

## CONCLUSION

L'origine du djembé, la culture mandingue, qui ouvrait la présentation de cette recherche et la documentation sur les usages traditionnels, démontre que son histoire remonte à tout le moins jusqu'au Moyen-Âge. Ce point de départ historique servait d'une part à mieux comprendre la distance qu'a parcourue le djembé pour arriver jusqu'au Québec, et d'autre part à mieux saisir les changements de sens et d'usages que cette percussion et ses répertoires ont subis dans ce lieu d'adoption. Des fragments de l'histoire récente du djembé nous sont aussi parvenus des récits de vie de deux immigrants africains : ceux de Yaya Diallo et de Cheikh Anta. Ils soulèvent d'importantes questions sur l'état du patrimoine culturel de l'Afrique de l'Ouest. Yaya s'exaspère de l'ignorance des Occidentaux sur l'origine du tambour qu'ils utilisent, et Cheikh Anta nous démontre, par sa propre histoire, que cette ignorance fait déjà son œuvre au cœur des jeunes générations en Afrique même. Il n'y a qu'un pas à faire pour comprendre que la mémoire des ethnies mandingues est menacée et que le patrimoine culturel immatériel du djembé nécessite d'être protégé.

On ne peut nier l'impact de la mondialisation du djembé sur ce patrimoine. Un phénomène qui s'est intensifié dans les années 1990, avec l'initiative de Mamady Keita et des grands maîtres du djembé, alors qu'ils parcouraient le monde pour transmettre leurs connaissances et faire connaître leur patrimoine. Bien qu'on parle d'une mondialisation, il ne s'agit pas ici d'un processus économique du même genre que la « macdonalisation » du monde. Au contraire, c'est un processus fonctionnant à une échelle qui échappe aux études de marché ; il faut espérer que l'ethnologie saura en révéler les mécanismes, dans un futur proche, par l'étude des réseaux transnationaux indépendants des économies des marchés. Ces phénomènes sociaux, transculturels et récents nécessitent de nouveaux regards et concepts pour expliquer ces liens transnationaux. Des relations qui se tissent hors des règles et des conventions du commerce international ou des connexités connues s'inscrivant dans les notions de cultures traditionnelles. Certains chercheurs et anthropologues à l'affût du phénomène proposent des concepts pour expliquer ces relations interculturelles d'un temps

nouveau. Benedict Anderson (1993) parle de « communauté d'affinité », Appadurai (2000) de « *grassroot globalization* » et Amselle (2001) de « branchement ».

En analysant la généalogie des pratiques du tambour frappé à la main au Québec, on comprend que les comportements des musiciens professionnels s'inscrivent dans un système international de reconnaissance. Afin de le circonscrire, j'ai proposé le terme de « système-monde des traditions ». Le voyage aux sources, en Afrique ou à Cuba, par exemple, finit par être un déterminant pour l'acquisition du statut de musicien professionnel. C'est l'équivalent d'un diplôme. On le constate quand on lit les autobiographies que les percussionnistes professionnels affichent sur leurs sites Web. Au nombre de leurs compétences, ils affichent clairement l'acquisition de connaissances et le perfectionnement de leurs pratiques dans le pays d'origine. En voici quelques exemples :

André Martin [...] a eu l'occasion d'étudier à Cuba durant plusieurs années avec des percussionnistes de renom, tels que : El Panga, Changuito, Los Munequitos de Matanzas. Quelques séjours au Brésil, au Venezuela, en République dominicaine et en Espagne lui ont également permis d'apprendre énormément sur les traditions musicales de ces régions<sup>143</sup>.

Mélissa Lavergne [...] multiplie les voyages d'études, où elle peut réellement se concentrer sur les différents styles reliés aux percussions et étudier avec les plus grands interprètes. Elle a, en effet, visité tour à tour La Havane, San Francisco, Conakry, Séville, New York, Dakar et Bali, pour y étudier notamment avec Les Amazones, le Ballet Djoliba, les Grands Ballets de Guinée, Rumberos de Cuba, Klimax, Glen Velez, Juan Polvillo, Ketut Buda, Micheal Spiro et Jesus Diaz<sup>144</sup>.

Luc Boivin [...] a étudié à l'université McGill avec Pierre Béluse, à New York avec Glen Velez, au *Drummers Collective* avec Frankie Malabé, à La Havane avec Lali, à Los Angeles avec Alex Acuna... Il est également deux fois boursier du Conseil des Arts du Canada et du Québec<sup>145</sup>.

Michel Dupire : « L'achat d'un vinyle usagé du percussionniste Airtó Moreira, dans les années 70, m'ouvre littéralement les yeux sur cette culture musicale qui m'était totalement inconnue. Airtó Moreira, rencontré à New York un peu plus tard, me conseille d'aller directement à Rio, au cœur de l'action, pour y étudier la samba. » « Août 1980 - 1<sup>er</sup> voyage à Rio et Salvador da Bahia. C'est le coup de foudre... Michel, à son retour, met sur pied la toute première *bateria* de samba au Québec, le groupe "TA LEGAL. Puis en 1985, la création d'ateliers hebdomadaires de samba/batucada a donné naissance au Bloco Longe, première mouture du groupe Le Bloco actuel. En 2015, le Bloco fêtera ses 30 ans à promouvoir la percussion brésilienne au Québec !<sup>146</sup> »

À la lecture de ces extraits, on constate qu'il ne s'agit plus d'acquérir des connaissances auprès des immigrants ou des érudits qui voyagent à travers le monde, comme c'était le cas dans les années 1970, les premières années du tambour frappé à la main au Québec. Le voyage aux sources fait partie intégrante du processus d'acquisition. C'est une étape. Non seulement le voyage d'imprégnation culturelle devient gage de qualité et d'authenticité de la pratique, mais il contribue à la crédibilité du musicien : son statut professionnel en dépend.

On commence à peine à découvrir que ces activités destinées à la transmission du patrimoine culturel immatériel aux étrangers, sorte de tourisme culturel, a un impact néfaste sur la conservation de la diversité des patrimoines de ces pays hôtes. Le tourisme est producteur de richesse économique et la tendance touristique qui cible des éléments culturels restreints, tels que le djembé ou le tambour batà, contribue à la disparition d'autres pratiques culturelles traditionnelles locales. Voici à ce propos l'extrait d'un article d'Argyriadis dont le titre évocateur est : « Les batà deux fois sacrés. La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine » :

Les pratiques religieuses d'origine africaine et leurs expressions artistiques ont longtemps été méprisées à Cuba. Au sortir de l'indépendance, au début du siècle, la musique et les danses « de nègres » étaient fortement réprouvées et réprimées. Pourtant aujourd'hui, alors que depuis une dizaine d'années

l'île s'est ouverte au tourisme, elles sont devenues l'un des facteurs d'attraction majeure des visiteurs de ce pays (Argyriadis 2005 : 46).

Argyriadis témoigne de l'instauration d'un « enseignement de qualité » adapté, destiné même, aux attentes des visiteurs et étudiants étrangers. Les pratiques sont « savantes » et on vient se spécialiser en percussions traditionnelles afro-cubaines à Cuba. L'auteure décrit les effets de cette « touristification » sur la culture locale.

À La Havane, aux côtés des indétrônables Guantanamera, Hasta siempre et autres Chan Chan, pas un musée, marché artisanal, lieu de spectacle ou même colloque international qui ne soit saturé de rumbas, tambours batá et chants et danses d'orichas. [...] Les tambours batá et les danses d'orichas sont devenus l'incarnation d'une culture légitimée, valorisante, symboles parmi d'autres de l'identité nationale cubaine. Dans le contexte de transnationalisation de la santería [...], ils en viennent même à être présentés comme porteurs d'une traditionnalité yoruba plus pure et plus noble qu'en Afrique (*ibid.*).

Selon Argyriadis, plusieurs pratiques tout aussi traditionnelles et patrimoniales sont délaissées au profit des tambours *batà*, ou de l'engouement pour l'expérience mystique de la *santería*, ou l'expérience collective qu'offre le jeu de la rumba. Dans l'esprit de la Sauvegarde des patrimoines culturels immatériels, l'étude des systèmes-monde de tradition permettrait de documenter les pertes et de mettre en œuvre des mesures de protection de la diversité culturelle. On ne peut ignorer le fait que l'élection de ces lieux et formes « officiels » de traditions mondialisées fait partie des processus qui exercent une pression sur les diversités locales au point de les faire disparaître. Outre Argyriadis, Hélène Giguère (2010), dans ses études sur les processus de patrimonialisation du flamenco et de la bodéga, soutenus par l'UNESCO, en fait aussi mention. Dans cet ordre d'idées, mon désir, pour la poursuite ultérieure de cette recherche sur les pratiques locales du djembé, serait de travailler à la création d'un observatoire international des centralisations des lieux de traditions en systèmes-monde. Un tel projet contribuera, par la recherche scientifique, à comprendre comment se pérennisent, se

réinventent ou disparaissent les pratiques traditionnelles sous l'effet des processus de mondialisation.

L'histoire du djembé au Québec, par sa description dense, touche des volets historiques qui sont peu connus et peu explorés par les historiens. Par exemple, quand on parle de la Superfrancofête, on mentionne surtout le spectacle d'ouverture *Le loup, le renard et le lion* qui avait réuni Robert Charlebois, Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Mais on ne parle pas du spectacle symbolique de fermeture qui rassemblait sur une même scène des musiciens de différents pays. Des Africains de très grande renommée tels que Doudou N'Diaye, Alou Fane, Daouda Sangaré, Soleya Mama et Zani Diabaté partageaient la scène avec le groupe Toubabou de Michel Séguin. La majorité d'entre eux étaient membres du Ville-Émard Blues Band. Ce sont des faits historiques de l'histoire interculturelle du Québec, voir de la pratique interculturelle du Québec. Il s'agissait probablement du premier bricolage musical visant à faire la démonstration en direct de la capacité des peuples à vivre des moments de partage culturel harmonieux et à partager un espace culturel commun. Un autre moment historique à souligner est celui, peu ou jamais mentionné, où une femme, Ellen Fairclough, a été à l'origine de la réforme majeure de l'immigration en 1962, ouvrant les portes du Canada aux continents africain et oriental. Finalement, l'histoire du djembé répond aussi à la question que les journalistes se posent chaque printemps quand le beau temps s'installe : qui est à l'origine des Tamtams du Mont-Royal ? Tous ces éléments apportent un éclairage complémentaire à l'histoire du Québec.

Par ailleurs, l'étude de la culture matérielle du djembé contribue au domaine de l'ethnologie, voire à l'ethnologie des pratiques musicales. Grâce à l'approche pragmatique de la fabrication du tambour, ces travaux de recherche apportent une meilleure connaissance des praxéologies musiciennes. La révélation de l'équation du fabricant, lorsqu'il construit son idéaltype, démontre que le tambour est pensé en tant que prolongement du corps du joueur : un membre de son propre corps. Et si en Afrique, la tradition s'impose dans la fabrication ; ici, au Québec, c'est l'usage social pragmatique qui dicte au fabricant les paramètres du modèle. Le djembé est à ce point approprié « localement » par la société québécoise que ces nouveaux usages affectent même la fabrication du tambour. On l'a adaptée aux conduites motrices que nécessitent les usages sociaux du djembé.

Mais rien de ce qui je viens de mentionner dans cette conclusion n'explique que le djembé puisse se retrouver entre les mains d'une centaine d'hommes et femmes d'affaires en costume et cravate, dans le milieu des entreprises québécoises pour un *teambuilding* de Samajam. Non plus, qu'il ne soit utilisé dans les écoles primaires contre le décrochage scolaire ni qu'il ne soit utilisé comme loisir culturel. Quand j'interroge les percussionnistes sur la raison de la popularité et de la multiplication des usages sociaux du djembé, hors des sphères artistiques professionnelles, on me rappelle que « le djembé est un instrument béni des Dieux ! ». Dès qu'on le touche, on ressent un sentiment de puissance tellement c'est un instrument



Gracieuseté Samajam, transformé par Monique Provost

performant et accessible à tous. Je me suis appliquée, dans cette étude, à comprendre le phénomène au-delà de ce qui s'observe avec les yeux, au-delà du geste effecteur ou de la convivialité du tambour, de l'organisation sonore et de ses répertoires. J'ai cherché le sensible, le processuel, le performanciel, l'immatériel qui sont les opérateurs de ces fonctions sociales. Mon étude et mes analyses ont fait germer l'idée novatrice qu'il s'agit de processus collectifs visant à créer des formes de corporéité sociale.

Cette thèse est fondée sur l'analyse des résultats de l'enquête orale puisque ce sont les discours des praticiens en contexte de loisir qui ont inspiré les postulats. À l'analyse, d'un point de vue scientifique, on se rappellera que ce sont les travaux fondateurs de l'ethnologie qui posent les bases de cette théorie : ceux qui traitent du rôle du rythme dans les sociétés avec Marcel Mauss (1936) d'une part, et ceux d'André Leroi-Gourhan (1965) d'autre part. Mauss parle de rythmer les corps pour faire le social, et Leroi-Gourhan démontre que des techniques de socialité naissent avec la capacité des Australanthropes d'utiliser le rythme corporel pour les différentes techniques. De même, les travaux de deux autres chercheurs contemporains m'ont permis d'étayer cette thèse de la corporéité sociale, soit ceux de Hampartzoumian (2004) et de Warnier (2009). Mais les travaux de Jean-Pierre Warnier (1999), en particulier, m'ont inspiré l'idée de concevoir l'objet sous l'angle d'un prolongement des conduites motrices. Et j'ai démontré que le tambour fabriqué au Québec était l'expression matérielle des pratiques récréatives du djembé.

J'ai limité mon choix à ces auteurs et je n'ai pas intégré dans mes recherches certaines théories que je considère comme périphériques à ma démarche. Celle de Marcel Jousse, par exemple, élève de Marcel Mauss, parle dans son « anthropologie du geste » de mimétisme opératoire (1969 : 61). Celle de Sylvia Faure qui a écrit ce livre au titre évocateur : *Apprendre par corps*, dans lequel elle expose sa théorie sur l'incorporation des savoirs (2000 : 8). De mon point de vue, ce processus de la mise en corps d'une socialisation se comprend mieux à partir du contexte social duquel elle émerge. J'explique ici celui du Québec qui pourrait aussi être celui de n'importe quelle société industrialisée. Depuis l'ère moderne, les modes de vie impliquent de longues heures de travail dont le corps objectivé est l'outil. Souvent, ce travail est effectué en prise avec des objets mécanisés auxquels le corps est assujéti. D'ailleurs, au XXI<sup>e</sup> siècle, ils sont surtout informatisés. Pour que le corps soit utilisé comme outil de travail, il

est soumis aux tensions qu'exige la réalisation des tâches à accomplir. Objectivé, avec l'ordinateur et les technologies de communication, le corps est devenu un outil technique entre le mental et la machine qu'il doit faire fonctionner. Par conséquent, ce fait de société, la non-existence du corps à des fins de productivité, c'est bien connu, cause des problèmes de santé dont ceux d'embonpoint et de maladies cardiovasculaires et un nombre accru de maladies dégénératives. Le stress est la manifestation corporelle des effets de ce mode de vie. C'est à partir de ce contexte que frapper sur le djembé prend son sens social, un sens décrit dans l'enquête orale par mes informateurs, mais aussi par Hampartzoumian (2004) dans les fêtes technos. Le chercheur soumet cette idée intéressante que les pratiques du corps consistent en des processus d'inversion qui pallient une utilisation du corps, dans le milieu de travail, en tant qu'objet superfétatoire. Hampartzoumian émet même l'idée que le corps, dans la société moderne, est devenu l'objet de l'individuation, justifiant encore plus le processus d'inversion : celui de pratiquer des formes de corporéité sociale. Chez lui, c'est la danse techno et chez moi, la pratique du djembé. Pour se réapproprier son corps, l'humain contemporain utilise différentes stratégies, dont celle d'évacuer le stress par des divertissements. En fin de compte, l'étude du djembé, comme celle de la danse des fêtes technos, démontre que la création des pratiques de corporéité sociale a pour finalité le rétablissement du bien-être individuel et que l'être collectif est un processus intrinsèque de la santé individuelle. Voilà un sujet d'étude prometteur, l'étude des différentes formes de pratiques corporelles d'évacuation du stress, un sujet qui pourrait s'inscrire dans l'étude des techniques du corps au sens où l'entendait Marcel Mauss.

On peut affirmer que la fonction sociale du jeu du djembé, telle que présentée dans cette étude, est celle de canaliser les esprits, « les âmes cognitives », pour qu'elles retournent dans le corps afin d'accéder à des canaux de communication d'une sensibilité qui échappe au primat de la parole et de l'intellect. Son procédé nécessite la volonté consensuelle, le désir de synchronisation corporelle, humaine. Parce que ces moments sont vécus dans et par le corps, ils confortent l'individu en répondant à un besoin fondamental, celui de se fondre dans une communauté afin d'être physiquement social; une expérience reconfortante qui produit une puissante sensation régénératrice indispensable à son équilibre naturel et donc à son bien-



## CONCLUSION

être. Jouer du djembé au Québec a pour fonction de créer des moments éphémères de socialité corporelle, des corporéités sociales.