la sono à l'étage du dessous. Très peu d'hommes étaient en habit traditionnel, plutôt en costume cravate. La finition de la pièce était dans un style américain, et chaque mur avait reçu en décoration un petit tableau lumineux branché sur secteur, reflétant un paysage

artificiel. Le reste des murs (et moi) étions désespérément... blancs, rien d'Africain ou d'artistique.

"Lorsque l'ancien vient sur la terre à disparaître à jamais de la vie d'un peuple, pour faire place au "nouveau" seul, eh bien! Ce peuple cesse d'exister tandis que s'affadit, se "casse", se "détruit" le pays qu'il habite".
Paroles de Wâ Kamissoko à l'occasion des funérailles de
Ba Lamini Siraba, doyen des forgerons du Manding, 1973 [5].

Cora sous le manguier.

Massa a quitté son village natal vers l'âge de deux ou trois ans. Il n'y a pas reposé les pieds depuis. Nous devions nous y rendre pour assister à une fête. Arrivés à Kita à cent cinquante kilomètres à l'Ouest de Bamako avec sa femme et ses enfants, il nous restait à faire la route jusqu'à Koulou Balaya au Sud à proximité de la frontière de la Guinée. Malheureusement, *mobili te soro*, nous n'avons pas trouvé de véhicule. Nous sommes restés quelques jours à Kita, où Massa a passé une partie de son enfance avant de venir à Bamako. Nous sommes accueillis dans une concession où, étant donné la chaleur, nous passons une grande partie du temps sous le manguier.

Massa joue comme d'ordinaire depuis quelques jours sous ce dernier quand un homme en boubou long arrive et nous salue. Il est Tarawélé, donc son ancêtre éponyme est un grand chasseur. Il remercie Massa des quelques notes qu'il vient à peine d'entendre. Massa entame un autre air traditionnel. L'homme remercie de nouveau et fait mine de partir, mais il hésite plusieurs fois et reste sur place pour entendre toujours quelques notes de plus. Visiblement touché, l'homme ne restera pas longtemps, il nous fait quelques bénédictions alors que Massa se met à jouer **Kulan Jan**³⁷ en saluant l'homme : *"simbo! i donso ké"* (titres honorifiques chez



les chasseurs). En quelques minutes, la cora a respiré. Elle a pris subitement sa dimension devant moi, devant l'homme qui se trouvait là par hasard et devant Massa, dans ses mains, lui qui n'était pas revenu dans la région depuis des années, et qui n'a pas toujours l'occasion de jouer devant un public sensible aux traditions. Je parle à Massa de ce qui vient de se passer, il confirme mon impression. Pas de démonstration, pas de grande occasion, la cora s'exprime et fait ressortir l'émotion là où elle est, c'est une opportuniste.

Griots, Joueurs et Détenteurs

maillons de la chaîne

Après Tidiane et Massa, j'ai progressivement fait la connaissance d'autres joueurs de cora. A travers des questions simples, je voulais savoir par quel chemin ils en étaient venus à la cora, comment ils avaient appris, et s'ils enseignaient eux-mêmes.

Entre autres j'ai croisé Moussa, dit "Bala", Kouyaté, fils du grand Batourou Sékou Kouyaté. Il ne tenait pas à ce que je l'enregistre. Je ne lui ai pas posé mes questions, il m'a raconté diverses choses sur les aspects mystérieux de la cora au Bénin, m'a répété avec emphase que la cora est une affaire de transmission de père en fils. Il a beaucoup parlé, mais trop vite, je n'ai pas pu retenir. Il m'a joué un peu de cora : c'est le fils de son père assurément. La position de ses mains est particulière, ses doigts semblent rester "collés" aux cordes. Il me dira qu'il faut traditionnellement 22 jours pour construire une cora et que la cora a 22 cordes : 21 cordes, plus une que l'on ne joue pas (il y a un anneau supplémentaire contre la calebasse, c'est le cas sur les coras de Massa). Il me semble toutefois qu'il ne pratique plus vraiment la cora. Par contre il en

³⁷ Chanson dédiée à un grand chasseur : le "kulan jan" est un martin pêcheur, oiseau qui pique de haut vers un point précis, et ne rate pratiquement jamais sa cible.

fait... en peinture. Ses tableaux font à peu près deux mètres par un mètre cinquante, et il y peint une grande cora sur fond d'un paysage. Il a une technique particulière : il peint les différents éléments de la cora dans l'ordre où l'on construit l'instrument (d'abord la calebasse et le manche, le chevalet, puis les anneaux, enfin les cordes). Il monte des coras en peinture, c'est une autre façon d'exprimer son héritage.



J'ai fait l'interview avec Massa après un mois, après avoir fait connaissance.

Massa Sissoko, dit « Jeli Vieux »

Durant tout l'entretien, Massa jouera un morceau intitulé **Salimou Haïdara**, dont les paroles rendent hommage à la famille de griots Kouyaté.

A quinze ans, avant d'être coriste, je suis parti déclarer « je veux apprendre la cora », chez Djelimadi Sissoko, là où Tidiane Dia a commencé à apprendre la cora. Tous les Sissoko, sont de la même famille, tous les Sissoko sur la terre. C'est pourquoi on dit qu'il n'y a pas deux Sissoko. J'ai dit que je voulais apprendre la cora, il m'a dit « il n'y a pas de problème ». A ce moment, je faisais le théâtre, je dansais, j'étais un ballerine. Je dansais sur le jembé beaucoup.

J'ai commencé à danser quand j'avais 13 ans. Quand je suis parti apprendre la cora dans la famille de Djelimadi Sissoko, paix à son âme, ils ont dit « est-ce que tu es griot ? », j'ai dit oui : on m'appelait « Djeli vieux » parce que je porte le nom de mon arrière-grand-père. Jusqu'à présent, il y en a qui m'appellent Djeli Vieux et non Mansa.

Comme je n'avais pas de sous pour construire ma cora, j'ai commencé par regarder comment ils jouent, comment ils font la cora. J'ai passé une année comme ça sans jouer, sans toucher la cora. C'est comme ça que je suis venu à la cora : j'ai écouté beaucoup. Je voyais souvent Sidiki Diabaté et Djelimady Sissoko jouer à l'ensemble instrumental, ça me touchait beaucoup. C'est un instrument qui me pénétrait beaucoup, qui me pénètre beaucoup, c'est pourquoi j'ai décidé de jouer la cora.

Mon père n'a jamais joué d'instrument, mais il avait un frère qui jouait. Mon père n'a jamais joué la cora.

J - On est libre de choisir son instrument?

On peut choisir l'instrument que l'on veut. Ma mère me disait : "si tu ne continues pas l'école, je vais te payer une guitare pour que tu puisses apprendre, pour faire le griotisme et gagner ta vie." Elle me disait ça toujours. Mais j'ai vu que tout le monde m'appelle aussi « Djeli Vieux », et on dit ici que si quelqu'un est griot, il faut que l'on puisse voir un acte de griot sur lui, un aspect griot. Je me suis dit que je n'avais pas d'aspect griot, qu'est-ce que je vais faire maintenant ? Directement je me suis dit que je devais apprendre un instrument, or c'est la cora qui me touchait beaucoup.

Ici quand tu n'es pas allé beaucoup à l'école, les parents imposent qu'il faut apprendre un métier. A ce moment je faisais l'électricité de bâtiment. J'ai appris ça comme ça, je n'ai pas appris à l'école. Je me suis dit que je devais apprendre la cora. Un jour je suis parti, j'étais très jeune, j'avais 15, 16 ans. J'étais tout petit !

J'ai connu un des enfants de Djelimady, Ballaké Sissoko. On a fait l'amitié. Quand je faisais le théâtre, eux venaient me voir danser, on s'est connu comme ça. J'avais en tête d'apprendre la cora, et lui il se débrouillait un peu. Son père venait de décéder alors c'est lui qui l'a remplacé à l'ensemble instrumental.

Les gens disent que pour apprendre la cora il faut amener des colas, il faut amener... mais c'est bon, c'est leur loi. Par exemple si tu es un directeur de service, si tu m'embauche au travail, tu dis les prétextes, la raison pour laquelle tu veux que l'on travaille ensemble, tu m'expliques tes lois. Quand tu veux apprendre la cora, il te dit de venir avec 10 colas plus 500 Francs (CFA), mais ils ne m'ont pas demandé ça, ils ont été gentils envers moi, voyant qu'on était de la même famille. Donc partout où je vais, je les remercie beaucoup parce qu'ils m'ont donné quelque chose que j'aime beaucoup.

J'ai beaucoup aimé l'instrument. Et je me sentais artiste aussi depuis ma jeunesse, je disais que je voulais jouer un jour.

M- Et... Comme c'est une interview entre nous deux, on peut se poser des questions aussi ?

J- Pas de problème, c'est très bien vas-y !

M- C'est la causerie. Je veux savoir, comme je vois beaucoup d'Européens qui viennent en Afrique, il y a beaucoup d'africains qui vont là-bas aussi, mais très généralement les africains qui vont là-bas, ils quittent pour aller chercher de l'argent. Mais les européens qui vont en Afrique, j'ai remarqué qu'ils viennent ici pour voir nos cultures, nos façons de vivre, je veux te poser la question, pourquoi ils viennent voir nos cultures, connaître nos savoir-vivre ? Je veux savoir ça.

J- Bon, je ne suis pas à la place de tous ceux qui viennent ici. Mais quand on vient ici, on a une certaine image de l'Afrique, pour moi c'était surtout par rapport à la musique, on peut avoir entendu parler des sorciers, des fétiches, des masques, tout ce qui est exotique et mystérieux. On peut aussi se dire que la vie ici est plus proche de la nature, je pense, et que l'on peut trouver ici quelque chose dont on manque maintenant en Europe, ou qu'on ne sait plus trouver chez nous. C'est vrai que les blancs qui viennent ici sont là soit pour le tourisme, parce qu'ils ont entendu parler des masques Dogon, les jeunes viennent pour faire du jembé, il y a les coopérants, les volontaires qui pensent qu'il faut aider les africains... C'est vrai qu'il y a le problème de la pauvreté, ça n'est pas simple d'en parler³⁸.

M- La pauvreté, pour moi c'est psychologique, sinon tout le monde est riche, à ma façon de voir : ce que tu as dans ta tête comme connaissances, il ne faut pas minimiser ça. Si tu minimises ça, tu vas être pauvre³⁹. La personne qui dit qu'elle est pauvre ne tourne pas bien sa tête. Je me suis dit que nous avons été faits à l'image de Dieu, c'est vrai. Il y a la terre et le ciel, on dit que la

³⁸ J'ai d'abord eu cette réponse assez générale, et j'en ai profité peu après pour ré expliquer mes raisons personnelles. Massa tenait à l'échange, à la relation réciproque. Je lui avais déclaré dès le départ ma position d'élève et d'ethnologue. Nous en parlions régulièrement. Quoi de plus sain que de vouloir "tester" celui qui se présente comme ethnologue. Je citai aussi le cas des ethnologues travaillant sur le sol français sur des ethnies telles que les Bretons qui, à l'instar des fameux Dogons, ne se comprenaient pas entre villages voisins.

³⁹ Chez les chasseurs (voir paragraphe sur la transmission en milieu traditionnel), on dit *donni te siganna*, "le savoir ne peut être emprunté": tout ce que l'homme possède en propre, c'est le savoir qu'il détient [14].

terre tourne, c'est vrai non ? La terre tourne, c'est vrai, mais je veux que l'homme aussi tourne sa tête. Une personne doit tourner sa tête pour bien voir sa vie. Nul n'est pauvre. On est incapable, sinon on est pas pauvre. Je dis souvent qu'il y a des gens qui ne comprennent pas la vie, ils se plaignent et disent qu'il ne sont pas heureux. Parce qu'ils n'ont pas d'argent ils disent qu'il ne sont pas heureux, on peut être heureux sans l'argent.

...

J- Alors finalement ton karamogo ce n'était pas Djelimady Sissoko, mais Ballaké Sissoko.

M- et Basérou Sissoko. Basérou m'a beaucoup appris la cora. S'il me voyait jouer, il venait me dire « ce n'est pas comme ça » et corrigeait mes erreurs. Ballaké faisait ça aussi mais pas tellement.

J- Tu avais deux karamogo à la fois alors.

M- Parce que c'est la famille...

- hésitations -

M- et puis je ne peux pas dire que j'étais très intelligent pour...

J- c'était pas facile pour toi d'apprendre la cora ?

M- Bon. [Massa qui a joué en continu pendant toute la conversation, s'interrompt] Je peux te dire que chez nous, normalement, ... [pause] on te fait écouter brutalement la cora, on joue comme ça [il joue un extrait à une cadence rapide], on te joue un morceau comme ça. Donc c'est toi qui enregistre. Ce que je fais avec toi, décomposer un à un sur la cora : on ne m'a pas fait ça.

J- On ne fait pas ça.

M- on ne m'a pas fait ça.

J- pas à toi en tout cas.

M- Pas à moi. On écoutait les morceaux en global. Si on écoute en global, on garde les mélodies. Donc, si tu veux jouer un morceau qui est en Fa Majeur, et que la cora n'est pas sur le bon accord, tu le sens parce que tu connais les mélodies, elles sont dans ta tête déjà parce que depuis tout petit c'est la même mélodie qui passe tout le temps, tout le temps, tout le temps. Donc ça rentre dans le sang, ça va partout.

J- C'est comme une couleur, si tu dis « c'est vert », tu sais ce qui est vert, ce qui est vert foncé; seulement si tu entends une note ça ne passe pas par les yeux mais par les oreilles.

M- ... C'est comme ça que nous on a appris la cora.

J- Tu apprends les morceaux, mais on ne te dis pas les notes de l'accord.

M- Oui, il n'y avait pas « Do, Si, ... », on ne disait pas ça.

J- Et on ne décompose jamais.

M- un peu, un peu. On te dit de faire l'accompagnement. Le solo c'est ton inspiration, ou bien tu écoutes comment ton maître fait, tu essaye de repérer par quelles notes il commence et il termine, nous on faisait comme ça, j'ai appris comme ça. Et pour l'accord, si il y a des morceaux que je n'arrive pas à jouer, s'il y a une corde qui me dérange, je sais que c'est celle là que je dois tirer vers le haut ou vers le bas.

J- Tu changes l'accord, mais tu ne te dis pas je passe de telle gamme à telle gamme donc il faut que je mette un bémol sur cette note.

M- voilà.

J- mais on te dit quand même le nom de l'accord ?

M- oui, il y a Tomora, Silaba, et il y a Saouta. Il y a des morceau qu'on jouait beaucoup en Tomora Misen : Keme bourama, Masan Cissé, Kédo, ... Maintenant il y a beaucoup de gens qui jouent en Sila Ba, qu'on appelle Fa majeur.

Un jour, Sidiki Diabaté m'a vu faire des accords à la cora et il m'a dit « tu es sur le bon chemin », j'ai dit « je vais voir si ça peut continuer ». Si tu dis toi-même que c'est bon, tu ne vas pas connaître. Il faut continuer à faire des efforts. Il y a des maîtres qui refusent de faire des compliments, de dire « c'est bien », selon eux si tu fais ça, tu ne va pas connaître. Mais nous on est moderne, on ne mystifie pas les choses.

J- Quand on travaille la cora, on travaille toute la journée ?

M- Oui, moi je faisais huit heures par jour. Avant d'avoir ma cora, souvent j'allais à la famille mais je ne trouvais pas de cora pour jouer, chacun avait sa cora. Je ne pouvais pas demander à tout le monde de me prêter sa cora. Donc je me débrouillais un peu à la cora mais je ne pouvais pas travailler. A ma grande surprise j'ai connu quelqu'un qui s'appelle Clemens Zobel. Il savait que j'avais besoin d'une cora, et lui avait besoin de photgraphier comment on construit la cora.

J- J'ai entendu parler de lui, c'est un autrichien, il était déjà ethnologue à l'époque?

M- Il faisait des études un peu sur le griotisme, sur la fabrication de la cora, et puis la vie sociale entre les nobles et les griots. il m'a proposé de me financer ma cora en me demandant s'il pouvait dans ce cas prendre des photos. J'ai d'abord demandé aux maîtres, et il m'a financé ma cora. On a construit ma cora, moi et Djelimady Sissoko, l'homonyme du grand Djelimady. A partir de ce moment j'ai commencé à jouer, j'étais très content!

J- Qu'est devenue cette cora?

M- Un jour j'ai eu des problèmes d'argent, je regrette fort d'avoir eu à la vendre. C'est un grand souvenir pour moi. Si je retrouvais la personne, je serais prêt à lui racheter. Enfin, que faire?... C'est un grand souvenir.

J- Une cora dure combien de temps?

M- Celle là ça fait huit ans.

J- Quand la peau se déchire contre la calebasse, on ajoute des clous, si un anneau se casse on peut le remplacer, si la peau se troue devant, on doit pouvoir récupérer la calebasse...

M- oui, on a une technique pour enlever l'ancienne peau et récupérer la calebasse.

J- Et tu as eu d'autres élèves?

M- oui. Une américaine (pianiste), une japonaise, un italien. J'ai perdu leur coordonnées, je ne sais pas ce qu'ils font maintenant. Ils étaient venus pour une semaine ou deux chacun. Comme l'américain était déjà musicienne, elle pensait qu'elle allait pouvoir apprendre vite, elle n'a pas duré. Elle était là en touriste.

J- et tu n'enseignes pas à des jeunes griots?

M- non parce que je ne suis pas dans le milieu griot. Il y a des cours à l'I.N.A., de temps en temps je montre des choses aux élèves. Le professeur n'est pas griot, parfois je le corrige aussi. Il a aimé la cora, mais il ne maîtrise pas beaucoup. Je travaille aussi avec Toumani Kouyaté, je lui montre quand il y a des parties qu'il ne connaît pas, ou comment rendre une partie plus harmonieuse.

J- Tu l'aides dans la cora traditionnelle et moderne.

M- oui. J'ai aidé aussi Madina N'Diaye.

J- Est-ce qu'un maître peut refuser à quelqu'un de lui enseigner la cora?

M- Non, sauf si tu es impoli, si tu te comportes mal. Avant, il y a longtemps, si tu allais chez un maître pour

apprendre, tu vivais chez lui, tu faisais les travaux domestiques comme balayer sa maison, laver le linge, aller en brousse chercher les fagots pour donner à sa femme avant qu'il commence à te montrer, puis il commençait à te montrer un petit peu, petit à petit. Mais maintenant ce n'est pas comme ça. Tu viens, on t'apprend, et si tu es intelligent tu vas maîtriser trois ou quatre morceaux en trois mois. L'homme vit avec le temps.

Après cela, Massa me demandera à chaud ce qui m'a intéressé, ce que j'ai retenu de la conversation. En fin de compte, notre relation de maître à élève, augmentée de la relation entre l'ethnologue et son "sujet", était sans doute mieux maîtrisée par lui que par moi. Il me dira ensuite *"il faut qu'il y ait un échange. Souvent les blancs viennent en Afrique pour apprendre, mais ils n'apportent rien, alors les gens retiennent leur savoir. J'apprends beaucoup avec toi. Par exemple l'autre jour quand tu as écrit tous les accords de la cora, nous on n'a pas ça⁴⁰."*

⁴⁰ Dans le même ordre d'idée, quelles que soient les conditions d'utilisation du magnétophone, on a parfois, d'un côté ou des deux la sensation de "prendre" à l'autre.



*De droite à gauche : Massa, son fils et Toumani Kouyaté.
Transmission entre joueurs et transmission au berceau.*

Toumani Kouyaté

Cet entretien a été enregistré en présence de Massa qui aidait à la traduction, Toumani ne maîtrisant qu'un peu le français. Comme avec Massa, et les coristes que je rencontrerais par la suite, je prends un moment pour expliquer mon histoire et la raison pour laquelle je fais ce travail. Nous sommes dans la concession où habitent Toumani et sa grande sœur.

Toumani Kouyaté - J'ai commencé la cora il y a neuf ans chez N'Fa Diabaté à Kita. J'étais en quatrième année, j'avais onze ans. Chez nous les Kouyaté de Kita il n'y avait pas de joueurs de cora. Mais dans notre famille se trouve la case sacrée des griots. Tous les grands griots de Kita venaient chez mon arrière-grand-père, Sotigui Kouyaté.

J - C'est toi qui a choisi la cora?

TK - *Oui depuis tout petit j'étais attiré par le son de la cora. A l'école à la récréation je donnais 200 Fcfa à Djibril, le fils de N'Fa pour qu'il me joue de la cora. Mon premier maître c'était son autre fils, Maduba Diabaté (Djelike Jan, « grand griot », de son surnom). C'était vers 1992, et j'ai commencé à prendre des cours, mais mon père est décédé en 1993 et j'ai déménagé ici à Bamako. Je ne savais même pas accorder la cora et je n'avais pas de cora avec moi. Ma grande sœur m'a accueilli et m'a demandé ce que je voulais faire. Elle préférait que je laisse la cora et que j'aille à l'école, elle ne pensait pas que j'allais pouvoir maîtriser l'instrument parce que c'est difficile. Je lui ai dit que je voulais faire de la métallurgie. Ca a duré un an. J'ai laissé tomber en 1994, 1995 et j'ai repris la cora. J'ai demandé à ma grande sœur de m'acheter une cora. Elle est partie en chercher une à Kita. Je ne savais toujours pas accorder la cora. Je suis allé voir quelqu'un qui soit disant était très fort, mais il n'a pas su accorder la cora. Il m'a dit que je devrais savoir le faire moi-même (je n'avais pas eu le temps d'apprendre avant la mort de mon père). Le soir même, j'ai pris ma cora, je me suis installé et j'ai cherché les notes de chaque corde à l'oreille. Je les ai réglées une par une en une nuit, puis j'ai joué. Mes amis m'ont vu et étaient très étonnés. Ils m'ont encouragé, maintenant que je savais accorder tout seul j'allais sûrement jouer de la cora. Les voisins étaient très content, ils ne savaient pas du tout que je pouvais jouer comme je n'avais pas touché la cora pendant un an. Je leur ai joué un de mes premiers morceaux, **Maki**. (J'avais commencé par **Lamban** à Kita, c'est la base du rythme de tous les griots. Tout le monde joue ça dans la mandé.)*

Toumani joue **Maki**.

TK - *En ce temps là, le grand frère de mon ami m'a beaucoup encouragé alors que je ne savais pas grand chose, et je n'avais pas de maître. Souvent il m'invitait et me demandait de jouer. Puis mon deuxième maître est venu à Bamako, Djibril Diabaté. Il m'a demandé qui m'avait appris à accorder la cora. Il était très étonné de savoir que j'avais réussi tout seul. A l'époque si N'Fa Diabaté m'entendait jouer sans me voir, il pensait que c'était un de ses deux fils, Djibril ou Maduba. Avant que mon père ne décède, N'Fa Diabaté était allé le voir et lui a dit "un jour viendra ou Toumani va bien maîtriser la*

cora, il a de très bonnes mains". A un moment, mon maître m'avait donné une bonne cora, mais il me l'a reprise plus tard. J'étais énervé alors c'est moi-même qui ai construit cette cora. J'ai acheté la peau, le bois, la calebasse, et j'avais un ami qui m'a beaucoup encouragé à construire ça moi-même. Je suis parti la montrer à mon maître. Il m'a dit "qui a fabriqué ça?". C'est comme ça que j'ai convaincu mon maître, il est venu chez moi pour m'apprendre la cora, et il m'a dit "ce que tu ne connais pas sur la cora, je vais te le montrer, et ce que je ne connais pas tu me le montre".

J- Est-ce que tu enseigne la cora à des blancs ou des africains?

TK - J'ai eu un élève blanc, et puis d'autres, à chaque fois je les présentais à mon maître. Il était étonné. Je comprenais bien la cora sans pour autant avoir la maîtrise totale, mais je pouvais commencer à apprendre aux gens. J'ai eu un élève africain, mais au bout d'un moment, il a eu un mauvais comportement. Il faisait comme si il ne voulait pas apprendre la cora sérieusement, il n'était pas clair. Il y a des gens comme ça qui n'avouent pas ce qu'ils veulent vraiment. Plus tard on a vu qu'il fabriquait des cora, qu'il vivait de ça alors qu'il avait prétendu le contraire. Quand on lui a demandé pourquoi il n'a pas su quoi répondre.

J - Maintenant tu apprends toujours avec ton maître?

TK - Non maintenant je ne travaille qu'avec Massa. Je ne joue plus comme Djibril. J'ai pris ma route. On s'échange ce qu'on sait avec Massa.

J - Tu pratiques le griotisme?

TK - Non je suis simplement musicien. Je suis griot, mais je veux jouer. Le griotisme c'est devenu uniquement aller quêmander, je ne fais pas ça.

Sur le chemin du retour, Massa et moi revenons sur ce qui vient de se dire. Pour Massa, Toumani a pratiquement appris tout seul. Comme c'est un des premiers entretiens que je réalise, je suis assez impressionné par ce récit, et par le parallèle avec le mien lorsqu'il dit qu'il n'a pas pu toucher l'instrument pendant une année. Voyant

et entendant le résultat, on comprend à quel point la cora repose sur la volonté des individus.

Madina N'Diaye

Massa m'amène chez Madina. Elle me prévient tout de suite qu'elle n'est pas en mesure de me révéler la raison pour laquelle elle est venue à la cora. Il y a bien le fait que les femmes ne jouent traditionnellement pas d'instrument, mais il ne sera fait mention de rien de tout cela. La conversation a été longue, j'ai donc refondu les paragraphes. Malheureusement, le papier ne transmet pas la beauté et la chaleur de la voix.

... Madina a perdu la vue le 24 octobre dernier, ce qui fait 6 mois au moment de l'interview.

Madina - J'ai demandé à Toumani Diabaté de m'enseigner la cora. Il était avec ses frères, il m'a demandé si j'étais Malienne. N'Diaye c'est un nom Sénégalais, mais mon origine est Marocaine. Je suis Kayésienne d'ici, de suis de la première région. Moi je ne suis pas griotte. Je lui ai dit que j'étais de la première région. Toumani aussi, alors il m'a dit de venir le voir dès la semaine suivante. J'ai commencé à aller là-bas chez Toumani. Il y avait des gens là-bas qui ont dit "ah celle là, elle est courageuse, elle veut apprendre la cora". Je ne pouvais pas acheter une cora, c'était trop cher pour moi. Je voulais demander de l'aide à un de mes cousins. Je suis allée jusqu'à devant chez lui à cinq reprises et je suis repartie parce que j'avais trop honte de demander à mes proches de l'argent pour acheter la cora. Enfin j'ai osé rentrer. Je voulais demander 75000 Fcfa. Je lui ai annoncé que je voulais apprendre la cora. Il m'a dit "il n'y a pas de problème, la cora coûte combien?" J'ai eu honte et j'ai dit 45000. Je suis partie voir Toumani et je lui ai dit que je pouvais payer en plusieurs fois. Au bout d'un certain temps il m'a dit que ce n'était pas la peine de payer. Il m'a donné cette cora que j'ai depuis maintenant 10 ans. J'ai commencé en 93. Mais j'ai fait beaucoup de va et vient, Toumani n'avait pas de temps pour enseigner.

Je suis de 1964, j'ai commencé vers 29-30 ans. Il y a des griots qui commencent à bas âge, j'ai commencé plus

tard mais je ne peux pas t'expliquer pourquoi. Je ne peux pas le dire maintenant, il faut qu'il se passe encore un peu de temps avant d'expliquer ça. Peut-être à l'avenir je vais expliquer ça aux journalistes mais là ça n'est pas le moment. J'ai abandonné les études pour venir à la cora.

Un jour Jeli Vieux (Massa) était de passage, il a su que je voulais apprendre la cora, il m'a dit "il faut du courage!", il m'a donné des cours lorsque Toumani n'était pas là. Toumani a été le premier à me montrer, mais il n'est pas mon seul maître, j'ai eu Jeli Vieux aussi, et les frères de Toumani, mais ça n'allait pas très bien, j'ai eu beaucoup de problèmes pour parvenir à jouer à la cora. Mais je me suis débrouillée, je partais voir Jeli Vieux, si je n'avais pas de transport je partais à pieds avec ma cora. Plus tard j'ai retrouvé aussi Jelimady Sissoko qui est un professeur très gentil. Tidiane Dia m'a aidé aussi il m'a donné des cours, et son maître Diatourou Sissoko. Avec les jeunes ça a posé des problèmes parce que je suis une femme alors ce n'est pas de m'apprendre la cora qui les intéresse... Je ne suis pas allée au Sénégal ou ailleurs pour me perfectionner, je ne suis pas comme les Jelimady et consort, je me considère toujours comme une débutante. Mais dieu merci le peu que je connais je suis fière avec ça. Je joue, je chante, et je joue aussi le kamalengoni. Je faisais les solo dans les théâtres, les semaines régionales, les ballets, les danses, quand je chante, la cora donne de l'ampleur à ma voix.

J- Tu as commencé par apprendre Kelefaba?

M- Non, j'ai appris d'abord Bani. Il y avait certains morceaux, si je demandais à les apprendre, les vieux me disaient "non tu ne peux pas apprendre ça tout de suite, ça n'est pas le moment". J'ai aussi un style propre à moi-même à la cora, j'ai aussi composé des morceaux, inch'allah j'espère que bientôt je pourrais faire mon album. Par exemple j'ai utilisé la base de Bani, comme c'est mon premier morceau, pour chanter une louange aux femmes.

J- est-ce que tu te souviens de tes premiers cours... comment est-ce que Toumani t'a appris Bani?

Madina me montre. Moi j'ai appris autrement.

Il y a des professeurs qui ont plus ou moins de pédagogie, et ça dépend aussi des morceaux, parfois on te montre en décomposant, parfois non. La cora est difficile à apprendre, souvent je m'énervais, je me

demandais même parfois si je n'allais pas laisser la cora. En fin de compte quand je me retrouve avec moi-même je reprend la force de continuer.

Massa- Pour moi c'était Kéléfaba qui m'a posé tellement de problèmes.

Madina- Moi on m'a souvent interdit de jouer tel ou tel morceau, même Kelefaba. J'ai demandé moi-même à Jelimady de m'apprendre Kelefaba, finalement c'est Jelivieux qui m'a aidée. Ici on ne te montre pas tout, des fois on cherche à te décourager⁴¹.

Il n'y a rien de secret dans la cora, il faut du travail et du courage. Mais si tu n'as pas l'esprit tranquille, si tu es nerveux tu ne peux pas jouer la cora.

Des gens ont aussi cru que je ne cherchais pas la cora mais un homme. Il y avait un ami de Toumani qui m'a encouragé, qui a vu que j'allais vraiment jouer la cora un jour.

Au début, on a essayé de me convaincre d'aller à l'I.N.A. pour que je devienne chanteuse, je ne voulais pas, et à l'époque je ne voulais pas spécialement faire de la musique. Ca m'a beaucoup aidée d'être là-bas. J'avais un oncle, un vieux musicien qui m'a encouragée de créer mon propre style, de ne pas m'en tenir aux morceaux traditionnels qu'on loue partout de la même façon. Je suis très contente de ça, les gens apprécient.

Mais j'ai commencé par les morceaux traditionnels : kaïra, alalaké, bani, tara, massan cissé, keme bourama.

J'ai un groupe d'instruments acoustiques traditionnels. Le ministre de la culture nous a vus, il a apprécié que je joue sur des instruments traditionnels parce que ce n'est pas le cas de beaucoup d'artistes Maliens. Il m'a même demandé de faire une liste de ce dont j'avais besoin pour me les procurer petit à petit. J'ai beaucoup d'idées et d'initiatives, mais sans les moyens on ne peut rien faire.

Chez nous les artistes ont dévié. Ils viennent faire leur programmation et ils s'en vont. Il y a même du play-back! Une fois des artistes connus ont joué en play back, les gens n'étaient pas contents et voulaient même leur

⁴¹ Malgré mon court apprentissage du *jembé*, je me souviens être passé par là. Sans que rien ne soit dit, Séga me testait, la stratégie de laisser passer le temps sans montrer la suite implique chez l'élève un positionnement, avoir le courage, la patience de continuer, sinon de "laisser tomber".

jeter des cailloux. On m'a proposé de venir jouer à l'émission "top étoile", j'ai refusé de jouer en play back. C'était ma première prestation à la télé, j'étais un peu fatiguée, ma voix n'était pas bien, c'était dans la précipitation, j'ai joué en live de toute façon.

Madina enseigne aussi la cora, uniquement à des occidentaux : des Français, Anglais, Allemands, Canadiens, Américains. Au début de l'enregistrement, Madina m'a dit *"tu sais, le style de jeli vieux, c'est différent de ce qui se fait ici. Les gens apprécient beaucoup, vraiment."*

Modibo Diawara

J'ai aperçu Modibo dans un quartier de Bamako. Il jouait de la cora, assis avec les amis de son *grin**. Très modeste dans son discours, il n'en montrera pas moins un jeu très développé, très fin et très traditionnel dans toutes les interprétations qu'il me jouera.

J- Je voudrais connaître ton histoire avec la cora, comment tu es arrivé à la cora...

Modibo Diawara - j'ai commencé à l'âge de 18 ans en 1996. Mon maître est Djibril Diabaté, le fils de N'Fa Diabaté et de Ma Kouyaté. J'ai 25 ans maintenant. Comme Djibril c'est mon cousin, quand je lui ai dit que je voulais apprendre la cora, il m'a dit "mon petit frère, il n'y a pas de problème. Tu viens et je te donne les cours." J'ai arrêté l'école à Kita en 1995 et je suis allé vivre et étudier la cora chez Djibril à Bamako.

J - Diawara c'est jeli?

MD - Oui mais pas partout. A Kita, tous les Diawara sont griots. Je suis Kitois, je suis né la bas. Ma mère, mon père, ma grand-mère et mon grand-père sont tous griots.

Mon père ne jouait pas de cora mais le Dundunba. Il était aussi danseur, le meilleur danseur de Kita : Maramory Diawara, dit Jeliké Diawara (l'homme jeli). Il est décédé maintenant mais ma mère est encore à Kita.*

J - Toi maintenant tu vis de la cora?

MD - Oui, j'ai joué avec beaucoup d'artistes ici. J'ai accompagné à la cora traditionnelle des artistes comme Fantani Touré, Guimba National (comédien malien), Kandia Kouyaté, Salif Keïta, Babani Koné, Oumou Sacko... J'ai un groupe aussi, on joue dans un bar de Bamako chaque vendredi soir.

Je n'ai jamais voyagé en Europe mais en Afrique beaucoup : Sénégal, Guinée, Mauritanie, Burkina Faso, Niger, Côte d'Ivoire (mais pas en Gambie). J'ai joué là-bas.

J - Tu as appris là-bas aussi ou seulement ici?

MD - J'ai travaillé ici, avec Djibril Diabaté, pendant trois ans. Maintenant je me débrouille un peu! Comment dirais-je, "je ne suis pas le patron", je reste un élève. Tu comprends? Il faut du temps pour apprendre la cora.

J - Tu continues à travailler tout seul alors.

MD - De temps en temps je vais voir Toumani Diabaté et Ballaké Sissoko avec ma cora, et je leur demande de m'apprendre quelque chose.

Je travaille aussi sur cassette.

J - Tu ne joue que la musique traditionnelle ou bien tu composes aussi?

MD - Je joue la cora tous les jours, de temps en temps je compose un peu.

J'ai fait un album avec Fantani Touré, avec Assa Kida, avec Ségouba Diallo.

Je joue les morceaux modernes et les morceaux traditionnels.

J - Mais il faut garder la tradition...

MD - Oui la tradition c'est ça qui est important.

J - Et quel est le premier morceau que tu as appris?

*MD - Il s'appelle **Nianian**.*

J - Est-ce que tu te souviens comment il t'a montré les premières notes?

*... extrait de **Nianian** version simple*

J - Il t'a montré comme ça. Et le morceau complet, en version non simplifiée c'est comment?

*...**Nianian***

J - Tu as travaillé combien de temps pour apprendre tout ça?

MD - Je ne sais plus... Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour apprendre ça... quelques jours.

(Modibo n'a pas réussi à m'expliquer le sens du morceau en français, c'est un morceau en hommage aux griots).

Nianian c'est un morceau de griots, sur la Jeliya. Je ne chante pas, je ne suis pas un vrai historien. Je pratique le griotisme mais pas le griotisme historien.

J - Est-ce que tu donnes des cours de cora?

MD - Oui il n'y a pas de problèmes je peux donner des cours. Je n'ai pas d'élèves jusqu'à présent.

J - C'est toi qui a fabriqué ta cora?

MD - Non ce n'est pas moi, c'est un ami qui joue du clavier. J'ai appris à la fabriquer mais je n'ai pas eu le courage. Mais je peux réparer un gonson si il casse.*

*Modibo joue **Bani**. Puis il me montre la trame de **Bani** telle qu'il l'a apprise.*

J - N'fa Diabaté m'a dit qu'il y avait 44 chansons dans le morceau qu'on appelle Soujnata.

*Modibo joue deux parties du **Sounjata**.*

J - Il y a encore combien de coristes qui savent jouer tout le Sounjata?

MD - Tous les coristes.

J - et toi-même?

MD - Je connais toutes les parties, j'ai appris tout le Sounjata. Mais c'est très long.

J - Tu as appris Kelefaba?

MD - Oui... mais... (rires) le Kelefaba là, c'est très compliqué!!!

... kelefaba ...

Je lui demande aussi s'il utilise l'accord traditionnel ou l'accord moderne, mais tandis que j'y vois la différence entre la gamme tempérée et "l'accent mandingue", cela signifie pour lui l'utilisation qui est à la mode d'une gamme avec une altération dans le style oriental.

§

Modibo commence à m'apprendre un morceau, **Keme Bourama**. La décomposition qu'il m'en fait est très cadrée. L'introduction est en quatre parties. Il me les montre successivement, et je ne commence la suivante qu'après avoir maîtrisé et assimilé la précédente : Quand il n'y a plus d'erreurs, on ne passe pas tout de suite à la suivante, il faut continuer de répéter ("tu maîtrises ça d'abord, et je reviens").

puis on ajoute la seconde, et on répète les deux premières mesures, puis les trois premières... ainsi de suite, ce qui fait un schéma d'apprentissage par répétition et accumulation.

On passe alors à l'armature du morceau. Ici, Modibo m'a montré séparément les notes basses du pouce droit et du pouce gauche qui font chacune une ligne mélodique.

Une fois les gestes et les sons enregistrés, on joue les deux côtés en même temps (coordination).

On a la base du morceau une fois que l'on ajoute deux notes jouées avec les index, qui viennent ponctuer à l'octave supérieure le jeu des basses. Puis la mélodie jouée avec les cordes aiguës s'enrichit.

Dans l'introduction comme dans toute partie du morceau, une phrase mélodique peut être réduite à ses temps forts avant d'être progressivement enrichie de contre-temps et de trilles.

§

Ce schéma d'enseignement est plus facile à décoder et plus esthétique à décrire. Il est séduisant de vouloir l'analyser d'un point de vue formel (il se prête plus facilement à la notation musicale). C'est au départ ce que je m'attendais à rencontrer. La façon dont Massa « décompose » ne produit pas le même ordonnancement linéaire des couches successives qui forme la trame du morceau. Les modes de transmission différents mettent en jeu des qualités différentes et se complètent pour décrire la transmission de la musique de la cora. Au cours de son apprentissage, on peut passer par plusieurs modes.

Oumar Cissé

Après Seick Tidiane Dia et Madina N'Diaye, c'est le troisième joueur de cora que je connaisse qui ne soit pas griot. Pratiquant le Tae Kwon Do, le Nunchaku et l'Aïkido, Oumar a un jeu très doux que je n'ai entendu chez aucun autre joueur. Il gagne sa vie en enseignant les arts martiaux, et en faisant le métier de couturier.

...

J - Tu as appris avec Toumani Diabaté?

Oumar - Oui. J'ai commencé tard, vers 25 ans, je suis de 1969. J'entendais la cora à la radio (il chantonne un air). Je trouvais ça très beau, mais je ne savais pas quel instrument produisait ce son. Un jour j'ai vu un vieux jouer dans la rue, et j'ai reconnu le son que j'appréciais depuis tout petit. C'était un gambien qui s'appelait Wandifa Guitey, il avait été initié par Sidiki Diabaté.

J'ai commencé aussi avec Sidiki Diabaté. C'est lui-même qui a accepté mes colas. A cette époque, il donnait des cours à tout le monde : à Toumani Diabaté, à petit Madou, à Jeliké Jan, à Tidiane Dia, à Jeli Vieux (Massa Sissoko). Il est décédé il n'y a pas longtemps, en 1999 ou 2000.

J - Et tu as commencé par quel morceau?

O - J'ai commencé par Kéléfaba.

J - Naturellement, si c'est Sidiki qui t'a enseigné.

O - Mais ça a été dur.

J - Tu te souviens des premières leçons?

Oumar, joue Kelefaba en m'expliquant les étapes par lesquelles il est passé :

O - Il m'a demandé de faire basse. puis il a ajouté des notes aiguës, mais en supprimant le pouce gauche. ensuite... [et le morceau s'enrichit petit à petit.]

Mais c'est tout ce qu'il m'a montré comme leçon. Quand il était là, il ne montrait pas comment faire des solos. On l'écoutait lui et les anciens élèves. Sinon il ne montrait que l'accompagnement. Il ne te montrait rien d'autre avant que tu ne maîtrises.

Tidiane Dia aussi m'a donné des cours. C'est quand Sidiki est reparti en Gambie, il avait donné la consigne à Toumani de prendre sa suite. Mais il a eu beaucoup d'affaires. Toumani n'avait pas toujours le temps, alors

je suis allé voir Tidiane. Batourou Sékou Kouyaté aussi m'a enseigné. Il m'a montré oralement des techniques. Je tenais la cora dans mes bras et il m'a donné des conseils : par exemple quand tu joues une corde, il faut chercher son grand frère ou son petit frère (les cordes à l'octave).

J - Tu as appris combien de morceaux?

O - Je ne me souviens plus. J'ai appris Tabara, le Soujnata...

J - Il y a beaucoup de morceaux dans le Sounjata.

O - oui, il y a le manden foli, le tiramakan, le cefaren foli (la chanson des hommes braves)... Dans un autre morceau qui s'appelle Bajuru, il y a aussi beaucoup de parties.

J - Tu fais aussi des compositions?

O - Oui, je joue la tradition mêlée à la modernité. Je prend les bases d'un morceau et je l'adapte.

Je joue aussi dans une chorale chrétienne, je joue des accords à la cora. On peut faire des accords à la cora (ce n'est pas dans l'usage traditionnel de faire des accords tels qu'on les rencontre habituellement dans notre musique).

Soryba Kouyaté a une grande technique d'accords, mieux qu'un guitariste! (il me fait écouter une cassette). Il change aussi l'accordage pendant qu'il joue. Pour aller vite, il préfère les mécanismes à la place des gonson.

Les gonson c'est bien, mais les mécanismes, c'est mieux. le monde évolue très vite, donc il faut aller vite. D'autres disent que si on remplace le gonson par le mécanisme, il va y avoir dénaturation, et le son va être changé. Mais pourtant on peut arranger le mécanisme pour conserver le même son.

J - Tu fabriques des coras, et tu as ajouté ta contribution personnelle (voir photo ci-après).

O - La boule qui est là, c'est le cœur. Pas seulement le cœur mais le cœur pur. Parce que jouer la cora c'est comme franchir un obstacle, une série d'épreuves. Ceux qui sont parvenus à les franchir sont des cœurs purs, parce que sans cœur pur, on ne peut pas maintenir un rythme sur la cora, c'est difficile. Donc le diagramme qui est au-dessus, c'est le chemin avec les passages et les précipices. La cora se désaccorde facilement, il faut

l'accorder à chaque fois qu'on la touche; et aussi la cora est plus difficile à jouer que les autres instrument parce qu'il y a beaucoup à faire ensemble. On traverse les étapes du diagramme pour aller à la lumière. C'est l'étoile qui est en haut.

Si tu as un cœur meurtri, ou du chagrin ou des remords ou quelque chose comme ça, ce n'est pas facile de jouer. Un cœur pur c'est aussi un cœur dans une conscience qui a de la retenue, qui sait être patient : si tu veux récolter tout de suite les fruits de l'arbre que tu viens de planter ça ne va pas aller. Un cœur pur renferme tout ça en quelque sorte.

J - Tu donnes des cours de cora?

O - Je ne suis pas très fort, mais j'ai déjà donné des cours. A des Maliens, des Français, des Américains, et une Hollandaise. L'américain, c'était un juif noir. Je n'ai jamais vu quelqu'un apprendre la cora aussi vite.

La cora est comme une pierre précieuse. Si quelqu'un vient et qu'il a besoin d'une pierre précieuse, tu peux lui donner. La différence c'est que la pierre précieuse, elle part carrément avec la personne, il ne te reste rien. Alors qu'avec la cora, même si il se passe un siècle, tu pourras toujours l'enseigner à quelqu'un d'autre et il repartira avec une base. La cora reste avec toi.

J - Mais tu étais musicien avant.

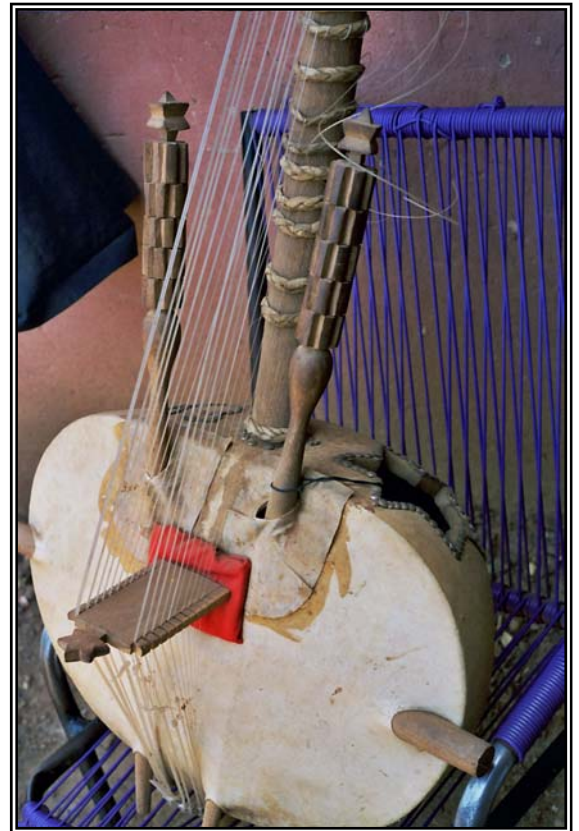
O - Non, j'étais un élève coranique.

J - Et comme Tidiane Dia, tu n'es pas griot.

O - Moi je ne suis pas griot, je suis Sarakolé, de Nioro du Sahel. Chez moi les gens font plutôt de l'élevage et du commerce. Tu sais, on m'avait découragé au début avec la cora. Il faut gagner sa vie, et pour jouer la cora, il faut être tranquille pour gratter les cordes matin et soir.

J – Et tu chantes avec la cora?

O - Je ne chante pas avec la cora. J'apprends à d'autres à chanter, mais je ne chante pas moi-même. Parce que si des Sarakolés apprennent que je chante, ils vont me créer des problèmes. Mon grand-père était imam dans une mosquée, et j'ai eu à convaincre mon père et surtout



le reste de ma famille que la cora n'est pas un instrument diabolique. J'ai eu à le convaincre que des prophètes ont joué des instruments par le passé. Daouda, David, a joué de trois instruments. D'abord il a joué de la corne, pour se faire plaisir. Le deuxième instrument, c'était un tronc d'arbre creux qu'il frappait avec une baguette, comme une baguette de balafon. Et il a été le premier homme, et le premier prophète à jouer de la harpe. Ceux de ma famille qui se disaient connaisseurs du coran voulaient coûte que coûte me faire comprendre que tous les instruments sont maudits par Dieu, que la musique même est interdite par la loi musulmane. Alors que c'est tout à fait le contraire. la partie consacrée à David dans le coran est racontée en chanson.

J - C'est vrai qu'il y a des histoires de diable autour de la cora.

O - à ce que j'ai entendu, la première cora est venue du haut d'un arbre pour tomber dans les bras de la première personne qui l'a trouvé. Il y avait une femme qui pilait le mil. Son enfant pleurait beaucoup et ne lui laissait pas de temps pour travailler. Sa mère lui chantait des chansons pour le calmer. Un chasseur était à l'affût sous l'arbre il a vu que ce n'était pas un gibier et il s'est mis à contempler. Il était très impressionné par le chant de la mère. Au bout d'un moment, quand la chanson est bien rentrée dans le cœur du chasseur, un instrument est descendu de l'arbre. Il a soulevé sa tête, il s'est mis debout et a accueilli l'instrument. Directement il a commencé à jouer le premier morceau, Kelefaba. Après il est retourné chez lui. Mais une fois revenu, il ne se rappelait plus comment jouer cet instrument, ou quels sons il produisait. Ça l'intriguait. Reparti en brousse avec l'instrument, il a souvenance de comment jouer, comment faire les mélodies. Il fait ça très bien, il se distrait très bien avec ça. C'est comme ça que le chasseur Balafaségué partait souvent en brousse avec son instrument pour se distraire. Mais à sa mort, cette première cora a disparu d'elle-même. On a du l'imiter par la suite. Donc dès que quelqu'un te parle de l'original de la cora... c'est un menteur.

Une autre histoire dit que la cora a été pêchée dans l'eau. C'est Sidiki qui nous a raconté ça.

Lorsque le premier possesseur de la cora était encore en vie, beaucoup de gens voulaient toucher à l'instrument. Lorsqu'ils la prenaient maladroitement, par la gorge, par le manche où se trouvent les anneaux, ou par les

cordes, ou d'une autre manière qui n'est pas la bonne, elle se mettait à pleurer. Comme si cela lui faisait mal. Le chasseur sentait la même chose, comme s'il avait les mêmes douleurs, il sentait comme si on le serrait au cou ou ailleurs. Donc il a du dire au gens comment tenir la cora par les poignées, la poser face à soi-même pour la jouer. Certains la prenaient à l'envers comme une petite harpe.

On dit que la cora c'est l'instrument des génies, qu'il y a des bons et des mauvais génies qui viennent avec la cora.

Au Bénin, le vaudou, c'est la cora. Là bas on ne plaisante pas avec la cora. C'est une cora qui fait des bourdonnements, d'elle-même. Elle est conçue spécialement. Pour eux ce n'est pas un instrument de musique mais un Dieu. Elle leur dit ce qui leur arrivera quand ils mourront, et d'autres choses dont ils peuvent avoir besoin. Il y a un interprète, parce que la cora ne parle pas avec des mots. Il rentre en transe avant de sortir la cora. Il se met au milieu d'un cercle avec une étoile à six branches. Il traduit ce que dit la cora.

Il y a des joueurs de cora qui passent par là-bas. Ils ne sont pas comme ceux qui vivent ici. Par exemple, chaque jour à une heure particulière, il fait d'abord des salutations particulières à la cora. Il prend la cora mais ne fait rien d'autre, ni manger, ni dire bonjour à quelqu'un ou bien parler. Il ne fait que jouer, l'esprit directement branché au son qui sort. Nous ici, on peut saluer quelqu'un ou lui parler, on n'est pas branché à cent pour cent.

Mamadou, dit "Petit Madou" Diabaté

Finalelement, je n'ai pas rencontré Toumani Diabaté, fils de Sidiki Diabaté et représentant unanimement reconnu de la cora au Mali. C'est un personnage souvent pris. J'ai dû reprendre l'avion avant d'avoir pu le trouver libre⁴². Toutefois, j'ai été présenté à son petit

⁴² A l'endroit où on peut le trouver à Bamako, est accroché au mur dans l'entrée l'un des tableaux de Moussa Kouyaté...

frère, Mamadou Diabaté, dont on m'a dit qu'il était le "détenteur de la cora". Mamadou, comme la plupart des joueurs de cora, sauf ici Massa, Madina et Tidiane, ne chante pas.

Mamadou Diabaté - J'ai commencé à jouer la cora à bas âge. Dans notre famille, on est griot et musiciens de cora. Mon père jouait la cora, mon frère jouait la cora, le père de mon père, presque tout le monde jouait la cora. A l'âge de trois ans on m'a donné une cora à huit cordes, après 14 cordes et enfin 21. J'ai commencé plus jeune que Toumani.

J- Le père de Sidiki s'appelait comment?

MD - Jeli Bala Diabaté. Je ne connais pas le nom du père de son père. Je suis dans la soixante-dixième génération de joueurs de cora, et je suis détenteur de la cora. La première personne qui a joué la cora c'est Jelimady Woulen Diabaté. Les Diabaté sont les premiers à avoir joué la cora. Ce sont Tiramakan Tarawélé et Ouali Guelenjian qui ont découvert la cora. c'était une diablesse qui était sur une colline dans une région de casamance qui possédait une cora.

Quand Tiramakan a trouvé la cora, il l'a donnée à Jelimady Diabaté comme il n'était pas griot. Et Jelimady, avec son frère Telymakan Diabaté ont donné la cora à leurs fils, à leurs petits-fils, jusqu'à moi. Il y a d'autres familles qui ont appris la cora. Ils sont joueurs de cora comme nous mais en même temps nous sommes propriétaires de la cora.

J- Et il y a à chaque génération un détenteur de la cora.

MD - Oui, avant c'était Sidiki Diabaté, maintenant c'est moi, et on a déjà nos fils... Toumani a un fils qui n'a même pas quinze ans qui commence à jouer. Il s'appelle Sidiki Ba Diabaté.

J- Donc à partir d'un fil principal, d'autres familles sont venues s'attacher. On faisait comme aujourd'hui, de venir avec des colas se déclarer au vieux pour recevoir l'héritage de la cora...

Toi tu ne joues que la cora traditionnelle?

MD - Oui mais je modernise aussi les morceaux, et je joue sur une cora traditionnelle. D'autres ont des cora à clefs. Je crée des morceaux, comme un musicien.

J- Et comment es-tu devenu détenteur de la cora? C'est ton père qui t'a désigné après ta naissance?

MD - Mon cas est un peu particulier. Je suis né entouré de joueurs de cora, j'ai eu une cora tout de suite, mon père ne m'a jamais frappé pour que je joue la cora. Et j'avais même des sœurs qui commençaient à jouer la cora. J'aimais la cora, mon père m'amenait avec lui aux baptêmes, aux mariages quand j'étais tout petit. Donc j'ai commencé à apprendre petit à petit avant qu'il ne commence à me dire "ne fais pas comme-ci ou comme-ça", je grattais les cordes naturellement. Il ne m'a jamais montré comment jouer un morceau, il m'a seulement corrigé ou montré les accords, plus tard. Toumani non plus ne m'a jamais appris. J'achète ses cassettes et ses CD.

J- Est-ce que tu enseigne toi-même la cora?

MD - J'ai enseigné un petit peu mais je n'ai pas beaucoup de temps, par exemple je dois partir en voyage dans une semaine [Madu revient juste de France où il a croisé Tidiane]. Si j'ai des élèves et que je n'ai plus de temps, je les envoie à la famille, ou alors chez Ballaké Sissoko. C'est un cousin à moi, c'est la même famille. Si eux ont des élèves parfois ils me les envoient.

J- En même temps en ce moment tu as 22 ans, tu dois t'occuper de ton début de carrière. Parmi les élèves il y a aussi des non-griots?

MD - Oui mais surtout des griots. On a des cousins qui ne faisaient pas de musique et pourtant ils sont griots. Actuellement ils commencent à comprendre qu'il faut faire de la musique.

J- Cependant tu n'es pas obligé de faire de la musique si tu es griot. Il y a des grands griots qui ne jouent pas du tout.

MD - Non ils ne sont pas obligés. J'ai des frères qui ne jouent pas la cora, c'est surtout moi et Toumani.

J- Et ceux qui viennent sont motivés par leur devoir de griot?

MD - Oui souvent. Avant à l'époque, si tu naissais griot, tu restais toujours griot, et tu étais obligé de faire ton devoir. Actuellement tu peux être griot et appeler un autre griot pour qu'il chante.

J- J'ai vu que tout le monde n'apprend pas la cora exactement de la même façon, mais toi tu as commencé à jouer directement.

MD - Oui, aux mariages avec mon père, il me laissait tranquille, j'essayais de jouer avec lui, c'était à moi de trouver, à m'adapter s'il jouait des morceaux différents.

J- Tu devais deviner comment le morceau était construit.

MD - Oui c'est la chance que j'ai eue. Tandis que quand mon père apprenait avec son père, il était obligé d'apprendre d'abord Kelefaba, à l'époque tu ne pouvais pas jouer autre chose avant d'avoir maîtrisé ce morceau. Une fois que le maître juge que tu connais bien Kelefaba, normalement tu dois pouvoir te débrouiller toi-même. En effet, primo dans ce morceau tu touches toutes les 21 cordes, secundo, si tu l'analyses bien tu peux y trouver une quarantaine d'autres morceaux à l'intérieur. Donc une fois que tu le connais bien, tu peux jouer toi-même des morceaux qu'on ne t'a jamais appris. Maintenant ça n'est plus comme ça, il y a des gens qui viennent pour apprendre soit alalaké, soit jarabi parce qu'il ont entendu ça quelque part. Ce sont eux-mêmes qui demandent à jouer tel ou tel morceau.

J- Massa m'a dit qu'on lui avait appris directement, sans décomposer, un eu comme toi sauf que tu étais plus jeune.

MD - moi-même je ne peux pas décomposer sans écrire les notes sur partition. J'ai appris le solfège à l'Institut National des Arts. Massa a appris la cora avec Ballaké. Moi-même j'étais jeune mais je lui donnais un peu de cours aussi. On jouait à deux sur une cora : il faisait l'accompagnement et moi le solo. Ballaké non plus ne sait pas décomposer. Quand tu sais jouer le morceau, ça passe directement, sinon ça demande un effort pour décomposer.

J- C'est ça, Massa fait des efforts pour décomposer mais ça n'est pas naturel. Au début je n'ai pas compris pourquoi il ne m'enseignait pas de la même façon que Tidiane.

Madu joue quelques extraits.

J- Est-ce que tu peux me jouer un morceau avec un vrai accord traditionnel?

MD - C'est déjà un accord traditionnel. Avant il n'y avait pas les notes Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, donc les vieux prenaient la cora et accordaient comme ils

voulaient. Un jour ils étaient en La, un autre jour en Sol, eux-mêmes ne savaient pas.

J- Mais je croyais qu'il y avait des écarts particuliers, différents de ceux de la gamme occidentale.

MD - Oui c'est vrai aussi, si tu veux jouer par exemple des morceaux de Casamance, il faut changer l'accent de certaines notes.

J- J'avais appris que les cordes s'appelaient Bajuru (la corde mère), Fajuru (le père) et cætera (les grands frères, les petits frères...).

MD - Avant ça n'était pas comme ça mais c'est venu à une époque où on a essayé d'interpréter les cordes, pour mieux expliquer aux élèves. C'est venu petit à petit.⁴³

J- Dans le morceau Sounjata, je me demandais si tout le monde en connaissait les 44 parties.

MD - Tout le monde ne joue pas le même Sounjata. Ceux de Bamako le jouent d'une certaine façon, alors qu'ailleurs, vers Kéla par exemple ils ont leur propre Sounjata. (Il n'y a pas de cora à Kéla)

J- Quand est-on autorisé à connaître les secrets de la cora ?

MD - A un certain moment, ton maître peut te dire des secrets sur la cora, mais il se peut qu'il ne les connaisse pas lui-même. Il y a des secrets de famille, ce que la famille Diabaté connaît, tu ne peux pas le connaître si tu n'es pas Diabaté. Il y a un autre moyen de connaître des secrets, et pour cela il faut marier une cora. C'est un mariage de cora, organisé comme si tu mariais ta femme : avec les amis, la famille, des musiciens, des griots, et tu restes trois jours avec ta cora. Après cela tu es joueur de cora et propriétaire de cora. Actuellement je suis joueur de cora mais pas propriétaire. Toumani non plus. Il faut marier une cora devant tout le monde. Aujourd'hui il n'y a personne qui a fait ça. Mon père l'avait fait, à quatre reprises. Il en avait fait trois avant d'arriver au Mali en 1945. La dernière fois, il avait une amie qui lui a demandé de donner son nom à sa cora et de faire un mariage. Je connais cinq personnes qui ont fait ça en Gambie par exemple Sounjourou Sissoko qui est aujourd'hui décédé. On pensait le faire nous aussi. Je

⁴³ Cependant, ce système de nomenclature des notes n'est pas réservé à la cora, il existe sur la *sanza* (instrument composé de lames de métal sur un résonateur) des Gbaya de Centrafrique [18].

vais le faire un jour. C'est ce jour là qu'un maître de la famille Diabaté vient et te dis les secrets de la cora. Moi j'ai connu des secrets à force de parler avec mon père, mais normalement on ne doit pas le savoir si on a pas marié une cora.

N'Fa, Djibril et Ladj Diabaté

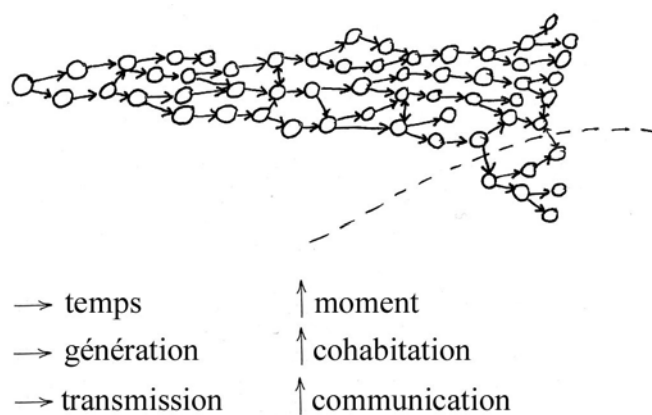


De passage dans la ville de Kita, j'ai fait la connaissance le dernier jour de N'Fa Diabaté (ci-contre), le dernier joueur de l'ancienne génération. Comme c'est un maître, je lui ai apporté dix noix de cola, et un kilo de sucre (apprécié pour le thé!). J'ai enregistré de longs morceaux, plus de place pour enregistrer un entretien... La plupart des joueurs de cora sont actuellement à Bamako, mais on peut trouver N'Fa et l'un de ses fils, Bourama, à Kita. Deux autres fils sont à la capitale, et un aux Etats-Unis. Il y avait aussi un jeune de 18 ans, Ladj Diabaté, élève de Bourama depuis 2001; soit trois générations de joueurs réunies.

Regards sur la transmission de la cora

Les mots pour le dire

Dans le berceau de la civilisation Mandingue, au sein de la musique Malinké est née la cora. Transmise en héritage de père en fils dans la famille Diabaté, elle s'est ensuite transmises à d'autres familles, élargissant le faisceau de son existence à l'intérieur de la caste de griots. Transportant au fil du temps les récits héroïques et mythiques, elle se transforme peu à peu et franchit aujourd'hui les barrières de caste et a déjà franchi le seuil de la modernité. Les joueurs eux-mêmes émigrent et font carrière à l'étranger. Instrument traditionnel transmis de maître à élève, elle n'en garde pas moins sa vitalité. Elle avance par différents chemins qui se croisent.



Chaînes de transmission, représentation globale.
- - - limite de parenté proche/ de clan/ de caste/ d'origine culturelle.

De père à fils, de maître à élève, d'un joueur à un autre joueur, les joueurs de cora se communiquent leur savoir dans le présent. Le schéma qui précède veut généraliser dans une représentation simple certains facteurs qui entrent en jeu au cours de la transmission. Il faut sortir du schéma linéaire précédent, et voir le phénomène se produire de proche en proche, dans autant de moments présents qui se succèdent et s'estompent.

Dans la pratique, la transmission prend différentes formes, les techniques d'apprentissage coexistent et se complètent. Une façon "brute", où le savoir transmettre réside sans doute dans l'attitude du maître, et où la persistance de ce qui est acquis est accentuée par l'effort fourni⁴⁴. Une façon plus méthodique, plus accessible et permettant d'avoir une organisation consciente de son savoir. Avec, toujours, le regard du maître, qui parfois pose des briques, d'autres fois taille dans la pierre pour construire un édifice, soumis à l'épreuve du temps. Et cette façon de transmettre se répète symétriquement - j'ai eu le plaisir de montrer quelques morceaux : je reproduis ce que j'ai appris étape par étape ; c'est au cours de ces moments là aussi que la conscience que l'on a appris de quelqu'un devient plus présente. La transmission *traditionnelle* subit toutefois des fêlures, on s'attache moins aux morceaux traditionnels, aux règles de l'art de l'enseignement.

Massa, lui, se démarque. Il n'est pas pour autant le seul à modifier la tradition. Sa rupture est affirmée mais pas totale. Il la transmet tout en transmettant le savoir. Il conserve dans ses valeurs ce qui pour lui a le plus d'importance. Mais il ne se contente pas de cela, et redonne du sens au présent à sa musique pour lui-même autant que pour son élève. Il donne une raison au changement, ce qui ne garantit pas une transmission fidèle du répertoire, mais qui ne fait pas une transmission faible. Au contraire, il exprime l'adaptation, le changement par rapport à ce qui est fixe, le courage et la volonté de chercher son chemin. Il vit au simplement au présent et joue une musique "qui lui vient du cœur", alors que j'essaye d'y entendre le passé! C'est un autre genre de transmission, similaire à celle qui se produit dans le jazz, où le but recherché ne doit pas être de

⁴⁴ Gilbert Rouget [17] a la réflexion suivante: "c'est le propre de la musique de tradition orale de n'exister que dans la mesure où on l'exécute." Donc le geste musical renferme au moment où il est joué, un certain sens de l'acte, qui pour être transmis doit être joué! On n'apprend pas à plonger sans tomber dans l'eau.

reproduire les notes, mais l'esprit des grandes figures de cette musique⁴⁵.

Pourtant la transmission perpétue d'autres choses. Tidiane a appris par affinité, par amitié et aussi en passant par le respect des maîtres, et a dû se faire admettre en tant "qu'étranger" (il a du jouer le caméléon). Si, élève et ami de Tidiane, au moment où, jouant un peu de cora, j'ai conscience de ce qu'il m'a transmis, et que lui ressent ce que son maître lui a transmis, qui lui venait de son père et du maître de son père, si on voit le maître dans l'élève, le père dans le fils, qu'apprend-t-on de la valeur de la transmission?

Recevoir un savoir c'est aussi accepter l'altérité, le donner c'est aussi faire un prolongement de soi-même. Les sophistes prétendaient [16] qu'il n'y a pas de savoir sans faire savoir, [...] sans bonne relation, sans jouer le jeu de cette relation et sans acquérir du même coup les outils de la transmission. On n'est pas le seul propriétaire de son savoir. On est responsable de ce que l'on en fait par égard à celui qui l'a donné.

Quand le don est doublé d'une certaine distance culturelle, l'ajustement de cette appropriation de ce qui vient de l'autre se fait plus sentir. Il faut pour intégrer une nouvelle pièce à son propre puzzle lui trouver une place. La cora ne transporte pas uniquement une musique, elle est conforme à l'environnement dans lequel elle est née. Pour y accéder, pour la recevoir, il faut s'y conformer soi-même. L'accepter, c'est accepter ce qui fait son origine, son essence, même si l'on en a pas la connaissance intime. En revanche, accueillir en soi un savoir en le détachant de ce qui l'entoure, c'est faire obstacle à la transmission, filtrer ce qui flotte en surface au risque de nier le reste, d'en faire une connaissance « en soi » indépendante des conditions qui lui ont donné naissance. Toute technique, tout savoir peuvent se mélanger à d'autres, être recréées,

⁴⁵ « *imitate their nerve* », *imiter leurs nerfs, leur culot*, est une expression employée à ce sujet par le Saxophoniste Hamiet Bluiett (interviewé sur une radio New-Yorkaise).

ré-imaginées ; seulement, à travers la transmission, on ne *devrait* pas pouvoir faire l'économie de s'interroger sur l'essence de ce que l'on a acquis. Que l'usage en soit libre, soit, toute œuvre échappe à son créateur, mais en toute conscience. Dans ou hors-caste, dans ou hors-culture...

D'autre part, les propriétés de la transmission ne dépendent pas de la culture; ce qu'une culture possède en revanche, ce sont les capacités d'exploiter ces propriétés, à travers le savoir transmettre notamment.

J'étais revenu de mon premier séjour en me disant : "il n'y a pas de culture, il n'y a que des individus", tout comme une autre affirmation dit "il n'y a pas de langue, il n'y a que des faits de langue". Entre une vision synchronique et une vision diachronique du savoir, je n'ais pas voulu choisir. J'ai voulu lire dans l'ontogenèse d'un savoir sa phylogenèse, et par là relier l'éphémère du présent à un passé invisible tout comme on pêche un poisson : mon hameçon est une oreille, ma ligne est de nylon, comme une corde de cora. Mais il n'existe pas d'appât, et on peut espérer au mieux des touches, des signes qu'il y a bien quelque chose sous la surface : ce poisson là on ne l'attrape jamais. En tout cas, ce n'est pas dans les notes elles-mêmes, dans un système formel qu'il faut chercher, mais dans le moment de la relation. C'est la corde, *Juru*, le lien, qui m'a aidé à dessiner les mouvements du puzzle intérieur qui nous constitue.

Je voudrais modestement proposer une description de ce que m'évoquent au sens large les mots "être" et "transmettre". Une somme d'évidences de tous les instants et qui chatouillent pourtant si rarement nos pensées tant le contraste entre choses qui nous entourent et le sens qu'on leur attribue est atténué au fur et à mesure de la vie quotidienne. Une approche holiste, plutôt perceptive, plus relative que de parler "d'identité et tradition", partant de l'individu et

prenant le contre-pied de la notion de culture comme objet, comme fait accompli, telle qu'elle se conçoit dans le langage courant.

Pour commencer simplement, on est l'enfant de ses parents, le frère ou la sœur de ses frères et sœurs, l'ami de ses amis, l'ennemi de ses ennemis, l'élève de ses professeurs, l'auditeur de ceux qui parlent, le lecteur de ceux qui écrivent, le goûteur de celui qui cuisine, celui qui reçoit les coups et les caresses de ceux qui les donnent ou ne les donnent pas, le porteur de ceux qui dessinent et fabriquent nos vêtements, le propriétaire des biens manufacturés par d'autres (ou le démuné de ce qu'on lui a pris), le locuteur de la ou des langues parlées par d'autre, issues des langues qui ont évolué jusqu'à nous, on est l'utilisateur d'outils et d'idées imaginés par d'autres par le passé ou dans le présent...

Derrière chaque chose, acte, personne, se tapissent des représentations, conceptions du monde, des intentions, une histoire, une évolution qui se poursuit sans cesse.

A notre tour, et en même temps que nous nous construisons, nous donnons la vie, nous parlons, agissons, créons et perpétons des formes, en continuité ou en rupture, qui vivent ainsi à travers nous. On est ce que l'on fait⁴⁶, on transmet ce que l'on est.

Inclus dans un processus de filiation qui n'est pas linéaire mais complètement imbriqué - chaque individu étant le réceptacle des influences d'un ensemble d'autres, tous les ensembles ne se recouvrant pas - qui nous précède et qui nous suit, on est ce que j'appelle un mille-feuille⁴⁷, résultat de tout ce que l'on perçoit et que l'on mémorise dans ce qui nous entoure, consciemment ou non (on est aussi à l'intérieur d'un "mille-feuille" générationnel). On est ce que l'on a reçu des autres et on vit et on se reconnaît au quotidien et au fur et à mesure à travers les autres par les traces qu'ils ont

⁴⁶ Ce n'est pas une définition exhaustive.

⁴⁷ il n'est jamais fini, quand est-ce qu'on le mange?

laissées en nous et celles qu'on a laissées en eux, volontairement ou non.

Au milieu de ce maelström, l'oubli fait son œuvre. La perception du monde par nos sens, les concepts que l'on construit ou que l'on assimile et grâce auxquels on se représente le monde font leur tri. Dans ce qui reste, on reconnaît quelques formes globales, par exemple ce que l'on est au sens de ce qui définit pour nous notre identité et celles des autres (parties visibles des icebergs), et d'autres choses dans nos manières de faire (seuls, avec d'autres, en relation au milieu où l'on vit) auxquelles on donne un nom. Ainsi, en écartant ce qui a été transmis involontairement ou reçu inconsciemment, en laissant de côté ce qui n'a pas de nom, on peut choisir de s'intéresser à des formes identifiables comme des savoirs et des savoir-faire, et parmi ceux-là, s'intéresser à ceux que l'on dit traditionnels. Glissant de transmission à tradition, on peut ainsi relier l'aspect individuel du phénomène de transmission avec les notions de culture et de traits culturels qui se définissent entre autres par le fait qu'elles perdurent dans le temps - au moins un certain temps - et qu'elles présentent une relative continuité, au-delà de l'individu justement. Et cette continuité profite à l'individu en faisant de lui plus qu'un individu et en l'inscrivant dans un continuum du temps, entre un avant et un après soi.

Epilogue

l'air du temps

La musique de la cora, un individu, une culture subissent à leurs niveaux le même phénomène de sédimentation. Une chose étant le reflet des autres à différentes échelles. L'individu se situe entre une vision cyclique et une vision linéaire du temps et attribue aux résurgences du passé des valeurs différentes selon qu'il est guidé par

des principes d'innovation ou de conservation, de modernité ou de tradition, de rupture ou de continuité.

Nouveauté, changement et modernité ne sont pas des termes équivalents. Européen baignant dans la production musicale sans cesse renouvelée (quoique!...), dans un univers musical toujours plus enclin à l'expérimentation sonore, la rencontre avec la musique de *l'autre* m'apporte plus qu'une différence qualitative, c'est aussi l'expression d'un autre rapport au temps. Je trouve de l'ancien dans ce que je découvre de nouveau. Quant à Massa, connaissant la source de sa musique, il se trouve dans une situation inverse. L'altérité de laquelle il se nourrit pour s'adapter au changement de ce qui l'entoure est teintée de modernité.

A un niveau plus profond, c'est l'accroissement de la tendance à l'innovation permanente, à faire passer ce qui est qualifié de nouveau dans la catégorie du désuet dans des laps de temps largement inférieurs ne serait-ce qu'à une période de la vie d'un individu. C'est ce rapport à la durée qui nous fait sublimer ce qui par ailleurs semble perdurer. Cependant ce n'est pas qu'une affaire de différence de « vitesse de changement entre cultures ». C'est la différence entre les regards portés sur le passé, l'ancien, qui entre en jeu. On ne peut faire un plaidoyer pour ou contre le changement, les vieux de l'antiquité se plaignaient déjà des mauvaises manières des jeunes. Le changement est une composante du phénomène de transmission au sens large, cependant le par la transmission se génère un lien au passé, donc une reconnaissance de ce dernier. Assigner à une autre culture que la sienne la qualité de fixité traditionnelle c'est peut-être lui confier symboliquement la tâche de rester immuable, et se décharger du problème de son propre lien à l'ancien.

Ici tu peux acheter un produit garanti à vie, tandis que le vendeur Malien te dira quand tu sortiras avec ton achat : « *i kene ka koro* », que ta santé dure – sous-entendu plus longtemps que l'objet que tu

viens d'acheter. Aucune culture n'est garantie, aucun savoir, tout dépend de ce que l'on en fait.

Je tiens enfin à coucher sur ce papier ma modestie face à la culture et au savoir de l'Afrique dont je n'ai fait qu'effleurer une parcelle infime.

... Et si le savoir était plutôt l'occasion de perpétuer l'acte de transmettre que l'occasion d'une fixation sur papier, ou sur tout autre support. Peuplons nos mémoire plutôt que de mémoriser nos savoirs⁴⁸.

⁴⁸ Ou bien, vous pouvez désormais apprendre la cora sur internet.



M. Seick Tidiane Dia, Août 2000, Vannes.

Bibliographie

- [1] Mungo Park, « voyage à l'intérieur de l'Afrique », La découverte/Poche, p. 68.
- [2] Sénèque, « Lettres à Lucilius », Garnier-Flammarion.
- [3] Amadou Hampaté Bâ « Amkoullel, l'enfant Peul », Actes Sud.
- [4] Platon « Le banquet – Phèdre », Garnier Flammarion, p.165.
- [5] Youssouf Tata Cisse, « La confrérie des chasseurs Malinkés et Bambaras », Karthala.
- [6] Y. T. Cisse et Wâ KAMISSOKO, « La grande geste du Mali », Karthala/ARSAN 1988.
- [7] thèse Seydou CAMARA « La tradition orale en question ».
- [8] Hamadou Ampaté Bâ, « Aspects de la civilisation Africaine : personne, culture, religion », Présence Africaine, 1972.
- [9] Paroles de Bakari SOMANO, chef des griots de Bamako. Transcrites d'après un enregistrement filmé par trois Canadiens pour Radio Canada en vue de la réalisation d'un documentaire. Contact, ALEXANDRE TOUCHETTE@RADIO-CANADA.CA
- [10] Tal TAMARI, « Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames », Nanterre, Société d'Ethnologie, 1997.
- [11] Article Internet : Ousmane Sow HUCHARD "Aspects dynamiques des cultures sonores: transformation du métier du griot au Niger sous l'influence du modernisme", Mahaman Garba, Ethnomusicologist, Centre de Formation et de Promotion Musicale, Niamey, Niger. <http://www.folklife.si.edu/unesco/garba.htm>
- [12] Jan JANSEN, « Epopée, histoire et société – le cas de Sounjata, Mali et Guinée », Karthala 2001, P.194.
- [13] Jan JANSEN, "Les Secrets du Manding - Les récits du sanctuaire du Kamabolon de Kangaba (Mali)" C.M.W.S. n°115 Pays Bas.
- [14] Article Internet : Fodé Moussa SIDIBE, "Transmission des savoirs, le cas de la confrérie des chasseurs au Mali", <http://www.adpf.asso.fr/librairie/derniers/pdf/03nl144.pdf>
- [15] Marcel JOUSSE, « l'anthropologie du geste », voies ouvertes, Gallimard, 1974.
- [16] Article Internet : Daniel BOUGNOUX <http://www.tinet.ch/nuovacritica/unicomunications/oxford/bougno1.htm>
- [17] Gilbert ROUGET, « ethnologie générale / ethnomusicologie », Encyclopédie de la Pleiade, Gallimard.
- [18] Vincent DEHOUX, « Chants à penser Gbaya (Centrafrique)», Ed. SELAF, 1986.

Bibliographie Complémentaire

- * Sory CAMARA, « Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké », Karthala 1992, 1^{ère} Ed. Mouton 1975.
- * Article Internet: "Cultures do not exist" Exploding self-evidences in the investigation of interculturality, (c) 1999-2001 Wim M.J. van Binsbergen.
http://www.shikanda.net/general/gen3/invoeg_15_mei_99/cultures.htm
- * Actes du Colloque *COMMUNIQUER/TRANSMETTRE* sous la direction de Daniel Bounoux et Françoise Gaillard, « Malaise dans la transmission », par Régis DEBRAY, Les cahiers de médiologie n°11 Semestre1, Editions GALLIMARD, avril 2001.
- * Ousmane Sow Huchard, (Anthropologue, Muséologue, Musicologue, Membre de l'association des critiques d'art, directeur du cabinet d'ingénierie culturelle "CIWARA art actions"), « Aperçu de la musique sénégalaise », <http://perso.cybercable.fr/siggimus/htmlf/annuouism.html>
- * Monique BRANDILLY, « Introduction aux musiques Africaines », Cité de la musique/Actes Sud, 1997.
- * Mamadou DIALLO, « Essai sur la musique traditionnelle au Mali », Paris : Agence de Coopération Culturelle et Technique.

Lexique

Affublés de petites définitions pour mémoire, certains de ces mots mériteraient au moins un chapitre.

Le Bambara est une langue à tons, qui peuvent conférer aux mots des sens différents. Par exemple, selon la manière dont on prononce le mot *koro*, il peut vouloir dire « vieux » (plus âgé), ou bien « sens » (signification), ou bien « en dessous ». Pour comprendre les sens cachés sous les mots, il faut faire de vieux os.

Le *w* à la fin d'un mot est la marque du pluriel. Le *u* se prononce « ou », le *j* « dj », et le *g* est toujours guttural.

Enfin, il est bon de savoir qu'un même mot peut tantôt être un nom, un adjectif ou un verbe.

Balafon : instrument comparable au xylophone, où la résonance des lames est amplifiée par des calebasses placées sous chaque lame.

Coriste : joueur de cora.

Jembe : Percussion très répandue, dont le corps reprend la forme du mortier dans lequel les femmes pilent la nourriture.

N'goni : petit instrument à cordes dont la tenue rappelle celle de la mandoline. Terme général désignant d'autres instruments à cordes.

Donson n'goni, kamalen n'goni : n'goni des chasseurs, ou des jeunes hommes, à six cordes.

Tamani, ou n'tama : dit aussi « tambour parlant », tambour d'aisselle à deux peaux dont on fait varier la tension en pressant les cordes qui entourent le corps de l'instrument (en forme de sablier).

Juru : corde, lien, par extension : dette.

Gonson : anneau de cuir tressé retenant chaque corde de la cora, et que l'on coulisser le long du manche pour obtenir l'accord.

Dounia kaw : les gens du monde.

Donso : chasseur

Karamogo : maître.

Kalan : élève.

Ba : mère.

Fa : père.

Den : enfant.

Dege : « apprendre »

Jamu : patronyme

Togo : prénom

ké ou cé (« *tché* ») : homme

muso (« *mouso* ») : femme

grin : groupe d'amis d'un quartier, d'une rue, généralement non mixte. Se formant dans l'enfance, il peut durer des dizaines d'années, ou toute une vie.

Dooni : le savoir, la connaissance. Signifie aussi « un petit peu » en bambara.

Sanankounya : relation de cousinage dite de parenté à plaisanterie.

Horon : homme libre, ou noble.

Nyama : Energie vitale ou force occulte, présente en toute chose. Ou bien, selon la prononciation : ordure.

Nyamakala : Caste comprenant les griots, les forgerons et les tisserands. Chercher l'étymologie d'un mot en bambara est un sport de haute voltige, néanmoins, celle de nyamakala est intéressante. La meilleure traduction serait « antidote contre le nyama », c'est à dire contre les forces occultes ; mais la confusion apportée par le terme nyama a pu servir pour qualifier la caste des griots d'inférieure (au rang des déchets de la société). Une autre version m'a été proposée où nyamakala serait une déformation de « aide nous à nous lier ». Véridique ou non, elle rappelle à l'esprit le rôle social des gens de cette caste.

Jon : Captifs ou esclaves.

jeli, djeli (gesere, gewel, gawoulo, bambadon): griot.

Numu : forgeron

Garanké : tisserand

fasa, majamuli, matogoli : différents types de chants et de louanges pratiquées par les griots

kumatigui : récitant officiel de l'épopée de Soujnata Keïta, fondateur de l'empire du Mali

sora, ou sèrè : « griot » des chasseurs, non casté.

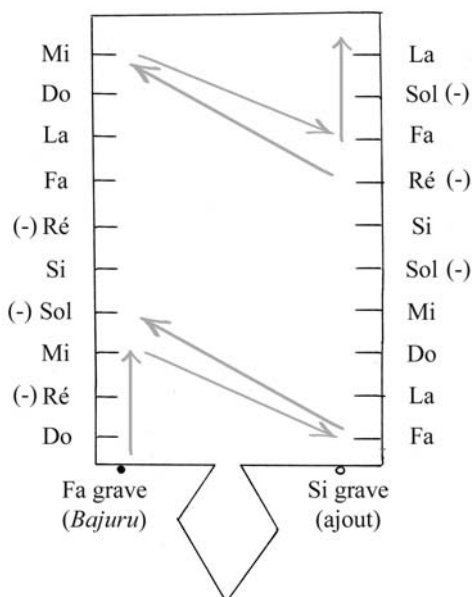
douroudourouni (sotrama) : mini-bus vert. « dourou dourou » signifie cinq cinq, ce qui fait vingt-cinq. « ni » indique dans le système de comptage bambara qu'il faut multiplier par cinq, ce qui fait cent vingt-cinq francs CFA, prix moyen d'une course.

D – Annexes

Quelques données musicologiques.

Les notes utilisées aujourd'hui correspondent à celles de la gamme tempérée occidentale. Utilisée sans altérations, elle donne l'un des deux accords les plus utilisés, nommé *Saouta* (représenté ci dessous). Pour information, les notes Ré et Sol doivent être accordées « un peu bas » pour réaliser cet accord traditionnel (la

seule source écrite que j'aie à ce sujet est la pochette du disque *MALI : CORDES ANCIENNES*. – Syllart Production, Buda Records).



En baissant les deux cordes de Si, on obtient l'accord dit *Silaba* (« le grand chemin »), l'accord principal de la cora. Suivant l'ordre des bémols, on obtient tour à tour les accords *Mandenka*, *Tomora Misen*, *Sim'bi* et *Sadjo*.

Le schéma représente le chevalet tel qu'on le voit lorsqu'on tient la cora en face de soi : la corde de Fa grave est à gauche. Mis à part les quatre premières notes graves, et

les trois dernières notes aiguës, la gamme se monte par alternance droite - gauche. La corde de Si grave à droite est celle dont il est fait mention page 67, c'est un apport des joueurs Gambiens. Certains n'hésitent pas à modifier plus encore, et à installer jusqu'à une trentaine de cordes...

Quant aux noms des notes, on en parle peu. Soit cela n'a pas, ou plus d'importance, soit le moment d'en parler vient à point à qui sait attendre. Si je les évoque dans ce mémoire, c'est uniquement parce que j'ai cherché à les connaître. Nombre de coristes ne connaissent pas tous les noms. Massa m'a raconté qu'un vieux les lui avait dits une fois, mais je crois que je l'ennuyais avec ces questions. Pour ce que j'en sais, les quatre premières cordes à gauche sont les cordes « mères », le Fa grave de droite est le « père ». Viennent ensuite les grands frères, puis les petits frères, et les dernières cordes aiguës sont les enfants. On peut donc voir dans la cora la personnification de la famille, voire de la société.

Antithèse

Clairement, ce travail s'oppose à toute pensée qui tenterait de faire admettre que le savoir est détaché de l'être humain, qu'avant d'arriver sur les chemins de la connaissance et de l'abstraction, on passe forcément par une petite porte qui s'appelle l'Autre. Alors pour ceux que ce mémoire laisserait sceptiques, ceux pour qui la musique est une chose trop peu sérieuse, ou beaucoup trop sérieuse, ceux qui préféreraient plus d'intellectualisme et qui aiment les néologismes pompeux, ceux qui ne peuvent concevoir, encore aujourd'hui, la musique sans le solfège et les partitions de papier, ceux qui veulent considérer la musique comme un monde clos duquel sont exclues les musiques dites « fonctionnelles », qui veulent voir dans la musique la porte d'une liberté si grande qu'elle peut peut-être se passer de son histoire (voire de l'Histoire) et de ce fait se passer de la notion d'héritage, et qui veulent bien du même coup nier du premier au dernier tous les artisans de la matière sonore pour se retrouver, enfin seuls, en haut de la pyramide de La musique contemporaine (ou pour ne plus exister soi-même ?), *ceux pour qui ce sont la musique, les mathématiques, et la pensée qui pensent (!)* ceux là peuvent aller écouter les clochers d'autres paroisses⁴⁹.

J'ai entendu l'un de ces curés, et je lui laisse la parole ; comme un droit de réponse que l'on peut lire sur <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/AQuoibon.html>:

« J'abats mes cartes :

*Fais
comme si tout dépendait de ce que tu fais,
et rien de ce qui a déjà été fait,
avec confiance en l'action de ce qui est fait ;
Alors agis
comme si rien ne dépendait de ton action,
et tout de ce qui a été fait,
avec conviction sur ce qui est déjà fait.
Enfin assume
comme si tes succès étaient ceux de personne,
et aucun de toi,
avec foi en ceci qu'ils valent pour tous.*

Soit :

*Fais, en croyant à ce que tu fais.
Alors agis, sans croire que cette action est tienne.
Enfin assume, en espérant en ce que tu soutiens. »*

Alors s'il assume, j'assume,
Et à bon écouteur salut !

⁴⁹ Excusez la lourdeur, je ne voulais pas utiliser plus d'une phrase pour évoquer ce ramassis d'idées.

Fin de l'interview de M. Bakari Soumano.

S'écartant du « sujet » de ce mémoire, cependant non moins intéressante, j'ai préféré placer ici les autres parties de l'interview du chef des griots. D'une durée de 40 minutes, elle sera réduite, au mieux, à douze minutes. C'est ici une occasion d'en restituer la totalité.

A l'occasion des mariages, des baptêmes, on voit beaucoup d'argent circuler, quels sont les rapports entre le rôle du griot et l'argent?

Vous savez, c'est un peu la société permissive qui fait ça. Il y a les nouveaux nobles... avant, les griots avaient des rapports avec des gens surtout qu'il connaissait.

Puisque depuis l'organisation de la société en fratries, le griot a reçu son rôle qui est d'utilité publique, il rend service à l'ensemble de la société, et ça lui prend tout son temps. Pour toutes ces raisons, il est demandé à la société de le prendre en charge, parce qu'il n'a pas le temps de s'adonner à des activités de production pour lui-même puisqu'il est au service des autres. Mais cette prise en charge de par la société n'a jamais été déterminée, ni dans son étendue, ni dans son objet: on donne ce que l'on peut donner, ce qu'on veut donner, quand on peut et quand on veut donner. Aujourd'hui je suis un paysan, je peux donner à mon griot un peu de riz, un peu de mil, un peu d'arachide, voilà ce que je peux donner. Je suis un éleveur, je peux donner une chèvre, un mouton... Mais dans la grande ville, les gens préfèrent remplacer tout cela par l'argent; c'est pour cela que les faux griots courent derrière cet argent, et face à cela, les vrais griots sont tentés eux aussi par cet argent. Justement, ma fonction de chef des griots est d'attirer l'attention des griots là dessus. Si on laissait les choses évoluer de cette façon, c'est la culture en entier qui en souffrirait. De toutes les façons, être griot n'est pas un métier, c'est une fonction sociale, donc ça ne doit pas empêcher quelqu'un d'avoir un métier. Dans une entreprise vous pouvez trouver un ouvrier qui sera Kouyaté ou Diabaté. Il est ouvrier comme les autres, mais dans l'usine avec ses camarades, il fait sa fonction de griot: la médiation, la conciliation, les démarches de mariage, parce que c'est une fonction sociale. Mais à ne vouloir rien faire... C'est là où il faut faire la différence

entre le griot et l'artiste. On peut être artiste, ça c'est un métier, sans être griot. On peut être griot, sans être artiste. On peut être griot mécanicien, griot officier. J'en connais un qui est officier supérieur de l'armée. Après son service, il remet sa tenue avec les galons à la maison, il s'habille comme je suis et il fait sa fonction sociale de griot.

Dans les villages avant, le griot était paysan comme tout le monde et avait son champ. Puisqu'il ne pouvait pas produire autant que les autres, étant à leur service, on se devait de l'aider.

[...]

Et dans le cours de votre propre vie, comment avez vous perçu l'évolution de la fonction du griot?

On ne peut pas parler de la vie du griot sans parler de l'évolution même de la société. Imaginez un peu les modèles qui sont tracés ailleurs, en occident. Là-bas les moyens de communication sont puissant, et ils sont en train de nous représenter l'occident comme le paradis. Donc les valeurs qu'ils ont en train de véhiculer sont comprises par les gens comme l'exemple à suivre. Mais heureusement que actuellement, les gens sont nombreux parmi nous à voyager ailleurs, en Europe, aux Etats-Unis, pour nous faire savoir qu'il y a autre chose que ce que nous voyons à la télévision et que nous sommes bien tels que nous sommes ici. Malgré notre pauvreté matérielle, nous sommes biens tels que nous sommes. Si, dans nos famille, malgré nos difficultés, si nous avons toujours le sourire, si nous ne recourrons pas au suicide, si nous n'allons pas voir le psychothérapeute, à tout moment, c'est parce qu'il y a des valeurs qui font que l'homme peut vivre chez nous dans la pauvreté. Puisqu'on se rend compte de cela, ceux qui reviennent de l'étranger nous racontent ce qui s'y passe et nous comprenons que nous avons intérêt à vivre tels que nous sommes. Donc la société évolue, et il est arrivé un moment où c'était devenu inquiétant: tout le monde regardait vers l'occident. Mais en ce moment les gens sont entrain de tourner le regard vers l'intérieur. Il y a beaucoup d'occidentaux qui viennent, par exemple les gens du Corps de la Paix, qui vont vivre jusque dans le village profond, et qui expliquent aux autres qu'il y a autre chose que ce que l'on voit au cinéma et à la télévision.

Vous qui avez voyagé en Europe et aux Etats-Unis et qui avez notamment rencontré les peuple amérindiens, qu'est-ce cela vous a apporté en tant que griot?

C'est que nous devons rester nous-mêmes, et ce n'est pas facile. Déjà, le développement du salariat a encouragé l'individualisme, or nos sociétés sont fondamentalement communautaires. Cela a changé les rapports entre les hommes; mais malgré tout, même en gagnant un salaire, est-ce qu'on ne peut pas vivre une vie de communauté?

Si oui, alors il appartient au griot d'aider la société à mieux se repositionner: c'est toujours une question de repositionnement. Avant, tout le monde travaillait dans le champ collectif du clan, de la famille, et maintenant c'est l'individu qui gagne son salaire qui lui est propre, et qui est tenté de s'isoler avec son salaire. On se rend compte que là d'où nous viennent ces exemples, les gens ne sont pas pour autant heureux. Donc il ne suffit pas d'avoir son salaire et de vivre seul pour être heureux. C'est ce que j'explique un peu aux gens. Même les amérindiens, qui sont pourtant dans un pays riche, estiment qu'ils doivent vivre un peu en marge de cette société.

J'ai aussi des amis américains qui se sont révoltés contre leur société et qui vivent en dehors de la ville. Nous sommes allés dans leur village, enfin ça n'est même pas un village, dans la montagne derrière le Rio Grande, où ils vivent (rire) sans l'eau courante, sans électricité, ce sont des révoltés qui se sont dits que la vie dans les grandes villes est devenue une fuite en avant. On s'éloigne de l'humain. Qu'est-ce qui les révolte? Il y en a qui sont venus souvent en Afrique et qui ont vu la manière dont nous vivons, le plus simplement du monde, et le plus près possible de la nature, et qui choisissent ce modèle.

J'ai eu l'occasion de rencontrer M. Soumano, et de le voir sur la chaîne nationale malienne. Parmi ses thèmes de réflexion se trouvent la préservation d'une part et l'exportation d'autre part des relations cathartiques telles que la *sanankounya**.

A l'heure où j'écris ces lignes, j'apprends que Bakari Soumano est décédé, il y a un mois. Que la terre lui soit légère.

BAMAKO, 24 juil (AFP) - 13h19 - Le chef de l'association des griots du Mali, Bakari Soumano, "figure incontournable du monde de la culture", est décédé mardi à l'âge de 68 ans, rapporte jeudi la presse malienne.

Commentant la disparition de "l'éclaireur érudit", le quotidien gouvernemental L'Essor rappelle qu'au Mali, les griots sont chanteurs, généalogistes, gardiens de la tradition et détenteurs de nombreux savoirs.

Père de 23 enfants, Bakari Soumano, qui était malade, était aussi consultant pour l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) et de nombreuses universités africaines, européennes et américaines sur les questions de traditions orales.

Table

A - Prélude	3
Intromission.....	3
Rencontrer une tradition, une musique traditionnelle.	5
Seick Tidiane Dia, joueur de cora.	10
B - Contexte Ethnologique	23
Terrain, démarche et méthode.	23
La cora.	26
Bamako.	29
Les griots.....	35
Situation des griots aujourd'hui	40
Perpétuation d'un savoir.....	44
Petit essai sur la transmission	44
Notions sur l'acquisition du savoir en milieu traditionnel Africain	47
C – Ethnographie de la Cora en 2003.	53
Trouver un maître.	53
1^{er} jour et suivants.....	54
La rencontre.	54
Premiers cours.....	56
Conversation autour de deux coras	67
Suite de l'apprentissage.....	72
Deux épisodes dans la vie de la cora	74
Mariage fortuné.....	74
Cora sous le manguier.....	75
Griots, Joueurs et Détenteurs	76
Massa Sissoko.....	77
Toumani Kouyaté	84
Madina N'Diaye	87
Modibo Diawara	90
Oumar Cissé.....	94
Mamadou, dit "Petit Madou" Diabaté.....	98
N'Fa, Djibril et Ladj Diabaté	103

Regards sur la transmission de la cora	104
---	------------

Epilogue	109
-----------------------	------------

Bibliographie	113
---------------------	-----

Bibliographie Complémentaire.....	114
-----------------------------------	-----

Lexique	115
---------------	-----

D – Annexes	117
--------------------------	------------

Quelques données musicologiques.....	117
--------------------------------------	-----

Antithèse	118
-----------------	-----

Fin de l'interview de M. Bakari Soumano.....	119
--	-----