Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne

Pulse of Tourism. The Transnational World of Guinean Drum

Julien Raout

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/18682>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18682

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2009

Pagination : 175-201

ISBN : 978-2-7132-2207-8

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Julien Raout, « Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 22 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18682> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18682>

Julien Raout

Au rythme du tourisme

Le monde transnational de la percussion guinéenne

La République de Guinée n'est pas un pays touristique. L'État guinéen n'a pas construit de discours sur l'hospitalité légendaire de sa population comme c'est le cas au Mali, au Sénégal ou au Maroc. Malgré la beauté et la diversité de ses paysages, la Guinée n'a pas su, pour l'instant, attirer les *tour operator* internationaux extrêmement frileux à intégrer la destination dans leur catalogue en raison de l'instabilité politique chronique du pays¹. Mis à part le tourisme d'affaires et quelques circuits de *trekking* dans le Fouta-Jalon, le tourisme en Guinée est porté par un engouement international grandissant pour les percussions et les danses traditionnelles du pays. Le tambour *jembé*, l'instrument emblématique de la culture guinéenne aujourd'hui pratiqué dans le monde entier, attire chaque année, pendant la saison sèche (de novembre à février) des centaines de touristes désirant perfectionner leur pratique musicale et découvrir le pays d'origine de leur instrument d'élection. Nous proposons d'étudier ce tourisme du rythme, émergent en Guinée depuis la fin des années 1980, en replaçant le phénomène dans le cadre de l'accélération des transformations musicales et de la circulation des artistes depuis la décolonisation.

Longtemps préoccupées par les dégradations du patrimoine musical occasionnées par le tourisme, les problématiques contemporaines liant musique et tourisme insistent aujourd'hui sur le rôle de la musique dans le combat pour le prestige d'un lieu à travers l'organisation de festivals ou la création de musées dédiés à des artistes locaux (Abram *et al.* 1997 ; Dewitt 1999 ; Gibson & Connell 2005 ; Doquet 2008). En 1999, les autorités ont tenté de mettre en œuvre la construction d'un Centre international de percussion (CIP) à Conakry. Ce projet, qui donnait suite à la première et unique biennale

-
1. Début 2007 une grève générale contre l'incurie du président Lansana Conté a paralysé le pays et fait plus de trois cents morts parmi la population. En décembre 2008, suite au décès de Lansana Conté, le Conseil national pour la démocratie et le développement (CNDD), emmené par le général putschiste Moussa Dadis Camara, suspend la constitution, les activités politiques et syndicales, dissout le gouvernement et toutes les institutions républicaines.

de percussion, fut abandonné par la Commission européenne, le principal financeur. En l'absence d'un investissement de la part des institutions culturelles guinéennes, le phénomène touristique est essentiellement pris en charge par le monde associatif. Une multitude d'associations de danse et de percussion africaines basées à l'étranger (en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, au Japon) organisent des séjours de formation sur place. D'abord encadrés par une diaspora d'artistes des ballets nationaux de Guinée, les touristes organisent également leur formation auprès de jeunes artistes guinéens restés au pays. Le phénomène s'amplifie alors pour générer des réseaux transnationaux d'artistes, de solidarités et de partenariats noués entre les visiteurs et leurs hôtes.

La mise en tourisme de la Guinée à travers ces réseaux nous amène à nous interroger. Comment les imaginaires des touristes et ceux des artistes guinéens entrent-ils en résonance (mais aussi en conflit) pour donner naissance à ces réseaux transnationaux qui alimentent le phénomène touristique sans l'intervention ni des *tour operator* conventionnels ni de politiques touristiques d'envergure ?

En replaçant la circulation des individus au centre de l'analyse nous espérons montrer, en premier lieu, les opérations de formatage préalables à la mise en tourisme de la musique guinéenne. Ensuite, notre article s'attachera à décrire les réseaux qui permettent l'organisation du voyage et les différentes modalités d'apprentissage musical proposées aux visiteurs. Ces données nous permettront de mieux saisir les imaginaires de ces visiteurs activement engagés dans les pratiques musicales locales. Enfin, nous montrerons comment cette nouvelle économie touristique suscite localement des vocations artistiques, mais génère également des tensions autour d'un patrimoine musical désormais partagé.

Cette enquête, effectuée entre 2003 et 2008, est basée sur une série d'entretiens avec des artistes guinéens résidant dans leur pays ou à l'étranger, anciens maîtres musiciens des ballets nationaux ou jeunes artistes en voie de professionnalisation, et des apprentis percussionnistes internationaux en formation en Guinée. Une observation participante multi-située, entre la France et la Guinée, m'a conduit à endosser alternativement le rôle d'apprenti percussionniste dans le cadre de stages collectifs, de musicien accompagnateur dans les ballets ou les cérémonies populaires de Guinée mais aussi d'observateur plus distancié de manière à ne pas être soumis au point de vue univoque d'un seul maître de musique.

La Guinée comme « pays de percussion » : réseau de pratique et communauté d'interprétation de la percussion guinéenne

Avant d'aborder la manière dont les musiques de percussion guinéenne se reconstruisent aujourd'hui « avec et à travers le tourisme » (Doquet & Le Menestrel 2006), voyons d'abord comment la réinvention de ces musiques,

dans le cadre des politiques culturelles de la post-indépendance puis dans le contexte de la globalisation, a permis leur appropriation par un public international et contribué à construire le territoire guinéen comme une destination attractive, un « pays de percussion »².

De la réinvention à la globalisation

La Première République de Guinée, de l'indépendance du pays en 1958 à la mort du président Sékou Touré en 1984, ne fut pas favorable au développement du tourisme³. En revanche, le régime d'obédience marxiste contribua de manière significative à la promotion des arts populaires, en particulier de la musique. Les efforts de Sékou Touré et de son Parti démocratique de Guinée (PDG), pour réhabiliter et revigorer la culture locale dénigrée pendant la période coloniale, ont culminé dans le développement de politiques culturelles destinées à construire « l'imaginaire national » (Anderson 1983). Une des premières mesures du gouvernement guinéen fut de dissoudre les groupes musicaux jouant des musiques d'inspiration française. Trop associés à l'oppression coloniale, ces groupes, jouant de la valse, de la polka ou du tango, furent sommés d'effectuer des séjours à l'intérieur du pays pour se ressourcer à la base de la culture populaire guinéenne. Les groupes de « musique moderne » guinéenne, tels que le Bembeya jazz ou les Amazones de Guinée, interprétant le folklore local avec guitares électriques et saxophones, donnèrent ainsi naissance à une musique nouvelle qui inspirera tous les musiciens d'Afrique de l'Ouest. L'autre versant de cette politique culturelle fut la revalorisation et la réinvention des musiques traditionnelles locales. Le découpage colonial des territoires africains avait laissé au nouveau gouvernement la nécessité de gérer une multiplicité de groupes « ethniques », ou « ethnicisés » par le pouvoir colonial : les Peuls dans les montagnes du Fouta-Jalon à l'Ouest du Pays, les Baga, Landouma et Soussou sur la côte atlantique, les Malinké sur les plateaux de Haute-Guinée, et une mosaïque de communautés en Guinée forestière au sud-est du pays, Kissi, Toma, Guerzé, Manon, Konianké, regroupés sous l'appellation de Forestiers. Dès les premiers jours de l'indépendance, le pays entier fut quadrillé par des agents du gouvernement qui eurent pour mission de recruter les meilleurs danseurs et musiciens dans toutes ces régions de Guinée. Ces artistes, souvent de jeunes paysans analphabètes qui animaient les cérémonies populaires ou religieuses dans leurs communautés d'origine, furent regroupés dans la capitale, Conakry,

2. « Guinée : pays de percussion » est le nom d'un projet de festival organisé par une agence culturelle de Conakry (Festikaloum) qui n'a finalement pas eu lieu.
3. Pour appuyer l'idée que le tourisme peut être à l'origine de phénomènes de subversion dans les pays socialistes (prise de conscience de la rareté de certains biens de consommation...), J.-L. BOUTILLIER (1978 : 68) note que le seul pays d'Afrique de l'Ouest resté à l'écart du développement touristique est celui qui a connu l'expérience politique la plus radicale : la Guinée.

au sein de groupes musicaux appelés ensembles instrumentaux nationaux ou ballets nationaux. Ces ensembles musicaux pluri-ethniques, dont le plus fameux fut certainement le « Ballet africain de la République de Guinée »⁴ qui donnera des représentations à travers le monde, devaient révéler toute la diversité culturelle du pays et en proposer une synthèse démontrant l'unité de la nouvelle nation. Parmi les instrumentistes engagés lors de ces recrutements, les joueurs de *jembé*, les *jembefolaw*, (littéralement, ceux qui font parler le *jembé* en malinké, sing. *jembefola*), sont particulièrement prisés. Ce tambour en forme de calice que l'on frappe à mains nues, utilisé en Haute-Guinée pour encourager les paysans lors des travaux agricoles, des cérémonies populaires (mariages, baptêmes) ou religieuses (sortie des masques, circoncisions, fête du mouton), devient vite, grâce à sa puissance, sa polyvalence et le côté spectaculaire de sa pratique, « l'instrument roi du ballet » (Zanetti 1996 : 171).

Selon ses concepteurs, cette politique culturelle n'était pas un simple retour au passé précolonial. Face aux supputations récurrentes de primitivité des peuples africains, il fallait offrir aux yeux du monde une culture débarrassée des traditions considérées comme archaïques. En portant les masques sacrés sur scène, en transformant les mythes et les fétiches en spectacles populaires, les ballets et ensembles musicaux furent mis au service d'une politique systématique de lutte contre les religions traditionnelles⁵ (Rivière 1969). À partir de l'indépendance du pays, tous les Guinéens seront encouragés à pratiquer des instruments de musique comme la kora ou le balafon et à chanter en public alors que ces activités étaient auparavant exclusivement réservées aux familles de griots. En tant que principal véhicule de l'idéologie du Parti, la musique était considérée comme une obligation civique, et tous les citoyens se devaient de pratiquer une activité musicale⁶. À travers cette grande entreprise d'ingénierie culturelle, de modernisation et de rationalisation des traditions, le gouvernement guinéen contribua à transformer singulièrement et durablement la culture locale.

En 1984, suite à la mort brutale et inattendue de Sékou Touré, un groupe d'officiers, dirigé par le général Lansana Conté, prit le pouvoir. Le nouveau régime opta pour le libéralisme économique. Dès 1985, fut lancé le premier

4. Le « Ballet africain », créé à Paris à la fin des années 1940 par l'intellectuel militant anticolonialiste Keïta Fodeba, fut la première troupe africaine à se produire dans les théâtres français (KEÏTA 1957 ; CHARRY 2000 ; DECORET-AHIHA 2004). Il fut « nationalisé » par Sékou Touré en 1958.
5. Cette opération de démystification a permis d'enrichir le répertoire populaire de rythmes sacrés jusqu'alors réservés à l'initiation. Ces rythmes sacrés comme *kawa*, *soliwoulen* ou *kakilembé* sont aujourd'hui joués à travers le monde dans les spectacles ou les cours de percussion.
6. Certains maîtres actuels du *jembé* furent à l'époque contraints de pratiquer la musique. Ainsi Lamine Lopez Soumah, qui « voulait être footballeur » fut menacé par les cadres du PDG de ne pas être ravitaillé en riz s'il n'exploitait pas ses compétences de percussionniste dans le ballet communal (entretien du 17 juillet 2003, Conakry).

plan d'ajustement structurel instauré par le Fonds monétaire international (FMI). Dans le cadre de ce plan d'ajustement structurel, plus de 12 000 fonctionnaires furent licenciés (Devey 1997 : 153). Parmi ces fonctionnaires éconduits se trouvaient, en première ligne, les artistes des ballets et orchestres nationaux. Seuls les directeurs artistiques et certains solistes, musiciens ou danseurs des ballets nationaux eurent la possibilité de garder leur statut de fonctionnaire. Avec la fin de la Première République, les préoccupations du gouvernement s'écartèrent radicalement de la promotion des arts, renvoyant pour un temps la plupart des artistes à la marginalité.

Mais, après vingt-six années d'isolement, l'ouverture des frontières permit aux étrangers d'entrer librement en Guinée. Les pionniers du tourisme musical se rendant en Guinée dès la fin du régime communiste pour voir sur place les fameux Ballets africains furent d'abord accueillis avec étonnement par les artistes guinéens. Famoudou Konaté, soliste virtuose des Ballets africains pendant plus de vingt ans, fut certainement l'un des premiers batteurs de *jembé* guinéens à recevoir ces apprenants d'un nouveau genre :

« Les Blancs sont entrés en Guinée en 1986. C'était une surprise car la Guinée n'était pas populaire. Des Allemands sont venus aux répétitions des ballets africains au palais du peuple. On a commencé à faire connaissance. Après la répétition du ballet, ils demandaient de donner le cours de tam-tam [...]. Au début c'était dur de transmettre, ils m'ont dit "il faut donner le cours". Je ne connaissais même pas le mot ! » (entretien, 25 avril 2005, Conakry).

L'avènement de la Seconde République permet désormais aux musiciens de faire commerce de leur art. Mais le contexte de paupérisation engendré par l'abandon du soutien étatique conduit la plupart d'entre eux, en particulier les *jembefolaw* et les danseurs ayant acquis une réputation internationale grâce à leurs tournées avec les ballets nationaux, à s'installer à l'étranger. La réouverture des frontières en 1984 marque le début d'une période de circulation accrue pour les artistes guinéens en quête de nouveaux « patrons ». Grâce aux contacts noués en Guinée, Famoudou Konaté sera invité en Allemagne pour animer des cours de *jembé*. Il vit aujourd'hui entre Berlin et Conakry et mène une brillante carrière internationale. Mamady Keïta, certainement le plus connu des *jembefolaw*, recruté à l'âge de huit ans dans le ballet national Djoliba passera par Abidjan et le ballet Koteba de Souleyman Koly avant de s'installer en Belgique. En 1991, il ouvre sa propre école de percussion à Bruxelles, Tam-tam Mandingue. L'engouement mondial pour la percussion africaine à partir des années 1990 conduit le maître guinéen à développer son activité. En moins de cinq ans, l'école de Mamady Keïta devient une véritable « multinationale de la percussion ». Il ouvre des succursales à Paris, Munich, Conakry, aux États-Unis, au Japon et en Israël. Il a également mis en place un diplôme de percussion délivré sur concours à ses apprenants internationaux leur permettant d'ouvrir une école certifiée conforme par le maître. Il y a aujourd'hui plus de vingt-cinq écoles Tam-Tam Mandingue dans lesquelles Mamady Keïta anime régulièrement des

stages de *jembé*. Sur le même modèle, de nombreux artistes guinéens formés dans les ballets nationaux ouvrent des écoles ou animent ponctuellement des stages de percussion ou de danse à travers le monde. Aujourd'hui ces anciens des ballets nationaux doivent partager le florissant marché de la percussion avec une nouvelle génération de jeunes artistes formés en Guinée après 1984 dans les petits ballets privés de la capitale.

L'authenticité reconstruite et le voyage virtuel en Afrique

Dès le début des années 1990, le *jembé* est certainement l'instrument de musique extra-européen le plus populaire à travers le monde. L'instrument fait désormais partie de la culture des jeunes urbains à travers des pratiques collectives et conviviales (au sein des Maisons des jeunes et de la culture, des écoles, des parcs, des associations...), à travers la danse ou les arts de rue. La robustesse de l'instrument, la facilité de se le procurer et les images tribales qui lui sont associées en font un instrument de choix pour des individus désireux, comme le promet la plupart des stages de percussions, de découvrir la « culture africaine ». Si certains apprenants détournent l'instrument pour créer une musique nouvelle, la plupart d'entre eux désirent s'approcher au plus près du jeu « traditionnel ». Un artiste guinéen résidant en France depuis la fin des années 1980 remarque qu'il y a deux types de public pour les percussions africaines en France :

« Il y a ceux qui veulent le traditionnel et ceux qui veulent la *World Music*. C'est des publics différents. Ceux qui prennent des cours de percu veulent vraiment la tradition, le *roots*, pas le moderne [...] donc il faut jouer le jeu » (entretien, 7 décembre 2004, Paris).

Il n'est pas rare aujourd'hui d'entendre des groupes composés uniquement de jeunes percussionnistes français, japonais ou mexicains reproduire, presque à la perfection, les polyrythmies⁷ de Haute-Guinée. Dans le cadre des cours de *jembé* dispensés hors d'Afrique, les artistes guinéens sont concurrencés par les Maliens, les Burkinabè, les Ivoiriens et les Sénégalais ainsi que par leurs anciens élèves, les « *jembefolaw* blancs »⁸. Mais les compétences des musiciens guinéens formés « à la dure » sous le régime de Sékou Touré en apprenant une multitude de rythmes au sein des ballets confèrent à leur enseignement un attrait particulier.

Il est toutefois frappant de remarquer que l'histoire des ballets est systématiquement éludée des récits prodigués lors de cette transmission. Pendant

7. La polyrythmie est constituée par la superposition de plusieurs *patterns* rythmiques différents.

8. Certains « *jembefolaw* blancs », comme l'Italien Bruno Généro, sont aujourd'hui considérés comme des maîtres et leur enseignement est prisé tout autant que celui des maîtres africains.

le cours, le professeur de percussion explique le contexte culturel « originel » dans lequel se pratiquent les danses et les rythmes qu'il interprète. Tous les rythmes transmis sont ainsi associés à une cérémonie particulière et à une ethnie spécifique (le rite de circoncision chez les Malinké pour le rythme *solli*, la danse de séduction soussou pour le rythme *yankadi*, la sortie du masque *kakilembe* chez les Baga pour le rythme du même nom...). Les cours de percussion constituent ainsi de véritables voyages virtuels au cœur d'une Afrique imaginée. Les enseignants guinéens se sont faits spécialistes de ce type d'informations « ethnographiques ». L'évocation des fêtes traditionnelles et leurs cortèges de représentations plus ou moins stéréotypées, que les maîtres guinéens appellent des « histoires culturelles », vont de pair avec la transmission des musiques et danses d'Afrique. Les ballets guinéens dans lesquels « même les sourires étaient mis en scène par les cadres du parti »⁹ correspondent assez mal aux qualités de spontanéité souvent attribuées aux musiciens africains. Les professeurs africains tirent ainsi parti des stéréotypes occidentaux, largement hérités de la période coloniale, en se « branchant » directement sur les cultures villageoises, au détriment des références aux ballets dans lesquels ils ont été formés. En évitant de faire référence aux diverses opérations de rationalisation (démystification, décastisation...), qui ont pourtant permis cette transmission standardisée, ils donnent l'illusion d'une culture pure, authentique, vierge de toute influence occidentale, ou de toute instrumentalisation politique. Cette primitivisation de l'expression musicale, co-construite par les maîtres guinéens et leurs apprentis internationaux, suggère que cette musique prend son sens dans un contexte « traditionnel » indissociable de la vie sociale africaine¹⁰. Cet imaginaire d'une musique enracinée dans un terroir, tel que véhiculé par les stéréotypes ethnomusicaux des cours de percussion ou de danse africaine mais aussi par les industries culturelles (les films documentaires ou les productions de *World Music*), constitue un puissant moteur du déplacement touristique.

Des stages de percussion sont aujourd'hui proposés presque partout en Afrique de l'Ouest¹¹. La Guinée reste, en revanche, la destination la plus prisée. Bien que pendant la période Sékou Touré les musiques guinéennes « traditionnelles » et « modernes »¹² furent singulièrement réinventées, les visiteurs retiennent généralement que l'isolement antérieur du pays confère à sa musique une authenticité particulière. La faible fréquentation touristique

9. Comme l'affirme Minkailou Bangoura, percussionniste de l'Ensemble instrumental national de Guinée depuis 1971 (entretien, 15 mars 2004, Conakry).

10. Sur l'ancienneté de cette conception essentialiste des « musiques africaines » perçues comme fondamentalement attachées à la vie quotidienne, notamment au travail et au fétichisme, voir A. SCHAEFFNER (1926).

11. En Guinée, mais aussi au Mali, au Sénégal ou à Bobo Dioulasso au Burkina Faso.

12. Musiques « traditionnelle » et « moderne » sont les catégories autochtones forgées au cours de la Première République. Elles sont toujours utilisées en Guinée. La musique « moderne » intègre les instruments électriques et importés (guitares, saxophones, batteries). La musique « traditionnelle » est celle des ballets et ensembles instrumentaux. Les musiques rurales sont appelées « folklore ».

actuelle renforce également ce sentiment d'authenticité des styles musicaux locaux. Pour J. M., percussionniste amateur, le choix de la destination s'effectua sur ce critère d'une authenticité procurée par l'isolement du pays :

« On avait déjà une petite idée sur la musique guinéenne parce qu'on nous a dit que c'était un pays qui était resté longtemps fermé sur lui-même à cause de Sékou Touré et tout. Donc il y avait une certaine authenticité qui était restée au niveau de la musique, et puis c'était pas perverti entre guillemets avec tout ce qui est *afro-jazz*, *afro-rock* et tous ces machins là » (entretien, 15 février 2004, Tayiré, Basse côte Guinée).

Pour les percussionnistes professionnels ou semi-professionnels, souvent plus au fait de l'histoire musicale du pays, le voyage d'apprentissage en Guinée est également motivé par une quête de prestige et de légitimité. Le *curriculum vitae* d'un percussionniste non originaire du pays dont il pratique la musique fait aujourd'hui état de tous les séjours de formation qu'il a effectués à l'étranger en Afrique de l'Ouest mais aussi éventuellement à Cuba ou en Inde. Professionnels ou amateurs, ces touristes musicaux pratiquent tous le *jembé* depuis plusieurs années dans leur pays d'origine, et leur déplacement en Guinée repose sur l'activation de réseaux transnationaux au centre desquels se trouvent les artistes guinéens migrants.

Le tourisme musical : de l'apprentissage instrumental au désir de communauté

L'enquête fait apparaître deux types de voyages musicaux : des stages collectifs organisés et des formes d'apprentissage plus solitaires et informelles.

Les stages collectifs

L'organisateur de stages collectifs est généralement un artiste guinéen réputé, installé à l'étranger et recrutant des stagiaires au sein de l'école dans laquelle il enseigne son art ou lors des stages ponctuels qu'il anime à travers le monde. Mamady Keïta et Famoudou Konaté seront parmi les premiers à amener des groupes de touristes en Guinée à la fin des années 1980. La nationalité des touristes varie en fonction du réseau qu'a su tisser le maître au gré de ses voyages. Ainsi, Famoudou reçoit majoritairement des Allemands, mais aussi des Russes, des Polonais, des Finlandais et des Australiens. Mamady Keïta accueille des Belges, des Japonais, des Français, des Israéliens et des Américains. Aujourd'hui, l'organisateur est également un jeune artiste guinéen ayant émigré récemment ou un artiste étranger ayant effectué de nombreux séjours en Guinée.

Les organisateurs accueillent généralement les touristes dans des villas à Conakry ou sur les îles de Kassa ou de Room proches de la capitale.

Ces villas achetées grâce aux nouveaux revenus procurés par leurs activités internationales peuvent accueillir jusqu'à soixante visiteurs. S'y dérouleront les cours de danse, de percussion (quatre heures par jour). Les stagiaires pourront y déguster des spécialités culinaires guinéennes et parfois acheter des souvenirs aux boutiquiers qui s'installent dans la cour. L'organisateur aura ainsi la possibilité de faire bénéficier d'une manne financière non négligeable à quelques individus de son choix. Il engagera généralement des membres de sa famille ou des artistes du ballet dans lequel il jouait avant sa migration pour encadrer les touristes, animer les cours, préparer les repas ou assurer la sécurité des visiteurs. Dans les villas de la capitale comme sur les îles, ce sont des stages « tout compris ». Les touristes payent un forfait d'environ neuf cents euros pour trois semaines de stage¹³. Ils sont pris en charge depuis leur arrivée à l'aéroport jusqu'à leur départ. Pendant leur séjour, des excursions sont organisées, à la plage ou au marché. On propose également aux touristes d'assister à des fêtes populaires et aux répétitions des ballets. L'apprentissage musical et le tourisme culturel sont assez bien séparés. Le stage collectif de percussion en Guinée est similaire à celui prodigué lors des cours à l'étranger. Les visiteurs apprennent des rythmes et des pas de danse lors des cours formalisés dispensés par un maître. Les apprenants apprécient toutefois l'immersion dans le contexte guinéen. La pratique artistique fait ici partie de la vie quotidienne. Elle est répétitive et redondante. Comme l'explique un stagiaire français, la coupure entre la vie artistique et la vie sociale y est atténuée :

« Apprendre en Guinée, c'est être au milieu des gens, être dans le match, on va dire. Forcément ton rythme de vie, ton alimentation, les odeurs, tout ce qui t'entoure te perturbe [...]. C'est pas comme à Paris où il faut sortir de chez soi, prendre sa voiture, ça casse le charme. Ici on va à l'atelier pour partager, pour vivre au quotidien. On est toujours dans un truc musical » (entretien, 26 juillet 2003, Conakry).

Ces stages collectifs se terminent invariablement par un *dundunba*. Cette danse originaire de la région du Hamanah, en Haute-Guinée¹⁴, a été réappropriée récemment par les artistes de la capitale, principalement soussou. Elle se pratique par exemple lorsque deux artistes se marient. À cette occasion, tous les ballets « amis » seront invités à participer à la fête. À ce titre, le *dundunba* est devenu un marqueur d'appartenance à la communauté des batteurs et danseurs de la capitale, régulièrement amenés à travailler ensemble à l'animation de spectacles ou de cérémonies. Aujourd'hui, le *dundunba* est également organisé pour fêter la fin d'un stage de danse ou de percussion.

13. Ce forfait n'inclut pas le billet d'avion. Ces associations n'ont généralement pas de licence d'agent de voyage et, par conséquent, ne peuvent pas « faire d'aérien ».

14. Selon C. MEILLASOUX (1968), le *dundunba* est traditionnellement dansé lors des grandes occasions, une victoire militaire, ou pour accompagner le rite de circoncision.

Cette cérémonie, à laquelle tous les stagiaires étrangers doivent participer en effectuant quelques pas de danse devant l'assemblée (les autres stagiaires, les artistes qui encadrent le stage mais aussi les habitants du quartier) ou en accompagnant ces danses à la percussion, constitue un moment fort du voyage. À travers ce rite de clôture, les organisateurs offrent aux visiteurs l'occasion d'une mise en situation qui dépasse le cadre rigide des cours habituels, mais aussi le sentiment de faire partie de la communauté d'artistes.

Le marché des stages de percussion en Guinée étant devenu de plus en plus concurrentiel, certains organisateurs diversifient leur offre. À l'issue du stage organisé à Conakry, Famoudou Konaté propose aux stagiaires de prolonger leur séjour en effectuant une préparation à l'intérieur du pays, à Sangbarala, son village natal de Haute-Guinée. Les touristes pourront assister à des fêtes organisées par les villageois et continuer leur formation avec un membre de sa famille resté au village. Le danseur Lamine Keita, basé à Paris, propose un stage « découverte » à travers toutes les régions de Guinée. Les touristes circulent de village en village en minibus accompagnés par des artistes de Conakry. Un guide accompagnateur précède le convoi pour prévenir les villageois de l'arrivée imminente du groupe de touristes. Les villageois également informés de l'arrivée des visiteurs par la « radio rurale » les accueilleront avec des chants et des danses comme ils le feraient pour une haute autorité politique guinéenne. Comme l'affirme son organisateur, ce « stage découverte » permettrait aux touristes de découvrir la « vraie Afrique » :

« Je me suis dit pourquoi ne pas emmener ces élèves-là dans les vrais villages, qu'elles partagent tout avec les villageois, qu'elles dansent avec eux, qu'elles voient les traditions des villages, qu'elles dorment dehors, qu'elles sentent que réellement elles sont en Afrique. Alors quand elles rentreront chez elles, elles se sentiront à l'aise et fortes parce qu'elles savent qu'elles sont venues vraiment en Afrique et pas à Conakry avec toutes les lumières, les voitures. C'est ça qui m'a donné l'idée de faire une différence avec les autres, de faire des stages découvertes » (entretien, 7 avril 2004, Kindia).

Le tourisme musical itinérant, qui procure des images conformes à celles développées pendant les cours de percussion où de danse à l'étranger, comble les stagiaires qui non seulement peuvent regarder danser les villageois mais ont aussi la possibilité de danser avec eux ou de soumettre, à leur approbation, les chorégraphies qu'ils ont répétées. Cette entrée musicale et participative permet, d'après les visiteurs, d'éviter un rapport marchand trop frontal avec les locaux. « Apprendre d'eux », pratiquer une activité commune comme la musique et la danse permet d'attirer un regard bienveillant de la part de la population et désamorce les possibles critiques de voyeurisme à leur rencontre. La pratique artistique sur place constitue pour eux un moyen de « rencontrer les gens », une « porte d'entrée » sur la culture hôte. Elle est une médiation entre visiteurs et visités. En outre, lors de ces stages collectifs

COURS DE *JEMBÉ* DISPENSÉ PAR UN JEUNE MAÎTRE DE CONAKRY

Photo de l'auteur, 2005.

REPRÉSENTATION PUBLIQUE À L'ISSUE D'UN STAGE COLLECTIF
DANS LE QUARTIER DE MATAM À CONAKRY

Photo de l'auteur, 2005.

COURS DE DANSE SUR LA PLACE D'UN VILLAGE DE HAUTE-GUINÉE
LORS D'UN STAGE ITINÉRANT

Photo de l'auteur, 2005.

itinérants encadrés par des artistes de Conakry, des formes de sociabilités autarciques se développent. Pour les visiteurs, le groupe d'appartenance n'est plus le groupe de stagiaires originaires d'un même pays mais le groupe international d'artistes travaillant ou voyageant ensemble à travers le pays. C'est à partir de ce nouveau groupe de référence, soudé par la pratique artistique, que les visiteurs disent partir à la rencontre des autochtones villageois.

Si ce type de séjour dans les régions rurales de Guinée semble faire de plus en plus d'adeptes, la plupart des maîtres tambours remarquent une certaine désaffection pour les stages collectifs qu'ils organisent. Un nombre grandissant d'apprentis percussionnistes organisent maintenant leur stage en Guinée quasiment sans intermédiaire.

L'apprentissage informel

Ces apprenants ont parfois séjourné en Guinée une première fois dans le cadre d'un stage collectif au cours duquel ils ont tissé localement un réseau de relations. Ils reviendront ensuite seuls chez un jeune artiste qu'ils ont rencontré lors de leur premier séjour. D'autres arrivent pour la première fois en Guinée avec une adresse, un contact (souvent un membre de la famille

de leur professeur installé en Europe, ou le maître de leur maître) et organisent leur formation artistique sur place. Le « savoir circuler » (Tarrius 2000) des touristes se développe grâce aux réseaux personnels qu'ils ont su développer, mais également grâce aux différents forums Internet par lesquels ils peuvent organiser leur départ (comment obtenir une fiche d'invitation, un visa, de bonnes adresses pour apprendre le *jembé* ou la danse en Guinée, où loger...). Ces apprenants, souvent solitaires, séjournent en Guinée pour une durée plus longue, généralement entre un et six mois. Ils sont souvent plus aguerris et parfois professionnels (intermittents du spectacle, professeurs de danse ou de percussion). Dans le cadre de ces stages informels, tous les tarifs sont négociés séparément (cours individuels de danse ou de *jembé*, hébergement, nourriture...) et le séjour est généralement plus économique que lors des stages collectifs. L'apprenant sera souvent exposé à la précarité en matière d'hébergement, de restauration et, en l'absence de tarification claire, entretiendra parfois des rapports financiers conflictuels avec son ou ses formateurs. En revanche, il vivra au quotidien avec son maître et accédera à des modes d'apprentissage semblables aux apprentis percussionnistes guinéens. En plus des cours individualisés (environ 25 000 francs guinéens de l'heure, soit 4 euros), l'apprenant sera intégré au ballet de son maître et jouera les accompagnements au *jembé* pendant les répétitions quotidiennes. Aucun ballet n'a, à ce jour, fixé de tarif pour intégrer temporairement un apprenant étranger. La rétribution éventuelle dépend de la relation d'amitié qu'entretiennent l'apprenant et le membre du ballet qui l'a invité et du bon vouloir du directeur du ballet. Un deuxième mode d'apprentissage spécifique au tourisme individuel consiste à accompagner des artistes locaux lors des cérémonies populaires qu'ils animent. Lorsque les stagiaires entretiennent des rapports particulièrement amicaux avec leur professeur, ils seront invités lors des cérémonies de mariages (*sabar*), de baptême ou de circoncision. Avec d'autres apprenants guinéens, ils joueront le *jembé* pour accompagner les solos du maître au sein d'un groupe musical composé de tambours basse (*dundun*), d'une guitare électrique et d'une ou plusieurs griottes (*jelimusso* en maliké ou *jeliguiné* en soussou). Dans ce cas, l'apprenant ne paie pas. Au contraire, il est systématiquement rémunéré par son maître grâce à l'argent gagné auprès des organisateurs de la cérémonie. Un percussionniste français, déçu par l'aspect trop « touristique » d'un stage collectif sur l'île de Room, prolonge ainsi son séjour dans un quartier populaire de Conakry :

« Le contrat, bon [...] il était simple, c'était j'habite avec mon prof, sa copine et ses potes, on passe nos journées ensemble. S'ils allaient dans les ballets, j'allais dans les ballets. Si on avait un *dundunba*, un *sabar* ou un truc comme ça, eux, c'est pour gagner leur vie hein [...], on allait accompagner ces trucs-là, si y avait un mariage, un truc plus éloigné, ben on bougeait. Le but, c'était de travailler quoi. Et là, je me sentais pas en trop, j'accompagnais, et même on me payait des fois. Eux m'ont donné de l'argent [...]. On m'a dit que j'avais un bon son, ils m'ont dit que j'accompagnais bien. Ça c'était bien, j'avais l'impression d'avoir ma place » (entretien, 4 décembre 2004, Paris).

Animer avec son maître les cérémonies locales de baptême ou de mariage est perçu par les apprentis étrangers comme une preuve d'adoption par la communauté des artistes locaux. Être payé par son maître au même titre que les autres, même si la somme est dérisoire (souvent deux ou trois euros), contribue à inverser la relation marchande. L'apprenant n'est plus un consommateur ou un client, mais devient un partenaire. De plus, la reconnaissance par le public local, notamment par les femmes qui viendront danser lors de la cérémonie, constitue une forme de validation de la virtuosité et de l'endurance de l'apprenti *jembefola*.

Ce tourisme musical individuel et informel, que les autorités guinéennes qualifient de « tourisme sauvage », est en plein essor dans la capitale guinéenne mais aussi à l'intérieur du pays. À la différence des stages collectifs assez formalisés (quatre heures de cours par jour), l'apprentissage se fait ici par imprégnation et par mimétisme. Au sein des ballets, les apprenants travaillent l'endurance physique et l'énergie collective. Dans les cérémonies populaires, ils travaillent la coordination entre la danse et le marquage rythmique ainsi que l'improvisation. Ces situations d'interactions musicales avec les artistes des ballets, et avec les habitants du quartier qu'ils font danser lors des cérémonies, donnent aux apprentis étrangers le sentiment d'une meilleure inscription dans le contexte sociomusical local. Ainsi, les stages collectifs organisés dans les villas, qui sont pour les participants une façon d'accéder à une connaissance plus authentique que lors de la transmission déterritorialisée, sont souvent qualifiés par les apprenants solitaires de « stage bunker », de « stage à caractère industriel » (Zanetti 2005 : 104) ou encore de « safari perçu » pour les stages itinérants en zones rurales. Pour ces apprenants voyageant seuls, les touristes « parqués dans des villas » ne pourraient ni connaître les « réalités du pays », ni accéder à un savoir musical authentique.

Sans reprendre l'ancienne distinction entre voyageurs accédant à une connaissance authentique, en coulisses, et touristes dupés par les mises en scène (Boorstin 1961), qui recouperait partiellement une distinction entre musiciens professionnels et amateurs, tentons plutôt de comprendre les imaginaires communs liés à la participation musicale.

Les imaginaires de la participation musicale

Au-delà de la simple acquisition de techniques musicales, la participation aux activités de danse et de musique dans un village de Haute-Guinée ou dans un quartier populaire de Conakry procure aux apprenants étrangers le sentiment d'expérimenter une nouvelle relation avec leurs hôtes africains et de s'absoudre de la domination symbolique associée à leurs statuts d'Occidentaux. Que le but soit d'effectuer un « beau voyage » ou de réellement se perfectionner musicalement, les imaginaires du tourisme musical semblent converger vers un même objectif : s'absoudre de sa différence aux yeux des

Guinéens à travers une opération de « conversion » à l'africanité. Pour réaliser cette inclusion au sein de la communauté des batteurs et danseurs locaux, les touristes s'évertuent à vivre « à la guinéenne ». Emprunter les transports collectifs locaux, loger chez l'habitant, ne pas dépenser plus d'argent que le « Guinéen moyen », parler de son mieux le soussou ou le malinké ou manger le riz à la main dans le plat collectif (même si on propose une cuillère), l'objectif est de se fondre dans la masse, de ne pas être trop identifiable parmi la foule des locaux. L'immersion de ces « touristes clandestins » (Urbain 1991) au sein des quartiers populaires de Conakry a parfois rendu l'enquête difficile. Dans les cas les plus extrêmes, cette identification à leurs hôtes conduit les apprentis percussionnistes à éviter les autres Blancs, surtout s'ils sont ethnologues et posent des questions qui pourraient leurs rappeler leurs origines. Dans cette forme de pérégrination touristique fusionnelle, l'ethnologue est lui-même perçu comme un touriste par les apprenants solitaires intégrés aux quartiers populaires de la capitale. Il s'agit pour ces apprenants en immersion de casser la « solidarité de Blancs » que Benedict Anderson (1983 : 156) qualifie de caractéristique des relations entre colons.

Au cours de ce voyage en Afrique, qui fait aujourd'hui pleinement partie de la construction identitaire d'un nombre grandissant de jeunes Occidentaux, la musique est souvent au cœur d'une quête existentielle. Cette quête de sens pour des visiteurs affirmant avoir « reçu une leçon de vie », « avoir retrouvé ce qui est essentiel mais que nous avons perdu », « être devenu plus humain », passe par l'imprégnation de la vie locale, le fait de vivre avec les Guinéens, de participer à leurs activités quotidiennes et à leurs difficultés. Ces musiciens en mouvements sont bien semblables aux touristes décrits par Dean MacCannell (1976) pour qui le déplacement touristique est caractérisé par la recherche d'une authenticité supposée perdue dans les sociétés industrielles. Le tourisme musical participatif manifeste à la fois la recherche d'une authenticité musicale et la quête d'une « authenticité existentielle » (Wang 1999). Il reflète la duplicité de l'authenticité recherchée dans le déplacement touristique telle que Tom Selwyn (1996) l'a mise en lumière. Selon lui, les touristes recherchent des « connaissances authentiques » à propos de la société de la destination choisie (l'authenticité froide), mais aussi des « relations sociales authentiques » avec les populations visitées (l'authenticité chaude) (*ibid.* : 8). Cette authenticité froide des connaissances et des savoirs, prodiguée par les guides ou les musées, selon Selwyn, est ici apportée par les maîtres musiciens guinéens. Les touristes, équipés en caméra et enregistreurs numériques, « stockent de la connaissance ». Ils répertorient les rythmes, décrivent souvent dans leur journal de bord les danses et rituels auxquels ils ont accès. Leur séjour en Afrique s'apparente ainsi à une forme d'ethnomusicologie populaire¹⁵. Bien qu'ils n'y trouvent pas toujours confirmation des images

15. La participation musicale est aussi une méthode d'investigation pour les ethnomusicologues ou les anthropologues (CHARRY 2000 ; EBRON 2002).

qu'ils s'étaient forgées avant le voyage, la quête des formes musicales et chorégraphiques authentiques poussera les touristes à s'enfoncer de plus en plus loin dans les villages mais aussi dans certains quartiers populaires de la capitale guinéenne.

La recherche d'une « authenticité chaude », celle concernant les relations sociales solidaires et harmonieuses entretenue avec les hôtes, semble également commune à l'ensemble des visiteurs. Au-delà d'un simple apprentissage de techniques musicales, l'enjeu du déplacement de ces apprenants en quête de légitimité artistique est aussi d'être reconnu comme étant « un des leurs ». Pendant leur séjour en Guinée, les voyageurs recherchent les signes de leur adoption par la communauté des batteurs et danseurs guinéens. Cette reconnaissance peut passer par différents canaux. Le signe d'adoption le plus évident et le plus courant est certainement l'attribution d'un nouveau patronyme. Dès qu'il se présente chez son maître, l'apprenti étranger se voit presque à chaque fois attribuer un prénom local, voire un nom de famille africain. Ce changement de patronyme dure généralement le temps du voyage, mais certains le gardent comme nom de scène¹⁶. Travailler avec son maître de *jembé* à l'animation des cérémonies populaires est également considéré comme un signe d'adoption. L'idée qu'une relation marchande entre le maître et l'apprenant puisse faire barrage à une amitié sincère les conduit à développer diverses solidarités et partenariats. Pour rendre justice à son maître, l'apprenti s'évertue à lui trouver des contrats en Europe pour l'animation de stages ou de spectacles. Il effectuera souvent de longues démarches administratives pour procurer un visa aux artistes et s'improvisera *tour manager*. Certains entreprennent également un commerce d'instruments entre la Guinée et leur pays d'origine procurant ainsi un revenu substantiel aux partenaires guinéens qui les fabriquent.

Enfin, la dimension sensuelle et sexuelle de ce tourisme musical impliquant hommes et femmes dans des activités communes est certainement la composante la plus fondamentale de cette « authenticité chaude » recherchée par les visiteurs. Les relations sexuelles et amoureuses fréquemment entretenues entre touristes et artistes locaux aboutissent souvent à des mariages¹⁷. Ces relations manifestent une quête d'adoption de part et d'autre, mais témoignent également d'un rapport libidinal à l'Afrique et à sa musique. Toutefois, à la différence d'autres types d'échanges sexuels ou de mariages mixtes en situation touristique impliquant généralement des touristes, hommes ou femmes, d'âge mûr et de jeunes locaux (Cauvin Verner et Salomon dans

-
16. Pour les plus célèbres : Thomas Lambert, jeune artiste français, devient Toma Sidibé en empruntant le patronyme de son maître de *jembé*, le percussionniste suisse Vincent Zanetti est assimilé au clan des Jara, le musicien français François Glowinski, qui se convertit également à l'islam, est rebaptisé Ousman Danedjo.
 17. En 2005, sur les vingt-deux touristes musicaux interrogés, huit étaient mariés à une ou un artiste guinéen.

ce numéro), ces relations se contractent ici entre individus de même classe d'âge. Comme nous allons le voir, ces relations, notamment lorsqu'elles aboutissent à un mariage, tiennent une place prépondérante dans la constitution des réseaux transnationaux d'artistes mais aussi dans la perpétuation du phénomène touristique en Guinée. Mais observons à présent la manière dont les artistes guinéens mettent à profit cette double exigence d'authenticité du tourisme musical dans le cadre de stratégies économiques et migratoires.

De l'imaginaire national à l'imaginaire transnational

Inédits à la fin des années 1980, les cours de danse et de percussion prodigués aux touristes constituent aujourd'hui une source de revenu de plus en plus importante. Si la mise en tourisme de la musique guinéenne a d'abord profité aux grands artistes des ballets formés sous Sékou Touré, qui furent les investigateurs des premiers stages organisés, l'intensification du tourisme musical informel permet maintenant aux artistes restés au pays de bénéficier de nouvelles ressources. La pratique de la danse et de la percussion en Guinée procure des revenus à travers l'animation des fêtes et des cérémonies populaires locales, mais l'occasion (même si c'est plus rare) d'avoir un élève étranger est beaucoup plus lucratif. « Avoir son Blanc », comme disent souvent les jeunes Guinéens, offre non seulement un soutien financier ponctuel, mais aussi la possibilité de voyager à l'étranger en fonction des diverses solidarités nouées avec son apprenti.

Nous tenterons de montrer comment l'imaginaire musical n'est plus encadré par des institutions solides comme l'État ou le rite mais plutôt par les flux de populations en mouvements, touristes et artistes migrants. Explorons deux quartiers de Conakry, devenus à la fois des quartiers de musique et de tourisme, pour comprendre le processus actuel de revitalisation des musiques traditionnelles dans le cadre de la globalisation.

Revalorisation du statut du *jembefola* et réappropriation sociale des ballets de la Révolution

Dans le quartier de Symbaya, on croise beaucoup d'artistes depuis que Famoudou Konaté y a construit une villa pour accueillir des stagiaires étrangers au début des années 1990. Des jeunes Français en boubou africain, coiffés de *dread locks* rasta, répètent dans une cour avec des jeunes Guinéens de même allure ; un Japonais installé à la terrasse d'un café bredouille quelques mots en soussou avec son maître de *jembé* ; un groupe de Néerlandaises mange un plat de riz/sauce sur le bord de la route... Depuis quelques années, quelques boutiques d'artisanat se sont également installées dans le quartier. On y vend des housses de *jembé*, et divers souvenirs comme des bracelets en cuir ou des mini *jembé* en pendentifs. Kapisco (35 ans) fait partie de

ces artistes gravitant autour de la villa de Famoudou Konaté. Recruté en 1984 à Kouroussa en Haute-Guinée pour intégrer les Ballets africains à Conakry, il a vécu le changement d'orientation de la politique culturelle de la Seconde République renvoyant la plupart des artistes à la marginalité. En travaillant avec Famoudou à l'animation des stages de percussion, il a connu l'essor du tourisme musical dans le quartier.

« Les jeunes, comme ils voient tous les Blancs derrière Famoudou Konaté pour connaître le *jembé*, ils pensent que Famoudou il a des milliards. Tu as compris ? Parce qu'on sait que si tu rentres en Europe, bon, quand tu reviens, même si tu n'as pas gagné beaucoup, mais le peu que tu as gagné, quand tu rentres chez nous, tu peux devenir patron » (entretien, 1^{er} avril 2005, Conakry).

Le prestige social que la mobilité confère à l'artiste migrant, ce « héros du retour » (de Latour 2003), lorsqu'il revient au pays avec un groupe d'apprentis percussionnistes étrangers, a contribué à transformer singulièrement le statut du joueur de *jembé* en Guinée. Les grands artistes des ballets nationaux, comme Famoudou Konaté, de retour d'Europe ou d'ailleurs, affichent, souvent de manière ostentatoire, les signes de leur réussite. Ils construisent des « villas à étages », achètent des voitures au port de Conakry, ont toujours une liasse de billets en poche et racontent leurs expériences à l'étranger, au « pays des Blancs » (*Foté ta* en soussou). Même s'il est toujours recruté dans les milieux populaires, le *jembefola* porte des vêtements à la mode (en bogolan ou inspirés par les rappeurs américains), parle plusieurs langues, voyage à travers le monde. À l'aéroport, on remarque toujours un nombre important d'artistes venus chercher ou raccompagner des touristes ou voyageant eux-mêmes à l'étranger. Avec les diplomates et les hommes d'affaires, les artistes sont certainement la catégorie socioprofessionnelle la plus mobile à l'international. On dit d'ailleurs aujourd'hui en Guinée : « Si tu veux que ton fils sauve sa famille, il vaut mieux lui apprendre à jouer le *jembé* que de lui faire faire des études de médecine » (Kokelaere 2000).

Au sein des ballets urbains créés par Sékou Touré, les artistes avaient acquis un statut social plus valorisant que celui des *jembefolaw* de village. Ils restaient néanmoins au bas de l'échelle sociale. Les artistes de la Révolution ne pouvaient pas s'enrichir personnellement et devaient reverser tous leurs gains au Parti. Avec l'avènement de la Seconde République, en 1984, l'abandon du soutien étatique aux orchestres et ballets avait conduit à la dissolution de la plupart d'entre eux. Le président Lansana Conté avait d'ailleurs déclaré à l'époque sur les ondes de la RTG : « [...] pendant la première République on ne faisait que danser. Maintenant si quiconque vient taper à la porte pour demander à sa fille de venir faire du théâtre ou de la musique que l'on prenne un bâton pour le frapper »¹⁸.

18. Propos rapportés par Célestin Camara, conseillé à l'Alliance pour les danses et percussions guinéennes (ADPG) (entretien, Conakry, 30 juin 2005).

Après une période où il fut difficile de recruter des artistes au sein des ballets devenus « privés », on assiste à une véritable revitalisation des ballets de danse et de percussion de la capitale. En 2008, l'Alliance pour le développement de la percussion et de la danse guinéenne (ADPG) a recensé 1 250 artistes percussionnistes et danseurs répartis dans les 48 ballets de Conakry. Alors que les ballets guinéens étaient, pendant la Première République, un instrument privilégié de propagande pour le régime, ils sont aujourd'hui des centres de formation dans lesquels les jeunes artistes rêvent d'une carrière internationale.

Ainsi, le quartier de Matam est devenu un haut lieu du tourisme musical grâce aux centaines d'artistes qui répètent au sein des nombreux groupes de musique et de danse. Il est le passage obligé pour les groupes de touristes participant à un stage sur l'île de Room ou de Kassa, pour les élèves de Famoudou Konaté qui désirent assister aux répétitions des ballets et aussi pour les apprenants solitaires qui logeront dans le quartier et organiseront leur formation sur place. Les jeunes batteurs et danseurs, encadrés par d'anciens fonctionnaires des ballets nationaux touchant une maigre pension de l'État, répètent quotidiennement dans les ballets et se livrent à une concurrence acharnée pour se faire repérer par les quelques promoteurs de spectacles de passage ou par les touristes.

Jigla Sylla, ancien danseur du ballet militaire de Guinée, a fondé son ballet privé à la fin des années 1980. S'il a eu, dans un premier temps, beaucoup de difficultés à enrôler des artistes, il obtient aujourd'hui un retour sur investissement :

« Au début du ballet, les familles des artistes n'étaient pas contentes. Elles disaient que j'avais dérangé leurs enfants avec le *jembé* et la danse. J'ai sensibilisé la famille et maintenant ce sont ces enfants-là qui ont gagné la chance d'aller en Europe. Dans le ballet, présentement, il y a seize artistes à l'étranger : en France, aux États-Unis et au Canada. Maintenant ils gagnent leur pain et chacun a construit quelque chose pour leur famille ici en Guinée. Certains reviennent nous voir, ils apportent du cordage pour les *jembé*, ils nous donnent de l'argent pour acheter des instruments. Je remercie Dieu, je remercie le contact qui a aidé les enfants à aller en Europe » (entretien, 11 juillet 2005, Conakry).

La connexion au réseau touristique comme mode de circulation

Les jeunes se réinvestissent massivement dans la pratique des arts dits « traditionnels », mais la difficulté à vivre de leur art en Guinée conduit la plupart d'entre eux à tenter leur chance à l'étranger en intégrant des réseaux professionnels internationaux. Le désir d'exil des jeunes artistes guinéens, nourri par les artistes migrants, trouve une possibilité de concrétisation grâce à la présence des touristes. Le réseau touristique est utilisé comme une véritable « porte de sortie » du pays et, à plus long terme, comme une possibilité de « sortir de la misère ». Dans ce contexte, l'Européen, l'Américain ou le Japonais venant dialoguer avec ces jeunes devient le réceptacle de tous les

fantasmes et constitue une opportunité de concrétiser une nouvelle vie à l'étranger. Une pression s'exerce sur le visiteur pour développer des solidarités ou des partenariats transnationaux. Ces solidarités ou partenariats, quand ils aboutissent, peuvent prendre différentes formes : faire du *business* d'instruments entre l'Europe et l'Afrique, se marier à un(e) touriste qui deviendra peut-être le ou la *manager* de l'artiste, obtenir un contrat pour l'animation d'un spectacle. Ces demandes insistantes d'obtenir « une aide », un « coup de pouce », virant souvent au harcèlement, sont parfois mal vécues par certains apprenants étrangers. Elles entrent toutefois en résonance avec l'imaginaire de nombreux touristes désirant nouer des solidarités avec leur maître et valider ainsi leur appartenance à la communauté des artistes locaux. Cette « authenticité chaude » (Selwyn 1996) recherchée par les visiteurs est largement mise à profit dans les stratégies d'extraversion des jeunes artistes guinéens :

« Tous les batteurs du quartier ont commencé le *jembé* pour pouvoir partir en Europe. Donc ils apprennent le *jembé* pendant un an, deux ans et puis ils peuvent approcher les Blancs et dire "bon..., je t'aime..., je veux qu'on se marie... Tu vas, euh, m'inviter, je t'aime, euh, je veux qu'on se marie...". S'ils gagnent une femme ou un bon ami ou un partenaire blanc, il va l'aider pour rentrer en Europe » (Kapisco, entretien, 1^{er} avril 2005, Conakry).

L'engouement international pour le *jembé* suscite de nouvelles vocations et de nombreux jeunes Guinéens démarrent ainsi une pratique artistique par opportunisme, en haute saison touristique¹⁹. Ces jeunes artistes, lorsqu'ils parviennent à migrer en se connectant au réseau touristique, vivent souvent des situations dramatiques à l'étranger, dans la clandestinité après l'expiration de leur visa ou circulant au gré des diverses invitations et expulsions. Ceux qui parviennent toutefois à régulariser leur situation administrative dans le pays d'accueil, puis à ouvrir un cours de danse ou de percussion grâce à une association locale, voire à se produire sur scène avec un groupe, reviendront en Guinée en faisant bénéficier leur famille et leur ballet de

19. Ces jeunes, qui se revendiquent maîtres après seulement quelques mois de pratique, contribuent, selon les autorités guinéennes, à dégrader l'image de la percussion en Guinée. Plusieurs personnes interrogées se rejoignent sur ce constat : Tellivel Diallo (directeur national de la culture de 1982 à 2001), Riad Chaloud (Bureau guinéen des droits d'auteurs), Célestin Camara (ADPG), et aussi certains maîtres musiciens. Aujourd'hui, pour réguler l'activité, certaines associations ou institutions concernées par le phénomène tentent de mettre en place un système de diplômes destiné aux Guinéens (attestant du statut de « maître percussionniste », d'« accompagnateur » ou de « répétiteur »), et également aux apprenants étrangers attestant de la participation à un stage avec tel ou tel maître. Mais ce système a peu de chance de se mettre en place. D'une part, les jeunes musiciens guinéens sont extrêmement réticents à l'idée d'une institutionnalisation du phénomène. Ils craignent la prédation de leur source de revenu la plus conséquente. D'autre part, le système de diplômes correspond assez peu aux imaginaires des touristes en quête d'oralité et de spontanéité.

nouveaux revenus procurés par leur carrière internationale. Mais en organisant à leur tour des stages de percussion en Guinée, ils amèneront également des touristes, sources de revenus et de « contacts » pour leur maître de ballet :

« Un ancien membre de mon ballet, Amara Karabane, est parti à Clermont-Ferrand en 1992. C'est lui le premier qui m'a envoyé des stagiaires ici en 1994. C'est lui qui encadrait le stage mais on a travaillé ensemble au ballet pour former les étrangers. Donc les stagiaires sont venus chez moi pendant un mois, on a pris contact. L'année suivante, ils sont passés directement par moi pour revenir ici. Donc chaque année ils viennent ici, ça fait dix ans. Et puis ces Français m'ont invité moi-même en France. Je suis parti à Clermont-Ferrand avec des batteurs et des danseurs de Saâmato. Ça a bien marché avec ce groupe. Maintenant quatre garçons et une fille se sont mariés avec ces stagiaires de Clermont-Ferrand. Ma fille même s'est mariée avec un stagiaire d'Amara Karabane. Il s'appelle Tony, il vient à Conakry dans deux semaines. Maintenant il organise lui aussi des stages et il a dit "comme je suis marié avec ta fille donc je viens chez toi". Donc il est correct » (entretien, 11 juillet 2005, Conakry).

Le système d'allégeance qui lie un membre du ballet à son maître conduit l'organisateur du stage à faire bénéficier à son maître des revenus du tourisme en amenant les stagiaires chez lui. Les touristes dans leur volonté de couper les intermédiaires (d'accéder aux coulisses) reviennent directement au ballet Saâmato. Une collaboration de long terme, faite d'invitations en France et de stages annuels à Conakry, débouche sur cinq mariages entre les membres du ballet Saâmato et le groupe d'artistes de Clermont-Ferrand. L'un des stagiaires français marié à la fille du directeur du ballet (qui anime maintenant des cours de danse en France) amène de nouveaux stagiaires pour un voyage en Guinée qui débouchera peut-être sur d'autres mariages ou d'autres invitations.

L'intensification de la fréquentation touristique produit donc plus de départs d'artistes guinéens vers l'étranger (à travers les mariages ou les différents partenariats). Les artistes qui « réussissent » à l'étranger reviendront en Guinée avec des groupes de touristes. Grâce à ce réseau transnational d'artistes en circulation constitué par les touristes et les artistes guinéens qui partent animer des stages ponctuels ou s'installent durablement à l'étranger, le tourisme nourrit la diffusion de la pratique de la danse et de la percussion à travers le monde. En retour, cette profusion de stages et d'écoles de percussion dans presque toutes les métropoles des pays industrialisés accroît le nombre de touristes musicaux potentiels qui visiteront la Guinée et noueront des solidarités avec d'autres musiciens locaux.

Sentiment de désappropriation et transmission

La recherche d'une « authenticité chaude » lors du déplacement touristique entre en résonance avec les aspirations des musiciens guinéens désirant mieux vivre de leur art en circulant à travers le monde. En revanche, la

recherche d'« authenticité froide », manifestée par les touristes désirant accéder à des connaissances musicales authentiques, semble plus problématique.

D'une part, l'intérêt quasi exclusif des touristes pour les musiques et danses traditionnelles conduit à une certaine dichotomie entre, d'un côté des musiques consommées par les publics locaux ou des pays avoisinants — souvent basées sur le répertoire griotique mais interprétées avec des guitares électriques et des synthétiseurs — et, de l'autre, des musiques dites « traditionnelles » produites essentiellement pour le public international et les touristes. Ainsi, les percussionnistes Mamadi Keïta et Famoudou Konaté restent inconnus du grand public guinéen et leurs disques sont introuvables sur les marchés de Conakry alors qu'ils se vendent par milliers à l'étranger. Les élites guinéennes déplorent parfois cette focalisation de l'intérêt international sur ce qu'elles considèrent comme les aspects les plus stéréotypés de la culture guinéenne, affirmant à propos du *jembé* « pour nous c'est très commun, c'est de la musique de village », ou « *Le jembé ?* Mais il n'y a pas que ça en Guinée ! ». Toutefois, cette revitalisation des musiques traditionnelles en milieu urbain semble faire la joie des milieux populaires. Les habitants font aujourd'hui largement appel à ces musiciens pour l'animation des mariages ou des baptêmes, et ce, à moindre coût vu le nombre impressionnant d'artistes en concurrence dans la capitale.

D'autre part, la situation de tourisme musical en Guinée complexifie le processus de transmission du patrimoine musical. Dans les quartiers où il n'existe pas de ballet (le quartier de Symbaya par exemple), le contexte de marchandisation de la percussion conduit certains maîtres à faire payer leurs apprentis guinéens au même titre que les étrangers pour leur enseigner les différents rythmes du pays et les « histoires culturelles » qui les accompagnent. Dans ce contexte, les étrangers sont largement favorisés. Ils ont les moyens de payer les maîtres qui leur transmettront leurs connaissances, et ils ont également les moyens de se déplacer où bon leur semble à l'intérieur du pays pour apprécier les différents rythmes joués dans leur contexte, alors que de nombreux artistes guinéens ne sont jamais sortis de Conakry. Dans les quartiers où ils ne sont pas encadrés par les anciens au sein de ballets, les jeunes artistes guinéens éprouvent bien souvent un sentiment de désappropriation de leur propre culture au profit des apprenants étrangers, et analysent parfois la situation de tourisme musical comme une forme de pillage de la culture guinéenne²⁰. Ce sentiment de désappropriation, exprimé par une jeunesse peu sûre de ses connaissances musicales, et face à une clientèle

20. D'autant plus que, lorsqu'ils estiment ne pas profiter suffisamment de la manne financière du tourisme, les jeunes comparent l'appropriation de la culture guinéenne par les touristes à l'exploitation de la bauxite par les compagnies étrangères. La Guinée est premier producteur mondial de bauxite, mais la population profite peu de cette manne. Ce pays riche en matières premières se retrouve en bas de l'échelle de développement humain établie par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) (160^e rang sur 177).

internationale devenant peu à peu une concurrence sérieuse, fait même peser une certaine inquiétude sur le maintien à long terme de l'activité touristique. Des stratégies de rétention du savoir peuvent éventuellement être mises en place par certains artistes craignant, comme me le confiait l'un d'entre eux, que « si on donne tout aux étrangers, ils ne viendront plus car ils connaîtront le *jembé* mieux que nous ».

En revanche, dans les quartiers où le dispositif des ballets est revitalisé, la transmission des doyens vers les jeunes apprentis guinéens est motivée, d'une part, par les enjeux économiques et de mobilité et, d'autre part, dans l'optique d'une résistance face au déplacement des savoirs. Constatant toute l'énergie déployée par les étrangers pour apprendre, répertoire et enregistrer les rythmes guinéens, un maître de ballet souligne la nécessité de transmettre le patrimoine musical aux jeunes du quartier :

« On s'est dit "non, ne laissons pas nos enfants comme ça", pour ne pas que vous les Blancs, un jour ce que vous faites comme cela, nos enfants ne le font pas. Qu'un jour, au moins, on ne me demande pas de payer un billet d'avion à mon petit-fils pour aller apprendre sa culture. Alors voici notre lutte ici à Matam » (entretien, Morciré Camara, 17 juillet 2003, Conakry).

*

Les imaginaires portés sur les musiques africaines, construits lors des cours de percussion ou de danse à l'étranger par les films documentaires ou l'industrie du disque, tendent à concevoir celles-ci comme des musiques pures, authentiques, inextricablement liées à la vie des Africains. Comme l'écrit É. Da Lage (2008 : 21) à propos des représentations véhiculées par les productions discographiques du label Occora : « Le monde musical authentique est un monde pré-colonial, dans lequel un passé fantasmé pourrait servir de référence pour un monde a-historique et idyllique, dans lequel les interprètes ne seraient que des instruments, de simples maillons quasi mécaniques d'une chaîne continue et fragile. » Nous espérons avoir montré ici que les traditions ou les cultures musicales qui passionnent les touristes sont en réalité le fruit de diverses constructions (notamment politiques), emprunts, et revendications, mais aussi le produit de réappropriations des stéréotypes internationaux par les musiciens qui affirment en être les détenteurs. Les récits liés à l'instrumentalisation politique de la musique guinéenne après l'indépendance sont systématiquement écartés de la transmission. Les maîtres percussionnistes préfèrent délivrer à leurs apprentis internationaux des versions plus conventionnelles du passé en insistant sur le contexte traditionnel et ethnique de leur pratique musicale ou en manifestant leur volonté de leur faire découvrir la « vraie Afrique sans voiture ni électricité ». Ces exemples témoignent de la réappropriation d'une « Afrique rêvée » par les

artistes guinéens eux-mêmes. C'est au sein de ce monde éminemment transnational, dans lequel les imaginaires sont façonnés par les flux d'images, de sons, et d'individus (Appadurai 2001) que se reconstruisent aujourd'hui les musiques dites traditionnelles. Les ballets guinéens, autrefois instruments de propagande du régime de Sékou Touré, sont aujourd'hui des tremplins pour des carrières internationales. Cette revitalisation des ballets manifeste bien la globalisation des enjeux liés à la vie musicale. En même temps, elle signale que le tourisme, plutôt que de détruire l'authenticité des musiques locales, vient relayer les politiques culturelles dans la dynamique d'appropriation des musiques traditionnelles par les jeunes urbains.

Dans le monde transnational de la percussion guinéenne, le rôle du tourisme nous a semblé central. Les touristes, d'abord fascinés par l'objet musical qui motive leur déplacement, développent également des solidarités et des partenariats avec les artistes résidant en Guinée. Ces « relations sociales authentiques », également recherchées dans le déplacement touristique (Selwyn 1996), cette volonté d'appartenir à une communauté transnationale d'artistes, sont largement mises à profit par les artistes guinéens, désirant vivre de leur art en internationalisant leur carrière. Dans un contexte où les frontières de l'Europe deviennent des barricades, la difficulté pour les artistes africains (en particulier les jeunes) d'obtenir un visa, même lorsqu'ils ont un contrat de travail à l'étranger²¹, place, désormais, tous les espoirs de mobilité internationale sur la connexion au réseau touristique. Les réseaux transnationaux se constituant au fil des rencontres au sein de cette communauté de pratiques contribuent à l'internationalisation de la musique guinéenne, mais aussi, en échange, au maintien de l'activité touristique encouragée par les artistes migrants de retour au pays pour organiser des stages. Grâce à ce réseau d'artistes en circulation, le tourisme musical en Guinée se passe aussi bien de politiques touristiques que de *tour operator* conventionnels. La fluidité de ces réseaux personnels et associatifs permet, en outre, une suspension puis une reprise rapide des stages en cas d'instabilité politique.

Cependant, si le tourisme favorise la circulation des artistes, il encourage certainement le conservatisme plutôt que la créativité musicale. La Guinée, réputée dans toute l'Afrique de l'Ouest depuis les années 1960 pour ses orchestres modernes²² et aujourd'hui pour sa foisonnante scène *hip hop*, reste, dans l'imaginaire des touristes, un « pays de percussion ».

Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques, Université des sciences et technologies de Lille I, Lille.

-
21. Sur les difficultés que connaissent actuellement les musiciens africains pour circuler en Europe voir l'excellent dossier du réseau Zone Franche <<http://www.zonefranche.com/pdf/synthesedebat11mai.pdf>>.
 22. Les orchestres modernes guinéens des années 1960, restés longtemps méconnus du public occidental, font néanmoins l'objet d'un récent engouement. De nombreux enregistrements d'époque sont réédités par les labels Syllart et Oriki Music.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAM, S., WALDREN, J. & MACLEOD, D. (eds.)

1997 *Tourists and Tourism. Identifying People and Places*, New York-Oxford, Berg.

ANDERSON, B.

1983 *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.

APPADURAI, A.

2001 *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

BOORSTIN, D. J.

1961 *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper and Row.

BOUTILLIER, J.-L. (dir.)

1978 *Le tourisme en Afrique de l'Ouest. Panacée ou nouvelle traite*, Paris, Maspero.

CHARRY, E.

2000 *Mande Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

CUSTERS, R.

2008 « L'Afrique révisé les contrats miniers », *Le Monde diplomatique*, juillet, 652 : 12-13.

DA LAGE, É.

2008 « Politiques de l'authenticité », *Copyright Volume !*, 6 (1/2), Angers, Éditions Mélanie Seteun : 17-32.

DECORET-AHIHA, A.

2004 *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse.

DEVEY, M.

1997 *La Guinée*, Paris, Karthala.

DEWITT, M. F. (ed.)

1999 *Music, Travel, and Tourism*, numéro spécial, *The World of Music*, 41 (3), Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich-University of Bamberg.

DOQUET, A.

2008 « Festivals touristiques et expressions identitaires au Mali », *Africultures*, 73 : 60-67.

DOQUET, A. & Le MENESTREL, S.

2006 « Tourisme culturel, réseaux et recompositions sociales », *Autrepart. Revue de sciences sociales au Sud*, 40 : 3-13.

EBRON, P.

2002 *Performing Africa*, Princeton (New-Jersey), Princeton University Press.

GIBSON, C. & CONNELL, J.

2005 *Music and Tourism. On the Road Again*, Clevedon, Channel View Publications.

KEÏTA, F.

1957 « La danse africaine et la scène », *Présence Africaine*, 14-15 : 202-209.

KOKELAERE, F.

2000 « Sur le marché de la percussion : le cas guinéen », *Africultures*, 29 : 53-56.

DE LATOUR, É.

2003 « Héros du retour », *Critique internationale*, 19 : 171-189.

MACCANNELL, D.

1976 *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.

MEILLASSOUX, C.

1968 *Urbanization of an African Community : Voluntary Associations in Bamako*, Seattle, University of Washington Press.

RIVIÈRE, C.

1969 « Fétichisme et démystification. L'exemple guinéen », *Afrique-Documents*, 102-103 : 131-168.

SCHAEFFNER, A.

1926 *Le jazz*, Paris, Édition J. M. Place.

SELWYN, T.

1996 *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*, Chichester, Wiley.

TARRIUS, A.

2000 *Les nouveaux cosmopolitismes : mobilités identités, territoires*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

URBAIN, J. D.

1991 *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Plon.

WANG, N.

1999 « Rethinking Authenticity in Tourism Experience », *Annals of Tourism research*, 26 (2) : 349-370.

ZANETTI, V.

- 1996 « De la place du village aux scènes internationales : l'évolution du *Djembe* et de son répertoire », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, numéro spécial, *Nouveaux enjeux* : 167-188.
- 2005 « La nécessaire reconnaissance des milieux traditionnels dans l'apprentissage des percussions ouest-africaines », in L. AUBERT (dir.), *Musiques migrantes*, Golion, Infolio Éditions ; Genève, Musée d'ethnographie : 87-107.

RÉSUMÉ

Mis à part le tourisme d'affaires et quelques circuits de *trekking* dans le Fouta-Jalon, le tourisme en Guinée est porté par un engouement international grandissant pour les percussions et les danses traditionnelles. Le tambour *jembé*, l'instrument emblématique de la culture guinéenne, attire chaque année des centaines de touristes désireux perfectionner leur pratique musicale et découvrir le pays d'origine de leur instrument d'élection. Nous proposons d'étudier ce tourisme du rythme, émergent en Guinée depuis la fin des années 1980, en replaçant le phénomène dans le cadre de l'accélération des transformations musicales et de la circulation des artistes depuis la décolonisation. Comment cette nouvelle économie du tourisme musical génère des réseaux transnationaux d'artistes, suscite localement des vocations artistiques mais provoque également des tensions autour d'un patrimoine musical désormais partagé ?

ABSTRACT

Pulse of Tourism. The Transnational World of Guinean Drum. — Apart from business tourism and a few hiking journeys in the Fouta-Jalon, tourism in Guinea is supported by a growing international craze for traditional music and dance. The *jembe* drum, true emblematic instrument of Guinean culture, attracts every year hundreds of tourists who wish to improve their musical practice and discover the country of origin of their chosen instrument. We aim to study this rhythm tourism which has risen from the late 1980's, by considering this phenomenon as a part of the quickening of musical transformations and increasing movements of artists since decolonization. How does this new tourism based economy generate artistic transnational networks and create artistic callings on a local level while causing tensions around a musical heritage that is shared from now on ?

Mots-clés/Keywords : Guinée, danse, *jembé*, percussion, réseaux transnationaux, tourisme musical/Guinea, dance, *jembé*, percussion, transnational networks, musical tourism.