



PhD-FHSE-2020-11

Faculté des Sciences Humaines, des Sciences de l'Éducation et des Sciences Sociales

THÈSE

Soutenue le 29/03/2021 à Esch-sur-Alzette

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN LETTRES

par

Armel AYEIGNON

né le 16 Août 1984 en Côte d'Ivoire

LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES :
UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET CULTUREL DANS
UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN

Jury de thèse

Dr Damien SAGRILLO, directeur de thèse
Professeur, Université du Luxembourg

Dr Sylvie FREYERMUTH, présidente
Professeur, Université du Luxembourg

Dr Elisabeth BOESEN
Université du Luxembourg

Dr Pascal TERRIEN
Professeur, Université d'Aix-Marseille, CNSMD de Paris

Dr Laurent Aubert
Directeur émérite, Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève

Résumé

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes.

Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora “objet-témoin” de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie.

Remerciements

Toute ma reconnaissance va à mon comité d'encadrement, Monsieur Damien Sagrillo, mon directeur de thèse, Madame Elisabeth Boesen et Monsieur Laurent Aubert, d'avoir cru en moi et de m'avoir poussé de l'avant. Je les remercie aussi pour leur participation au jury de ma soutenance.

J'adresse mes remerciements à Madame Sylvie Freyermuth, présidente du jury, à Monsieur Pascal Terrien et à Monsieur l'Abbé Jean Erhet, respectivement membre et expert externe du jury, qui ont bien voulu accepter d'expertiser mon travail.

Merci à mon fils Zoïs-Emmanuel le super héros ; à ma compagne Claude pour sa capacité à me supporter et m'assister dans les petits détails ; merci à ma mère Georgette et à mon père Philippe, qui ont su me corrompre avec des paquets de biscuits tout simplement, pour que j'aie à l'école ; merci à Prosper, à Doris, à Myriel-lys, « au défenseur des opprimés » Carrel, et à Ange, pour leur soutien indéfectible. Merci aussi à la grande famille.

Merci à Blo, pour avoir été le premier à prononcer, il y a neuf ans de cela, les termes « docteur en ethnomusicologie ». Je remercie mes communautés religieuses : le monastère de Keur Moussa, tout particulièrement les Frères Olivier-Marie Saar et Ange-Marie Niouki ainsi que tous les frères et toutes les personnes affiliées ; le diocèse de Clermont-Ferrand en la personne de Père Paul Destables; à Holy Trinity Church de Geneva, Mary Talbot, et tous les jeunes que je côtoie et qui m'apprennent à rester jeune.

Un merci particulier à Kilian, Nina, Pascale, Ashok, Arif Sir, Sibou Sir pour avoir joué un rôle important dans cette thèse.

Ma plus grande reconnaissance va à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique. Nous te confions notre fille à qui nous dédions tout ce travail. Veille sur elle.

Merci à toutes et à tous.

Sommaire

Résumé.....	2
Remerciements.....	3
Introduction.....	9
1. État de l’art des études traitant de la kora.....	11
1.1 Présentation organologique de la kora	12
1.2 Le répertoire de la kora	16
1.3 Échelles musicales de la kora.....	19
1.4 Origine de la kora	20
1.5 Milieu endogène d’apparition de la kora.....	25
1.5.1 La société du Mandé.....	25
1.5.2 Le korafola	30
1.5.2.1 Le <i>korafola</i> dépositaire de la tradition.....	33
1.5.2.2 Le <i>korafola</i> influenceur et influencé.....	35
1.5.2.3 La kora adoptée par des non-Jélis	36
Chapitre 1 : Méthodologie du travail de recherche.....	39
1. Caractéristiques de la recherche	43
2. Nos motivations.....	47
2.1 Cartographie réflexive.....	48
2.2 Rencontre avec la kora.....	53
3. Approche méthodologique centrale	56
3.1 L’approche du design thinking	58
3.1.1 Empathize.....	58
3.1.2 <i>Define</i>	58
3.1.3 <i>Ideate</i>	59
3.1.4 Prototype	59
3.1.5 <i>Test</i>	59

3.2	Étude de la transmission de la kora inspirée de la grille d'étude du design thinking	60
3.2.1	Première phase : approche analytique	60
3.2.2	Deuxième phase : approche active	68
3.2.2.1	La plateforme web : www.korael.com	72
Chapitre 2: Keur Moussa et son travail sur la kora.....		78
1.	Keur Moussa	78
1.1	La structure religieuse, une hiérarchie interactive	79
1.1.1	Le monastère chrétien	82
1.2	Le concile Vatican II et l'inculturation	82
1.2.1	L'inculturation.....	83
2.	Dominique Catta et le monastère de Keur Moussa	86
2.1	Dominique Catta et la liturgie de Keur Moussa	88
2.2	Le travail de Dominique Catta avec la kora	88
3.	Rencontre avec Luc Bayle.....	89
4.	La liturgie de Keur Moussa: première influence de la kora moderne.....	90
5.	La kora de Keur Moussa	91
5.1	Différentes modifications apportées par Keur Moussa à la kora Traditionnelle.....	91
5.1.1	La hampe et les clés de la kora	92
5.1.2	La calebasse	93
5.1.3	L'attache des cordes	94
5.1.4	Les supports de la kora	95
5.1.5	Le chevalet.....	96
Chapitre 3 : Réflexion thématique précédant l'implémentation d'un projet de sauvegarde, de promotion et de transmission autour de la kora.....		98
1.	L'urbain et Internet comme aire de recherche.....	98
1.1	Urbanisme et transmission – Transculturalité et espace de transmission	100
2.	Moule épistémologique.....	103
2.1	Pour une recherche d'exactitude historique	104

2.2	Comprendre l'autre, c'est se comprendre soi.....	106
2.3	Érudition et recherche de logique explicative.....	108
2.4	L'approche ethnographique au crible d'une grille de relecture herméneutique et énaïve	109
2.4.1	L'histoire personnelle comme entité d'encastrement et de formatage d'autres histoires.....	113
2.4.2	Le chercheur comme grille explicative herméneutique	114
2.4.3	Histoire du soi et Histoire collective – processus de raisonnement en sciences humaines	114
2.4.4	Identifier les processus de transmission qui ont précédé l'émergence de l'acte créatif.....	116
2.4.5	L'herméneutique comme outil de réflexivité	116
2.4.6	Relecture des brides <i>versus</i> relecture actualisée	118
2.4.7	Le cognitivisme et l'énaïon	119
4.	Définition des concepts-clés et de la terminologie utilisée dans notre thèse	122
4.1	Transmission	122
4.2	Le concept d'apprentissage	125
4.2.1	L'apprentissage formel	126
4.2.2	L'apprentissage non formel.....	126
4.2.3	L'apprentissage informel.....	127
4.3	Revisiter les métaphores de la rencontre.....	128
4.3.1	Le métissage	128
4.3.2	L'acculturation	129
4.3.3	La transculturalité.....	133
4.3.3.1	Imaginaire religieux et transculturalité.....	138
4.3.3.2	Paradigmes d'explicitation du métis et du transculturel	142
	La culture.....	145
5.	Le syncrétisme, acculturation et inculturation chrétienne.....	148
6.	Les traces de la mémoire. Transmettre pour sauvegarder ou sauvegarder pour transmettre.....	152
7.	Le style et l'art	154

8.	Contexte urbain de transmission de la kora	155
9.	Tradition orale et tradition écrite	159
10.	Atavisme musical réaliste.....	161
11.	Atavisme musical idéaliste	164
Chapitre 4 : Business model pour la sauvegarde, la promotion et la transmission		
de la kora dans un contexte transculturel contemporain		167
1.	Mise en place d'une organisation de sauvegarde, de promotion et de	
	transmission du patrimoine culturel.....	168
1.1	Philosophie de Owlycraft	168
1.2	But.....	169
1.3	Différents champs d'action	169
1.4	Spécificités	169
1.5	Les quatre dimensions de l'approche de Owlycraft.....	170
	▪ Sauvegarder :	170
	▪ Actualiser :	170
	▪ Promouvoir :	170
	▪ Transmettre :	170
2.	Le projet Korael	170
2.1	Étape 1 : Identifier les acteurs de la kora.....	172
2.2	Étape 2 : Modélisation des informations	176
2.3	Étape 3 : Mise en place d'un environnement numérique « korael » et	
	d'un parcours culturel autour de la kora à Keur Moussa.....	177
	▪ Premier volet : L'environnement web korael	177
	▪ Deuxième volet : La création d'un parcours culturel-musée au	
	monastère de Keur Moussa.....	183
3.	Généralités portant sur l'expérience vécue par les acteurs	187
3.1	Jugement esthétique et finalité individuelle	187

3.2	Importance de l'expérience première	191
3.3	Les communautés de vie porteuse d'un patrimoine actuel.....	193
3.4	Réflexions sur le lointain et le divers en lien avec le vécu du chercheur	197
3.5	L'expression du genre et la kora	199
3.6	Faire résistance	201
3.7	Le systémique et le rhizomique	203
3.8	Le moderne et le traditionnel	204
3.9	L'organologie de la kora et l'influence culturelle.....	205
3.10	Une nouvelle musique, fruit d'un métissage	208
3.11	La création de nouveaux objets.....	209
3.12	Une problématique de transmission	210
3.13	La kora, témoin d'un métissage	211
	Conclusion.....	213
	Bibliographie.....	221
	Annexe 1 - Questionnaire et réponses des interviews	228
	Annexe 2 - Déclaration de l'entreprise au nom du chercheur.....	260
	Annexe 3 - Interviews repertoriés sur internet	261
	Annexe 4 - Échanges de courriers	262
	Annexe 5 - Publications Internet	287
	Annexe 6 - Documents administratifs	297
	Annexe 7 - Projet du Musée de la Kora.....	299
	Annexe 8 - Autorisations de publication.....	302

Introduction

La transmission de la kora en milieu transculturel constitue la thématique principale de notre thèse. Cet instrument de musique est un objet à la confluence des cultures, car aujourd'hui adopté dans divers contextes culturels.

La diversité actuelle du style de jeu et de l'organologie de la kora, instrument de musique d'origine ouest-africaine, est une preuve des réalités plurielles culturelles dont la kora témoigne. Considérée comme « *objet-témoin de la civilisation mandingue* (Huchard, 2000, p. 1) », la kora a été adoptée par des musiciens de différentes cultures au cours des cinquante dernières années et se présente donc aujourd'hui à la confluence de plusieurs courants culturels.

C'est de cette problématique de la diversité impliquant celle de la rencontre des cultures autour d'un même objet, en l'occurrence la kora, que nous avons tiré la question qui fonde notre recherche :

**Comment étudier la kora dans un contexte actuel, global et transculturel,
à travers sa transmission ?**

Ce travail vise en d'autres termes l'étude de la kora à travers sa transmission dans le contexte contemporain. Le choix de cette problématique de recherche est la résultante de notre cheminement : d'un désir de création artistique, nous avons fait migrer notre attention vers une connaissance plus approfondie des ressources et des outils qui nous permettaient d'exercer cette activité de création pour finalement aboutir à la problématique actuelle à laquelle nous nous attachons en tant que chercheur. Ce cheminement sera abordé dans la présentation des motivations du chercheur qui se situe dans la deuxième partie de cette thèse, décrivant la méthodologie utilisée.

Ainsi, afin de réaliser cette étude, il conviendra dans un premier temps de déterminer les connaissances rassemblées sur la kora à travers un état de l'art des études qui ont déjà été effectuées. Cet état de l'art présente les études effectuées sur la kora qui ont porté

substantiellement sur la kora dite « traditionnelle ». La limite entre tradition et modernité n'est pas claire aujourd'hui. Ce questionnement est aussi abordé dans l'avant-dernière partie de la présente thèse, qui porte sur des réflexions thématiques. Dans un deuxième temps, il conviendra de situer, à travers la présentation de la méthodologie, les motivations qui nous ont poussé à aborder la thématique de travail que nous portons ici. Cette situation des motivations rejoint l'approche générale des sciences humaines et sociales dans le contexte de laquelle notre recherche ne peut s'éloigner de cet exercice de réflexivité – qui nous habite en tant que chercheur –, instigateur principal de notre recherche.

Toujours dans la partie méthodologique, le corps principal de la méthodologie utilisée sera présenté dans un troisième temps. Cette méthodologie débouchera, dans un quatrième temps, sur une histoire de la kora moderne, abordée à partir de l'expérience du monastère de l'ordre bénédictin de Keur Moussa situé au Sénégal, qui constitue le principal terrain de recherche tangible du présent travail académique. Si la cinquième partie livre des réflexions thématiques concernant la transmission de la kora, la dernière partie aborde quant à elle les perspectives actuelles en lien avec la kora et la présente thèse de doctorat qui s'inscrit dans un mouvement de sauvegarde du patrimoine culturel. L'introduction regroupera les trois premières parties précitées.

Le lecteur remarquera que des QR codes émaillent cette thèse. Il est à préciser que nous l'avons écrite concomitamment à l'élaboration d'un portail web portant sur la kora. Notre recherche se poursuivra au-delà de ce document, aussi avons-nous voulu ouvrir dès à présent une perspective de recherche non exhaustive autour des sujets portant sur la kora. L'un des objectifs implicites de recherche était en effet de déblayer et de nommer les champs de recherche autour de la kora, afin de continuer à rassembler dans une plateforme culturelle des connaissances de tous horizons, actuelles et passées, portant sur cet instrument. Ces QR codes sont donc des fenêtres ouvertes vers les dimensions de la kora, et s'enrichiront dans le temps à travers la plateforme web www.korael.com. Ainsi, non seulement cette thèse informe le lecteur sur les connaissances de base ayant trait à la kora, mais elle présente des mises à jour continues issues du monde entier, à travers le médium digital.



www.korael.com

1 État de l'art des études traitant de la kora

Nous établirons donc tout d'abord l'ensemble des connaissances portant sur la kora aujourd'hui. Cet état de l'art vise la présentation de la kora à travers les principaux chercheurs qui ont travaillé sur l'instrument et qui ont participé à construire principalement les connaissances académiques de l'instrument. Son but sera d'exposer, de manière intelligible et structurée, la réflexion qui a précédé ce présent travail de recherche. Cette réflexion repose sur le travail de chercheurs dans les différents domaines disciplinaires intégrés dans la thèse, et en lien avec les objets et sujets rencontrés. Cette compilation des chercheurs académiques n'est point exhaustive. De manière connexe à ces chercheurs qui ont porté leurs études directement sur l'instrument, d'autres ont mené des investigations dans des domaines corrélatifs à l'étude de la kora. Ces domaines sont, entre autres, liés à l'environnement endogène de la kora, et portent principalement sur les peuples du Mandé. La collection de *l'Histoire générale de l'Afrique* (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], 1980)¹ témoigne de ce travail effectué par des chercheurs africains tels que Djibril Tamsir Niane, Cheikh Anta Diop, Joseph Ki-Zerbo...

Il existe aussi un autre type de chercheurs ayant mené des recherches afin de conduire une activité en lien avec la kora, dans le but d'un projet d'innovation portant sur celle-ci. Nous pouvons citer par exemple le travail des moines de Keur Moussa qui peut s'inscrire dans le cadre d'une ethnomusicologie appliquée. En lien avec ces derniers, les études réalisées sur la hampe de kora par Seydina Alioune Dia et Marianne Diakhaté, sous la direction de Dinh Vo Ngoc, à l'école polytechnique de la ville de Thiès au Sénégal en 1980, sont un exemple de travail académique connexe s'inscrivant dans une série de tests dans le cadre de la lutherie.

Dans le but de recueillir des connaissances portant sur la kora, Nous avons rencontré, par l'intermédiaire des réseaux sociaux ou de moyens non virtuels, une partie des chercheurs

¹ *L'Histoire Générale de l'Afrique* constitue un ensemble de plusieurs volumes relatant chronologiquement et thématiquement l'histoire du continent africain.

mentionnés ci-dessus. La plupart des rencontres virtuelles se sont faites par visioconférence, appels audio ou échanges de courriels (cf. annexes 1, 3 et 4).

C'est donc selon toutes ces personnes et leurs sources, tel un état de l'art, que nous présenterons ce qui était connu de la kora au début de ce travail de recherche. L'étude de la transmission de la kora, dans notre présent travail de recherche revient à observer la présence de l'instrument dans le vécu des acteurs qui l'ont adopté et continué de créer, recréer et transmettre la kora.

1.1 Présentation organologique de la kora

Selon Eric Charry (2000, p.9), il existe trois types majeurs d'instruments pour les peuples du Mande : les harpes, les luths et les xylophones. Le bolon, le simbi et la kora font partie des harpes-calebasses.

Le bolon (*voir illustration 1*) semble être l'ancêtre de la kora. Les instruments qui se tiennent par des manches et qui possèdent un chevalet semblable à la kora sont très présents en Afrique de l'Ouest. La guitare, instrument importé dans l'aire culturelle mandé, s'inspire du répertoire traditionnel auquel appartient celui de la kora. La guitare a permis à cet ensemble de répertoires de se faire connaître au niveau international.

Ousmane Sow Huchard définit la kora comme une harpe-luth. Selon cet auteur, la kora appartient aux instruments joués à la cour royale en pays mandingue, tels que le balafon et le ngoni. Son œuvre se veut incontournable dans tout sujet académique en lien avec l'instrument. Il décrit la kora en ces termes suivants :



Illustration 1 - Joueur de bolon
soussou yeliba en 1905. F.E. Fortier.

« La kora est un instrument dont les sons découlent de l'ébranlement, avec les doigts, de quelque vingt et une cordes disposées verticalement et attachées à un manche ou une hampe. Ainsi, elle se range dans la classe des cordophones comprenant, selon Sachs et Hornsbostel, des instruments simples et composés. La kora est un instrument à cordes composées s'apparentant d'une part à la harpe et de l'autre, au luth. D'abord, à la harpe : à cause du plan de ses rangées de cordes quasi parallèles et de la position du

corps de l'instrumentiste par rapport à ses cordes ; aussi à cause de la position des mains dans leur mode d'ébranlement. [...] Avec le luth, la kora partage plusieurs éléments structurels. D'abord il y a le manche autour duquel sont attachées les cordes au-dessus de la table d'harmonie. La fonction essentielle de ce chevalet à travers la table d'harmonie est de transmettre au résonateur les vibrations produites par l'ébranlement des cordes (Huchard, 2000, p. 139). »

La kora est donc une harpe, selon la classification de Sachs et Hornsbostel, en raison du positionnement des cordes, et un luth en raison de l'attache de ses cordes à une hampe passant à travers une caisse de résonance semi-sphérique.

Dans le même opus, l'auteur énumère les unités formelles de la kora qui se définissent comme suit en langue mandika (Huchard, 2000, p. 115). Par « unités formelles » s'entendent ici les éléments constitutifs de l'instrument et caractérisant une kora. L'absence d'un de ces éléments influencera la reconnaissance de l'instrument comme étant ou non une kora. Nous utiliserons ici la terminologie en langue mandingue, proposée par Sow Huchard. Cette terminologie sera mise entre parenthèse.

L'un des éléments structurels qui semble le plus marquant à la vue de la kora est laalebasse (*Mirano*)². Cettealebasse (Sarr, 2015, p. 81-98), *lagenaria siceraria*, est une sorte de melon vidé de son fruit. Recouverte d'une peau bovine (*Kulo*), elle constitue la caisse résonnante de l'instrument. Cette peau, séchée et débarrassée dans la plupart des cas des poils de la bête, est fixée à laalebasse par des clous (*Tawsiño*). L'agencement de ces clous constitue un ornement. Sur laalebasse, un trou (*Suuda*, qui se traduit par « porte de la maison ») permet l'émission des sons recueillis dans la caisse de résonance pendant le jeu de la kora. Il existe aujourd'hui des koras sansalebasse, comme celles produites par Julien Cooper. Il existe aussi des instruments inspirés de la kora, comme la Gravi-kora de Robert Grawi (*voir illustrations 2 et 3*).

² Éléments structurels de kora en langue(s) vernaculaire(s) de l'aire culturelle du Mandé.



Illustration 2- Kora sansalebasse, « Travel Kora », réalisée par Julien Cooper.

Source : Korabycooper | Facebook, consulté le 23 octobre 2020,

Ces « néokoras », qui semblent omettre ou transformer de manière significative une ou plusieurs unités formelles de la kora, posent la question de la validité de ces dernières. Ainsi,



Illustration 3 - Gravi Kora électrique de Robert Grawi.

est-ce qu'une kora sansalebasse reste une kora ? Comme le montre l'illustration 8, la kora est un instrument de musique composé de vingt et une cordes, appelées *Julo* au singulier. Il arrive que des joueurs, selon leur sensibilité, en ajoutent ou en retranchent (cf. annexe 1, interview avec Ballaké Sissoko). Les cordes sont rattachées par un cordier (*Jutoné*) à une accroche métallique, elle-même située tout en bas de la hampe (*Faló*). Cette hampe traverse laalebasse. Sur la partie supérieure de la hampe s'accrochent les cordes de l'instrument. Sur les koras dites traditionnelles, ces cordes sont rattachées à la hampe par des boucles de cuir tressées (*Konsó*) ; et sur les koras dites modernes, elles sont maintenues par des clés en bois ou en métal. Sur certains modèles dits « koras modernes », on remarque la présence de petites chevilles³ (voir illustration 4) qui ajoutent ou

3. Ces chevilles sont présentes sur les koras actuelles du monastère de Keur Moussa.

retranchent un demi-ton selon les principes de la théorie musicale occidentale, plus précisément des gammes tempérées divisées en douze demi-tons. Ces cordes, dans leur ébranlement, produisent des sons. Elles passent par un chevalet (*Bató*) pour être rattachées au cordier dont le point d'étirement se situe sur une accroche métallique positionnée au bas de la hampe. Au-dessus de la grande ouverture de la calebasse de la kora et en-dessous de la peau qui recouvre celle-ci passent deux longues tiges en bois (*Bulkalamo*) semblables à des antennes d'insecte. Ces deux tiges de bois servent à porter la kora à la main. Elles pressent contre la peau de la kora une autre tige qui leur est perpendiculaire (*Barambando*). Ces trois tiges participent à maintenir la peau de la kora en tension et à accueillir le chevalet. Généralement, le point de contact rectangulaire entre le chevalet et la peau est de couleur rouge. Les koras traditionnelles et modernes partagent en grande partie des éléments structurels communs ; nous verrons ce qui diffère entre elles dans le chapitre consacré à la kora du monastère de Keur Moussa.



Illustration 4- Travel Kora réalisée par Kalachev Sergey

Source : « With respect for tradition, with attention to details par KalachevArtsAndCraft », Etsy, consulté le 25 octobre 2020, <https://www.etsy.com/fr/shop/KalachevArtsAndCraft>.



Différents luthiers de koras.

1.2 Le répertoire de la kora

Le répertoire de la kora est assez vaste, Nous pouvons présenter ses différentes catégories, qui reflètent les réalités actuelles et qui se présenteront soit en fonction des acteurs et des objets autour desquels ces répertoires sont produits, soit en fonction des moyens par lesquels ils sont transmis à un certain public.

Ainsi, voici les catégories identifiées en fonction des objets et des sujets qui composent les répertoires de kora :

•**Répertoire mandingue** : un ensemble de pièces musicales transmises principalement par la tradition orale (kelefaba, Allah la ke...).

Le répertoire de la musique de la kora dans le milieu endogène semble avoir été conçu en lien avec ce contexte endogène. Ses pièces musicales sont présentes dans l'aire musicale du Mandé et liées à des événements et à des personnages illustres qui ont marqué l'histoire mythique de l'Empire du Mali. Voici quelques pièces présentées par Huchard :

« L'Hymne à l'arc, composé à l'occasion de ce que les traditionnistes ont appelé « le réveil du lion » ; [...] *Le Grand Hymne Nyama, la plus célèbre des chansons de Balla Fasseke, chantée pour la première fois à la grande assemblée de Kurukan-Fugan où l'organisation de l'Empire du Mali par Maghan Sundjata fut consacrée.* [...] L'Hymne à l'abondance, composée pour rendre hommage à Maghan Sunjata pour avoir libéré le Manding et ramené la paix, ce qui a permis aux paysans de réaliser d'abondantes récoltes. Allah lake, qu'il composa lors de son second séjour à la cour du roi Badibou Sâbâ, en compagnie de Kelefa Saané. [...] Kelefaba Saane, cette chanson est la plus célèbre du répertoire Kaabunké ; elle est dédiée, comme son titre l'indique, à l'un des plus vaillants guerriers que le Kaabu ait jamais connu (Huchard, 2000, p. 460-461). »

•**Répertoires individuels et communautaires** :

Il existe des répertoires liturgiques chrétiens communautaires et individuels, comme ceux du monastère de Keur Moussa ou d'artistes qui jouent en solo et/ou en groupe (Yerko loka ; Jacques Burtin...). Le répertoire des écoles de kora (différents maîtres de kora réunissant autour d'eux des apprenants) fait aussi partie intégrante d'un répertoire individuel et communautaire.

•Répertoires issus de fusions de genres musicaux :

Ballaké Sissoko et Vincent Segal sont deux artistes dont les œuvres présentent une fusion de genres musicaux, alliant tradition et modernité..

•Répertoire de reprise de musiques populaires :

Soriba Kouyaté consacre son album *Djigui* à la reprise de musiques populaires.

Par ailleurs, on peut considérer trois supports de transmission, qui incitent donc à évoquer trois autres répertoires :

•Répertoire oral :

L’oralité est le premier médium à travers lequel la kora est communément transmise dans son milieu endogène et selon les us et coutumes de cet environnement.

•Répertoire écrit à partir de trois écritures :

- l’écriture inventée par Roderick Knight, qui reprend principalement le répertoire

The image displays three examples of musical notation for the Kéléfaba piece, each consisting of a staff with notes and a corresponding fretboard diagram with numbers. The first example shows a sequence of notes on a staff with a fretboard diagram below it. The second example shows a similar sequence of notes and fretboard diagram. The third example shows a similar sequence of notes and fretboard diagram.

Illustration 5 - Écriture inventée par Roderick Knight reprenant la pièce musicale Kéléfaba

mandingue (voir illustration 5) ;

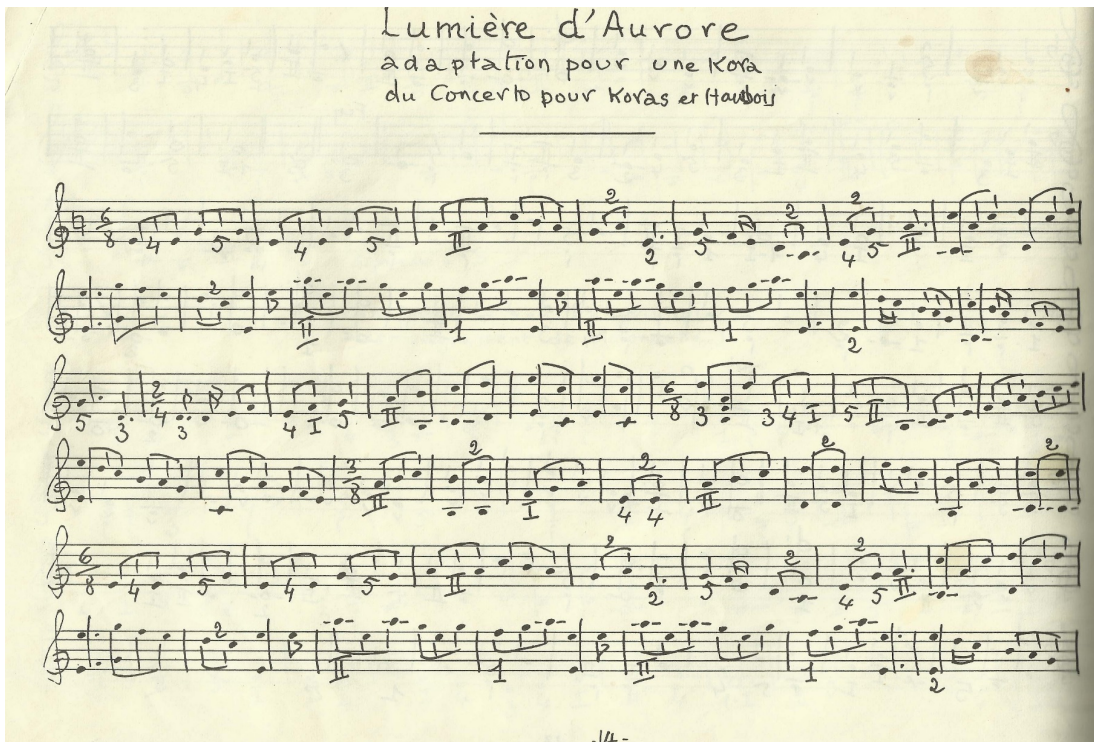


Illustration 6 - Écriture inventé par Dominique Catta. (Abbaye de Keur Moussa, 1988, p.14)

- l'écriture inventée par Dominique Catta, qui est utilisée principalement pour le répertoire liturgique de Keur Moussa. D'autres artistes, comme Jacques Burtin, l'utilisent dans la représentation de leurs pièces (voir illustration 6) ;
- l'écriture occidentale musicale, qui peut être jouée sur la kora.

Il existe aussi aujourd'hui un répertoire enregistré, voire digitalisé qui combine l'image, le son et l'écriture.

Aux pièces classiques s'ajoutent celles que certains artistes issus ou non du milieu endogène peuvent créer selon leurs propres buts et ressentis artistiques. Des joueurs comme

Ballaké Sissoko⁴ et Toumani Diabaté ont conçu un répertoire issu de leurs rencontres avec d'autres musiciens endogènes ou exogènes à leur contexte de jeu.

1.3 Échelles musicales de la kora

Selon la classification de Roderick Knight, les échelles musicales suivantes sont conventionnellement reconnues dans le milieu endogène de la kora :

S = Silaba, or "Main Road," also called Tomora baa; T = Tomora mesengo, or simply Tomora; H = Hardino; H with "s" = Sauta, which is Hardino with a raised fourth.

« Here as it is presented by the same author using western musical writing style and acoustic (Knight, 2011, p. 8): »

The illustration shows four musical staves, each representing a different kora tuning. Each staff is written in a two-staff system (treble and bass clefs) and includes a sequence of seven notes with their corresponding interval values in cents written below them.

- Staff S (Silaba):** Intervals are 201, 183.5, 117.5, 200, 201, 183.5, 117.5.
- Staff T (Tomora mesengo):** Intervals are 249.5, 96.5, 154.5, 200, 249.5, 96.5, 154.5.
- Staff H (Hardino):** Intervals are 183, 222.5, 95.5, 198, 183, 222.5, 95.5.
- Staff Hs (Sauta):** Intervals are 183, 222.5, 198, 95.5, 183, 222.5, 95.5.

Illustration 7 – The four kora tunings, with intervals in cents.

Source : Roderic Knight, *Kora Lessons* by Roderic Knight, 2011 : p. 8.

4. La rencontre avec l'artiste Ludovico Einaudi a donné naissance à l'album *Diario Mali* avec une esthétique combinant les deux styles musicaux des deux artistes.

La kora étant un instrument accordable par le joueur, il est à mentionner que ce dernier peut, selon ses buts artistiques, accorder sa kora selon sa propre échelle musicale. Les moines de Keur Moussa ont créé un mécanisme permettant à la kora d'être accordée selon sept tonalités musicales européennes.

Roderick Knight et Dominique Catta, ont conçu deux écritures respectives pour la kora. L'écriture de Roderick Knight (*voir illustration 7*) permet la retranscription de pièces musicales propres au répertoire mandingue et celle de Dominique Catta permet la retranscription de ses propres pièces, utilisées principalement dans la liturgie de Keur Moussa.

1.4 Origine de la kora

Huchard soutient la thèse selon laquelle l'origine de la kora remonte à l'époque des pharaons. L'auteur présente seize hypothèses montrant l'origine et les étapes évolutives de l'instrument. Selon lui, la kora aurait évolué d'une lyre monocorde jusqu'à son état actuel. L'explorateur Mungo Park semble avoir été le premier à mentionner un instrument ayant l'apparence de la kora et constitué de dix-huit cordes (Park, 1807,p.415).

Comme le stipulent plusieurs énoncés de l'histoire racontée de la kora, l'instrument serait originaire de l'ancien royaume du Kaabu. Les différentes hypothèses présentent un enchevêtrement des réalités organologiques, proche de l'actuelle kora et aboutissant à l'instrument tel qu'il est conçu aujourd'hui. Dans l'énumération de ses hypothèses, Huchard cite une possible origine du nom de l'instrument de l'arabe « *Qar* », qui désigne une gourde. Ce terme, en référence à la morphologie de la kora qui intègre dans son organologie unealebasse et lui donne ainsi l'aspect d'une gourde. Laalebasse, en sa forme miniature, peut aussi servir de gourde (Huchard, 2000, p. 260). À travers ces thèses, l'auteur réfute la possible explication selon laquelle l'on prêterait assez souvent à l'Afrique noire une habitude d'emprunt de technologies à d'autres communautés. Une autre explication possible du nom « kora » serait issue du lexique dogon, groupe linguistique de l'actuel État du Mali, et déjà présent dans l'ancien Empire du Mali :

« Il vient des Dogons qui sont issus du Mandé primitif et qui pratiquent aussi une harpe-luth dénommée gingiru ou korro. En interrogeant le Dictionnaire dogon, dialecte toro, langue et civilisation, on s'aperçoit que "korro" signifie chez les Dogons une

calebasse en écorce de fruit de gaba (= le calebassier) ; et “kora ba” signifie battre la calebasse (Huchard, 2000, p. 261).»

La calebasse étant la caisse de résonance de l'instrument, l'on trouve à travers cette thèse une certaine pertinence. Il cite aussi le linguiste Cheikh Tidiane Ndiaye, qui propose une étymologie issue elle-même d'un lexique tamul édité par J.-P. Fabricius :

« “Kùram a yàl” qui signifie en vieux tamul un luth ; “kalam” qui signifie dans la même langue une guitare et un luth. “Riti” signifierait un instrument de musique. »

À travers une série d'hypothèses, l'auteur présente la kora comme une résultante évolutive dans le temps au niveau de son apparence. L'auteur propose trois hypothèses de l'aspect originel de la kora :

- 1. la kora proviendrait dans sa première apparence de l'arc musical,*
- 2. de la harpe arquée ou cintrée,*
- 3. du luth (Huchard, 2000, p. 261).*

Il convient de considérer la kora comme une réalité évolutive dans le temps. Les hypothèses d'origine de la première apparence de la Kora, mentionnées ci-dessus, indiquent que l'instrument est passé par plusieurs stades avant de se stabiliser en fonction des buts esthétiques et utilitaires de ceux qui l'adoptent et le fabriquent. Cela est une preuve de la transculturalité de l'objet « kora » comme réalité évolutive sujette à l'influence culturelle des acteurs qui l'adoptent.

Il existe aussi plusieurs histoires et légendes relatant l'origine mythique de la kora, ou, quand elles sont racontées par un membre d'une famille de *Jélis* (griots), qui lient alors l'origine de l'instrument à l'ancêtre de sa propre famille. Ces histoires se veulent symboliques et portées par la tradition orale.

En voici quelques-unes :

- 1. « La légende rapporte que les premières koras étaient jouées par des djinns (esprits surnaturels). Un jour, le grand roi Soundiata se promenait le long d'un fleuve en compagnie de son ami Balafacé-Kouyaté lorsqu'il entendit pour la première fois cet instrument. Il s'aventura dans les eaux du fleuve et l'arracha des mains du Génie musicien. Une fois revenu sur la berge, Soundiata fit résonner la kora puis, ravi, la tendit*

à son ami qui en joua à son tour. “C’est encore plus agréable de l’entendre que d’en jouer”, s’exclama Soundiata. “Dorénavant tu joueras pour moi.” C’est ainsi que Balafacé-Kouyaté devint l’ancêtre des griots, poètes, historiens et conteurs qui firent entendre la kora à la cour des empereurs mandingues et transmirent jusqu’à ce jour la mémoire, les batailles et les rêves de leur peuple (Burtin, 2018)⁵. »

2. « Il était une fois une femme-génie (personne ayant le pouvoir de prédiction) qui vivait de manière paisible dans une grotte de Kansala en Gambie. Par un beau matin, elle se réveilla après avoir vu en rêve une chose magnifique qui allait lui permettre d’utiliser son don de prédiction. Toute la journée elle se mit au travail pour réaliser l’instrument : la Kora était née. Ainsi la femme-génie faisait don de ses prédictions en chanson, auprès des gens désireux de connaître leur avenir, accompagnés des mélodies de kora. Selon la légende, le grand chef de guerre, Tiramakan Traoré, impressionné et ému par la musique de l’instrument, décida d’en déposséder la femme-génie. Aidé de ses compagnons de chasse, Waly Kelendjan et Djelimaly Oulé Diabaté, il vola l’instrument à la femme-génie et le confia à un de ses griots, Djelimaly ; celui-ci à sa mort le transmit à son fils Kamba. Et ainsi à mesure que le temps passa, elle fut transmise de père en fils jusqu’à ce que Tilimaghan Diabaté l’introduisit au Mali (Kanyoukou, s. d.)⁶. »

L’illustration 9 montre les différentes hypothèses de la genèse de la kora. Ces hypothèses posées par Huchard créent de possibles filiations entre des instruments ayant existé ou existant dans aire culturelle mandé.

⁵ Citation prise dans le corps du site web de Jacques Burtin

⁶ Tout au long de ce manuscrit, les références ne comportant pas de numéros de pages ou n’étant pas précisées, par une note de bas de page, font appel à un contenu textuel lié à un corpus non paginé.

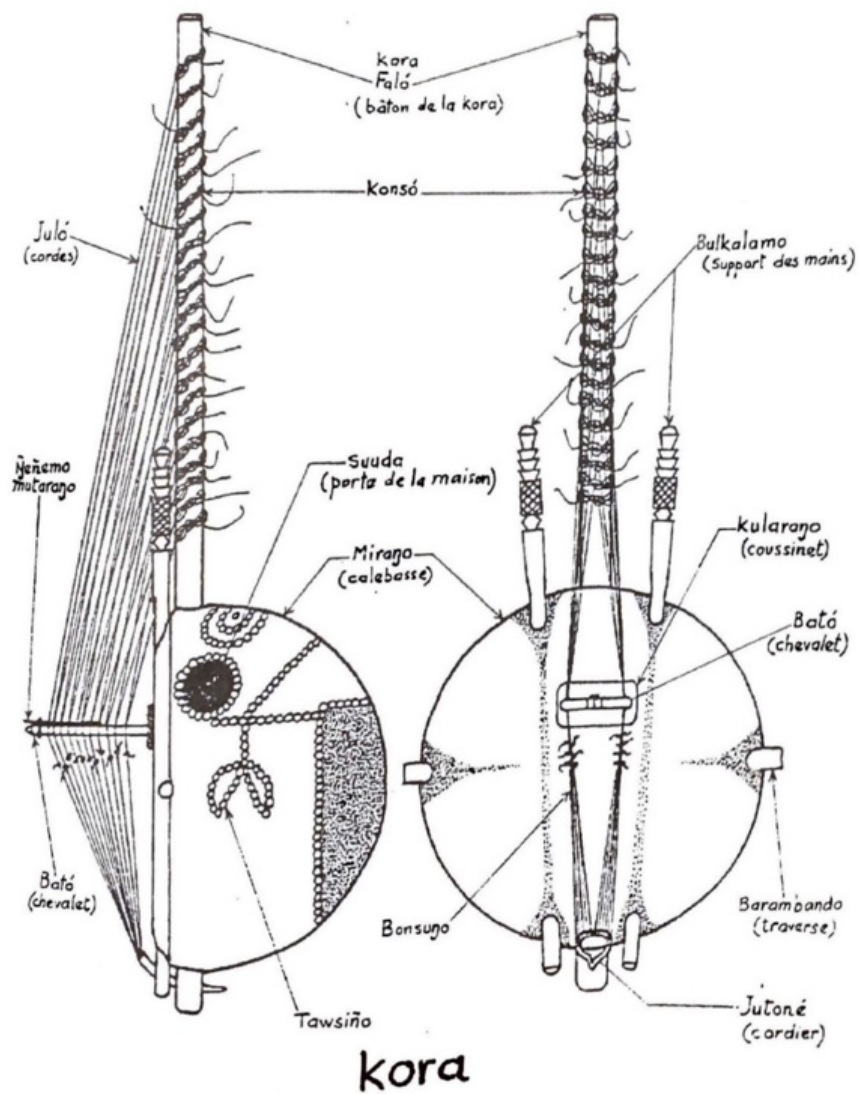


Illustration 8- Croquis d'une kora dite traditionnelle

Source : Ousmane Sow Huchard, La Kora: objet-témoin de la civilisation manding, Dakar, Sénégal : Presses universitaires de Dakar, 2000, p. 245.

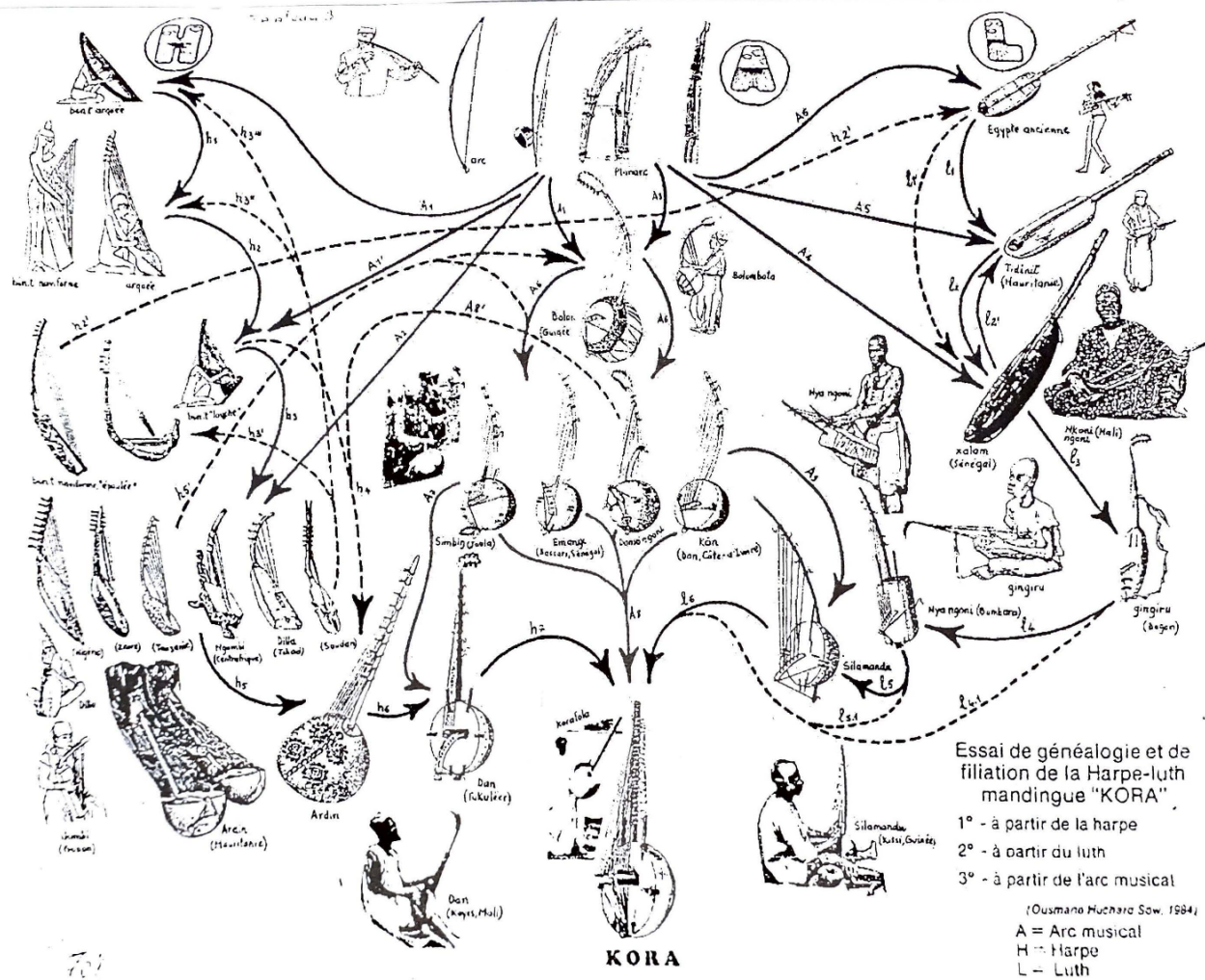


Illustration 9 - Généalogie de la kora en lien avec des instruments affiliés

Source : Ousmane Sow Huchard, La Kora: objet-témoin de la civilisation manding, Dakar, Sénégal : Presses universitaires de Dakar, 2000, p. 245).

1.5 Milieu endogène d'apparition de la kora

1.5.1 La société du Mandé

Ici, nous appellerons *Mandé* cette vaste région qui, entre le XIII^e et le XVI^e siècle, était gouvernée par des souverains appelés *Mansa*. Cette aire du Mandé se trouve sur les territoires nationaux actuels du Sénégal, de la Gambie, du Mali, de la Guinée, de la Sierra-Leone, du Burkina Faso et du nord de la Côte d'Ivoire.

Dans son livre *Mande Music* (2000,p.29), Eric Charry présente différentes appellations de caractérisation du Mandé : Mande, Manden, Manding, Mandeng, Maninka en Guinée et Mandinka en Ségambie. L'influence culturelle mandée et la présence des instruments musicaux s'étendraient en Afrique de l'Ouest dans les limites du Sahel sec, des régions forestières et de la savane intérieure.

Ousmane Sow Huchard présente dans son livre *La Kora, objet-témoin de la civilisation manding*, les quatre langues constituant le groupe des langues du peuple mandé.

« 1. *Le mandinkan de l'ouest, de Kita (Mali) à l'Atlantique, parlé par les Mandinka et les Khassonka* ; 2. *Le manenka de Guinée et Uassulu guinéo-malien* ; 3. *le bambara du Mali* ; 4. *le Jula, comprenant les parlers du Burkina Faso, de Côte d'Ivoire et de la région malienne de Sikasso. Toute région où un de ces parlers prédomine est considérée par les Mandiko comme une aire culturelle [...] (Huchard, 2000,p.398) »*

Il est ici observé une influence des langues des chercheurs, qui correspondent à celles des forces coloniales présentes dans l'aire culturelle des peuples du Mandé. Les différences phonétiques se trouveraient au niveau des voyelles, comme c'est le cas dans les appellations « *mandinka* » chez Charry et « *mandiko* » chez Huchard Sow. Les deux auteurs sont respectivement d'origine francophone et anglo-saxonne. Ces différences phonétiques témoignent de l'influence transculturelle du passé colonial sur les réalités locales. Ces deux ouvrages constituent deux sources incontournables contemporaines présentant un état de l'art des connaissances portant sur la kora et sur la musique du Mandé en général.

Selon Eric Charry (2000, p.48), la société du Mandé est communément divisée entre Nyamakala et Horon. Le concept de Nyamakala fait appel à la classe d'artisans et celui de Horon, à l'équivalent occidental de « patron ». Cette subdivision de la société mandingue semble être concomitante à la création de l'Empire du Mali au XIII^e siècle. Selon Tamsir Niane, cette organisation fut attribuée à Sundjata Kéïta, qui est considéré dans l'historiographie de l'Empire du Mali comme le roi qui permit à l'empire d'établir son hégémonie. Ibn Baṭṭūta en 1353 et, après lui, Ibn Khaldūn en 1376 furent parmi les premiers auteurs à avoir mentionné Sundjata Kéïta dans leurs écrits. La tradition orale constitue une source d'explicitation historique liée à l'Empire du Mali. Tamsir Niane, dans l'œuvre *Histoire générale de l'Afrique* éditée par l'Unesco, présente ses sources de traditions orales comme suit :

« Il existe plusieurs centres ou "écoles" de traditions orales en pays mandenka ; parmi celles-ci, citons Keyla, près de Kangaba, tenue par les griots du clan Jabate ; Nagasola ; Jelibakoro ; Keita ; Fadama ; etc. Les traditions enseignées dans ces écoles tenues par des "maîtres de la parole" ou Belentigi sont les variantes du corpus de l'histoire du Mali, centrée sur le personnage de Sunjata Keita. À quelques détails près, on retrouve d'une "école" à l'autre les points essentiels ayant trait aux origines du Mali et aux faits d'armes du fondateur de l'empire (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], s. d.-a, p. 151). »

« La tradition du Manden attribue au jeune vainqueur de Kirina la codification des coutumes et des interdits qui régissent encore les rapports entre clans mandenka d'une part, entre ces derniers et les autres clans de l'Ouest africain d'autre part. On a attribué à cet émule d'Alexandre le Grand des faits qui lui sont bien postérieurs. Toutefois, dans leurs grandes lignes, la constitution et les structures administratives demeurent pour l'essentiel son œuvre [...]

La tradition orale place à Kurukanfuga la Grande Assemblée ou Gbara, qui fut une véritable Assemblée constituante. Kurukanfuga est une plaine située non loin de Kangaba. Devant les alliés réunis après la victoire : [...]

a) Sunjata Keita fut solennellement proclamé mansa (en maninka) ou maghan (en soninke), c'est-à-dire empereur, roi des rois. Chaque chef allié fut confirmé farin dans sa province. En réalité, seuls les chefs de Nema et du Wagadu portèrent le titre de roi.

b) L'assemblée décréta que l'empereur devait être choisi dans la lignée de Sunjata Keita et que les princes devaient toujours prendre leur première femme dans le

clan konde (en souvenir du mariage heureux de Nare Fa Maghan et de Sogolon Konde, la mère de Sunjata Keita) ; que, conformément à l'antique tradition, le frère succéderait au frère ; que le mansa était le juge suprême, le patriarche, le "père de tous ses sujets" : d'où la formule Nfa mansa – Roi, mon père – pour s'adresser au roi.

c) Les Maninka et leurs alliés formèrent seize clans d'hommes libres ou nobles (tontajon taniworo), les seize clans "porteurs de carquois".

d) Les cinq clans maraboutiques alliés de la première heure, dont les Ture et les Berete, qui avaient activement participé à la recherche de Sunjata Keita en exil, furent proclamés les "cinq gardiens de la foi" ou mori kanda lolu. Parmi ces clans, il faut compter les Sise (Cissé) du Wagadu, islamisés et alliés politiques de Sunjata Keita.

e) Les hommes de métier furent répartis en quatre clans (nara nani) dont les griots, les cordonniers et certains clans de forgerons (Tamsir Niane, s. d., p. 158). »

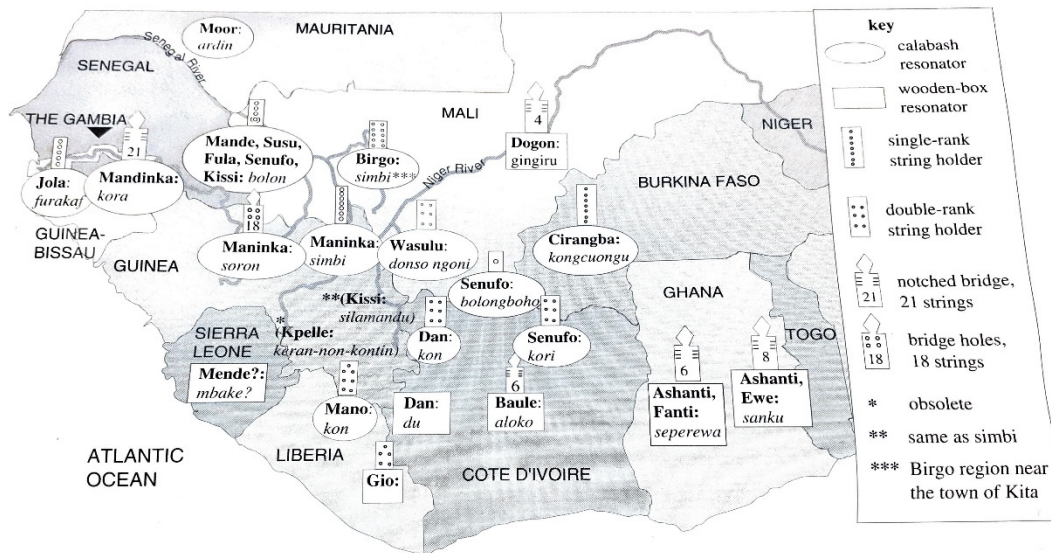
Cette organisation correspond à celle du vieux Manding, qui a grandement influencé celle du royaume du Kaabu. Selon Huchard Sow, la kora proviendrait plutôt de ce royaume qui aurait été fondé par l'un des généraux de Sundjata Kéïta : Tiramaghan Traore. Ce royaume a survécu jusqu'au XIX^e siècle en 1867 (Person, s. d., 342). L'histoire du royaume du Kaabu et celle de l'Empire du Mali se veulent intimement liées aux sources depositaires de la tradition orale ci-dessus, qui persiste dans cette région jusqu'à ce jour. Le Kaabu, étant la capitale occidentale du Mali, héritera d'une grande partie de l'organisation de son empire.

La société du Nyama est généralement divisée en quatre castes : les forgerons et les sculpteurs (*Numu*) ; les cordonniers et les potiers (*Garanke*) ; les artistes musiciens paroliers (*Jelis*) ; et les orateurs spécialistes du Coran et des généalogies (*Fune* ou *Funa*) (Charry, 2000, p.49). Le Nyama représente la force occulte possédée par tout être humain, qui peut être seulement contrôlée par une personne appartenant à la catégorie sociale du Nyamakala. Le Nyamakala naît avec le *Dalilu*, qui est comme l'antidote au Nyama. Ainsi le jeu du *Jéli* possède-t-il une forme spirituelle mue par le Dalilu, capable de faire grandir cette force ou de l'apaiser en celui ou celle qui l'écoute. Les Jélis sont reconnus par leurs patronymes (*voir illustration 10*).



Illustration 10 -Doigté de la kora. Le Pouce et l'index de chaque main qui ébranlent les cordes de la kora.

Selon Eric Charry, il existe trois différents types d'instruments : les harpes, les luths et les xylophones (*voir illustration 11*).



Map 3 Distribution of harps in West Africa.

Illustration 11 - Différentes harpes en Afrique de l'Ouest

Source : CHARRY, Eric, *Mande Music. Chicago and London The University of Chicago Press, 2000* : p. 72.

L'on peut aussi classer la musique mandée en quatre genres musicaux : la musique des chasseurs, qui est la plus ancienne ; celle des *Jélis*, de grande inspiration islamique ; la musique des percussionnistes ; et la musique mandé moderne, telle que celle jouée à la guitare. Les *Jélis* de



Illustration 12 - La pratique du Balafon telle que présente au Burkina Faso, au Mali et en Côte d'Ivoire

Source : UNESCO - Les pratiques et expressions culturelles liées au balafon des communautés Sénoufo du

Mali, du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire,

tradition islamique se spécialisent dans un ou deux des domaines suivants : la parole, le chant et l'instrument. Parmi les instruments du *Jéli* se trouvent le bala, le koni, le soron (*voir illustrations 12, 13, 14*) et la kora.



Illustration 13- Kora avec chevilles chromatiques réalisée par la communauté du

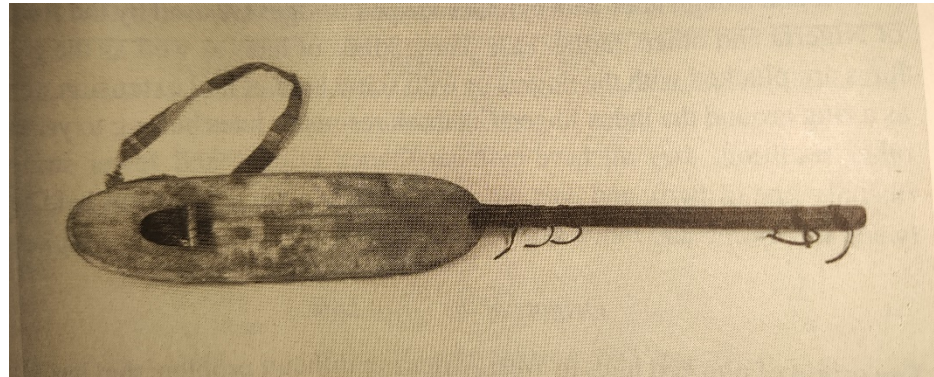


Illustration 14- Le Nkoni

Source : Eric Charry, Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa, University of Chicago Press, 2000 : p. 189.

1.5.2 Le korafola

Korafola se traduit en langue mandika comme « celui qui fait parler la kora ». Les *Jélis*, à la fois historiens, musiciens et législateurs, avaient une place importante dans la société du Mandé. Dans le milieu endogène de la kora, c'est le joueur de kora qui construit sa propre kora.

Kuyate, Jabate, Sisoxxo, Konte sont les noms des familles claniques les plus connues de *Jélis* (Huchard, 2000, p. 60) (*voir tableau ci-après*).

À partir de 203 <i>korafolas</i> recensés, pourcentage de chaque clan		
Kuyate	54	26,60
Jabate	46	22.66
Sisoxo	38	18.71
Konte	22	10,83
Drame	15	7,38
Suso	4	1.96
Kutujo	4	1.96
Saxo	4	1.96
Jolio	3	1.47
Mbay	3	1.47
Julo	1	0.49
Jola	1	0.49
Jolon	1	0.49
Kumissoko	1	0.49
Kante	1	0.49
Jame	1	0.49
Kanute	1	0.49
Sylla	1	0.49
Soce	1	0.49
Koite	1	0.49

Source : Huchard, Ousmane Sow. La Kora: objet-témoin de la civilisation manding, *Dakar, Sénégal : Presses universitaires de Dakar, 2000, p. 420.*

Le *korafola* est souvent appelé « griot ». Huchard situe en 1637 l'apparition de cette appellation, sous l'acception « *guiriot* », dans le récit du père Alexis de Saint-Lô. Il relate plusieurs hypothèses concernant l'origine de ce terme :

- de la langue maure à travers le terme « *iggîo* » qui, selon Vincent Monteil, en serait une déformation ;
- du wolof « *gewel* », hypothèse donnée par Dominique Zahan ;
- ou du portugais « *kriado* » qui se serait transformé en griot (Huchard, 2000, p406-407).

Toujours selon cet auteur, les Kuyate et les Jabate seraient les premiers *Jélis*.

« Les Jalis ou Jélis étaient des conservateurs des traditions orales de l'histoire des empires, des royaumes et des grandes familles aristocratiques, aux us et coutumes et à la jurisprudence ; les Jalis sont producteurs de discours, de récits, de musique et de chansons pour diverses circonstances. Dans les campagnes, ils sont des paysans vivant en concessions patriarcales. Dans les grandes villes, par contre, ils sont fonctionnaires, contractuels, animateurs de cérémonies familiales, agents de propagande politique, panégyristes de talent, médiateurs sociaux, musiciens (Huchard, 2000, p. 421). »

Les *Jélis* appartiennent donc à ces familles encore présentes aujourd'hui, pour qui la kora persiste au sein de leurs organisations communautaires. Relater le voyage dans le temps de l'instrument – et principalement du *korafola* – jusqu'à nos jours permettrait de témoigner de ce qui influença l'instrument dans toutes ses composantes pour en faire ce qu'il est aujourd'hui. Cela reviendrait à établir un historique de la kora et principalement de ceux qui l'ont fait résonner les premiers, jusqu'à aujourd'hui.

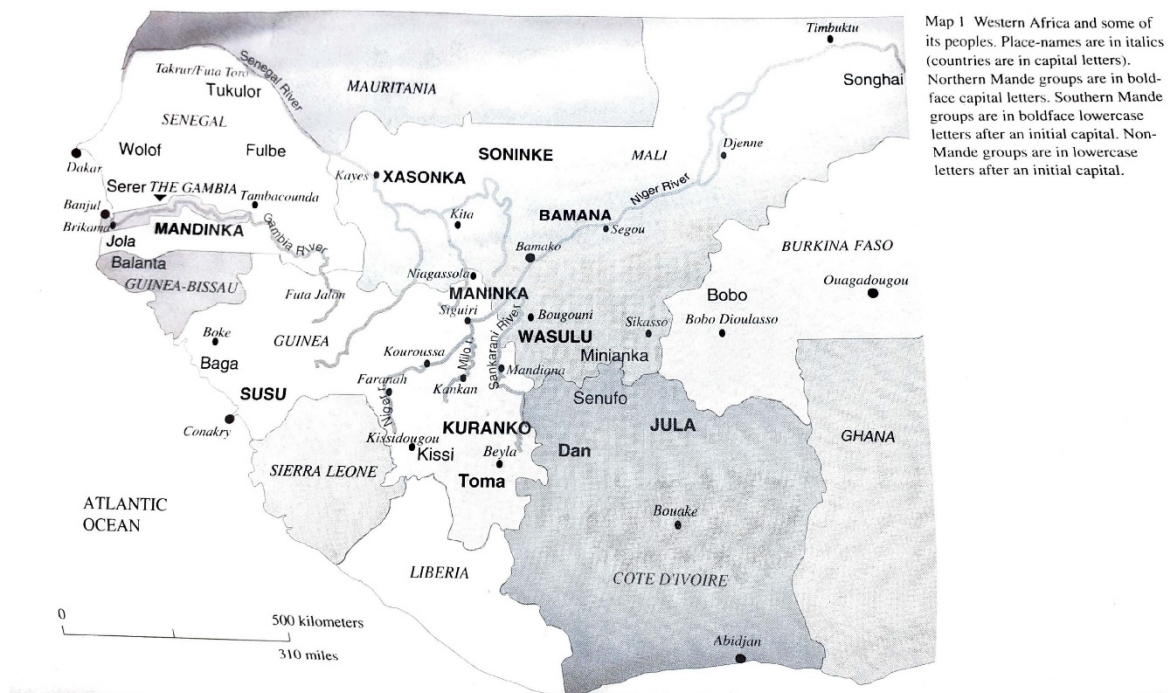


Illustration 15 - Groupes ethniques en Afrique de l'Ouest-

Source : CHARRY, Eric, *Mande Music, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000* : p. 2.

1.5.2.1 Le korafola dépositaire de la tradition

Le *korafola* est un personnage dont la fonction est la résultante de mouvements et de changements sociaux qui ont mû l'Afrique de l'Ouest au niveau des territoires du Mandé. Il est à rappeler que le *korafola*, considéré comme tel dans le milieu endogène d'origine de la kora, est un membre des familles et des clans de *Jélis*. Le *Jéli* appartenant à la caste des Nyamakalas a existé successivement et chronologiquement dans les anciens empires du Ghana, du Mali, du Songhai et dans le royaume du Kaabu, secteur dans lequel la kora fut découverte⁷.

7. Selon Eric Charry (2000, p.116), la kora n'a pas voyagé en dehors du royaume du Kaabu, attribué comme lieu

Le royaume du Kaabu s'étend entre le Sénégal, la Gambie et la Guinée-Bissau actuelle. Ce royaume et la plupart des entités du Mandé ont gardé la structure héritée de l'organisation sociale que Soundjata Kéïta avait mise en place dans la totalité de l'Empire du Mali.

L'Empire du Mali, comme nous l'avons mentionné plus-haut, était divisé en castes d'hommes libres (*Horons*), d'artisans (*Nymakalas*) et d'esclaves (*Jonyas*). Cette troisième classe a quasiment disparu aujourd'hui (Charry, 2000, p.49).

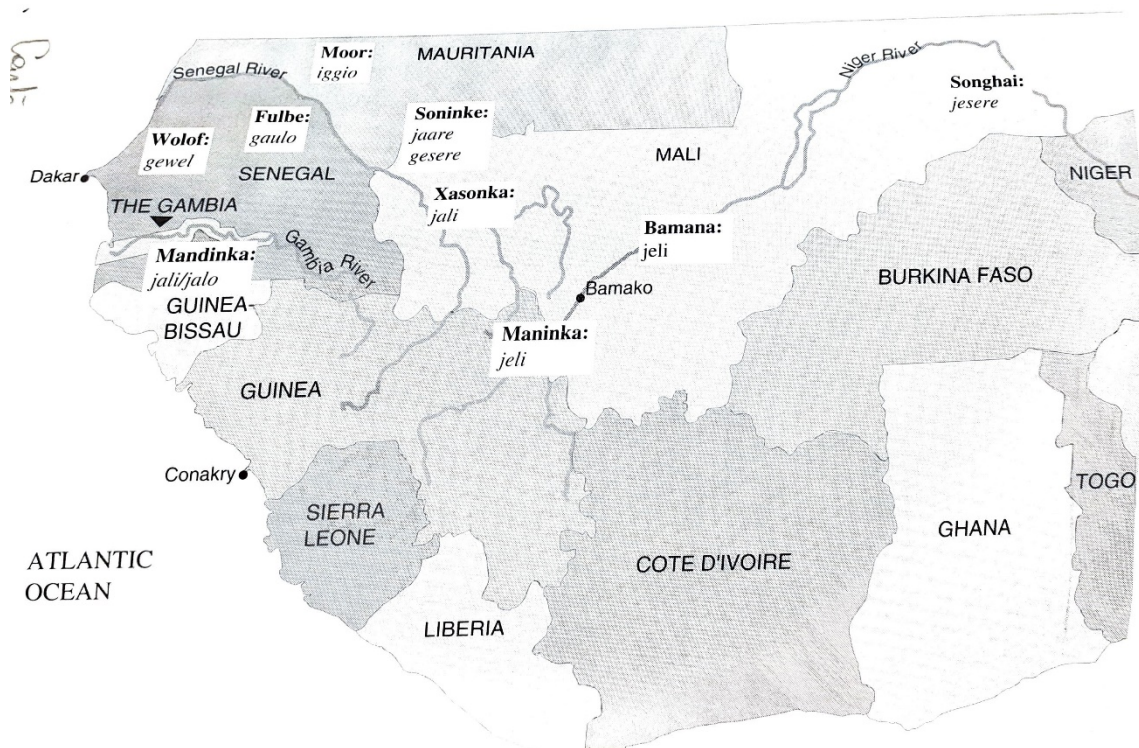


Illustration 16 - Les Jélis en Afrique de l'Ouest selon les ethnies.

Source : CHARRY, Eric, *Mande Music*, Londres, 2000 : p. 108.

Le *korafola* appartenait aux types d'artisans appelés *Jélis*, qui eux-mêmes appartenaient à la caste des *Nyamakalas*.

Charry identifie divers concepts impliqués dans le vécu des *Jélis*, qui se définissent comme des forces sociopsychologiques :

d'origine par la tradition orale, jusqu'au début du XIX^e siècle où il a été mentionné dans la muséographie européenne.

- *Ngara* et *Ngana* : le *Ngara* représente une personne possédant un savoir, une connaissance et une intégrité exceptionnels (Charry, 2000, p.54). Le *Ngana* est associé au *Ngara* comme une personne de bravoure qui réalise par l'action la parole donnée par le *Ngara* ;
- le *Fasiya* est un concept qui désigne la lignée parternelle ;
- le *Fadenya* est le concept par lequel le *Jéli* cherche à se distinguer et à faire mieux que ceux de sa lignée ;
- le *Badenya* désigne toutes obligations du *Jéli* envers sa famille et sa communauté.

Huchard présente la formation du *korafola* en lien avec les réalités urbaines. La première partie de la formation du *korafola* passe par l'observation du jeu de son père. Cette phase se termine par la remise d'une kora au jeune *korafola*, que ce dernier aura fabriqué avec son père. La deuxième phase passe par un perfectionnement auprès d'un maître de la kora. Ce perfectionnement ne se limite pas seulement au geste technique : il comprend aussi une rude mise à l'épreuve, notamment par l'exécution de tâches ménagères par exemple, dans le but d'apprendre la vertu de l'humilité. Suite à ce perfectionnement, l'enfant repartira dans sa famille où il démontrera sa maîtrise de l'instrument. La durée de ce perfectionnement est estimée par l'auteur à deux années. De retour chez ses parents, le jeune homme pourra choisir une fiancée en accord avec ses parents. Il pourra ensuite partir à la grande ville, où il lui faudra trouver un parrain au préalable. Le jeune *korafola* accompagnera ce parrain dans les manifestations où ce dernier effectuera des prestations. Il sera par exemple celui qui apporte la kora du parrain sur le lieu du concert avant que ce dernier arrive. Son séjour dans l'une des grandes villes permettra au *korafola* en herbe de faire des économies pour revenir ensuite se marier avec sa fiancée. Il lui sera après possible de partir avec elle en ville ou de la laisser au village. Lucy Durán parle de « *enskilment* » comme concept présent dans l'apprentissage de la kora. Ce terme traduit l'écoute, l'observation, l'imitation et la participation vécue de l'apprenant auprès de l'instructeur (Durán, 2015, p. 49-64).

1.5.2.2 Le *korafola* influenceur et influencé

L'Afrique de l'Ouest allant du Sahel jusqu'au Soudan occidental était influencée par des migrations. Le commerce transsaharien avait un impact sur les populations plus au nord du Sahara ; il débuta durant les premiers siècles de notre ère. Cela influença à plusieurs niveaux le

contexte social ouest-africain notamment dans les croyances qui y sont présentes. Ainsi, l'arrivée de l'islam influença ces régions. Il en alla de même avec l'arrivée des Portugais au XV^e siècle, et celle d'autres puissances européennes telles que la France et le Royaume-Uni, qui asservirent plus tard le continent par l'esclavage et la colonisation, modifiant les relations commerciales qui existaient autrefois. Les régions soudanaise et sahélienne étaient soumises à des influences réciproques entre allogènes et autochtones. Les premiers écrits historiques portant sur ces régions proviennent des explorateurs arabes qui y séjournèrent.

Ces migrations internes au Soudan occidental et au Sahel entraînent un métissage aléatoire, implicite et explicite entre les habitants de ces zones et ceux qui y venaient séjourner. La culture de l'individu mandé est donc une résultante transculturelle du brassage d'autres cultures exogènes et endogènes.

Les métropoles urbaines semblent avoir été toujours attractives pour les *Jélis*. Ce qui est marquant, c'est cette adaptation du *korafola jéli* aux réalités contextuelles tout en gardant un attachement aux fondements historiques hérités de sa tradition.

1.5.2.3 La kora adoptée par des non-*Jélis*

Le *korafola*, qui était autrefois le maître de la kora, se trouva « imité » par d'autres acteurs qui voulurent s'approprier l'instrument. Par le moyen de discographies élaborées jusqu'aux avancées digitales aujourd'hui, la kora a atteint différents milieux culturels et les acteurs qui les composent. La kora n'est plus seulement jouée par l'individu mandé, mais bien par d'autres personnes issues de différentes cultures. Son esthétique n'est pas adoptée seulement par des personnes provenant de son milieu endogène d'origine : elle devient aussi connue d'autres individus exogènes à son contexte d'apparition première. L'instrument, à travers tous ses acteurs, est devenu un objet pluriculturel ou plus précisément transculturel. Les recherches en histoire portant sur la région Mandé ont d'ailleurs dévoilé un environnement transculturel déjà présent autour du *korafola*. Un autre point a considérablement modifié la zone d'influence du *korafola* : grâce à l'évolution des moyens de transport et des communications, ce dernier a pu s'exporter et faire connaître son art à un public plus large et plus lointain. C'est par l'intermédiaire de ces avancées technologiques que certains individus et communautés ont connu l'instrument. La reconnaissance universelle de l'objet « kora » se fait sur un spectre plus large d'individus à dominances culturelles diverses. Les interviews menées au cours de cette thèse en témoignent (*cf. annexe 1*) : les personnes interviewées représentent un échantillonnage de cet ensemble diversifié de cultures.

La kora traditionnelle et la kora moderne

La kora telle qu'elle est présentée dans les lignes ci-dessus correspond à notre définition de la kora

traditionnelle. L'une des distinctions faites entre kora traditionnelle et kora moderne est le fait que cette dernière possède des clés similaires à d'autres instruments tels que le violoncelle ou la guitare occidentale. La kora moderne semble avoir émergé un peu après les années 1960. Selon Huchard, la première kora moderne –kora à clés– semble avoir été conçue avec le joueur de kora Ibrahim Kuyate (2000, p. 324). Selon l'auteur, ce musicien aurait inspiré le joueur de kora de la communauté du monastère de Keur Moussa, qui aurait alors conçu la kora moderne. Un brevet d'invention fut déposé pour cette kora moderne. Dans le chapitre suivant, les détails de cette kora seront plus approfondis. Il existe aujourd'hui d'autres types de koras qui ne possèdent pas nécessairement les unités formelles mentionnées par Huchard. Se pose dans ces cas précis la question de la validité de la dénomination de l'instrument reconnu en tant que kora (*cf. illustrations 2, 3 et 4, p. 5-7 de ce présent document*).

Selon Huchard, la kora aurait connu différentes évolutions organologiques.



Illustration 17 - Différents types de Travel Kora et leurs différents constructeurs répertoriés par Kumbengo Kora (luthier).

Source : Facebook, consulté le 26 octobre 2020.

Chapitre 1 : Méthodologie du travail de recherche

Est compris comme méthodologie tout discours portant sur l'approche académique ici utilisée afin d'étudier la kora à travers sa transmission. Notre approche ici part d'une prise de conscience réflexive en tant que chercheur. C'est en considérant cette attitude réflexive que nous avons trouvé opportun de rendre compte, dans un premier temps, de nos motivations personnelles.

Ce travail est passé par plusieurs étapes afin de rencontrer les réalités que les différents terrains de recherche suggéraient.

En partant d'un objectif artistique, nous sommes arrivé à un autre, plus didactique, qui correspond à l'objectif actuel de cette thèse. Ainsi, les débuts de ce travail de recherche visaient dans un premier temps un projet exhaustivement artistique qui avait pour objet l'imbrication de deux styles musicaux. Cet objectif d'ordre artistique avait pour but de proposer une hybridation musicale entre deux styles de kora, styles que nous qualifions de traditionnel et de moderne. Ce sont, respectivement, le style de Ballaké Sissoko, joueur de kora internationalement reconnu, et celui de Keur Moussa. L'idée principale passait par l'identification des ornements musicaux de l'artiste Ballaké Sissoko, afin de les intégrer dans le style harmonique de Keur Moussa dans le but de produire de nouvelles pièces de kora sur la base de cette intégration. Nous visions alors une imbrication volontaire des styles de Ballaké Sissoko et de Keur Moussa. Ces deux styles se différencient par le fait que le premier est celui de l'un des tenants actuels de la musique de kora correspondant au répertoire endogène de la kora. Le second est celui d'une communauté qui a bâti un répertoire musical autour de la kora en s'inspirant des structures théoriques musicales occidentales. Réaliser cette hybridation aurait abouti, pour nous, à réconcilier les styles traditionnel et moderne à travers la création d'un nouveau répertoire. Sous prétexte de cet objectif de création, nous souhaitions aussi travailler, dans un but de transmission, à la sauvegarde des connaissances portant sur l'instrument. Cette proposition de sauvegarde à travers la création rejoignait notre problématique relative à l'absence d'interaction des styles de jeu de la kora entre eux. En tant qu'artiste joueur de kora, nous éprouvions des difficultés à englober d'autres techniques de jeu en dehors de celles apprises selon la méthode de Keur Moussa. Afin, donc, de réaliser une hybridation, il fallait chercher à comprendre ce qui constitue, de manière intrinsèque

et du point de vue de la technique de jeu, les styles qualifiés de « traditionnel » et de « moderne ». Concomitamment il aurait été nécessaire de vérifier l'hypothèse d'attribution respective des styles « traditionnel » à Ballaké Sissoko et « moderne » à Keur Moussa. Et comparer leurs styles à d'autres qui présenteraient des similitudes et établir des critères de catégorisation afin de répertorier une série de styles de jeu existant aujourd'hui et permettre ainsi une différenciation entre moderne et traditionnel. La mise en relation avec les acteurs porteurs de ces styles et l'observation de leur jeu de la kora en exercice ont posé des difficultés. Nous sommes donc parti des axiomes suivants :

- le contexte dans lequel la kora se développe est transculturel ;
- l'étudier, c'est comprendre ce qu'est la kora aujourd'hui, de ses origines jusqu'au temps présent. Cependant, c'est dans le contexte actuel que l'histoire prend sens pour ceux qui la racontent et la reçoivent ;
- transmettre pour sauvegarder ou sauvegarder pour transmettre ? C'est la question qui nous habite, non comme un simple désir de réalisation mais comme une urgence. L'objet kora ne semble point être sujet à disparition. Cependant, les traces des connaissances ayant trait à l'instrument, si elles ne sont pas sauvegardées, disparaîtront avec les personnes qui les ont produites ou qui les portent. Il y va de la survie identitaire de communautés fragiles d'un point de vue politique et économique, si nous voulons que leur identité perdure dans le mouvement de mondialisation actuel.

Fort de ces axiomes qui seront discutés et explicités dans les prochaines lignes, nous avons centré nos questions de recherche. Dans un sens plus large, notre propos s'énoncera comme suit : comment étudier un objet culturel à travers le vécu transculturel d'acteurs contemporains Exposés à la mondialisation et souhaitant se singulariser ?

Le style discursif adopté ici s'apparente à un discours de type initiatique, se faisant par étapes, partant d'un exposé sur notre vécu artistique pour aller vers une ouverture plus générale. Le présent travail de recherche est un plaidoyer pour une ethnomusicologie, voire des sciences humaines, appliquées et engagées, qui tiendraient compte des réalités transversales impliquées dans une recherche académique en lien avec l'éthique, l'économie, l'urbain et d'autres thématiques sociales et pluridisciplinaires. Il ne s'agirait pas seulement ici de rendre compte d'un contenu académique, mais d'une expérience habitée par un ensemble de réalités qui participent à composer ce compte-rendu. Ainsi, dans notre cheminement, nous en sommes arrivé à vouloir proposer une méthodologie cherchant à présenter les états de la kora sous différents aspects dans

les vécus des acteurs qui l'ont adoptée, ces vécus incluant le nôtre. Cette action méthodologique est conduite par la recherche de l'amélioration des expériences de transmission entre acteurs, vécues en lien avec la kora.

« L'ethnomusicologue, pour peu qu'il accepte de mouiller sa chemise, a donc la possibilité de s'impliquer activement dans ces nouveaux chantiers urbains. Son travail consistera alors à considérer les effets du transfert des musiques du monde dans ce contexte nouveau et, dans la mesure du possible, à agir dans ce contexte pour que la place qu'elles y méritent leur soit accordée. Mais, aussi importante soit-elle, cette option particulière ne devrait pas occulter le rôle essentiel de l'ethnomusicologie, qui est d'étudier des pratiques musicales en tant qu'expressions artistiques et que faits sociaux, d'en dégager le sens, puis de faire partager le fruit des découvertes et des émerveillements qu'elles suscitent en lui (Aubert, 2011, p. 28). »

Pour comprendre le moderne et le traditionnel autour de la kora, nos recherches ont été orientées vers une étude de la transmission de la kora. Cette transmission a été comprise comme passage de l'instrument et de tout contenu qui lui est lié d'une entité, vivante ou non, à une autre de nature identique ou différente. La relation entre l'acteur et la kora remonte à l'apparition de l'instrument. Nous avons donc adopté une approche historique afin de rendre compte des processus de transmission à travers l'histoire même de l'instrument. L'histoire de l'instrument est l'histoire des acteurs qui ont adopté l'instrument depuis son apparition.

Cependant, remonter à cette apparition, c'est emprunter un chemin où le temps et l'espace semblent ne point être stables à cause de la fragile exactitude des énoncés des acteurs qui parlent de l'histoire de la kora. Il a donc fallu trouver, à l'instar du fil du temps, un point « zéro », origine de l'histoire de la kora, qui permette :

- de fonder notre étude sur des faits historiques exacts ;
- d'entrevoir une relecture du symbolisme porté par les « histoires » de la kora à travers une grille de compréhension appliquée au contemporain.

C'est ainsi que nous avons adopté une approche ethnologique de terrain. L'approche ethnologique se définit comme suit :

« *L'ethnologie est d'abord une science qui reconstitue l'histoire des peuples et c'est cet aspect spéculatif qui discréditera l'emploi de ce terme en anglais face à celui d'"anthropology". [...] L'ethnologie utilise les matériaux de l'ethnographie, mais conserve une perspective souvent statique et descriptive. Elle peut avoir aussi tendance, parfois, à neutraliser la dynamique temporelle qui traverse toute société ou culture* (Copans, 2010, p. 57-78). »

Les terrains d'où proviennent les matériaux de l'ethnographie sont à la fois tangibles et intangibles, voire virtuels et concrets et abritent les contextes de passage, de transmission de la kora. L'ethnographie, quant à elle, se traduit comme « *description des faits* (Copans, 2010, p. 57) ».

Aborder l'histoire de la kora, c'est aborder la diversité des histoires, des multiples acteurs. Bien qu'il existe une grande diversité autour de l'instrument, nous présumons une intersubjectivité des acteurs qui la racontent et qui permettrait l'existence d'une histoire commune à plusieurs voix. Il nous a semblé qu'il fallait élargir la représentativité des styles de jeu de la kora au-delà de ceux de Ballaké Sissoko et de Keur Moussa. Le développement de ces styles « pluriels » de la kora s'est fait tout au long de l'histoire de l'instrument. Sur la base de ce présumé, il a fallu trouver une méthode qui permettrait à la fois d'englober ces possibles « voix » autour de la kora. Nous sommes donc passé d'un objectif d'hybridation à un autre, d'établissement d'un corpus universel de transmission autour de la kora. Le but serait d'observer, à partir d'un parcours méthodologique, les possibles transmissions existantes afin de proposer un corpus les présentant à l'acteur qui s'intéresse aux connaissances autour de l'instrument. La transmission de la kora a été identifiée comme liaison active entre l'instrument et ses acteurs. Cette transmission est vue comme un passage. Elle sera comprise comme « *le passage de quelque chose à quelqu'un* (Treppe, 2000, p. 361-367) ».

Il n'existe pas d'histoire unique et unifiée de la kora, mais plusieurs histoires de l'instrument qui ne se laissent pas principalement habiter par une recherche d'exactitude, mais plutôt par une profession de symbolisme révélatrice et de vérité subjective. C'est dans une intersubjectivité, quelquefois mue par des réalités politiques communautaires, qu'une histoire de la kora peut exister. Non pas seulement une histoire portant sur l'origine de la kora, mais une

histoire se faisant et s'exprimant dans la contemporanéité des acteurs de la kora. Nous avons donc utilisé une méthode qui a débouché sur le prototypage de deux projets de sauvegarde actuellement en cours. Le premier est la mise en place d'une plateforme web. Le deuxième est la création d'un musée de la kora dans le monastère de Keur Moussa.

La première action de sauvegarde a pour but principal de poser un contexte virtuel de transmission de la kora et d'étude portant sur la transmission de la kora. La seconde consiste à mettre en place une entité organisationnelle non virtuelle pour sauvegarder les traces du patrimoine conçu autour de la kora de Keur Moussa. Le présent travail de recherche rend compte de ce parcours, poursuivi tout au long de ces dernières années.

1. Caractéristiques de la recherche

La présente thèse s'articule entre recherche pratique et théorique. En ethnologie, contexte disciplinaire présent dans cette approche, l'exercice du terrain est primordial.

Notre étude est d'ordre pratique, car lors du travail de terrain, nous avons fait intervenir les éléments suivants :

- une implication des réalités virtuelles intégrées à des terrains géographiques physiques et réels ;
- la rencontre d'acteurs contemporains et pratiquant la kora, générant des données empiriques recueillies dans les différentes aires géographiques et virtuelles dans lesquelles ces derniers vivent ;
- la proposition finale d'un prototype de transmission découlant d'une tentative de constitution d'une histoire des pratiques de la kora.

Notre étude est également théorique pour les raisons suivantes :

- recherche documentaire des méthodes de transmission liées à la pratique de la kora, telles que présentées dans l'état de l'art ;
- proposition de prototypes documentés ;
- utilisation de modèles épistémologiques d'approche de la problématique de recherche.

En passant d'un projet d'hybridation à un travail sur la transmission, nous avons été confrontés peu à peu à des difficultés qui nous ont poussé à orienter notre travail vers une étude plus épistémologique :

- la difficulté liée à la présence de l'instrument dans diverses régions et continents. Cette présence géographique nous a poussé à émettre l'hypothèse de la pluralité de styles de jeu de kora, développés par des individus et des communautés plus ou moins éloignés les uns des autres ;
- le manque de transmission standardisée de l'instrument, qui aurait permis un traçage de l'historique de la transmission de celui-ci ;
- les histoires des origines de l'instrument portent une vérité plus symbolique qu'exacte. La multiplicité des sources portant sur la kora ne permet pas de conclure à une histoire fiable ;
- les personnes ressources ayant travaillé sur la kora à partir des années 1960, qui constituent des mémoires-tampons, ne seront plus des nôtres dans les décennies prochaines. Ainsi, lors de notre travail de recherche, cinq personnes sont décédées, qui s'étaient consacrées de manière approfondie sur l'un ou l'autre des aspects de la kora (Ayegnon, s. d.) ;
- l'urgence de compiler et de sauvegarder les connaissances liées à l'apparition de la kora moderne ;
- l'urbanisation et la numérisation des contextes de communication, de transport et de transmission ont développé d'autres schémas de transmission.

Ainsi, devant ces états de fait, il a fallu trouver des solutions qui permettraient de faire face à ces difficultés inhérentes tout en facilitant la collecte d'informations. Il convient encore de rappeler que dans le but premier de mener une hybridation entre les deux styles musicaux représentatifs du moderne et du traditionnel, il a fallu hypothétiquement remonter dans l'histoire de la kora à partir des ressources contemporaines ; nous y avons trouvé les processus de définition de ce qui fait et qualifie un style de moderne ou de traditionnel. Ainsi, afin de prendre la mesure de cette histoire, il fallait partir de ce qui est sauvegardé du passé aujourd'hui, et plus précisément de ce qui est sauvegardé par les acteurs qui ont adopté l'instrument.

Pour répondre à ces problèmes de terrain, nous avons effectué les choix suivants :

- situer l'apparition de la kora moderne dans les années 1970 comme point d'origine dans notre fil temporel racontant l'histoire de l'instrument. Il existe donc un « avant » et un « après » la kora moderne. Ce choix est dû au fait que nous avons encore aisément accès à des sources vivantes provenant de cette période, ce qui confère à l'histoire de la kora moderne un ensemble d'éléments constitutifs d'un récit plus exact et moins empreint de symbolisme interprétatif. Nous appellerons ici kora moderne, de manière conventionnelle, la kora à clé ;

- le second choix, aussi de nature épistémologique, a été de concevoir un système capable de capter l'information contemporaine au sujet de l'instrument auprès d'acteurs dont les positionnements géographiques sont très éparpillés.

Nous avons donc mis en place un site web communautaire et une page Facebook⁸. Ces deux plateformes permettent, à travers la diffusion de contenus liés à la kora, de :

- créer du lien autour de l'instrument ;
- faire réagir des acteurs de la kora sur les thématiques en lien avec l'instrument ;
- créer un réservoir communautaire de connaissances sur la kora ;
- constater les tendances suivies par l'instrument ;
- utiliser le site web comme incubateur de recherche en intelligence artificielle, modèle de prédiction des comportements humains dans d'autres domaines ayant des caractéristiques similaires.

Cette étape d'envergure numérique se propose d'aider à la description d'un état de l'art collaboratif et contemporain portant sur l'objet central de notre étude, la kora.

L'utilisation d'un binôme d'approches théorique et pratique fait émerger une difficulté ethnologique liée à l'articulation entre concepts académiques et réalités sur le terrain.

Une recherche discursive à travers l'interprétation de faits extérieurs, mais ayant des répondants exogènes à la pensée du chercheur, permet une prise de distance entre les ressentis du chercheur, les phénomènes observés et l'interprétation que celui-ci donne à ces phénomènes vécus et observés. Au cours de cette thèse, nous avons produit une méthode permettant la description des phénomènes observés autour de l'objet kora. La description d'objets correspond à une catégorisation transcriptrice des éléments constitutifs d'un phénomène.

Face à cette difficulté que rencontre la recherche par rapport à la relation entre théorie et pratique, la catégorisation se présente comme une solution. Clarifier le discours par une juxtaposition de catégories facilite l'assimilation des informations transmises. Les catégories sont des objets qui, dans notre présente recherche, seront les signifiants de concepts abstraits ou d'ensembles conceptuels traduisant des réalités tangibles ou non tangibles. L'évocation ici de la tangibilité rejoint la relecture de l'Unesco de ce qu'est un patrimoine culturel matériel ou immatériel (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], s. d.-b).

D'un point de vue littéral, le matériel se définit comme une « *Substance dont sont faits les corps perçus par les sens et dont les caractéristiques fondamentales sont l'étendue et la masse* (CNRTL,2021) ». L'immatériel est, en antinomie par rapport à cette définition, comme la possibilité d'une « *chose non physique, incorporelle, qui est de connivence avec l'esprit et l'âme* ». Ces définitions antinomiques et dualistes entre matériel et immatériel correspondent à la nature même des objets qui sont abordés ici.

Dans notre recherche, les objets abordés seraient des objets mixtes, voire « duels », ou du moins, ayant à la fois des connexions avec le matériel et l'immatériel.

Ainsi, dans la transmission d'une technique de jeu de l'instrument sont communiquées des caractéristiques physiques de l'instrument et les techniques elles-mêmes, qui portent des connaissances de nature immatérielle. Ces dernières, propres au savoir-faire développé à partir de l'instrument, sont portées par les individus qui en sont les interfaces. Ils sont alors une des constituantes d'un seul objet « technique transmis ». L'intuition première suscitant les débuts de cette recherche ne séparera pas de manière plus globale l'instrument de l'instrumentiste. C'est la richesse dialectique qui existe entre le sujet et l'objet qui constituera la première source d'information permettant d'appréhender les processus de transmission.

Il est aussi à préciser que la nature de l'objet de recherche, d'ordre musicologique, voire ethnomusicologique, est voisine d'un discours proche d'une anthropologie générale et ne limitera pas notre propos, pour des raisons de suivi académique. Nonobstant cela, l'on verra apparaître à certains niveaux des données musicologiques qui pourraient éclaircir et approfondir ce propos.

2. Nos motivations

Cette relecture de nos motivations est un constat personnel des attentes et des besoins qui ont précédé ce travail de recherche. C'est, en d'autres termes, énoncer avec une visée objective les éléments subjectifs qui ont présidé et précédé à l'élaboration de notre étude.

Le travail de recherche en sciences humaines et sociales implique un statut émique et étique par lequel le chercheur se veut la grille de relecture. L'observateur est, d'une certaine manière, la source expliquant le phénomène observé. En ethnologie, cela est d'autant plus vrai que l'observation participative est l'une des clés permettant un rendu académique possible portant sur le phénomène observé. Notre histoire personnelle, impliquant une relation entre l'observateur que nous sommes et les objets ainsi que les sujets observés, encastre et interprète les vécus à travers nos énoncés. L'histoire dite repose dans notre énoncé sur notre vécu empirique. Bien que subjective, car émise par nous, une expérience évoquée fait toujours lien avec le chercheur qui est la première personne qui la relate. Quels que soient les mécanismes utilisés afin de contrer la subjectivité et faire une réelle « *epochè* » du vécu du sujet qui énonce, le « je » du chercheur se trouve toujours en action, ne serait-ce que dans l'activité mécanique d'énonciation même de l'histoire. « *Épochè* » se traduit chez Husserl comme une « *méthode d'analyse philosophique qui consiste à suspendre tout jugement concernant la réalité du monde (Épochè, Encyclopædia Universalis)*. » Faire *epochè*, c'est interrompre son jugement afin de tendre vers une réalité objective dénuée de jugement.

« Isn't social science supposed to be impersonal and detached? Not necessarily. In fact, such concerns are not at all out of place in the human sciences, whose key difference from natural sciences lies in dealing with value-laden data (like behaviors and symbols), which, by their very definition require interpretation. To invoke a term popularized by Clifford Geertz, every description is already 'thick' with interpretation. And an interpretation is not a view from nowhere but one that is necessarily grounded in a specific position (Lahiri, Mahmud, Herron, 2010, p. 10). »

La kora, instrument de musique d'origine ouest-africaine, a été pour nous le début d'un cheminement dans lequel émotion et réflexion pouvaient s'entremêler. Émotion que nous avons ressentie pendant le jeu de l'instrument ; réflexion dans cette recherche effrénée de sens, et aussi de voies et de moyens afin de réaliser des possibilités artistiques pas encore accomplies. Les émotions ressenties ont donc précédé l'adoption du présent objet de recherche qui a conduit à notre adoption de la kora comme instrument de musique. Ce sont aussi les émotions ressenties qui ont participé au choix de la kora comme objet central de la présente recherche.

Prétendre fonder son travail de recherche sur une émotion ressentie ou sur un retour à cette émotion paraîtrait pour le moins difficile au début d'un travail de recherche académique. L'on pourrait se demander si la rigueur d'un travail de thèse peut présupposer l'émotion comme répondant. Or il se trouve que cette émotion explicite le motif de cette thèse et rejoint la recherche englobante des réalités. Ce n'est donc pas l'émotion qui se positionne, mais plutôt la musique elle-même qui génère l'émotion en lien avec d'autres éléments, fruits de cette production. L'émotion peut être source d'inspiration d'oeuvres imaginées, sans pour autant être construites par l'artiste. Cet imaginaire est fortement ancré dans la recherche du beau de celui qui vit cette inspiration et émotion.

2.1 Cartographie réflexive

Il est entendu ici par « cartographie » une présentation réflexive, effectuée par nous-même, d'éléments qui auraient pu influencer significativement nos choix de recherche et d'interprétation académiques. Je suis un chercheur et un artiste musicien joueur de kora, né en 1984. D'origine béninoise, né et ayant vécu en Côte d'Ivoire, j'ai découvert la kora dans mon pays natal dans un environnement religieux chrétien. Les lignes qui suivent relatent le cheminement réflexif effectué afin d'aboutir à notre présente étude et des points centraux qui, selon nous, ont influencé notre observation. Cette cartographie donne au lecteur du présent travail de recherche des clés de compréhension de notre énoncé. Étant donné que nous sommes le principal acteur rendant compte de nos observations et portant une analyse sur les faits observés, il serait adéquat pour le lecteur ou l'auditeur de connaître nos antécédents personnels, qui ont influencé le contenu de connaissances de cet actuel travail de recherche, connaissances liées aux phénomènes incluant l'objet « kora ». Le terme « cartographe » fait appel à la métaphore par laquelle nous donnerons une carte, voire une feuille de route qui aideront à mieux comprendre l'actuel énoncé.

L'adoption de la kora – instrument qui pourrait être vu comme un pont entre la tradition rurale et le modernisme urbain colonial globalisé – a fait émerger une interrogation personnelle sur l'histoire des milieux dans lesquels nous avons vécu et où nous avons côtoyé l'instrument. Nous avons donc orienté notre étude vers l'histoire de l'instrument et des peuples qui l'ont adopté, afin de tenter de faire émerger le rôle de « transmetteur » de la kora.

Pour avoir vécu dans des environnements post-coloniaux, le modèle européen était considéré en bien des points comme un modèle parfait et original à suivre. Dans ces considérations, le lointain « occidental » me paraissait un exutoire social. Le jugement esthétique s'en trouvait influencé dans bien des domaines. La première appréciation musicale qui m'a conduit à adopter un style de jeu de la kora ne s'est pas faite à l'écoute d'un jeu propre au milieu endogène de la kora, mais d'un autre style de jeu, provenant de milieux hérités de la présence occidentale en terre africaine.

En raison de crises économiques successives, certains besoins essentiels, telles la santé et l'éducation, étaient loin d'être satisfaits. Ainsi, le rêve de s'évader vers l'Occident était très présent. D'une certaine manière, même les points positifs de ma vie, comme certains aspects esthétiques, faisaient pâle figure face à ce rêve, très jeune, de partir loin suivre des études. Je rêvais très jeune de partir loin afin de poursuivre mes études. Voir quelqu'un qui revenait d'Occident suscitait l'estime et le respect. L'écoute de la musique classique européenne était signe d'une recherche intellectuelle hors norme. Le lointain occidental était vu comme un rêve qui pourrait devenir réalité. Ainsi, cette fuite des réalités vers d'autres, portées par l'Occident, était très intégrée dans mon vécu personnel et communautaire.

Un autre aspect de l'Occident considéré comme modèle dans mon vécu concernait le domaine religieux, qui se trouvait omniprésent dans mon environnement. Hypothétiquement, nous posons l'adoption des religions occidentales comme l'une des conséquences de cette recherche d'évasion vers d'autres horizons. Transposées dans l'environnement local, ces religions importées apparaîtraient ainsi comme un autre environnement européen « rêvé ».

Ainsi, si nous considérons le contexte chrétien catholique romain qui nous est familier, participer à un acte liturgique calqué sur un modèle latin, voire européen, était d'une certaine

manière vivre un acte liturgique « vrai » d'orant, aseptisé des réalités locales⁹. L'on pouvait assister – et l'on peut encore assister – à des liturgies d'une grande solennité dans les cathédrales urbaines africaines empreintes de rites occidentaux. Bien que l'Occident ait été le modèle vers lequel tendait mon vécu, ce modèle s'est défini, dans mon expérience de vie, sous des formes hybrides. La Côte d'Ivoire, où j'ai grandi jusqu'à l'âge adulte, paraît très originale au regard des contextes urbains dans le vécu des populations en général. Alors que dans la sous-région ouest-africaine il existe des langues autochtones avec leurs dérivés argotiques, la langue principale et officielle parlée en Côte d'Ivoire est le français. Cependant, la langue « francophone » qui y est utilisée se présente comme un mélange hybride avec une base principale de français, enrichie d'autres langues vernaculaires.

Ces différentes caractéristiques de mon environnement, hybride et tendant vers le modèle occidental cité ci-dessus, semblent évoquer de manière particulière le caractère métis, voire transculturel du contexte dans lequel se sont créés mes propres outils de différenciation, de catégorisation et d'interprétation de l'environnement qui m'entoure. Ainsi, il faut rappeler qu'il y avait dans ce vécu un objectif orienté vers l'Occident, but d'évasion idéalisé. L'Occident, dans l'image reçue de la religion, de la culture musicale, de la formation académique, de l'histoire et de la culture en général, était l'un des modèles « parfaits » vers lesquels je tendais. C'est de ce contexte que sont nées les différentes problématiques de notre recherche actuelle.

Notre thèse repose sur une approche ethnologique qui, par définition, se veut subjective. En ethnologie, et plus généralement en anthropologie, c'est le chercheur qui, à travers ses observations, rend compte d'une organisation du contexte ambiant dans lequel il se trouve présent. On ne peut donc nier la subjectivité à laquelle est sujet son rendu écrit ou oral.

9. Se positionnant de manière plus poussée dans l'acte même liturgique chrétien, les liturgies chantées en latin, dans l'Église catholique romaine, milieu dans lequel j'ai découvert la kora, devenaient exceptionnelles et encore plus proches du sacré. La Côte d'Ivoire, pays dans lequel j'ai grandi, reçut officiellement ses premiers missionnaires chrétiens en 1895. L'Église catholique romaine fut un acteur fort du vécu colonial. Cependant, il est à remarquer que la culture chrétienne participa « positivement » aussi dans les années 1960 à l'affirmation de certains personnages impliqués dans la lutte pour l'indépendance. Ainsi de Léopold Sédar Senghor, Houphouët Boigny... tous deux grands acteurs « métis » dans la lutte pour les indépendances respectives du Sénégal et de la Côte d'Ivoire, qui affirmaient leurs appartenances religieuses chrétiennes très fortes dans leur vécu d'acteurs politiques.

Le « je » pensant du chercheur, gorgé de son histoire qui est toujours en devenir ne peut qu'être le premier sujet qui serait même l'objet des études portant sur un phénomène qui lui est extérieur. Ce « je pensant » est aussi celui qui porte toujours un regard à la fois sur le « soi » et sur l'autre. Ce discours du « je », qui dans le présent écrit nous définit en tant qu'individu se veut dans la mesure du possible permettre au lecteur de :

- se situer dans le contexte dans lequel la présente étude a émergé ;
- et de mieux comprendre les objectifs et les choix faits dans cette étude.

Cela traduit un mouvement réflexif qui nous permet, à différents niveaux, d'interpréter notre vécu afin de justifier nos choix présents de recherche.

Un autre défi apparaissant dans le présent exercice, et même tout au long de notre thèse, se situe au niveau de la jonction entre langage académique et réalités émanant des phénomènes observés.

Le travail en sciences humaines et sociales implique un statut émique et étique par lequel le chercheur se veut la grille de relecture, l'observateur et, d'une certaine manière, le canal-source qui explique le phénomène observé.

En ethnologie, c'est d'autant plus vrai que l'observation participative est l'une des clés permettant un rendu académique possible portant sur le phénomène.

« Émique et étique (en anglais emic et etic) sont des néologismes inventés par Pike à partir des suffixes des mots phonétique (2) et phonémique (Pike, 1954). L'émique se réfère à une mise en système considérée comme appropriée par les acteurs eux-mêmes ; tandis que l'étique dépend de distinctions élaborées par la communauté scientifique (Harris, 1976 : 334). Par exemple, les structures de la parenté sont étiques. L'émique correspond à l'esprit des acteurs. Il révèle les conceptions subjectives, les sentiments, les motivations, le point de vue du locuteur. Une des questions qui se pose est en effet : comment entrer dans la tête des gens ? Que pensent-ils ? Que ressentent-ils ? (Harris, 1976) (Bonnet, 1999). »

Notre langage, imbibé de notre histoire personnelle d'ordre intime et académique, encastre et interprète les vécus d'autres individus croisés. L'histoire dite repose dans notre énoncé et dans

notre vécu sur notre histoire personnelle. Le défi serait de surmonter de manière « objective » cette subjectivité qui polluerait l'histoire énoncée et la substance que cette dernière porte. Le « je » du chercheur se trouve toujours en action, ne serait-ce que dans l'activité mécanique d'énonciation de l'histoire.

La kora, instrument de musique d'origine ouest-africaine, a été pour nous le début d'un cheminement au cours duquel passion et raison pouvaient s'entremêler. Passion à travers laquelle l'exultation première d'écoute et de performance ressentie quand l'instrument est joué par soi ; raison dans cette recherche effrénée de sens du pourquoi des choses, et aussi des possibilités de compositions et projet liés à la kora pas encore réalisés. Cet « imaginé et non encore accompli » à valeur esthétique rejoint cette recherche passionnelle émotive.

Prétendre fonder son travail de recherche sur une émotion ressentie ou sur une tentative de retour à cette émotion paraîtrait pour le moins difficile au début d'un travail de recherche académique. L'émotion première qui a précédé l'adoption du présent objet de recherche et même, dans un cheminement ontologique, qui a conduit à l'adoption tout court de la kora est peut-être la motivation centrale de notre recherche.

Le sérieux d'une thèse ne saurait reposer sur une émotion ressentie. Cependant, cette émotion explicite la motivation de notre thèse.

« Mais peut-être faut-il commencer par poser la question : y a-t-il des discours, des énoncés, des paroles (peu importe ici la distinction) qui ne soient pas émotionnels ? Il est évident que toute énonciation est lourde d'une dimension affective « portée » par le style. Elle peut être soulignée, ignorée, masquée ou niée d'emblée par les conventions du discours ou encore par un choix conscient ou inconscient (celui-ci restant cependant toujours, même dans ce dernier cas, assujetti aux règles discursives) (Crapanzano, 1994, p. 109-117). »

Pourquoi une émotion liée à une esthétique propre au jeu d'un instrument serait-elle à la source d'une recherche ? Dans une attitude réflexive, il a semblé adéquat de revenir à cette émotion qui prendrait sens dans l'observation des entités émotives qui appartiennent à autrui. La musique et les éléments qui la fabriquent sont-ils « émotion » ? la musique est-elle « connaissance » ? Est-elle « vécu » ?... L'on ne pourrait répondre intrinsèquement à ces questions. La musique est en tout cas productrice d'émotions, d'histoires, de sons, d'objets matériels et immatériels, de connaissances... Elle est à la fois sujet et objet d'acteurs. Elle existe parce que ses acteurs la font, la portent, la transportent, l'absorbent et la dissipent. La musique est

donc bien plus que l'émotion qu'elle porte et, en tout honneur, elle a sa place comme début, principe et fin de cette recherche.

« Pour ce qui est de l'émotion, certains psychologues pensent que « l'état émotionnel » est permanent, ce qui signifierait que la propriété émotionnelle constitue un filtre par lequel passe toute la compréhension du monde à quelque niveau que ce soit et dont résultent les sentiments qui lui sont associés (Fernando et al, 2014, p. 167-191). »

2.2 Rencontre avec la kora

Ma première rencontre avec la kora a eu lieu dans une chapelle chrétienne. Le répertoire de la kora jouée dans ce milieu diffère en bien des points de celui du milieu endogène d'apparition de la kora. Ainsi, ma première rencontre à valeur esthétique et qualitative avec l'instrument s'est déroulée dans une communauté religieuse qui prenait pour modèle le jeu du monastère de Keur Moussa. La communauté monastique de Keur Moussa a été, selon nos recherches, la première à réaliser l'une des premières koras modernes complètes des plus accomplies (Huchard, 2000, p. 324). Dans mon appréciation esthétique, la kora de Keur Moussa et son répertoire étaient le modèle parfait. C'est suite à cette première expérience que j'ai entamé ma recherche d'apprentissage de la kora. Au cours de celle-ci, j'ai décidé de rejoindre la communauté religieuse dans laquelle s'était produite ma première rencontre avec l'instrument dans les années 2000. Ce premier choc esthétique a participé à mon choix d'entrée dans cette communauté religieuse.

La première rupture – que j'ai effectuée de manière très marquante – a été ma distanciation avec l'univers musical religieux premier dans lequel j'avais vécu. Cela s'est produit lors de la rencontre, en Inde, d'autres univers musicaux qui m'ont forcé à une remise en cause de mes dogmes musicaux. Une distanciation aussi avec la communauté religieuse mentionnée ci-dessus a participé à une profonde remise en cause de mes croyances et de ce qui a été pour moi pendant longtemps un modèle de perfection humaine et religieuse. Nous sommes ainsi passé par des sortes de médiations qui ont permis de mettre une distance entre notre personne et l'objet actuel de nos études.

« L'ethnologie exige, ici comme ailleurs, une critique de son propre appareil conceptuel, une critique qui ne saurait être totalement lucide puisqu'on ne peut jamais – selon Wittgenstein – construire une langue de commentaire (une métalangue) totalement indépendante de la langue-objet. Là réside, me semble-t-il, l'un des grands dangers de l'ethnologie « chez soi » : elle risque de perdre ce point de vue critique, plus facile à préserver lorsqu'elle étudie les autres sociétés, celles du moins qui parlent une langue distincte de la nôtre. Pour créer un « vrai » regard ethnographique notre anthropologie européeniste ne doit-elle pas recourir à une médiation, celle de l'expérience de l'altérité, qui passe par les recherches, les lectures, les préjugés culturels, les engagements personnels, les fantasmes ? Ces médiations, toujours à la limite du non-conscient, une sorte de condensation, imprégnée d'émotion, résultant de nos rencontres avec l'altérité, sont certainement parmi les facteurs décisifs de toutes les recherches sur les affects. Une focalisation – ou mieux peut-être, une projection – sur les émotions d'un Autre, qui opère logiquement à la façon d'un tiers, nous permet de repérer les émotions de ceux que nous étudions (ils sont alors « libérés » de nos projections affectives), de distinguer le climat affectif des relations que nous entretenons avec eux, faits de distance, de rupture (Crapanzano, 1994, p. 109-117). »

Éloigné de mon contexte religieux ouest-africain, je me suis rendu dans le sud de l'Inde, pour des raisons principalement académiques. Pendant plus de quatre années, j'ai vécu d'échanges musicaux, comme joueur de kora. Il en a résulté un changement dans mes croyances, dans mon appréciation esthétique artistique, dans ma considération du métissage et même de l'universalité du fait musical. J'ai découvert d'autres vécus humains, d'autres modèles musicaux, religieux, artistiques, humains voire anthropocentriques. En Inde, j'ai découvert des musiques locales. Cela m'a amené à orienter mon travail artistique vers une compréhension de mon instrument dans le but de mieux communiquer avec d'autres musiciens provenant d'univers différents. Le langage musical occidental semblait être le langage de la conversation musicale. D'une formation en business management, j'ai décidé de m'orienter vers l'ethnomusicologie. L'influence de ma formation en gestion des affaires transparaît dans ce présent exposé à travers l'articulation de la méthodologie adoptée afin d'aborder la kora dans son contexte transculturel actuel.

En effet, j'avais emporté une kora lors de ce voyage en Inde en me fondant sur le paradigme de l'universalité de la musique qui me rendait actif dans mes rencontres avec d'autres musiciens ; j'ai cependant réalisé les limites de mon savoir qui portait principalement sur le jeu de la kora et

qui se limitait à ce que j'avais appris de l'instrument à travers l'école de Keur Moussa. Je rencontrais des problèmes de rythme, de jeu accompagnateur, d'improvisation.

Dans les contextes musicaux rencontrés, il a donc fallu chercher à comprendre les fondements de notre propre univers musical et de celui des musiciens rencontrés. Nous avons ainsi commencé à remonter aux sources de la création de l'environnement dans lequel nous avons été formé musicalement. La liturgie de Keur Moussa constituait en grande partie cet environnement musical.

Au-delà de l'aspect musical, la considération de ce qui constitue théoriquement le fait musical émergea en moi. C'est en me posant des questions sur le fait musical découvert dans mes recherches que j'ai pris conscience que mon jeu de la kora avait été en grande partie inventé par les moines de Keur Moussa. Pour mieux répondre à ces questionnements, nous décidâmes donc d'entreprendre un travail de recherche qui nous amènerait à déceler les facteurs et les processus de création de l'environnement source dans lequel nous avons été formé. Tout au long de cette relecture réflexive, l'on peut constater un détachement nécessaire vis-à-vis de notre objet d'étude. Cependant, il faut mentionner que notre connaissance de l'objet de recherche qu'est la kora a aussi continué à se déconstruire tout au long de ce travail de recherche. Pour nous, cette déconstruction a été un atout permettant de faire une interprétation approfondie des réalités qui se sont présentées à nous. Les questions de recherche que nous nous sommes posées sont entre autres : comment la musique de Keur Moussa a-t-elle été créée ? Comment la musique de la kora en général s'est-elle formée ? Comment la décrire et la comprendre ?

Lors de notre formation en ethnomusicologie et en anthropologie de la danse, nous nous sommes heurtés dans l'exposé de nos recherches à une remise en cause de ce qui faisait nos propres dogmes musicologiques et ethnologiques en lien avec l'instrument. Ainsi avons-nous décidé de prendre de la distance par rapport à notre compréhension de la musique elle-même, tout en cherchant à l'analyser. Nous avons donc choisi de nous orienter de manière plus analytique vers la compréhension de la musique créée par le monastère de Keur Moussa, considérée comme le modèle premier à suivre dans le milieu religieux dans lequel nous avons appris la kora. Nos voyages vers d'autres contextes, le vécu sociétal dans des milieux différents de notre milieu

d'origine ont favorisé une ouverture vers une interprétation différente de celle donnée par les membres de la communauté de croyance et de profession artistique à laquelle nous avons appartenu.

Vivre en Inde pendant un certain nombre d'années, puis en France nous a réconcilié avec la perception de l'Occident comme modèle « parfait » par rapport à notre terre natale. Il existe plusieurs modèles parfaits pour des acteurs particuliers qui les qualifient comme tels. Nous les retrouvons dans les savoirs philosophiques attachés à la pensée développée dans d'autres domaines connexes à l'exercice de l'art et de l'apprentissage ethnologique.

Cela nous a permis de reconsidérer la culture de notre milieu d'origine et de lui donner une autre valeur. Notre appréciation n'était plus centrée sur l'Occident idéalisé.

Ce sont ces différentes recherches et remises en cause qui nous ont conduit à entreprendre la présente thèse.

3. Approche méthodologique centrale

Présenter la transmission de la kora dans un contexte transculturel actuel, c'est présenter l'instrument sous différents aspects. Parmi ceux-ci, l'on peut citer :

- l'organologie ;
- les styles de jeu de l'instrument ;
- l'histoire actuelle et celle de l'origine de l'instrument à travers la catégorisation du moderne et du traditionnel, des aires culturelles endogènes et exogènes à la kora ;
- les acteurs actuels et passés qui ont adopté l'instrument...

Cette multiplicité d'aspects connus ou non encore connus, reliés entre eux, relatent un système aux multiples embranchements existant autour de l'instrument. Pour ce qui est de la présente thèse, l'impact serait de l'ordre de la pluridisciplinarité qui servirait à aborder ces aspects. Dans le cadre de cette étude, qui se présente principalement à travers le prisme disciplinaire de l'ethnomusicologie, nous avons fait appel à d'autres disciplines, comme les humanités digitales et le management afin d'atteindre l'objectif fixé.

La méthodologie qui est ici utilisée et qui vise à étudier la transmission de la kora en milieu transculturel se caractérise comme suit :

- elle prend en compte le fait que la kora, comme instrument de musique, se situe dans des contextes culturels et géographiques différents ;
- elle réunit trois approches en une :
 - une approche influencée par la mise en place d'un *business model*. La conduite de cette thèse a nécessité la mise en place d'une organisation réelle qui a une visée à la fois structurelle, administrative, financière, voire entrepreneuriale. Il fut donc conçu une entité d'ingénierie culturelle, qui vise l'étude, la sauvegarde et la promotion des objets culturels à travers un *business model*. La méthodologie ici développée pourra s'appliquer de manière transversale à d'autres contextes de promotion et de sauvegarde du patrimoine culturel,
 - une approche ethnologique,
 - une approche digitale ;
- cette approche vise à la fois une recherche académique portant sur la transmission de la kora, qui passe par l'accès à un contexte de recherche et sa mise en place. Ce contexte de recherche participe en lui-même à la sauvegarde et à la transmission de la kora dans des environnements virtuels et non virtuels. Ces environnements constituent les terrains de recherche dans lesquels le chercheur a œuvré ;
- la première partie de cette méthodologie est d'ordre analytique. La deuxième partie vise l'implémentation d'une ethnomusicologie appliquée à partir de la première analyse faite.

La méthodologie s'inspire du *design thinking* (voir illustration 18), approche développée pour l'innovation par Rolf Faste, de l'université de Stanford. Le *design thinking* a été adapté aux réalités de la recherche actuelle. Les étapes suivies au cours de la mise en place de contextes méthodologiques centrés sur l'objet culturel kora seront présentées dans les prochaines lignes.

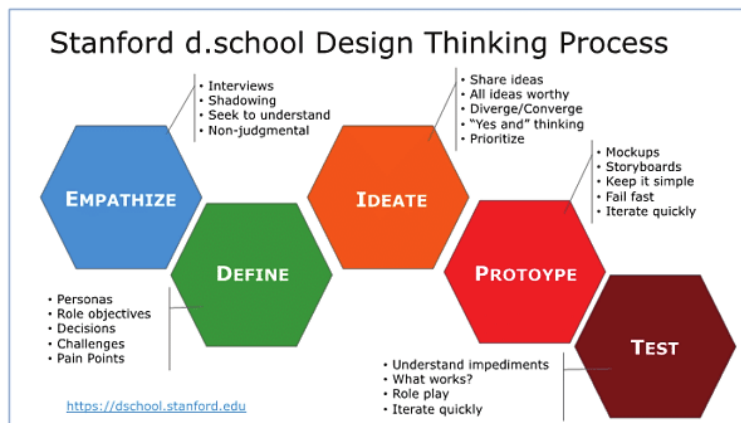


Illustration 18. Les étapes du Design Thinking.

Source : « Lean Management & Design Thinking | Méthodes Projets », GT logistics le prestataire de l'externalisation logistique dédiée, 29 mars 2018. En ligne : <https://www.gt-logistics.fr/actualites/lean-management-design-thinking/>.

Dans un premier temps sera introduite l'approche du *design thinking* et dans un second temps l'adaptation qui a été faite de celle-ci.

3.1 L'approche du design thinking

Afin de ne point dénaturer la signification des termes, nous garderons la dénomination des étapes du *design thinking* en anglais.

3.1.1 Empathize

Dans la méthodologie du *design thinking* classique, la première étape correspond à la mise en contexte d'empathie (*empathize*). Elle consiste à découvrir les besoins dont les personnes n'ont pas toujours conscience, les émotions qui guident les différents acteurs impliqués dans la prise d'informations. Elle consiste à « *écouter, observer, interviewer, poser des questions, identifier les besoins des utilisateurs* (Derobert, s. d.). »

3.1.2 Define

Cette partie cherche à « *définir le périmètre, identifier le modèle et émettre des hypothèses* ». Dans ce contexte, cette partie nous a aidé à organiser, synthétiser et analyser les différentes informations en :

- besoins des acteurs en lien avec la transmission de la kora ;

- idées de contexte de transmission ;
- éléments constitutifs d'une histoire de la kora.

3.1.3 *Ideate*

Cette troisième partie est la charnière entre la prise de connaissance du vécu des acteurs impliqués dans la résolution de la problématique première et la proposition d'une idée de conception. « *Ideate* » consiste à « *venir avec des solutions et des idées ; expérimenter, co-créer* (Squark.com) ». C'est le lieu du croisement des différentes sources et informations en vue de la constitution d'une histoire de la kora.

3.1.4 *Prototype*

« *Prototype* » correspond à « récupérer le *feedback* » des utilisateurs du produit et à affiner le prototype mis en place. Dans notre travail de recherche, cela correspond à mettre en forme l'histoire de la kora afin de prototyper un contexte de transmission de la kora qui servirait de contexte de transmission.

3.1.5 *Test*

« *Test* » consiste à tester l'ensemble des solutions mises en place et à évaluer la satisfaction des utilisateurs. Comme stipulé plus haut, le contenu de cette recherche a été structuré à travers celle du *design thinking*. On en trouvera les fruits dans le prochain paragraphe. Pour être au plus près de notre approche de recherche, nous avons redéfini les étapes du *design thinking*. Elles ont été subdivisées en deux phases, avec une étape charnière entre les deux premières et les deux dernières. La première phase correspond à la phase analytique. Elle comprend les étapes suivantes propres à la méthodologie du *design thinking* : *empathize, define, ideate*. La deuxième phase correspond à l'implémentation d'un projet découlant de la première observation. Cette phase regroupe les étapes suivantes : *prototype, test*. Les intitulés adoptés ici diffèrent de ceux utilisés dans l'approche du *design thinking*.

3.2 Étude de la transmission de la kora inspirée de la grille d'étude du design thinking

3.2.1 Première phase : approche analytique

Cette première partie, qui correspond à l'étude de la transmission de la kora à travers l'expérience vécue par les acteurs de la kora, correspond à celle de la prise de connaissance de ces mêmes acteurs. Elle s'est faite par l'utilisation d'une approche ethnologique, principalement l'observation participative et d'autres moyens s'apparentant à celle-ci. Cette première phase regroupe les étapes du *design thinking* suivantes : *empathize, define, ideate*.

❖ Première étape : indexation de l'objet d'étude

Dans le présent travail, l'indexation d'un objet de recherche central est primordiale. Cet objet sera mis au centre d'un réseau systémique de transactions relationnelles. L'objet central ici choisi se rapporte principalement à la kora, instrument de musique d'origine ouest-africaine.

❖ Deuxième étape : ciblage des acteurs en lien avec l'objet d'étude

Dans cette deuxième étape, l'objectif était de cibler les acteurs en lien avec l'objet central d'étude. Ce ciblage passe aussi par une connaissance des acteurs en lien avec la kora. La population des différents acteurs interviewés est mixte. Elle se compose des types d'individus suivants :

- les joueurs de kora ;
- les instructeurs ;
- les apprenants ;
- les luthiers (fabricants de kora) ;
- les chercheurs ;
- tous individus ayant un lien avec l'instrument.

Ainsi, afin d'obtenir les informations liées à la transmission de la kora, il a fallu trouver des acteurs et définir les catégories de contextes à travers lesquelles ces derniers pouvaient être observés et interviewés. Dans ces mêmes contextes, de manière participative, en tant que chercheur, nous avons la possibilité d'observer les mouvements, conscients ou non, des acteurs

autour de la kora. Mouvements que nous qualifierions de mouvements de passage, voire de transmission. Ces contextes d'observation catégorielle sont, dans le présent travail de recherche : l'apprentissage, la lutherie, la production musicale et la recherche académique.

Les acteurs participent aux rôles d'énonciation des informations portant sur la kora. Ainsi, le monde subjectif du chercheur sera sécant à d'autres vécus et d'autres *logos* liés à la kora. Afin de mener cette recherche s'adressant simultanément à plusieurs acteurs situés dans des zones géographiquement éloignées, il a fallu trouver une approche qui permettrait de manière synchronique de produire un savoir commun à cause de la simultanéité de temps dans laquelle le travail était poursuivi, mais diversifié par la différenciation naturelle des vécus des acteurs.

C'est dans le lien entre l'acteur et la kora qu'a été puisée et structurée la prise de connaissances. L'acteur se définit, comme en phénoménologie, comme tout individu impliqué dans « *la mise en activité* » d'un phénomène.

« L'acteur est conscient, donc il est libre ; il est intentionnel, donc il est libre ; il est rationnel, donc il est libre ; sa rationalité lui permet d'agir en fonction de "son inter" et, donc, il est libre ; il est capable de stratégie, donc il est libre. Les prémisses de chacune des affirmations deviennent des catégories qui agissent les unes sur les autres en s'interpellant. Elles forment, en fait, un système (Laflamme, 2012, p. 138-150). »

❖ Troisième étape : choix de sous-approches permettant la collecte d'informations

Afin d'atteindre l'objectif de recherche et de recueillir les connaissances nécessaires à une modélisation du microcosme de la kora, il a fallu utiliser divers outils tels que :

- des formulaires Google (*cf. annexe 1*) ;
- l'interview d'acteurs de la kora (*cf. annexe 1*) ;
- l'observation participative à travers la réalisation d'une étude sur le terrain (*cf. chapitre 2*) ;
- la consultation de ressources documentaires, audio, vidéos, imagées ou simplement matérielles, déjà existantes.

❖ Quatrième étape : établir les relations entre l'objet central et les acteurs

L'établissement des relations entre l'objet central et les différents acteurs interagissant avec la kora correspond à l'identification des chaînes de transmission. Ces chaînes de transmission correspondent, en lien avec la thématique de la présente recherche, aux processus de passage d'un individu à un autre autour de la kora. L'instrument kora existe parce que des acteurs –individus, communautés, entités autonomes ou automatisées– le reconnaissent comme tel. Cette reconnaissance mutuelle d'un même objet par différents acteurs constitue un environnement systémique relationnel. Dans ces relations, les processus de passage, voire de transmission d'un individu à un autre, prennent place.

L'étude de la kora comme objet de transmission consistera en l'étude des chaînes de transmission de la kora formant un système avec l'objet kora au centre ; si l'on considère qu'il pourrait y avoir plusieurs types de koras, on peut alors parler de plusieurs objets centraux considérés comme des objets de type « kora ». Une telle étude rejoint l'objectif principal de notre travail de recherche. La relation entre l'instrument et l'acteur est ainsi une source de connaissances liées à ce travail. Ce travail repose sur le lien relationnel unique existant entre l'instrument et chacun des acteurs en relation directe ou indirecte avec l'instrument. Ces liens peuvent être multiples et posséder une polarité diverse. Cette polarité se veut diverse, parce qu'elle peut impliquer plus de deux acteurs en même temps. L'étude de ces liens mis en réseau constituera une source d'explicitation et de compréhension de la place contextuelle donnée à la kora, de son histoire et de la transculturalité qui s'en dégage. L'on attribue à cette mise en réseau de liens, voire de relations, des sources explicatives du rôle et du sens commun donné à la kora par les acteurs qui l'utilisent ou qui la côtoient directement ou indirectement. L'instrumentiste, le luthier, le mélomane, le chercheur, la communauté, l'institution... font partie de cet ensemble d'acteurs qui, observés de manière relationnelle entre eux et avec la kora, forment un réseau dans lequel on verra émerger des sens qui se dégagent par rapport à l'instrument. La kora existe parce qu'il y a des entités, des acteurs ou des communautés d'acteurs qui la reconnaissent comme telle en tant qu'instrument.

❖ Cinquième étape : établir un environnement de présence des acteurs

Ces environnements sont entre autres les mondes virtuel et non virtuel. Le monde virtuel correspond à celui des réseaux sociaux sur Internet, dans lequel des communautés existant autour de l'instrument se sont déjà créées. L'environnement non virtuel correspond au monde tangible dans lequel ces acteurs vivent. Le terrain ethnographique de recherche consistera en cet ensemble catégoriel de contextes. Dans cet espace matérialisé ou dématérialisé, le référentiel temporaire de

l'observateur – ici nous-même – est celui sur lequel ce dernier se fonde pour conduire ses observations. Ce référentiel temporaire est la période actuelle dans laquelle il observe les flux continus ou discontinus des transmissions de la kora du passé vers le futur. Bien que des énoncés du passé soient omniprésents dans le vécu des acteurs actuels de la kora, il s'en dégage un symbolisme qui prend sens aujourd'hui. Les différentes histoires de la kora relatées par nos interviewés révèlent cette actualisation symbolique du passé.

Il a donc fallu mettre en forme et accéder à un environnement systémique composé principalement de deux environnements, virtuel et non virtuel, dans lequel se trouvent présents des acteurs mis en relation en lien avec la kora ou les koras selon les différents concepts existants de l'instrument. Aussi bien l'environnement dans lequel cette recherche a été effectuée que l'approche utilisée se veulent structurés de manière systémique à cause de l'agrégat des éléments

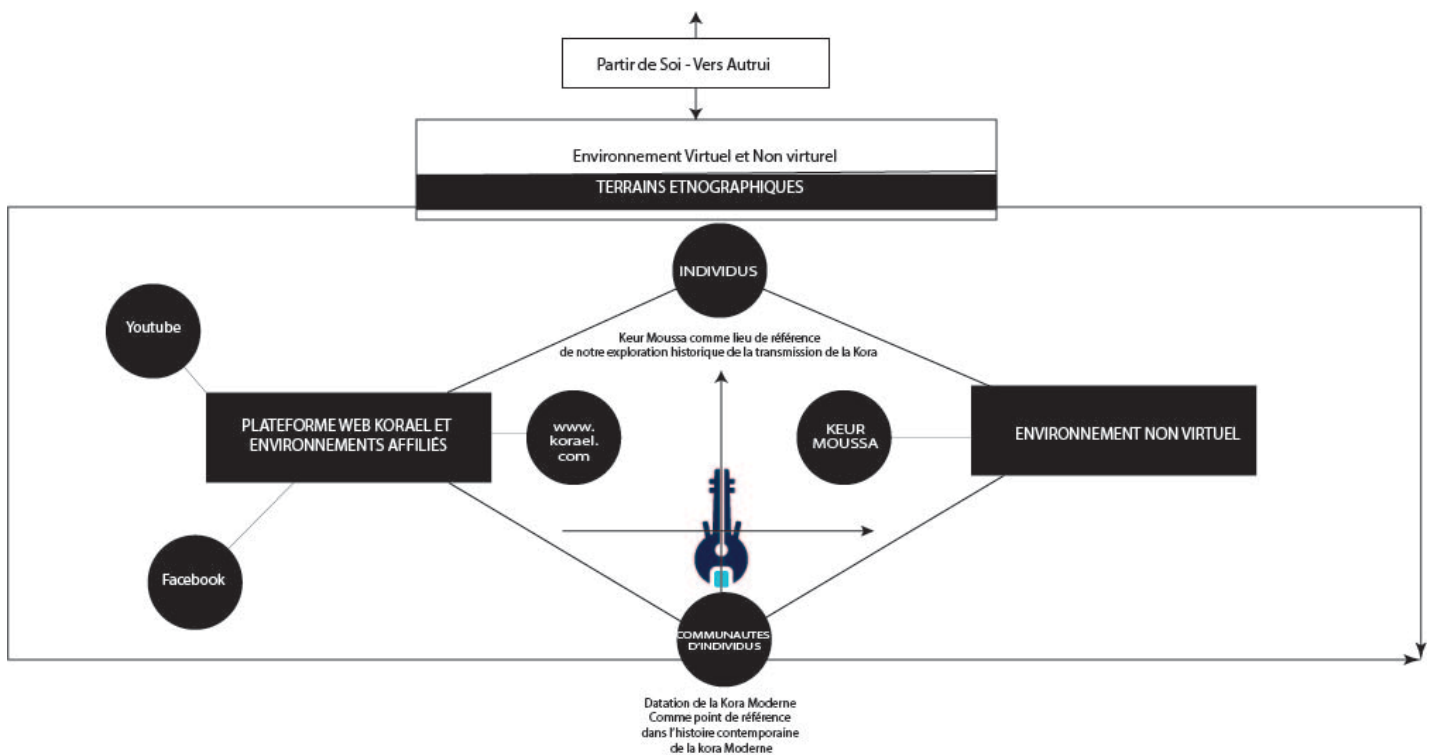


Illustration 19- Mouvement réflexif inclus dans la recherche autour de l'objet de recherche kora.

brassés qui les composent.

Au centre, la kora se positionne dans la zone sécante entre le monde virtuel et digital et le monde non virtuel. La kora se situe donc dans un monde dynamique, humain

et institutionnel. Ces trois dernières identités se partagent la kora à travers une compréhension et une prise en compte conventionnelles de l'instrument. Le chercheur qui centre son travail sur un instrument tel que la kora tient compte dans son discours une compréhension des interactions vécues entre la kora et l'individu porteur de la kora.

❖ Sixième étape : identifier les éléments transmis à travers les chaînes de transmission

Parler de la transmission de la kora dans un contexte actuel revient à révéler dans ce même contexte tous les aspects traitant de l'instrument. Nous utiliserons ici la définition de la transmission telle que présentée par Marie Treps : la transmission est « *l'action de transmettre, de faire passer quelque chose à quelqu'un ; résultat de cette action. Transmission du langage, du nom, des traditions [...] Transmettre, faire passer d'une personne à une autre, d'un lieu à un autre (le plus souvent, lorsqu'il y a un ou plusieurs intermédiaires)* (Treps, 2000, p. 3) ». L'auteure qualifie ces définitions du substantif « transmission » et de son verbe « transmettre » comme adéquates au domaine de l'anthropologie. La transmission atteindrait donc un grand spectre d'éléments transmis que constituent, dans le contexte de ce travail de recherche, les aspects cités ci-dessus liés à la kora. Ces aspects constituent ainsi les éléments transmis, présents dans les chaînes de la transmission même de la kora. Ils sont participants selon leur nature à cette transmission. À travers ces aspects entrent en relation les différents acteurs selon le but que ces derniers portent en eux.

Les acteurs de la kora sont intimement liés à ces éléments transmis par les chaînes précitées. Ces éléments peuvent être divisés en deux ou trois catégories. Une catégorie tangible, matérielle, qui correspond par exemple à la kora physique ; une catégorie non tangible, voire immatérielle, qui correspondrait à un style de jeu de la kora par exemple ; une catégorie mixte qui prendrait en compte à la fois des éléments tangibles et non tangibles tels que l'organologie de l'instrument¹⁰.

10. Un diagramme heuristique sera conçu pour chaque acteur de la kora.

C'est ce diagramme heuristique (*cf. illustration 20*) qui a permis de constituer de façon catégorielle la représentation d'un microcosme contemporain autour de la kora. Ce diagramme heuristique est une modélisation des interactions faites en lien avec la kora par les différents acteurs qui l'ont adoptée. Ce diagramme est une sorte d'ethnographie de l'univers de la kora qui permet de produire une ethnologie portant sur les réalités vécues par les acteurs en lien avec l'instrument aujourd'hui.

Parmi ces éléments, nous pouvons compter :

- l'histoire de l'instrument et les symbolismes interprétatifs donnés par les acteurs, qui prennent sens dans leurs vécus actuels ;
- le style de jeu qui englobe la technique de jeu, les échelles mélodiques, le répertoire ;
- les modes d'apprentissage ;
- les aires culturelles dans lesquelles l'instrument était et est présent ;
- et encore d'autres dimensions propres à l'instrument.

La liste n'est point exhaustive. Afin d'obtenir ces différents éléments contenus dans les chaînes de transmission, différentes approches ont été retenues pour en prendre connaissance et y avoir accès. Nous entrons en dialogue avec notre terrain de recherche afin de définir la meilleure méthodologie à utiliser ici :

- l'interview d'explicitation par laquelle nous revenons avec l'acteur interviewé sur son expérience, ses productions. Les raisons des actions de ce dernier sont élucidées avec le concours « post-action » de l'acteur lui-même ;
- les questionnaires en ligne, en utilisant des formulaires à travers lesquels nous pouvons atteindre des interviewés qui n'habitent pas le même lieu géographique que lui. Cela profite à la diversité culturelle qui pourrait émerger dans le contenu des informations reçues de la part des acteurs étudiés ;
- l'observation participative, qui consiste en l'exercice du terrain de recherche, où nous nous immergeons dans le vécu des acteurs étudiés ;
- la lecture de sources documentaires.

Pour des raisons de concision, le choix de recherche s'est porté sur l'étude de la relation d'apprentissage. Deux acteurs ont été identifiés : l'instructeur et l'apprenant. Voici les éléments identifiés à la suite des interviews *via* les questionnaires en ligne, présentés dans l'illustration ci-dessous, un diagramme heuristique qui est la modélisation de la relation entre l'instructeur et les différents acteurs de la kora identifiés autour de cette dernière (*cf. illustration 20*) :

Cette illustration est une modélisation de microcosmes catégoriels dans lesquels les acteurs interagissant avec la kora participent à des processus de transmission. Les catégories existant dans les transmissions représentent des ensembles auxquels ces acteurs peuvent s'identifier : l'apprentissage, la lutherie, la production musicale, la recherche, la spiritualité, l'espace de performance, l'aire culturelle. Cette liste non exhaustive traduit les catégories qualifiant le type d'acteur.

L'exemple ci-dessous présente l'acteur « apprenant » de son ensemble catégoriel « apprentissage » qui interagit avec d'autres acteurs appartenant soit à son ensemble, soit à un autre. Ces interactions se font à travers des chaînes de transmission qui abritent des actions ou/et des objets actionnés à travers des passages.

Une chaîne de transmission peut par exemple s'établir entre l'apprenant et l'instructeur comme suit : « L'apprenant reçoit ses connaissances de l'instructeur ».

La catégorie « apprentissage » se divise en sous-catégories stipulant les objets matériels et immatériels. La technique de jeu, le style de jeu constituent à la fois des éléments embarqués dans les processus de transmission, et aussi des « objets-objectifs », buts ultimes inscrits dans les processus de transmission. Ils permettent d'identifier le processus même de transmission.

Ces mouvements de transmissions décrits ici à partir de la catégorie « apprentissage » s'appliquent aux autres catégories avec des chaînes et des objets transmis différents.

La réalisation de ces modélisations participe à élaborer une méthode structurante d'acquisition des connaissances portant sur un objet culturel matériel ou immatériel transmis.

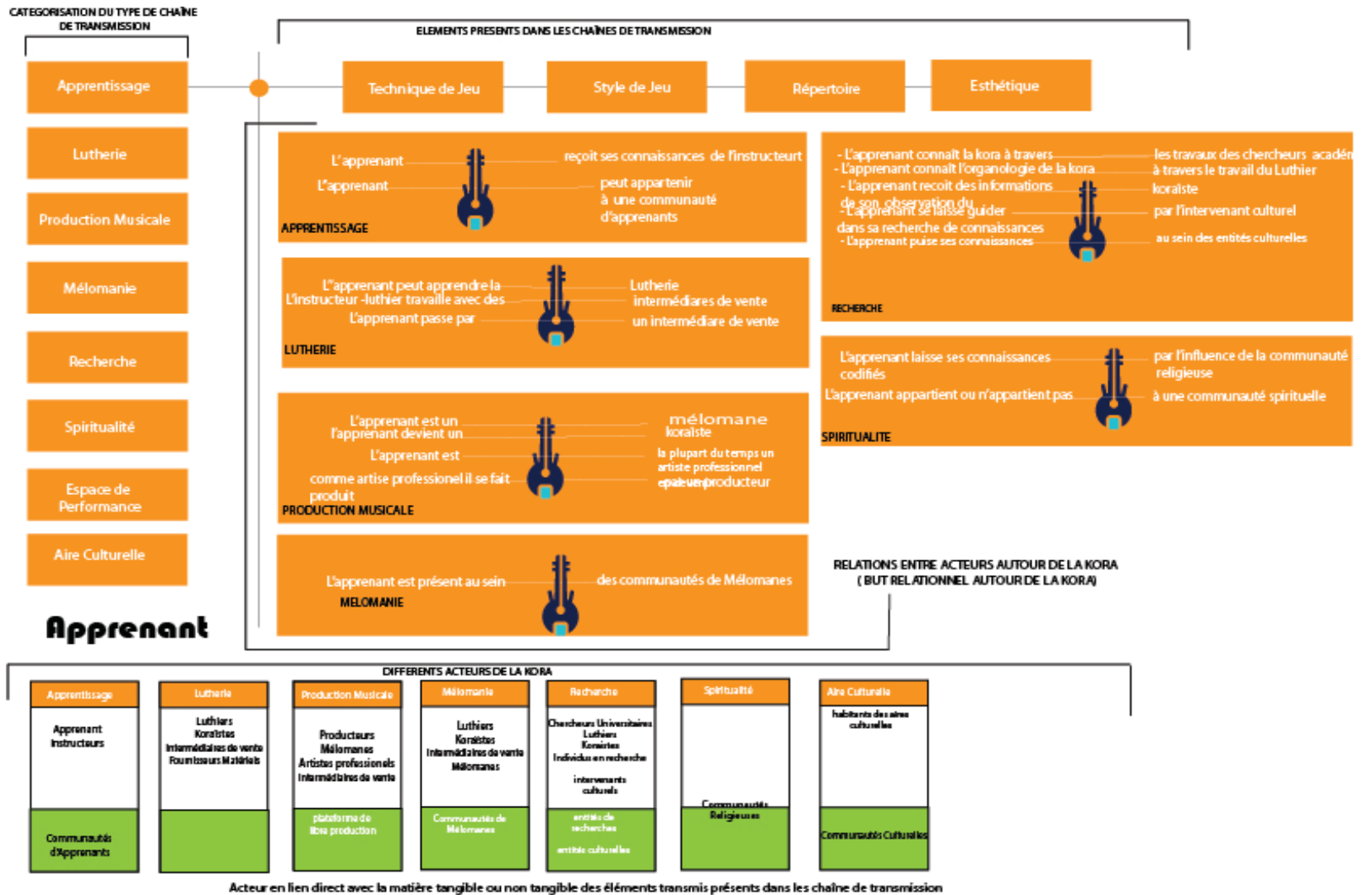


Illustration 20 - Diagramme heuristique de la kora dans le cas de la chaîne de transmission entre un instructeur et un apprenant

3.2.2 Deuxième phase : approche active

Cette partie correspond à l'action prise à partir de la phase analytique. Elle invite à une action concrète en lien avec les acteurs et l'objet, dans la visée d'une ethnologie appliquée.

❖ Septième étape : modéliser les éléments transmis présents dans les chaînes de transmission

Le présent travail implique simultanément la modélisation, l'établissement d'un état des lieux du microcosme ou des microcosmes ayant en leur centre la kora et la mise en place d'un ensemble d'outils – cités ci-dessus – permettant d'observer et de saisir les traces de cette transmission. Ces aspects correspondent aux éléments présents dans les chaînes de transmission de la kora. Cet ensemble d'outils vise à rendre compte des réalités et des processus par lesquels la transmission se fait. Cet état des lieux sous forme de modélisation a permis de produire une ethnographie schématisée du contexte présent autour de la kora. Ces états des lieux ont été facilités par l'utilisation d'outils permettant la collecte d'informations pour effectuer l'inventaire des informations liées à la kora et des processus de passage, voire de transmission. Ils portent sur les différents aspects de la kora et leur passage comme des éléments passés d'un point *A* à un point *B*, qui ne sont pas figés dans le temps. Pour les inscrire dans le flux d'écoulement du facteur temps, il a fallu prendre en compte ces passages dans un continuum espace-temps. Cette étape de modélisation est la partie charnière de la thèse, entre recherche analytique et descriptive. Aujourd'hui, il existe différents supports de transcription des traces de la pensée, voire de l'expérience humaine. L'évolution des technologies a mis en place des supports plus ou moins accessibles par des acteurs qui participent à produire des connaissances sur l'instrument en général. Cette évolution donne un panel de supports de retranscription de la pensée. Ces supports permettent de consulter de manière diachronique des traces écrites. En plus de l'écrit, nous assistons à des possibilités de retranscription de la pensée humaine, voire du vécu, selon divers modes. Ces possibilités de retranscription de la pensée situent les processus de cognition – autrefois engagés seulement dans l'écriture, l'oral ou les deux à la fois – dans d'autres types de processus tels que la conception digitale alliant l'image animée, le son, voire la vidéo.

Ces possibilités de retranscription de l'expérience créent un environnement de transcription qui va au-delà de l'instant d'oralité ou de codification livresque. Le numérique, qui allie audio, vidéo, image et texte, permet à d'autres éléments de faire leur apparition dans la retranscription de l'expérience humaine et de perdurer dans le temps.

Le numérique définit un environnement immatériel reposant sur du matériel. Aujourd'hui, deux environnements se chevauchent dans la « délimitation » des espaces de transmission. Cette dualité entre matériel et immatériel habite également la thématique de notre travail de recherche. La conceptualisation de la « transmission de la kora » fait appel à deux types de contenus et de processus qui se veulent respectivement et intrinsèquement tangibles ou non tangibles ; ou encore mitigés entre matériel et immatériel.

La transmission fait donc appel à une catégorisation immatérielle des processus de cession d'objets matériels ou immatériels. La kora ne serait pas juste un objet tangible qui représente un instrument de musique : elle est aussi porteuse de connaissances qui sont par nature non tangibles. Dans les lignes ci-dessus, nous voyons un entremêlement de réalités tangibles et non tangibles, conceptuelles et abstraites, évoquant des réalités matérielles et immatérielles. L'étude des processus de transmission de la kora équivaut à l'étude de la kora elle-même et fait appel à une manipulation d'objets matériels et immatériels. Cette coexistence de deux différents types d'objets rend la kora participante à la définition même de l'environnement d'étude. Le matériel concerne aussi cet environnement physique, voire topographique, dans lequel un processus de transmission prend place. Il correspond aussi à l'état matériel des éléments transmis. Le virtuel et le numérique correspondent à un environnement où le numérique est la forme et le médium du contenu transmis. Le numérique se trouve aujourd'hui mû par l'Internet.

Modélisation, traces écrites, traces historiques

Plusieurs écritures musicales, en fonction des univers culturels, se sont présentées dans les communautés. Souvent appelées notations musicales, qu'elles soient orales ou écrites, elles chercheraient à garder les traces du fait musical afin de procéder à une transmission. Cependant, plusieurs critères influencent cette mise en forme.

Le médium même de sauvegarde, du fait de son inscription dans une historicité influencée, influe aussi à son tour sur le contenu transmis et lui donne une couleur. L'écriture musicale occidentale fait partie de ces corpus théoriques qui influencent par exemple la posture musicale pendant l'exécution de la pièce musicale.

Dans les contextes porteurs de la kora, il existe plusieurs écoles et plusieurs espaces de sauvegarde et de transmission de l'instrument. Notre but est de faire état des possibilités de rassemblement et de structuration d'un corpus musical, à la fois tangible et non tangible, lié au patrimoine de la kora. Pour atteindre cet objectif, le choix a été celui d'une modélisation informatique. Ce choix, substantiellement et complètement réalisé, témoigne des réalités propres à

la contemporanéité du contexte dans lequel les processus de transmission de l'instrument sont abordés. Cette modélisation a pris forme et s'est tournée vers un récit d'explication générale des contenus liés à l'instrument.

- ❖ Huitième étape : création d'un environnement virtuel et non virtuel en interphase avec le monde actuel autour de la kora

Cette étape correspond à la création de microcosmes témoins, échantillonnés autour de la kora à partir des modélisations effectuées. Ces microcosmes témoins correspondent à :

1. La mise en place d'une plateforme web Korael dans le but :
 - d'avoir accès à l'observation des acteurs et des comportements au sein de microcosmes liés à la kora dans un environnement numérique. Ce microcosme est, dans ce but, un incubateur de recherche, dans lequel sont observés les acteurs de la kora ;
 - de sauvegarder des traces de transmission de la kora par la mise en place d'une *knowledge base* (base de connaissances) ;
 - d'observer le devenir, tel qu'il apparaît aujourd'hui, de la kora et toutes les transactions qui ont lieu autour de l'instrument.

Dans le cadre de cette thèse, la plateforme, sous la forme du site web www.korael.com,



est adjointe à une page web du réseau social Facebook. La mise en place de cette plateforme virtuelle s'est faite dans le contexte d'une approche fondée sur le management et les humanités numériques. La plateforme web ainsi créée fonctionne comme un outil de prise d'informations sur les réalités vécues autour de la kora.

2. La mise en place d'un musée de la kora que nous aborderons au chapitre des futures perspectives. Cette étape a été précédée par la préservation d'artefacts : la recherche d'éléments nous a conduit à préserver les artefacts des premières koras modernes de Keur Moussa, laissés à l'abandon, afin de connaître l'évolution de la kora. Kilian Anheuser,

conservateur au musée d'Ethnographie de Genève, a participé généreusement à cette mise en préservation préventive des premiers artefacts de la kora.

Pour permettre les deux actions citées ci-dessus, une organisation sur la base d'un *business model* a été mise en place. Il a donc fallu penser à édifier une structure qui permettrait de capter et d'abriter les connaissances liées à la kora à travers la création du site web *Korael* et l'accompagnement dans la constitution d'un musée de la kora. L'entreprise Owlycraft a donc vu le jour en janvier 2019 (*cf. annexe 2*) avec pour objet la promotion, la transmission et la sauvegarde du patrimoine culturel. C'est de sa tutelle technique et administrative que dépend la plateforme web *Korael*. Il s'agissait de mettre en place une interface administrative stable permettant de :

- pérenniser les recherches ici débutées. La constitution du diagramme heuristique (*voir illustration 20*) ci-dessus est corollaire à l'évolution de la compréhension de l'objet « kora » dans le temps. Les recherches portant sur l'objet « kora » à travers sa transmission vont bien au-delà du temps de réalisation de notre thèse. Ce besoin de pérennité s'est aussi imposé à nous dans un souci de sauvegarde de connaissances portant sur le patrimoine autour de la kora. Pendant l'élaboration de cette thèse, quatre personnes ressources : Dominique Catta, Luc Bayle, Paulin Demba Sène et Ousmane Sow Huchard, sont décédées ;
- pourvoir aux besoins de la recherche, notamment au niveau financier, par la vente de services et de produits. La difficulté à laquelle ce volet entrepreneurial veut répondre ici relève de notre capacité à financer notre recherche. À travers cette thèse est développée une méthodologie d'accompagnement des communautés et des individus dans un but double : approfondissement des recherches portant sur l'objet de la communauté de transmission et financement de celles-ci. Ce volet entrepreneurial ouvre des perspectives visant à établir de manière continue les connaissances portant sur des acteurs.

❖ Neuvième étape : étude des comportements des acteurs de la kora au sein de ce microcosme créé, réévaluation de ce concept

Ainsi, notre recherche s'était orientée vers un projet d'élucidation des symbolismes constituant les histoires de la kora qui se traduisent dans le vécu des acteurs l'ayant adoptée. Cependant, leur grand nombre nous a incité, dans un premier temps, à mettre en place des outils et des approches de collecte de ces vécus impliquant la kora.

Les approches adoptées dans le cadre de cette thèse sont des approches qualitatives.

Nous avons exploré un terrain de recherche autour du monastère de Keur Moussa. Plus d'une vingtaine de personnes ont répondu à notre questionnaire en ligne, ainsi que cinq autres personnes, respectivement joueur traditionnel de kora ; joueuse de kora d'origine non traditionnelle ; instrumentiste non joueur de kora ; luthier et joueur de kora ; chercheur académique sur la kora.

3.2.2.1 La plateforme web : www.korael.com

Ce site web est un outil qui fonctionne comme une base de données interactive à travers différentes plateformes web (*voir illustration 21*).

La recherche d'informations à travers un site web vise à faire apparaître les possibles histoires de la kora sous plusieurs formes. Il s'agit de faire état des divers vécus autour de la kora pour qu'émergent des éléments-clés de transmission comme : des styles particuliers de jeu, des techniques de jeu, des avancées technologiques qui constitueraient des contenus importants participant à la sauvegarde du patrimoine culturel autour de la kora. Les raisons de l'utilisation de cet outil numérique sont les suivantes :

- la diversité des histoires de la kora ;
- la diversité des interprétations de cette histoire, notamment d'un point de vue académique ;
- la propagation géographique de l'instrument dans des contextes géographiques et culturels différents ;
- l'asynchronie des histoires de la kora. Cette asynchronie révèle d'un autre point de vue la vérité symbolique en dualité avec celle qui se veut exacte ;
- une sauvegarde d'urgence des acteurs de la kora. La kora s'est laissé vulgariser dans les années post-indépendance africaine. Et une bonne partie de ces acteurs ne pourront bientôt plus témoigner ;
- concevoir une histoire de la kora par les acteurs contemporains interagissant avec l'instrument et à partir d'autres sources écrites, visuelles ou orales ;
- établir les besoins des différents acteurs interagissant avec la kora en lien avec la transmission de la kora ;
- recueillir des idées de contexte de transmission de la kora en milieu transculturel ;
- confronter les solutions hypothétiques au point de vue des acteurs ;
- la nécessité de créer une base de connaissances sur l'instrument afin d'avoir de la « matière académique » à interpréter dans le but de comprendre les différents styles de kora existant

dans le présent contexte contemporain est aussi l'une des raisons « artistiques » préfigurant à la création de cette plateforme web.

Arborescence du site web

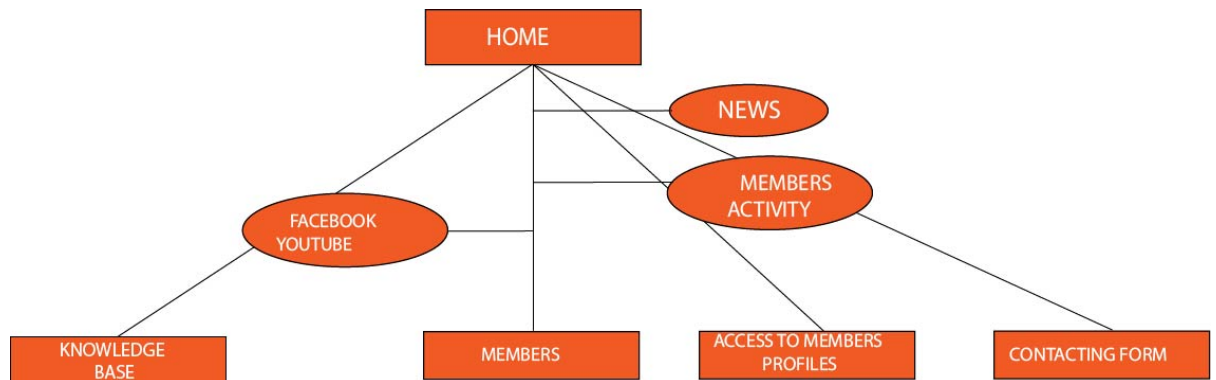


Illustration 21 - Structure du site web www.korael.com

Les différentes pages de ce site web sont créées dans le but de fonder une communauté autour de contenus liés à la kora.

Fonctionnalités du site web :

- Le site web est lié aux réseaux sociaux que sont Facebook (Ayegnon, s. d.)¹¹ et YouTube (Ayegnon, s. d.) (cf. annexe 3 pour la liste des vidéos YouTube et la liste des publications).
- Facebook permet de rentrer en contact, aisément et de manière plus sécurisée, avec les internautes ayant un lien avec la kora. La plateforme YouTube, réseau social bâti autour de vidéos elles aussi en lien avec d'autres réseaux sociaux tels que Facebook, permet la sauvegarde des connaissances en format multimédia. Cet ensemble systémique présent sur le web constitue la plateforme web Korael.
- Cette plateforme web se révèle un incubateur de recherche dans lequel on peut observer les comportements des acteurs autour de la kora – dont notamment les comportements et les phénomènes émergents. Il s'y dessine comme un contexte de recherche. La méthode du *design thinking* qui est en amont de la création de cette plateforme web trouve là un contexte

¹¹ Tout au long de ce manuscrit, les références ne comportant pas de numéros de pages ou n'étant pas précisées, par une note de bas de page, font appel à un contenu textuel lié à un corpus non paginé.

de rencontre d'individus permettant de réaliser les possibles itérations liées à l'exécution du cycle de la méthode, principalement au niveau du test.

- Comme incubateur de recherche, l'utilisation de cette plateforme web se fait en plusieurs phases. Il faut remarquer qu'une communauté web existe déjà autour de la kora comme objet culturel et instrument de musique. Notre perspective ici se précise dans le fait que la kora est utilisée comme objet de recherche afin de connaître les histoires d'individus qui s'y lient. Le site web suit à la fois une phase d'invitation et d'incitation, conduisant à une deuxième phase de réaction et de publication. Ce cycle dualiste invitation-incitation/réaction-publication se fait tout au long de l'existence de ce site.

- **La phase d'incitation et d'invitation**

Cette communauté web se nourrit des interactions que les internautes font à l'aide des contenus que ces derniers produisent – ou que nous-même produisons en tant que webmaster. Il est donc essentiel d'inciter les internautes, à travers les réseaux sociaux, à rejoindre la communauté web créée autour de www.korael.com.

Cela se fait par la publication de contenus liés à la kora et par des promotions publicitaires *via* le réseau social Facebook. Dans le prolongement de cette phase, certains internautes ont rejoint la plateforme. Suite à cette phase d'incitation et d'invitation, qui est continue, se produit de manière itérative une autre phase de réaction et de publication.

- **La phase de publication et de réaction**

La phase de publication intervient lorsque l'internaute ayant rejoint la communauté web publie un contenu ou réagit à un autre déjà publié. Les algorithmes des réseaux sociaux tels que Facebook permettent une interprétation de ces publications et de ces réactions.

- La plateforme possède aussi une fonctionnalité de « base de connaissances » autour de l'instrument. Elle a une valeur encyclopédique et de sauvegarde du patrimoine. Les formats texte, vidéo et sons servent à conserver des traces liées à la kora.

Ce projet est à la charnière du monde virtuel et du monde physique – représenté par le musée. Au cours de la rédaction de cette thèse a débuté une mission de sauvegarde de mémoires d'acteurs encore vivants portant sur la kora. Des chercheurs comme Roderick Knight, Lucy Duran et Éric Charry ont été directement contactés. Parmi eux, certains ont partagé de manière substantielle une partie de leurs connaissances *via* des courriels (*cf. annexe 4*). D'autres chercheurs, comme Sow Huchard, ont été interviewés ; des artistes, tels Derek Gripper, Yerko Lorca, Ballaké Sissoko ou Dominique Catta ont aussi été interviewés.

En lien avec cette mission de sauvegarde qui est toujours en cours, nous nous sommes rendu au monastère de Keur Moussa afin d'effectuer une sauvegarde préventive conduite par Kilian Anheuser, conservateur au musée d'Ethnographie de Genève .

Outre la création du site web www.korael.com, notre page Facebook nous permet d'observer le comportement de potentiels « koraphiles ».

Étant donné que ces deux projets sont en constante évolution, ils seront présentés au chapitre 3 dans une perspective portant sur la thèse.

❖ Dixième étape : Analyse et interprétation du matériel récolté

Cette étape est liée à une analyse et à une interprétation des éléments recueillis tout au long de l'exécution de l'étude. La méthodologie que nous avons adoptée rejoint ici notre objectif qui consiste à découvrir comment étudier la kora dans un contexte transculturel. Pour l'atteindre, nous avons établi une approche méthodologique destinée à établir une connaissance de l'objet « kora » à travers le vécu de ses acteurs. Cet objectif rejoint un autre but, plus global : présenter dans la visée d'une anthropologie appliquée une expérience améliorée des acteurs de la kora qui rejoindrait leurs propres buts. La réalisation de notre intention académique reviendrait donc à étudier la kora, à travers le vécu des acteurs afin de leur proposer une expérience bénéfique qui répondrait à leurs différents objectifs. L'expérience de ces acteurs se loge dans les processus de transmission, voire de passage de la kora et des réalités d'un acteur à un autre dans un ou plusieurs buts conscients ou inconscients. Le déploiement de notre approche méthodologique passe donc dans un premier temps par une connaissance de l'objet « kora » à travers l'expérience des acteurs et dans un deuxième temps par une implémentation d'actions visant l'amélioration de cette expérience. Dans cette présente thèse, cette implémentation a nécessité la structuration d'actions autour de la proposition d'un *business model*. Cette implémentation est préfigurée par une recherche des éléments présents dans le vécu constitué par l'expérience des acteurs de la kora. Ce concept d'expérience est inspiré à la fois de l'approche ethnologique en lien avec l'expérience d'acteurs observée et celle promue par une approche du *business management* s'appuyant sur l'expérience client.

« Customer experience is the internal and subjective response customers have to any direct or indirect contact with a company. Direct contact generally occurs in the course of purchase, use, and service and is usually initiated by the customer (Schwager, Meyer, 2007). »

À la différence de cette approche propre au business qui vise un attachement premier du client à une organisation productrice de services et de biens, nous visons l'étude de ce « client »

comme un acteur vivant un attachement avec la « kora ». De même que dans les études visant à connaître l'expérience client, il s'agit ici de connaître l'expérience vécue par les acteurs ayant adopté la kora avec leurs propres fins. Connaître leurs expériences à travers leur buts personnels en lien avec l'instrument et d'autres acteurs afin de leur proposer des solutions leur permettant de vivre une expérience satisfaisante. Connaître, proposer et implémenter sont les actions effectuées dans l'approche méthodologique que nous avons débutée au cours de cette thèse. Notre objectif académique est de proposer une approche qui correspond à la connaissance des expériences multiples vécues par la diversité des acteurs de la kora, des solutions issues du savoir de ces acteurs et d'implémenter ces solutions. Cette recherche de connaissance se fait dans la perspective de la transmission de la kora qui est mue dans des processus relationnels de passages de l'instrument et réalités affiliés, d'un acteur à un autre.

Nous avons préféré choisir un environnement virtuel et non virtuel afin de rencontrer ces acteurs et d'établir la connaissance de l'objet « kora » à travers le vécu des acteurs en lien avec la kora. L'accès à cet environnement virtuel et directement avec des acteurs de la kora présents s'est fait par l'intermédiaire des réseaux sociaux. Pour accéder à un possible environnement tangible, qui n'est pas unifié en un seul contexte physique, nous avons choisi des points de départ afin de rencontrer sur un terrain communautaire des acteurs de la kora. Ce contexte n'est point unifié à cause de la présence éparse de l'instrument dans diverses régions géographiques. C'est ainsi que nous avons choisi, comme point de départ non virtuel de connaissance de l'objet kora à travers le vécu d'acteurs, le monastère de Keur Moussa pour les raisons suivantes :

- selon Ousmane Sow Huchard, la première kora à clés la plus aboutie est celle de la communauté de Keur Moussa ;
- nous sommes parti de l'hypothèse selon laquelle cette communauté, afin de réaliser cette kora, a dû faire des recherches et a été témoin de rencontres et d'états de la kora dans les années 1970, période d'apparition de ses premiers prototypes. Cela nous permet ainsi de remonter vers d'autres sources de la kora ;
- héritier de la tradition monastique, le monastère possède des archives écrites relatant leurs recherches ;
- la communauté de Keur Moussa est de nature transculturelle, fondée par neuf moines occidentaux et aujourd'hui regroupant plus d'une quarantaine de membres majoritairement d'origine locale ;

- la communauté est prédisposée à la poursuite de notre travail de propositions de solutions de transmission et d'implémentation, à un projet de sauvegarde du patrimoine autour de la kora que nous aborderons dans le dernier chapitre de cette thèse.

Chapitre 2 : Keur Moussa et son travail sur la kora¹²

1 Keur Moussa

Le village de Keur Moussa se situe à une cinquantaine de kilomètres de la ville de Dakar (Sénégal). Le monastère implanté dans ce village est aujourd'hui connu pour son travail liturgique d'« inculturation¹³ » dans l'Église catholique romaine et pour les différentes koras à clés qui y ont été inventées. Ce monastère a été fondé par les moines de l'abbaye de Solesmes, abbaye portant le titre d'Académie internationale de chant grégorien, dont il a hérité les us et coutumes liturgiques propres à ce type de chant. Solesmes est aussi connue pour son action de renouveau du chant grégorien. Forts de cette tradition liturgique grégorienne, neufs moines arrivèrent au Sénégal et en 1961, un monastère fut fondé, inauguré en présence du président Léopold Sédar Senghor en 1963. Le monastère de Keur Moussa compte aujourd'hui une quarantaine de moines. Il participa à la fondation d'un autre monastère en Guinée dans la localité de Friguiabgé.

De sa dénomination canonique « abbaye du Cœur immaculé de Marie », ce monastère implanté en terre sénégalaise suivit la tradition monastique bénédictine en adoptant le nom de la localité dans laquelle il s'était établi. Cela explique l'appellation plutôt atypique de Keur Moussa qui se traduit dans la langue wolof par « la demeure de Moussa » ou de manière plus « francisée », par « la demeure de Moïse ». La communauté bénédictine est un ordre religieux monastique fondé par Benoît de Nursie en 529.

Le Sénégal est un pays à forte composition islamique. Plusieurs confréries islamiques présentes influencent les dimensions sociale, économique et politique du pays. Il existe aussi des

¹² Dans ce chapitre certains éléments provenant du mémoire de master du chercheur apparaissent (Ayegnon, 2014, p30-49). Ces éléments ont été resitués, approfondis et reformulés dans cette présente thèse.

¹³ L'inculturation est un terme utilisé dans l'Église catholique romaine qui désigne l'intégration ou l'explicitation de la doctrine, de la liturgie et d'autres éléments caractérisant la foi de l'Église catholique dans la culture d'un milieu de mission. « *L'inculturation est l'incarnation de la vie et du message chrétiens dans une aire culturelle concrète, en sorte que non seulement cette expérience s'exprime avec les éléments propres de la culture en question (ce ne serait alors qu'une adaptation superficielle), mais encore que cette même expérience se transforme en un principe d'inspiration, à la fois norme et force d'unification, qui transforme et recrée cette culture, étant ainsi à l'origine d'une nouvelle création.* » (Pedro Aruppe, 1992, p.169-177).

réalités propres aux religions traditionnelles présentes dans les régions rurales et urbaines du pays. On trouve souvent un Islam qui tient compte des pratiques traditionnelles locales. Dans certaines régions coexistent des pratiques juxtaposées du christianisme et de l'animisme. Il est à noter qu'un métissage demeure d'une certaine manière dans la plupart des pays africains où le christianisme est présent. On remarquera, selon les régions de l'Afrique de l'Ouest, un plus grand maintien apparent des pratiques animistes qui coexistent dans le même environnement que les autres religions. Ainsi, plusieurs œuvres musicales dont s'inspirent les moines de Keur Moussa proviennent de contextes animistes et même islamiques.

L'œuvre musicale de Keur Moussa observa donc une rupture avec le chant grégorien ou la forme grégorienne des débuts. Dans les premiers essais lors du début du projet d'inculturation de la liturgie du monastère, les moines s'intéressaient à l'utilisation des langues vernaculaires en remplacement du latin. De même, ils adaptèrent des mélodies provenant de milieux extraliturigiques chrétiens sur une syllabique vernaculaire sénégalaise et francophone. Cet ensemble de nouvelles pièces musicales constitue en grande partie le répertoire chanté du monastère de Keur Moussa en plus des pièces musicales pour kora et de l'accompagnement de ces chants avec les instruments.

Le répertoire musical et la kora de Keur Moussa sont aujourd'hui les « objets apparents » par lesquels le monastère s'est rendu célèbre. La particularité de son répertoire musical se trouve dans l'utilisation dans sa liturgie d'autres types de chants, en grande partie différents du grégorien. La devise des moines, « *Ora et Labora* » qui se traduit par « Prie et travaille », fait de la pratique musicale une partie intégrante de la liturgie. Cela se traduit dans la lecture et les chants composés à partir de sources bibliques. Cette pratique musicale est une importante composante de la vie monastique.

Hérités du répertoire de la musique grégorienne, les moines en ont trouvé un substitut qu'ils ont créé au fil des années de leur présence en terre africaine. L'utilisation des langues vernaculaires est assez marquante dans la liturgie de Keur Moussa. Leur intégration dans la liturgie de Keur Moussa s'inscrit toujours dans cette logique d'inculturation.

1.1 La structure religieuse, une hiérarchie interactive

Autour de centres religieux, de mythes, de personnes, de lieux géographiques et de communautés d'individus, il s'est créé des mouvements de croyances qui peu à peu se sont positionnés en objets dogmatiques, architecturant ces communautés d'individus organisés en structures de vie. Il en est ainsi de L'Église catholique romaine. Le terme « Église » vient du grec

ancien *Ekklesia* qui signifie « assemblée de peuples ». L'Église pourrait se définir comme un groupe, une communauté de personnes qui se mettent ensemble et se réunissent autour de pratiques, rites, dogmes, croyances et traditions intersubjectifs. Il existe à ce jour plusieurs Églises qui, dans le contenu de leurs dogmes et dans l'agencement de leurs croyances, se différencient dans l'histoire et dans leur expression par une identité qui leur est propre. Dans cette Église, il existe des sous-groupes qui possèdent un caractère canonique particulier, lié à leur nature, à leur histoire, à leur origine, à leurs objectifs et à la nature des personnes qui les composent. Parmi ces sous-groupes, des communautés de religieux consacrés se qualifient de familles contemplatives qui se caractérisent par leurs tendances monastiques en retrait de la société. Dans les communautés d'ordre contemplatif, il existe une limite infranchissable par un grand public qui protège et régule l'interaction entre la communauté religieuse et le monde extérieur. Cette clôture canonique se veut à la fois tangible, par les constructions abritant ses membres établis en retrait dans l'espace de vie rurale ou urbain ; et non tangible à cause de l'ensemble des règles statuant sur les flux entre l'extérieur et l'intérieur de la communauté. Ces communautés monastiques sont, entre autres, la communauté bénédictine à laquelle appartenait Dominique Catta. C'est dans ce contexte que la kora moderne la plus aboutie – selon nos recherches – a été conçue. À la différence des communautés apostoliques, on y découvre des réalités différentes où la clôture canonique est fortement moins présente dans l'environnement de la communauté. Cet environnement a influencé la morphologie et l'utilité de la kora au sein du monastère. La kora fut conçue dans le but d'accompagner la musique de la communauté de Keur Moussa. Ainsi, à divers niveaux, des réalités communautaires culturelles s'adaptent aux réalités locales. Nous verrons un peu plus tard que le concept d'inculturation, qui a consisté en une acculturation à la lumière du corpus catholique et qui participa beaucoup aux considérations données, a été porté par L'Église catholique dans les différentes régions. Ce concept d'inculturation a influencé le répertoire créé par les moines autour de la kora de Keur Moussa. L'une des options que nous avons prises, mentionnée au début de ce présent écrit, était d'utiliser l'apparition de la kora moderne – selon nous : la première kora à clés – pour point d'origine de datation dans l'échelle temporelle de l'histoire de la kora. Nos premières informations ont orienté notre premier terrain de recherche vers le monastère de Keur Moussa. Ainsi, afin de connaître l'histoire de la kora moderne, nous avons procédé comme suit :

- nous avons orienté notre travail vers l'étude des travaux de Dominique Catta et de Luc Bayle, nos contemporains, et qui ont eu un fort impact sur la mise en forme de l'organologie de la kora de Keur Moussa et de son répertoire ;
- lors de notre visite au monastère de Keur Moussa, nous avons découvert que les premiers artefacts qui ont contribué à la mise en forme de la kora moderne avaient besoin d'être conservés préventivement.

Nous avons donc effectué une conservation préventive de ces artefacts ;

- ce constat et l'action de prévention ont débouché sur un projet de création d'un musée de la kora ; sujet que nous aborderons dans le dernier chapitre.

Il est à remarquer également que le discours théologique chrétien a formaté au long des siècles le discours philosophique sur lequel repose le discours anthropologique, lequel ne s'est pas encore libéré du discours des catégories provenant de la pensée théologique chrétienne. On rejoindrait là le discours de Mondher Kilani portant sur la conception du religieux dans la culture occidentale :

« Certes l'anthropologue, ou l'anthropologie, comme la sociologie, est consciente de l'origine chrétienne du mot religion, donc de s'en dire ethnocentrique ; malgré cela, la plupart des chercheurs ont cru possible de construire un concept de religion capable d'embrasser l'universalité des faits, raisonnablement appelé religieux. En fait, quelque part on est enfermé dans une sorte de tautologie. Certes, il faut reconnaître dans ce domaine comme dans tous les autres que le chercheur est inévitablement pris dans un cercle épistémologique puisqu'on ne peut parler d'une réalité sans la postuler au départ, mais il faut en même temps convenir qu'à trop s'attarder dans ce cercle, on s'enferme dans une sorte de tautologie : est religieux ce que nous pouvons considérer comme religieux. Est religieux ce que l'Occident considère comme religieux sur la base de sa propre expérience religieuse (Kilani, 2013). »

Notre recherche s'articule sur une démarcation entre le discours religieux et le discours scientifique.

Cependant, et Kilani l'exprime parfaitement, la catégorie du religieux est itinérante dans la pensée occidentale et dans son histoire. Kilani démontre dans ce discours que la catégorisation des éléments religieux dans le monde occidental reste imprégnée des catégories chrétiennes dont l'Occident a cherché à se débarrasser/s'éloigner/s'émanciper au cours de son histoire. Ce n'est pas le cas dans certaines régions où le religieux fait partie intégrante de la culture. Les catégories liées au religieux en Occident se sont développées avec l'hégémonie du christianisme dans l'histoire occidentale. La signification du religieux dans notre contexte de recherche est vraisemblablement marquée d'une empreinte de métissage. On verra en ce facteur chrétien un rapport politique de recherche de pouvoir, et aussi une couverture du fait religieux déjà présent dans un contexte ouest-africain qui prendra d'autres couleurs dans l'enveloppe religieuse chrétienne. Quels sont les éléments, les contextes, les facteurs participant à cela ? Parler de Keur Moussa pourrait aider à élucider ces questions.

1.1.1 Le monastère chrétien

Le monastère de Keur Moussa, comme tout autre monastère, privilégie la vie du moine hors du monde – non religieux. Dans le monastère, l'organisation se calque sur une structure hiérarchique présente dans l'Église catholique romaine. À la tête de cette hiérarchie monastique se trouve un père abbé, qui est considéré comme l'entité première de décisions dans le monastère. Le père abbé est élu à vie dans le monastère, sauf en cas de démission de ce dernier. Keur Moussa et Solesmes sont des monastères bénédictins organisés selon des constitutions suivant la règle de vie de saint Benoît, son fondateur. Ces monastères participèrent à la vie sociale de plusieurs régions en Europe. Des marques de cet impact sur la civilisation européenne sont aujourd'hui présentes dans diverses sphères culturelles du continent. En venant en Afrique, juste après les indépendances africaines d'Afrique noire, des visées similaires – et d'autres – étaient inscrites dans leur projet.

1.2 Le concile Vatican II et l'inculturation

En 1962, un concile¹⁴ fut convoqué dans l'Église catholique romaine au sein de l'État du Vatican. Ce concile porta sur des questions inhérentes à la société telle qu'elle se présentait dans sa modernité. Le concile Vatican II fut considéré par ses membres comme la porte d'entrée de l'Église dans le monde moderne.

L'adaptation du corpus religieux chrétien au contexte culturel des terres de mission, telles que les pays de l'Afrique de l'Ouest, fut l'une des directives instruites par le concile. Ainsi, le concept d'inculturation apparut dans le discours des missionnaires venant dans ces pays de mission.

La structure du monastère aujourd'hui va au-delà de ce que l'on pourrait penser de la clôture canonique. Il demeure que le monastère, implanté dans un lieu, s'imbrique ou se laisse s'imbriquer dans un réseau de personnes et d'institutions.

Ce présent travail de recherche se focalise sur l'œuvre de production liturgique de Dominique Catta et de Luc Bayle, mais va bien chercher au-delà de leurs personnes singulières,

14. Un concile est une rencontre de différents prélats et théologiens afin de débattre de questions relatives à l'action de L'Église.

pour mieux comprendre cette expérience de métissage, sur un terrain liturgique qui ferait intervenir des acteurs internes et extérieurs au monastère de Keur Moussa au Sénégal.

1.2.1 L'inculturation

L'arrivée des moines à Keur Moussa coïncida donc avec la tenue du concile Vatican II. Pendant ce concile, des questions concernant les terres de mission furent posées et habitaient les discours et débats. C'est ainsi qu'à la suite de ce concile, il fut décidé que la liturgie telle qu'elle est vécue dans les terres de missions (principalement, l'Afrique, l'Asie et l'Océanie) s'adapterait aux us et coutumes, voire à la culture locale qui recevait ou qui avait reçu le corpus chrétien latin. Cette mesure s'appliquait à toutes les missions rattachées à l'Église catholique romaine. Le latin, jusqu'alors langue officielle de celle-ci, fut abandonné comme principal médium linguistique durant les différents rites. Ainsi apparut une musique sacrée composée dans des langues autres que le latin.

Ce processus par lequel le corpus dogmatique s'exprime sous les traits d'une culture donnée est appelé « inculturation ». Il est à remarquer que ce terme apparut dans le domaine théologique chrétien catholique vers les années 1960. L'inculturation pourrait se définir comme une acculturation qui implique des filtres, éléments propres à ce que l'on pourrait appeler la « Parole de Dieu ». Il s'apparente à la signification du même concept chez Ortiz Fernández (1940, p.255), mais se différencie dans la signification.

Ce terme de « Parole de Dieu » intervint dans nos discussions avec Dominique Catta (*cf. annexe 5 portant sur la transcription des interviews*). Nous découvrîmes en ce terme une compréhension subjective sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard.

C'est dans ce processus d'inculturation dans lequel s'inscrit l'œuvre de production de Dominique Catta que se constitue en grande marge l'ensemble de la liturgie de Keur Moussa. Cette inculturation se produit en utilisant principalement des chants et des musiques traditionnelles provenant pour la plupart d'Afrique.

Dominique Catta débuta l'inculturation en réponse à la demande de son supérieur d'alors. Ce processus d'inculturation pour lequel il a travaillé était vu comme la réponse à une obédience. Le projet d'inculturation de Keur Moussa était donc décidé dès les premières années d'existence du monastère. L'inculturation passait alors par une adaptation des chants liturgiques aux dialectes et à ce qui paraissait comme la culture du monde environnant du monastère. On pourrait donc aussi voir l'inculturation comme une acculturation dans laquelle différentes cultures interagissent.

Cependant, dans notre exemple, il est à préciser que le mouvement conscient des différents acteurs était plus la démarche d'un acteur vers ce qui pourrait paraître « exotique ». Cela suggère une différence entre l'acculturation et l'inculturation. Selon nous, l'inculturation est un processus d'acculturation, dont l'objet est plus précis. Cet objet est ici l'adaptation du message chrétien aux us et coutumes du milieu local. L'inculturation est donc beaucoup plus centrée vers des dimensions d'ordre religieux.

Il est à remarquer que l'inculturation dans le contexte chrétien est déjà apparue à maintes reprises dans le vécu des communautés chrétiennes. Dans certaines régions, il y eut régulièrement des adaptations du message chrétien dans son expression aux us et coutumes. Par exemple, les déesses-mères, qui pourraient être qualifiées d'origine « profane » par rapport au message chrétien, ressemblaient étrangement à la statuaire représentant la mère du messie chrétien. Les jours de fêtes et solennités chrétiennes, telles que celle de Noël ont remplacé des fêtes païennes préexistantes. Cette tendance à imbriquer le corpus du message chrétien dans des formes appartenant à des cultures locales ou même lointaines n'est donc pas récente.

L'un des exemples assez marquants de cette acculturation est relative aux jésuites en Chine aux XVII^e et XVIII^e siècles (Yu, 2007). Cette inculturation, qui se traduit par la querelle des rites, concerne les terres de missions du Japon, de la Chine, de l'Inde et de l'Amérique du Sud. La communauté jésuite qui, à la différence des moines, a une mission plus présente hors de la clôture canonique du couvent, adaptait le message chrétien en utilisant des traits culturels propres aux cultures locales pour l'annoncer. Cette adaptation, qui posait des problèmes à la fois doctrinaux et politiques, entraîna cette querelle de rites entre les missionnaires eux-mêmes. Dans certaines régions comme celle de l'Amérique latine, l'incompréhension du pouvoir colonisateur en place fut soulevée par ces adaptations.

Ces exemples montrent que le projet d'acculturation du fait religieux apporté dans une culture est inhérent à la présence de l'homme et s'exprime à travers ses traits culturels.

L'on peut observer, dans certains pays, un islam ou même un christianisme qui prend dans le vécu de leurs adeptes des syncrétismes avec les religions traditionnelles.

« En 1957, un chef d'État, chrétien et de langue anglaise, s'est rendu en Guinée, dans la ville de Kankan, pour sacrifier deux bœufs sur la tombe d'un saint musulman, Fanta Mady, qui l'avait protégé par des amulettes efficaces, qui avait prévu son ascension et qui lui avait prédit que de son mariage avec une blanche naîtrait le maître de l'Afrique. Cet extraordinaire

comportement, mélange d'islam, de christianisme, d'animisme et de messianisme, n'est pas celui d'un quelconque illuminé, mais de M. N'Krumah, président autocrate du Ghana, conseiller privé de la reine Elizabeth d'Angleterre (Froelich, s. d., p. 10). »

Dans la tradition judéo-chrétienne, les récits de la création explicitant l'origine du monde apparaissent sous d'autres formes dans d'autres cultures qui ont préexisté au judaïsme (Alcoloumbre, 2012, p. 15-43). L'utilisation d'éléments provenant d'autres cultures exogènes afin d'exprimer le fait religieux dans ces cultures endogènes est donc inhérent à l'homme se rattachant à une culture provenant de ces croisements culturels. Cette nouvelle culture structure sa pensée et la communauté dans laquelle il interagit.

Dans l'Église catholique romaine, cette acculturation – traduite en termes plus canoniques par « inculturation » – est devenue explicite juste après les indépendances. Était-ce parce qu'il n'était plus permis une acculturation forcée, par les voies du colonisateur ? Était-ce la recherche d'un nouveau moyen, plus « efficace », pour diffuser le message chrétien ? Ou était-ce la prise de conscience, née de plusieurs chrétiens, de vouloir rendre plus intime leur acte d'orant. Il est à préciser que le christianisme était présent avant 1962, début de la prise en compte des considérations inculturatrices dans l'Église catholique (*Sacrosanctum Concilium, 1962*). C'est donc dans la visée d'inculturation que Dominique Catta commença à s'intéresser principalement aux chants et musiques traditionnels présents au Sénégal et en Afrique en général. Il put bénéficier de dons de disques Vinyle, d'enregistrements de chansons, musiques et mélodies présents à cette époque. C'est dans cet esprit qu'il fut désigné afin de travailler à l'inculturation dans le monastère de Keur Moussa. Celle-ci fut considérée par les moines comme une voie d'intégration, voire une porte d'entrée dans la culture africaine locale. L'adoption de l'objet culturel propre à la culture mandingue qu'est la kora est symboliquement l'« instrument culturel d'alliance » entre la culture locale sénégalaise et la culture occidentale des moines.

L'influence qu'a eue l'inculturation sur la conception de la kora retentit même dans la musique qu'elle produisait. Une harmonie occidentale aujourd'hui couramment utilisée se fait en suivant la progression des accords qui sont conçus en positionnant les notes musicales par tierces. Dans le jeu traditionnel, les notes elles-mêmes varient souvent d'un joueur à l'autre. Des analogies apparaissent entre des échelles musicales couramment utilisées par les joueurs de kora traditionnelle et occidentale. Un autre type d'harmonie se retrouve à l'écoute de pièces traditionnelles où, pour utiliser le langage théorique musical occidental, les intervalles de secondes semblent être très présents.

2 Dominique Catta et le monastère de Keur Moussa

Dominique Catta était un moine bénédictin français appartenant au groupe des neuf moines qui se sont installés dans le village de Keur Moussa entre 1962 et 1963 dans le but de fonder un monastère bénédictin. En devenant, en 1984, abbaye de plein droit¹⁵, ce monastère devint canoniquement indépendant bien que toujours rattaché de manière moins formelle au monastère de Solesmes auquel appartenaient ces premiers neuf moines missionnaires. Dominique Catta prit une part significative dans la vie du monastère de Keur Moussa. Il participa en grande partie à la création du répertoire musical du monastère et de la kora. Dominique Catta permit au monastère de gagner différentes distinctions. Notamment l'un des prix Albert-Schweitzer pour l'ensemble de la liturgie qu'il participa à concevoir. Individuellement, il reçut la Légion d'honneur française et le titre de Trésor humain vivant, titre reconnu par l'Unesco et donné par le Sénégal au récipiendaire. Dominique Catta est aussi connu pour avoir été le premier compositeur de kora à concevoir une écriture pour kora fortement utilisée aujourd'hui dans le contexte du monastère. Il participa, par son travail de conception des méthodes d'apprentissage et des compositions musicales, à l'essor de la kora dans différentes régions du monde.

Catta naquit le 11 novembre 1926 à Nantes et mourut le 18 août 2018 au Sénégal. Dernier d'une famille de quatorze enfants, il vécut à Nantes jusqu'à l'âge de dix ans, puis à Paris, oscillant entre la province et Paris où il n'arrivait pas à bien s'adapter. Petit-fils de René Bazin, académicien français, il vécut à Angers, dans l'une des propriétés de sa mère. Quelques années avant son engagement au monastère de Keur Moussa, il voulut aller comme missionnaire vers des terres « exotiques », telles que l'Afrique et l'Asie. Ce goût missionnaire semblait être à la mode à cette époque. À l'âge de vingt ans, il devint moine de l'ordre bénédictin de l'abbaye de Solesmes. Dominique Catta qualifie le monastère en ces termes :

« ...une école pour y apprendre la recherche de Dieu en toute chose par la mortification des passions désordonnées, l'amour fraternel, l'obéissance filiale à Dieu à travers ceux qui le représentent, en particulier le supérieur, appelé "Père Abbé" » (cf. annexe 3).

15. Il existe différents niveaux graduels dans l'accession à l'autonomie d'un monastère fondé par un autre : le couvent, le prieuré et l'abbaye.

Au monastère de Solesmes, Dominique Catta reçut une formation au chant liturgique selon la tradition grégorienne pratiquée à Solesmes. Il y vécut pendant près de dix-sept années. C'est avec cette base musicale qu'il participa à la production d'une nouvelle liturgie à la musique métissée dans le nouveau monastère, car il fit partie des premiers moines qui fondèrent Keur Moussa. Venus de Solesmes, ils arrivaient imbibés d'un héritage monastique s'inspirant de manière prononcée d'un vécu occidental. La liturgie était alors chantée et dite dans la langue officielle de l'Église catholique romaine, le latin. À leur arrivée, aux périodes des indépendances africaines, une autre optique dans l'évangélisation des terres de missions était présente, à la différence de la période précoloniale. Avant 1960, période des indépendances, la mission allait de pair avec la colonisation présente dans ces régions. Ainsi, soit le christianisme faisait partie intégrante de la colonisation, soit il en atténuait les effets, ou parfois était-il encore en opposition ouverte. C'est ainsi qu'arrivé au Sénégal, les neuf moines trouvèrent déjà une présence chrétienne. Or, la présence de l'islam au Sénégal est très marquée ; jusqu'à aujourd'hui, il existe différentes confréries musulmanes dans le pays. La présence des moines dans ces régions n'était donc pas liée à une politique explicite de conversion. L'on pourrait y voir une expansion d'un christianisme en déclin en Europe vers des terres plus aptes à recevoir un message nouveau. En abordant les termes du « déjà là » ou même du « déjà vu », on pourrait préciser une différence majeure dans le « déjà là » religieux du milieu dans lesquels les moines étaient présents. Il n'existe pas de communautés humaines dont la culture ne se veut pas sans précédent. Une communauté ou un individu trouvé dans un milieu donné est le résultat d'un préalable « métissé » déjà vécu.

L'humain au préalable se trouve déjà embarqué dans un processus qui était enclenché en chaînons et lié au « déjà enclenché » de ces chaînons. Ainsi, à Keur Moussa, il y avait déjà une réalité métissée présente dans l'islamisation du village. L'humain est le résultat d'échanges et de rencontres historiques. Nous rejoignons ici la pensée d'Amselle qui préfigure un « déjà là » dans sa métaphore du branchement (Bonnet, 2003, p. 661-664). On ne peut donc considérer les cultures présentes à ces périodes comme vivant en vase clos. Elles sont déjà le fruit de contacts ayant été établis de manière plus ou moins proche. La présence des neuf moines dans ce village était donc la continuité d'un projet dont le plan n'était pas édicté d'avance, déjà entamé, mais qui se présenterait dans d'autres formes.

C'est donc un nouveau branchement qui est apparu au niveau des années 1960 avec l'implantation d'un monastère dans un village musulman. De notre point de vue, ce nouveau branchement ne s'apparente pas à une « nouveauté », étant donné qu'une influence était déjà présente dans le contexte géographique où le monastère s'est installé. Au sujet du travail mené par Jean-Loup Amselle, Philippe Chanson déclare :

« Il y démontre qu'en Afrique de l'Ouest, une phase de globalisation musulmane (elle-même relais de globalisations antérieures) avait déjà débuté au X^e siècle avec le branchement de référents universels par l'islamisation de cette zone, ce qui avait contraint les cultures ouest-africaines à s'adapter avant qu'elles ne se réajustent encore sur la globalisation chrétienne (Chanson, 2011, p. 136). »

Ici, le rappel historique du contexte dans lequel les moines sont arrivés est nécessaire pour comprendre le processus dans lequel s'est inscrit Dominique Catta. C'est dans ce terreau que naquit son œuvre de production.

2.1 Dominique Catta et la liturgie de Keur Moussa

De formation musicale grégorienne, Dominique Catta chercha dans un premier temps à adapter le chant grégorien à la langue française. Comme il n'arrivait pas à trouver des mélodies acceptables, selon son appréciation esthétique, il décida d'abandonner ses premières tentatives. Dans cet ordre, il poursuivit ce travail avec les langues vernaculaires, tel le wolof. Ces nouveaux essais en langues vernaculaires furent plus concluants. Était-ce une grille réaliste ou idéaliste, ou les deux à la fois qui lui permirent de ne pas voir une possibilité d'imbrication du chant grégorien et de la langue française ?

En tant qu'idéalisme, ramenant à sa propre compréhension des faits, il faudrait remarquer que Dominique Catta reçut une formation au chant grégorien qui se déployait selon des principes définis. Ses deux univers linguistiques familiers étaient le français et le latin. La distance étant grande entre ces deux univers linguistiques et le wolof, le sérère ou le Joola, langues vernaculaires parlées au Sénégal, celle-ci lui facilitait un détachement par rapport au modèle de perfection qu'il avait intégré dans son appréciation liturgique. Plus l'on se trouve proche d'objets familiers, plus l'on peut les reconnaître facilement pour les distinguer du « vrai et du faux » esthétique et musical. Le wolof étant une langue lointaine, son usage pouvait paraître plus aisé dans la prononciation et la manipulation qu'en faisait Dominique Catta. En effet, la manipulation d'objets exotiques semble plus aisée pour un acteur qui en a une connaissance moins approfondie et plus détachée.

2.2 Le travail de Dominique Catta avec la kora

Une deuxième facette du travail d'inculturation réalisé par Dominique Catta fut le travail avec la kora. Après avoir reçu en cadeau cet instrument et voulant l'intégrer dans la liturgie de Keur Moussa, Dominique Catta chercha, par l'intermédiaire de joueurs locaux traditionnels, à avoir

la maîtrise de cet instrument. Il dut aussi avoir recours à des méthodes qui montraient de manière plus détaillée le jeu des griots qui paraissait difficile à appréhender. Il invita dans le monastère des joueurs traditionnels dans le but d'apprendre à jouer de la kora.

Au fil des années, en cherchant à apprivoiser cet instrument, il créa un nouveau type de jeu, différent de celui des griots en bien de choses. De premières méthodes apparurent et des partitions pour Kora également. Il semble que Dominique Catta ait utilisé sa grille « grégorienne » afin de mieux apprivoiser le nouvel objet qu'il côtoyait.

En lien avec des moines luthiers de Keur Moussa – dont Luc Bayle, qui participa à ce présent travail de recherche –, une toute autre méthode apparut, différente en bien des points de ce qui était transmis par les griots ou les joueurs traditionnels africains.

3 Rencontre avec Luc Bayle

Le frère Luc Bayle (1946 -† 2019) est un moine bénédictin entré à l'abbaye de Solesmes onze ans avant son arrivée dans le village de Keur Moussa au Sénégal. Il reçut une formation technique au Mans, dans le même département que Solesmes. Il étudia donc dans une école militaire formant des élèves dans les domaines des travaux publics et de la mécanique.

Puis il entra au monastère bénédictin de Solesmes, où il reçut, comme la tradition le veut, une formation au chant grégorien pratiqué en cette abbaye, héritière de plus de mille ans de tradition de chant grégorien. Le chant grégorien se définit comme l'un des chants représentatifs de la liturgie catholique. Ce chant officiel de l'Église catholique romaine et d'autres traditions chrétiennes connexes.

Arrivé à Keur Moussa en 1975, où il vécut pendant près de trente-deux ans, très tôt lui fut confié la conduite de l'atelier de fabrication de koras, fondé par Michel Meugniot, père de la kora moderne de Keur Moussa. De formation musicale autodidacte, il apprit les rudiments de la théorie musicale occidentale. Il fut responsable de l'atelier de kora de 1982 jusqu'à son départ et il travailla à l'enseignement et à l'élaboration d'une méthode de kora impliquant le jeu d'accords musicaux, comme ceux présents dans la musique occidentale.

Cela lui permit d'orienter son travail musical vers des domaines d'intérêts précis de la musique liée à la kora.

Au cours de l'élaboration de cette thèse, nous avons rencontré Luc Bayle à plusieurs reprises dans le nord de la France. Bien que vivant en France, il demeurait administrativement moine de Keur Moussa. C'est Luc Bayle qui nous décrit l'évolution de la kora de Keur Moussa.

4 La liturgie de Keur Moussa: première influence de la kora moderne

La liturgie dans un monastère constitue l'une des activités principales vécue par l'ensemble de la communauté monastique. L'on rappellera que la devise de la communauté fondée par Benoît de Nursie au V^e siècle est « *Ora et Labora* ». La prière est l'acte de l'orant. On distingue plusieurs types de prières dans le contexte monastique chrétien latin. Seuls deux principaux types retiennent notre attention ici : la prière qui se veut individuelle et celle qui se veut communautaire. Cette dernière peut être comprise comme un acte individuel reposant sur une intersubjectivité communautaire en action. Cette intersubjectivité en action permet un acte d'orant « commun » qui se veut normer dans un espace déterminé du monastère et en un temps bien déterminé. Cet acte d'orant vécu à travers un rite ponctue de manière régulière différents moments et différents lieux de vie de la communauté monastique¹⁶. Ces moments communautaires laissent transparaître des gestes, des réalités musicales chantées et jouées (par des instruments musicaux), un corpus textuel professé. Cette interaction entre les différents éléments ci-dessus mentionnés peut constituer la liturgie. Pour que cet agencement soit fluide, normé et consensuel, il reposera sur des règles définies. Ces règles se définissent dans un rapport de hiérarchie par des personnes ou des membres de la communauté ayant reçu obédience par l'autorité supérieure. C'est dans ce contexte que Dominique Catta reçut pour obédience de se pencher sur l'élaboration d'une liturgie propre à Keur Moussa. Cette liturgie se voulant écrite, musicale et structurée selon le modèle européen liturgique influença l'apparition d'une écriture pour la musique de la kora principalement élaborée par Dominique Catta.

16. On reconnaît une prière liturgique commune dans le contexte monastique bénédictin qui correspond à sept moments de la journée : matines, laudes, tierce, sexte, none, vêpres, complies.

5 La kora de Keur Moussa

« Laalebasse, on n'a pas modifié substantiellement laalebasse... Le frère Dominique, à Keur Moussa, il a utilisé une kora comme cela pendant sept ans... Pour accorder, par exemple à la vigile de Noël, il avait deux jeux de koras, il les échangeait au milieu parce que l'une était désaccordée, mais il m'a dit : "au pire, une corde casse" [...] par exemple cette corde casse, il faut défaire tout ce qui est en dessous pour avoir le recul nécessaire... » (Ayegnon, 2014, pages annexes)

La kora adoptée par les moines du monastère avait subi des changements notables. Comme nous le voyons pour d'autres types d'instruments, il existe différentes factures, selon les régions géographiques, les communautés de joueurs et les luthiers qui les fabriquent. Il existe une forme standard donnée à la kora traditionnelle avec des éléments structurels, comme le montre le croquis de la kora traditionnelle (*cf. illustration 8*).

Keur Moussa possède un atelier de lutherie pour la fabrication de la kora. Cet atelier, comme nous l'avons mentionné plus haut, débuta avec le souci d'adapter la kora et d'en fabriquer une plus stable. La stabilité se définit par deux facteurs :

- la possibilité de jouer l'instrument pendant un long moment ;
- le maintien de l'instrument accordé selon l'échelle musicale voulue pendant un long moment.

Dans le dernier chapitre seront présentés les premiers prototypes de koras que nous avons préservés. Environ sept années après que la kora fut découverte comme instrument par les moines entre 1963 et 1964, l'atelier fut ouvert. Dans cet atelier, plusieurs changements ont été faits sur l'instrument. Les principales modifications ont porté sur la hampe de la kora et sur les attaches des cordes en lien avec laalebasse.

5.1 Différentes modifications apportées par Keur Moussa à la kora traditionnelle

La diversité de facteurs de koras traditionnelles entraîne une diversité de styles de fabrication de l'instrument. Cependant, cette diversité de styles maintient dans la facture de l'instrument les éléments structurels de la kora. Nous présenterons ici les modifications effectuées par le monastère de Keur Moussa comme des modifications pionnières de la kora traditionnelle vers la kora moderne.

5.1.1 La hampe et les clés de la kora

À la différence de la kora traditionnelle, les premières générations de kora portaient des signets et une sorte de « rigole » sur toute la longueur de la hampe, en son milieu. Sur la dernière génération de kora, la hampe en bois est beaucoup plus pleine.



*Illustration 22 - Hampe
d'une kora traditionnelle.*

Source : Keur Moussa

Selon Luc Bayle, Le retour au savoir-faire des griots fut essentiel à la construction des koras de Keur Moussa.

Sur la hampe traditionnelle, les cordes de la kora sont attachées par des boucles de cuir. Les cordes sont des boyaux (*cf. illustration 22*). Parmi les premières modifications faites par Keur Moussa, les modifications sur la hampe permirent d'en faciliter l'attache.

La hampe fut retravaillée avec l'aide de Dinh Vo Ngoc, professeur canadien d'origine vietnamienne, à l'école polytechnique de Thiès (EPT), ville sise non loin du monastère de Thiès.

MM. M. Diakhate et A. A. Dia, étudiants, firent des études expérimentales sur les hampes, qui prirent en compte les forces de flexion de celles-ci. Cela permit d'améliorer les résistances des hampes.

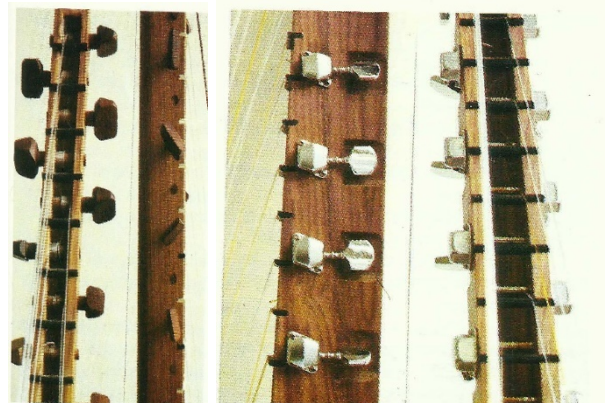
Des clés coniques en bois inspirées du violon commencèrent à être conçues au monastère de Keur Moussa. Ces changements eurent lieu entre 1962 et 1974.

La difficulté pendant et après l'accordage régulier, c'est l'intervalle réduit de temps de



Illustration 23 - Différents mécanismes de clés de kora.

Source : Keur Moussa



stabilité de la kora en raison des conditions hygrométriques auxquelles est sensible l'instrument. Lorsqu'une des cordes, qui étaient toutes fragiles, cassait, il fallait enlever les boucles de cuir d'attache pour changer la corde.

5.1.2 La calebasse

La fixation de la peau sur la calebasse est l'un des savoir-faire du luthier traditionnel dont les moines se sont inspirés, notamment la fixation de la peau de vache sur la calebasse.

« Quand on comparait une kora traditionnelle et une kora de Keur Moussa, une chose frappait l'œil avisé : les peaux étaient mieux tendues sur les koras traditionnelles. Il restait moins de plis. “Mais comment faites-vous ?” demandait le frère Dominique à un célèbre griot de Dakar. Réponse : “Secret de griot !” C'était en août 1984. Quinze jours plus tard, un jeune griot de Guinée-Bissau voulut acheter au monastère divers éléments pour se faire une kora. Ne pouvant payer, il proposa de travailler. “Justement, lui avons-nous répondu, nous avons une peau à monter.” Et c'est ainsi que ce jeune Mandingue nous révéla comment faisaient les griots. Méthode plus longue (près de deux heures au lieu d'une), mais résultat bien meilleur (Catta, Bayle, 1991) ! »

Ce passage montre la nécessité éprouvée par les moines d'accéder à la connaissance du processus de fabrication par le milieu endogène à la kora. À certains moments, ces derniers ont voulu innover dans la forme des éléments organologiques de la kora. Ces éloignements de la technologie première se sont soldés pour la plupart par un retour au savoir-faire des luthiers traditionnels qui possèdent une expertise indéniable. D'autres expériences menées par les moines eurent aussi pour conséquence un recours et un retour au savoir-faire traditionnel, comme ce fut le cas pour la pause de la peau de la kora.

5.1.3 L'attache des cordes

L'attache des cordes à la hampe par le bas fut un autre défi pour l'atelier des moines. Après plusieurs essais, le cordier revint à une forme première d'attache propre à la kora traditionnelle.

Pendant cette même période, toujours à l'EPT, les cordes de kora, qui sont des fils de pêche traités, furent travaillées en se servant des paramètres de fréquence, de longueur, de poids et de diamètre. Ce travail sur les cordes fut réalisé sous la conduite de J. Deslauriers, qui était aussi professeur à L'EPT.



Illustration 24 - Cordier

Ces cordes, changées et adaptées, furent destinées à être accordées selon des tonalités occidentales. Un lien fut fait entre des tonalités dans lesquelles les griots jouaient et les tonalités occidentales. Ci-dessous des extraits d'une méthode progressive pour kora, éditée en 1987 (*voir illustration 25*). Ces extraits de partitions expliquent le lien entre les gammes mandingues Saouta, Silaba et Tomara.

GAMME 13 : La gamme SILABA Mandingue.

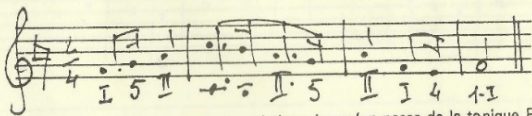
Les exercices que nous avons donnés jusqu'ici, sont tous écrits en FA MAJEUR. Cette tonalité de Fa Majeur rejoint la gamme mandingue SILABA, transposée un peu plus haut ou un peu plus bas selon la voix du chanteur.

Voici comment un koraïste mandingue accorde sa kora en Silaba :

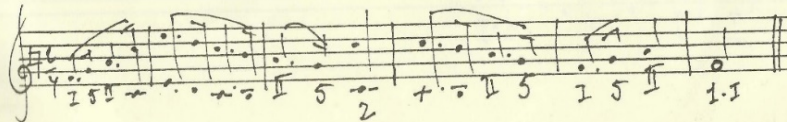


GAMME 14 : La gamme SAOUTA Mandingue

La gamme SAOUTA Mandingue conserve la même tonique majeure FA, mais le Si b devient Si naturel. Cette gamme peut paraître un peu dure, en raison du triton FA-Si naturel, qui revient souvent dans les airs mandingues en SAOUTA :



Mais cette gamme est riche de variations, lorsqu'on passe de la tonique FA à la tonique DO majeur :



GAMME 15 : La gamme TOMARA Mandingue.

On peut comparer la gamme tomara, de tonalité mineure, au mode ancien *Protus* grégorien (Mode de RÉ avec le Si naturel).

Voici ce mode écrit en FA :

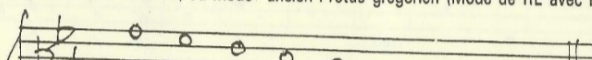


Illustration 25 - Échelles musicales traditionnelles transcrites avec la notation musicale de Keur Moussa.

Source : Keur Moussa

5.1.4 Les supports de la kora

Les supports de la kora n'existaient pas. Les supports de l'illustration 26, ainsi que la kora moderne ont été brevetés par Keur Moussa.



Illustration 26 - Support de koras.

Source : Keur Moussa

5.1.5 Le chevalet

De gauche à droite (*illustration 27*) sont présentés différents chevalets. Le premier appartient à la kora traditionnelle ; le deuxième, aux premières générations de kora de Keur Moussa ; et le troisième, à la dernière génération de kora.

Sur la dernière génération de kora, le chevalet est une languette pleine et moins évasée. Ce retour à la facture première de l'instrument traditionnel diminue la dissipation du son.



Illustration 27 - Chevalets de

koras. Source : Keur Moussa

À écouter Luc Bayle, un retour au savoir-faire traditionnel est essentiel à la fabrication de la kora.

« Ce qui me reste, moi, quand on s'éloigne des manières de faire traditionnelles, il faut faire attention, parce que chaque fois qu'ils ont fait quelque chose, ils ont des raisons... et que des fois j'ai dû revenir en arrière... Évidemment, pour l'accroche, les chevalets, quand

j'ai mis les demi-tons de la CAMAC, il fallait que la corde soit parallèle, j'ai fait un chevalet étroit, beaucoup plus conforme à la kora traditionnelle... Je n'ai aucun mépris : ils ont une sagesse, ils avaient une technologie qui était homogène, valable avec les moyens qu'ils avaient ; évidemment, ils n'avaient pas de mécanismes de guitare, mais ils avaient des possibilités, c'était uniquement des professionnels qui jouaient... Comme tous les griots traditionnels, ils connaissent le répertoire traditionnel, [maintenant] ils cherchent du jazz... C'est normal, c'est de la créativité. » (Ayégnon,2014,annexes)

Plusieurs changements ont voulu être apportés à la kora. Certains d'entre eux ont dû soit s'inspirer de la manière de faire des luthiers traditionnels, soit être reproduits tels qu'ils apparaissent sur des koras traditionnelles. Les moines ont été les premiers à concevoir la kora à clés, considérée comme la kora moderne la plus accomplie.

Chapitre 3 : Réflexion thématique précédant l'implémentation d'un projet de sauvegarde, de promotion et de transmission autour de la kora

Ce chapitre vise une réflexion sur des thèmes impliqués dans la réalisation d'un projet de transmission, de sauvegarde et de promotion de la kora. Ces thèmes ont précisé la forme de la présentation de notre travail et des perspectives qui seront présentées dans le chapitre suivant.

1 L'urbain et Internet comme aire de recherche

Il nous a paru judicieux, dans une première approche, de nous pencher sur une recherche portant sur la kora dans les aires d'un contexte physique et virtuel. Au début de ce travail de recherche, ce choix s'était fait dans le but de s'intéresser à un univers dont nous comprenons plus aisément le langage. Nous avons donc posé le prérequis d'incapacité personnelle de comprendre le langage traditionnel endogène à l'aire culturelle d'apparition de la kora. À cela s'ajoutait le manque de temps nécessaire à un séjour prolongé dans le milieu endogène ouest-africain. L'espace virtuel allait donc servi de milieu plus accessible. Cependant, nous avons dû faire le constat que les acteurs de cet environnement traditionnel étaient aussi présents dans un espace virtuel. L'approche ethnographique, fixant le travail de l'ethnologue dans un territoire géographique circonscrivant et contenant les phénomènes observés, s'élargissait donc vers des réalités à la fois singulières et globales.

L'urbain, grâce aux moyens actuels de communication, devient un lieu de convergence actuelle et un moule de comportements humains. Internet devient donc l'interface virtuelle entre les institutions, les communautés de vie urbaines, lieux-sources d'émergence de nouvelles fenêtres de décryptage du comportement humain. Internet et le numérique en général pourraient participer à créer une architecture partagée d'entités et de dépôts organisant la connaissance autour d'un objet dans l'espace et dans le temps. L'existence d'un patrimoine numérique serait d'actualité. L'urbain et le rural ont été d'une grande influence dans l'histoire de la kora. Cette histoire a son origine dans le vécu du *korafola*, joueur de kora traditionnel. Au fil du temps, cette histoire s'est laissé formater par les changements sociétaux et organisationnels du contexte de vie du *korafola*. L'urbain et le rural font partie de ces zones systémiques révélant une certaine activité du « vivre-ensemble » dans

les limites topographiques qui leur sont propres. Dans notre contexte historique endogène sahélien et soudanais, il semble que l'urbain et le rural étaient en dualité bien avant les périodes d'annexions coloniales.

« En dehors de la vallée nigérienne, où nous trouvons de grandes cités marchandes, les Songhay et les peuples qui constituaient l'empire vivaient à la campagne des activités rurales. Groupés en villages faits de cases rondes, les paysans des XV^e et XVI^e siècles ne différaient que très peu de ceux d'aujourd'hui. Les structures fondamentales ne furent pas bouleversées par une révolution technique ou autre. Certes, les conditions de vie ont changé (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], s. d.-a, p. 213). »

Cependant, en lien avec l'urbain se sont développées, au cours de ces dernières décennies, les réalités virtuelles qui reposent elles-mêmes sur des éléments physiques. Une approche idéaliste permettrait de toucher de près le symbolisme qui se veut habiter seulement l'imaginaire de celui ou de celle qui raconte une histoire ou qui vit cette expérience.

L'organisation actuelle de nos structures sociétales ne laisse pas la transmission de la kora perdue face à l'avancée des réseaux du numérique, voire du virtuel ; bien au contraire, ces derniers donnent un ensemble de possibilités. Nous avons accès à ce que nous pourrions appeler une réalité augmentée de nos organisations sociétales. Une définition de la réalité augmentée serait :

« L'expression "réalité augmentée" a été introduite au début des années 1990 (Caudell et Mizell, 1992) afin de désigner une forme spécifique d'interaction homme-machine (IHM) fondée sur l'association sémantique et spatiale d'objets réels et virtuels, c'est-à-dire générés par un ordinateur. L'idée d'augmentation renvoie ainsi à l'enrichissement supposé de l'information véhiculée par les objets virtuels, par référence aux seules informations accessibles à l'utilisateur dans l'environnement immédiat du monde réel (Anastassova et al., 2007, p. 97-125). »

Cette définition fait référence à l'utilisation de terminaux rendus « intelligents » par l'homme et au transfert d'informations d'une entité ou de plusieurs entités vers une autre ou plusieurs autres entités. Nous avons situé notre contexte de travail dans cet environnement qui est aujourd'hui mû par des phénomènes de réalités augmentées. À des faits réels se superposent des éléments venant du monde digital. La kora et ses acteurs existent au sein de ce contexte qui n'est plus seulement celui du milieu endogène d'origine de l'instrument, mais celui qui se veut à la fois global et particulier, et qui inclut ce premier milieu originel. La kora n'est plus seulement

l'instrument du *Jeli*, mais dorénavant elle est aussi l'instrument de celui ou de celle qui, par mimétisme veut imiter le *korafola* ou tout simplement jouer de la kora pour suivre ses propres buts artistiques. Ainsi, notre contexte de recherche de la transmission de la kora à travers les histoires du vécu de ses acteurs comprend finalement les aires urbaines, rurale et numérique. Ces trois dimensions doivent être comprises dans leur globalité. Il existe une compréhension intersubjective de ce que signifie le rural, l'urbain et le numérique.

1.1 Urbanisme et transmission – Transculturalité et espace de transmission

Il existe un lien indissociable entre la transmission et le contexte dans lequel nous nous trouvons. Le contexte urbain est aujourd'hui le dénominateur commun d'une grande partie des peuples et des individus qui communiquent entre eux. La ville est devenue un contexte global dans lequel les classes sociales, les différentes fonctions communautaires ou individuelles émergent et deviennent des réalités vers lesquelles tendent les populations. La ville ne peut être niée aujourd'hui dans l'approche des contextes où les communautés s'agrandissent et où les individus soit gravitent autour de celle-ci, soit y habitent. Les infrastructures modernes de communication, par exemple, sont assimilées à la ville et ses bénéficiaires sont les éléments qui la composent : les populations urbaines. C'est aussi le lieu où la connaissance se crée, émerge, se diversifie, se mixe et se standardise. Elle regroupe des pôles créateurs, conservateurs, « infuseurs » et instigateurs formels ou informels qui permettent à la connaissance de circuler.

« De tout temps, les villes ont été bâties par les aspirations de leurs habitants et façonnées par leur créativité. Les villes et les établissements humains se sont implantés aux carrefours des voies commerciales. Ils ont été conçus comme des expressions de l'ordre social, des pôles de défense garantissant la sécurité physique et la continuité sociale. Ils se sont développés grâce à la technologie, aux échanges, à l'apprentissage et à la recherche de savoirs. Ils ont conduit l'essor des économies nationales, permis l'accès aux ressources et porté une promesse de prospérité économique. Ils ont été le théâtre de conflits durables et la cible de violences. Ils ont offert de nouvelles perspectives et une lueur d'espoir aux plus vulnérables. C'est au fil de toutes ces expériences que les villes ont évolué (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], 2016, p. 19). »

Le contexte urbain est aussi celui où les cercles culturels :

- se côtoient dans des processus d'identification de l'un par rapport à l'autre ;
- se détournent dans un protectionnisme identitaire ;

- ou se muent dans un métissage, voire même dans un mouvement transculturel.

Ce mouvement transculturel se laisse imbiber des réalités de la ville. La ville est aussi ce contexte dans lequel les objets tangibles ou non se passent volontairement ou involontairement ; en d'autres termes, où les objets sont transmis. La ville vit aussi une époque profondément marquée par le numérique. Le contraste entre le rural et l'urbain se veut une dualité présente dans la vie de la cité. Le village et la ville se sont rapprochés et, à certains endroits, ne font plus qu'un. Les mêmes services semblent se partager entre le rural et l'urbain.

« S'employant à rendre visibles les différentes figures de la ville, Y. Grafmeyer [...] propose une définition dont l'un des intérêts, et non des moindres, est de suggérer toute la complexité de l'objet ici étudié. "La ville, écrit-il, est à la fois territoire et population, cadre matériel et unité de vie collective, configuration d'objets physiques et nœud de relations entre sujets sociaux." La ville renvoie donc à deux ordres de réalité : d'un côté, une ville statique, non figée, du moins circonscrite pour un temps dans des cadres matériels ; de l'autre, une ville dynamique, composée de citoyens et de groupes en relation (Stébé, Marchal, 2010, p. 3-16). »

« A village is a small settlement usually found in a rural setting. It is generally larger than a "hamlet" but smaller than a "town". Some geographers specifically define a village as having between 500 and 2,500 inhabitants.

In most parts of the world, villages are settlements of people clustered around a central point. A central point is most often a church, marketplace, or public space. A public space can be a open space (sometimes called a village green), or developed square (sometimes called a plaza or piazza). This type of village organization is called a nucleated settlement (Ploeckl, 2017, p. 269-287). »

Les différences suivantes montrent, cependant, que la ville se distingue du village en bien des points, ne serait-ce qu'au niveau du nombre de ses habitants. Aussi, l'organisation actuelle des villages en rapport avec l'urbain fait de la ville un noyau vers lequel tend le village. La majeure partie des services demeurent dans la ville. Cela influence la manière dont un instrument, autrefois rural, se laisse métamorphoser par le contexte de la ville. Il faut aussi entrevoir d'une certaine manière que le concept même de ville, tel qu'il est connu aujourd'hui, est inspiré du contexte occidental. L'on parle de la ville, parce que l'Occident dans sa démarche de colonisation a intégré dans le vécu des populations un concept citadin, qui se veut conventionnellement reconnu comme tel.

Pourquoi se poser la question de la transmission en prenant en compte l'urbain ? Nous partons de l'hypothèse affirmative selon laquelle l'être humain se laisse influencer par le contexte propre à son vécu. Son mode de vie se veut influencé par le contenu des événements vécus dans une certaine historicité. Ses productions, qui participent à son mode de vie et qui en découlent, se trouveront influencées. Les contextes nouveaux, qu'il découvre au fur à mesure que son existence s'écoule, définiront la forme, la fonctionnalité, la capacité assignées à un objet qu'il aura produit. L'objet « kora », qui est au centre de notre recherche, définit et témoigne, de par sa nature, d'une évolution dans un contexte fortement marqué par celle des cités.

« Le développement des centres urbains, l'émergence de la bourgeoisie bureaucratique et la concentration des infrastructures de développement économique, social et culturel ont été pour beaucoup dans l'exode des Jali vers les villes, tout comme un grand nombre d'autres paysans victimes des contradictions villes/campagnes (Huchard, 2000, p. 438). »

Le type de musique publié dans un contexte urbain par les moyens de communication modernes influence le choix stylistique des joueurs de kora. Aussi, la morphologie de l'instrument traduit cette recontextualisation continue de l'instrument, qui fait de la kora un objet actuel et prenant sens dans un contexte donné. Le contexte le plus commun est celui de la ville. La ville dans sa signification porte une explicitation qui transcende les cultures aujourd'hui. Le concept de l'urbain se veut aujourd'hui global. L'urbanisation coïncide avec une certaine occidentalisation. L'influence de l'urbanisation sur l'évolution de la kora est devenue majeure au cours de ces dernières décennies.

« Cela ne fait aucun doute : les villes sont devenues plus diverses et hétérogènes. Ces dernières décennies, les migrations se sont complexifiées et les motifs de déplacement se sont multipliés, mais un aspect n'a pas changé : les migrants, qu'ils restent sur un territoire national ou traversent les frontières, se dirigent vers les villes et les zones urbaines. Depuis quelques années, la croissance économique des pays de l'est de l'Asie et du sud de l'Afrique, ou encore de l'Inde et du Brésil, a encouragé leurs habitants à migrer vers des plus grandes villes. Dans certains pays, cette tendance à la migration intérieure est particulièrement visible. Par exemple, en 30 ans 260 millions de Chinois ont quitté les zones rurales pour rejoindre les villes, principalement pour des raisons économiques (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], 2016). »

Outre la ville, le numérique est l'un des éléments qui crée l'influence contextualisante sur les objets culturels présents dans le vécu des individus.

Un des objectifs de recherche en lien avec la kora serait de voir comment ces contextes d'urbanisation et de numérisation ont participé à recréer et à implémenter des contenus, de nouveaux modes de transmission et de nouveaux acteurs de cette transmission.

L'émergence du concept culturel parmi les individus des communautés qui vivent dans la cité participe à constituer une idée partagée intersubjectivement sur un objet donné. L'objet « kora » – et les acteurs qui l'incorporent dans leurs environnements tangibles ou non – émerge dans sa signification et son symbolisme à travers le discours de ces mêmes acteurs.

Les personnes qui adoptent la kora la font exister comme instrument de musique inscrit dans une interaction symbolique et sociale.

La transmission de la kora se fait par un biais social numérique qui semble donner, au-delà de la distance impartie, une opportunité de proposition de style de l'instrument.

La plupart des interviewés dans notre enquête proviennent du réseau Facebook et furent reconnus *via* une affirmation identitaire, notamment à travers des photos de profil, mentionnant leur jeu de kora. La ville participe à créer un patrimoine commun autour d'objets partagés qui s'encastrent dans les éléments et les réalités constituant cet environnement.

2 Moule épistémologique

Dans notre recherche de méthodologie, il nous a fallu approcher plusieurs outils afin de trouver un « moule épistémologique » qui correspondrait aux aspirations et aux besoins de l'étude ; une approche épistémologique s'orientant vers la problématique de la transmission contemporaine de la kora, pour une ethnomusicologie appliquée, en vue de présenter « les pratiques efficaces de transmission ».

Nous souhaitons en effet ne pas courir le risque d'obtenir des données obsolètes ou faussées sur la base des chercheurs passés où le langage utilisé, les codes culturels et les us et coutumes sont nécessaires.

Nous avons donc conçu une méthodologie impliquante :

- une gestion de projet académique, social et managérial ;

- un contexte de recherche pluridisciplinaire ;
- un prototypage de contexte de transmission ;
- un objectif : la sauvegarde du patrimoine immatériel comme paradigme contextuel à l'élaboration de l'objet de notre recherche.

Ici, nous aborderons des points de réflexions qui ont émergé dans l'exercice de notre approche méthodologique de mise en place d'une structure de recherches de connaissance portant sur l'objet « kora ». Ces points de réflexions ont aussi influencé la continuelle implémentation de la mise en place de cette structure.

2.1 Pour une recherche d'exactitude historique

Nous l'avons dit plus haut : devant la multiplicité des « histoires », notamment celles qui concernent l'origine de l'instrument et l'approche mythologique des acteurs les racontant, nous n'avons pas pu retracer une histoire relatant avec exactitude l'origine de la kora.

Cependant, dans le grand corpus de l'histoire de la kora, il y a celle de l'évolution de la kora moderne.

La kora moderne la plus accomplie a été conçue dans les années 1970 par le monastère de Keur Moussa au Sénégal. Cette kora, qui dans sa forme ressemble à une kora traditionnelle, présente dans sa morphologie des caractéristiques qui lui sont propres. C'est ainsi que nous avons proposé, à l'exemple de l'échelle temporelle historique, de prendre l'apparition de la kora moderne comme point d'origine de l'histoire globale de la kora.

Conséquemment, nous aurons un avant et un après la kora moderne. Les avantages de cette approche sont les suivants :

- Pouvoir constituer des preuves d'appui à l'histoire de la kora moderne qui est grandement utilisée ;
- Revenir sur les motivations qui ont participé à donner forme à la kora moderne aujourd'hui utilisée ;
- Comprendre le passage du traditionnel au moderne. Comprendre ces deux catégories à travers les expériences vécues par des acteurs ;
- Rendre compte des mouvements de transculturalité ;
- Avoir un point de départ afin d'explorer le passé ; comprendre le présent de l'instrument et comprendre le futur à venir ;
- Connaître l'histoire de la transmission, voire du passage des objets dans le vécu d'acteur, c'est comprendre l'histoire de la transmission qui est elle-même un passage.

Les acteurs que nous avons abordés sont de divers ordres. Parmi eux, des catégories pourraient définir ce qui constituerait notre échantillon d'interviewés, des acteurs en lien direct avec la kora et influençant d'une quelconque manière les processus de transmission au sein des contextes dont la kora est le centre d'intérêt. Ces acteurs regroupent des joueurs de kora traditionnels et modernes ; des chercheurs ; des décideurs de communautés qui ne pratiquent pas forcément l'instrument ; des luthiers de kora. Or, l'histoire est portée par chacun de ces acteurs. Elle devient une histoire personnelle, dont le vécu s'inscrit dans un mouvement communautaire et historique. Pour des raisons pratiques, la majeure partie des interviews s'est faite *via* les réseaux sociaux, marque incontestable de l'appartenance des différents acteurs interviewés au monde urbain, ou simplement de leur lien avec ce monde (*voir annexe 1*). Ainsi, l'urbain ne peut être négligé dans notre approche des processus de transmission. Ces processus de transmission sont réellement imbriqués dans les possibilités que les espaces tangible (urbain) et non tangible (virtuel) permettent d'utiliser.

L'espace urbain semble s'imposer à chaque être vivant aujourd'hui. La ville apparaît pourvoyeuse de soins vis-à-vis de ses résidents et de ceux qui en sont proches. Cet autre aspect à ne pas négliger – le numérique et principalement l'Internet – constitue un espace immatériel dans lequel des connexions de toutes sortes peuvent se faire. Nous avons utilisé le numérique afin d'accéder à une diversité d'acteurs issus de contextes distincts et dont les comparaisons de situations entre elles enrichiraient notre travail de recherche.

Différents récits explicitent par exemple l'origine de l'instrument. En plus de ces légendes, il existe diverses approches dites « scientifiques » qui donneraient les possibles contextes et interactions qui ont précédé et qui ont été à la base de l'émergence de l'instrument.

Ces récits sont souvent bâtis autour de personnages illustres racontés par les porteurs de ces histoires, identifiables bien souvent par leur patronyme identique, inclus dans l'histoire même. Ces personnages illustres présents dans ces histoires semblent, à travers des patronymes portés par des contemporains, perdurer et expliciter les choix qu'ils ont posés dans le passé et que leurs contemporains perpétuent jusqu'à aujourd'hui.

« Selon la légende, la première kora était l'instrument personnel d'une femme-génie qui vivait dans les grottes de Kansala en Gambie. Impressionné et ému par la musique de l'instrument, un grand chef de guerre, Tiramakhan Traore, décida d'en déposséder la femme-génie. Aidé de ses compagnons de chasse, Waly Kelendjan et Djelimaly Oulé Diabaté, il récupéra l'instrument qui échut à Djelimaly, le griot du groupe. Djelimaly la transmet à son

fils Kamba. Et ainsi elle passa de père en fils jusqu'à Tilimaghan Diabaté qui l'introduisit au Mali (Chants et Histoire du Mandé, 2021.). »

Cette histoire présente la famille Diabaté comme héritière légitime de la kora.

« L'histoire de la kora est associée au nom illustre de Djéli Mady Wouleng Cissoko, fils de l'illustre Djéli Bamba Cissoko venu du Manding afin de rendre visite au roi lointain Mané, premier descendant et héritier de Touramakhan Traoré. Le Gabou était alors une luxuriante cité où les arts connaissaient un essor exceptionnel. C'est là que Djéli Mady Wouleng Cissoko entendit parler d'un lac mystérieux du nom de Sanéméntin, où la rumeur disait qu'un génie honorait les vœux de ceux qui les formulaient. Il s'y rendit aussitôt, rencontra le génie et lui demanda de lui inventer un nouvel instrument qu'aucun griot ne possédait encore. Le génie accepta à la condition que Djéli Mady lui offre sa sœur Djanghan Sakilibu Cissoko. Celle-ci fut informée du marché, accepta de se sacrifier et alla s'offrir au génie pour la gloire de son frère. Djéli Mady, averti, courut au bord du lac et y trouva un étrange instrument fait de calebasse, de bois et de cordes. Le génie s'écria : "Foly Fèng Kora" ce qui veut dire en langue Manika : "Neuf ou récent ?" et lui dit : "Joues-en !" Ainsi naquit au N'Gabu, selon la légende, la kora qui devint l'un des instruments les plus appréciés d'Afrique de l'Ouest (Chants et Histoire du Mandé, s. d.). »

Les histoires ci-dessus, dans leurs lignes principales, énumèrent différents patronymes. Les faits relatés sont liés au même objet, la kora, mais ils ne se ressemblent pas. Cependant, toutes les deux présentent des faits extraordinaires qui dépeignent la surnaturalité de la provenance de la kora.

Le contexte aussi détermine la teneur de notre histoire ; le contexte des médiums porteurs de ces histoires. En effet, ils semblent avoir un ou plusieurs objectifs conscients ou non conscients de justification dans la profession de leurs histoires.

La datation même de l'origine de l'instrument revêt une posture symbolique. Le sens qui en découle signifie pour bien des contextes l'origine « glorieuse » de provenance de l'instrument. Une relecture de ces récits viserait non pas une valeur d'exactitude historique, mais la présentation d'une vérité symbolique portée par les acteurs qui l'énoncent.

2.2 Comprendre l'autre, c'est se comprendre soi

Au-delà donc d'une recherche d'exactitude historique, notre recherche portant sur l'histoire de la kora se situerait dans la recherche de vérité symbolique énoncée par les acteurs contemporains portant sur des faits dits ou écrits. L'histoire racontée prend sens dans l'instant d'écoute, de lecture ou d'énonciation du récit. Elle prend sens ou simplement s'articule dans le langage des personnes

qui écoutent ou qui énoncent l'histoire. Il conviendrait donc, afin d'approcher cette histoire, d'utiliser une grille herméneutique qui décrypterait ou simplement énoncerait, afin de ne point surinterpréter le sens porté par ces personnes. Il convient de préciser que l'approche herméneutique elle-même est fortement chargée de symbolisme dans sa structure et son exercice épistémologique. En d'autres termes, comprendre « entre les lignes » une histoire dite, c'est soi-même interpréter une autre histoire portant sur le vécu de celui qui la raconte. C'est en cela que se justifie la suite de notre travail, qui vise non seulement à effectuer une explicitation des attentes, des besoins et des objectifs, voire du vécu du conteur, mais aussi à réactualiser cette analyse dans le « soi » du chercheur, du lecteur ou de tout autre personnage intégré à un projet de relecture. Avant de procéder à cette interprétation, il conviendrait de rassembler les différentes versions de cette histoire de la kora et de mettre en place des outils le permettant. L'objectif de ce travail se résume ici à la proposition et à la mise en place d'outils permettant d'accéder à ces histoires. Faire l'analyse en sciences humaines de tout récit portant sur l'histoire des communautés et des individus gravitant autour d'un objet de recherche donné, c'est d'une certaine manière se mettre au centre du discours portant sur cet objet et faire le choix de l'interprétation et du discours qui s'ensuit. Sur un terrain ethnologique, l'on parlerait d'une position émique et étique par rapport aux sujets et aux objets observés. Par rapport à soi, la distanciation naîtra d'une relecture, voire une anamnèse qui tentera d'explicitier et de présenter une grille de relecture au lecteur du présent travail de recherche. Comprendre l'autre, c'est utiliser sa propre grille de relecture. C'est pourquoi nous avons choisi ici d'inclure la relecture portant sur le soi du chercheur. Une méthodologie portant sur l'histoire cherche notamment à établir les causes des événements historiques, ainsi que leurs conséquences. Plutôt que de partir de faits historiques expliquant l'origine de l'instrument, il convient dans ce travail de recherche précis de partir dans un premier temps vers une découverte des faits présents liés à l'objet d'étude.

L'environnement endogène d'apparition de l'instrument se veut mû par une tradition orale. Cette tradition influence le récit des histoires portant sur les origines de l'instrument, un ensemble de mythes et de légendes qui, au-delà des informations historiques qu'ils peuvent véhiculer, portent un symbolisme à interpréter. Symbolisme qui pourrait aisément être sujet à une herméneutique du vécu des acteurs qui l'ont intégré.

Il n'existe pas d'histoire unique et unifiée de la kora, mais plusieurs histoires de l'instrument qui ne se laissent pas principalement habiter par une recherche d'exactitude, mais plutôt par une profession de symbolisme révélatrice, de vérité subjective et intersubjective. C'est dans une intersubjectivité, quelquefois structurée par des réalités politiques communautaires, qu'une histoire de la kora peut exister. Non pas seulement une histoire portant sur l'origine de la kora, mais une histoire se faisant et s'exprimant dans la contemporanéité des acteurs de la kora.

Devant les possibles histoires de la kora, nous sommes arrivés à travers ce travail à comprendre que les limites de cette histoire de la kora ne peuvent exister. Les canons des histoires de la kora sont ceux des personnes les racontant ou les ayant adoptées.

Dans le milieu endogène d'origine de la kora, nous remarquerons que la kora elle-même se laisse transmettre par la tradition orale. Cette tradition, à la différence de celle qui est écrite, fige dans la mémoire la pensée émise sans support physique de transcription. L'écriture permet à la parole de laisser des traces afin d'être revisitée par un acteur différent de celui qui l'a transcrite. Elle permet un autre mode de revisite des traces de la pensée provenant du passé.

« La tradition orale est définie comme un témoignage transmis oralement d'une génération à une des suivantes. Ses caractères propres sont la verbalité et la transmission qui diffère des sources écrites. La verbalité est très difficile à définir (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture (Unesco), 1980, p. 168). »

2.3 Érudition et recherche de logique explicative

Le but d'une recherche historique peut être une quête d'érudition ou un essai de compréhension de la logique culturelle interprétative ou communautaire autour d'un objet.

En d'autres termes et ici, il peut s'agir de faire émerger la conception des catégories bâties en lien avec la kora.

S'il nous est difficile de bâtir une histoire se fondant sur des faits exacts, il nous est toujours possible de présenter les vérités portées par les acteurs autour de l'instrument. Ces vérités hautement subjectives et intersubjectives permettent elles aussi de mettre en exergue des généralités voire des régularités de catégories au niveau individuel et communautaire. Il a été aussi opportun dans notre travail de faire ressortir ces catégories à un niveau où la communauté, dans sa dynamique, permet une compréhension de l'instrument.

Il faudrait, si l'on considère que les catégories existent à un niveau individuel et communautaire, comprendre à travers un cheminement herméneutique l'interprétation qui a précédé ces catégories.

Toute matière liée à l'instrument se veut être objet – d'ordre secondaire – menant à une compréhension de l'objet central qu'est la kora.

À travers l'exploration de ces catégories, nous pourrions comprendre les réalités actuelles et même historiques de la kora. Il faut reconnaître que cette recherche de compréhension des catégories provenant du vécu des acteurs qui ont adopté l'instrument expliciterait même les actions et, à travers elles, les choix portés par un individu et précisément par un individu membre de cette communauté.

2.4 L'approche ethnographique au crible d'une grille de relecture herméneutique et énaïve

Ce qu'ont en commun l'herméneutique et l'énaïve, c'est leur visée phénoménologique.

Ne pouvant pas fonder toute notre approche historique sur la véracité factuelle, il a fallu l'orienter vers l'interprétation des faits évoqués par les interlocuteurs.

Devant la multiplicité des réponses, tant il y a de personnes qui pratiquent la kora, nous avons dû décider des points suivants.

Nous l'avons stipulé : Le point focal de repère dans la chronologie d'apparition de la kora est l'apparition de la kora moderne. Avant et après, il y a une histoire que nous lirons dans la perspective référentielle de l'histoire de la kora moderne. Il est plus aisé à partir de notre point de référence de remonter le temps ou d'expliquer les motifs du temps écoulé jusqu'à aujourd'hui. Cet espace référentiel temporel nous sert de repère pour une tentative d'organisation de l'histoire de la kora. Il correspond à la période pendant laquelle les moines de Keur Moussa ont travaillé sur la kora moderne. C'est de ce point de départ que nous avons commencé à constituer notre histoire de la kora. À l'instar du fil du temps, nous avons considéré deux périodes : une période avant la kora moderne (la kora à clés), et une autre après son apparition. À partir de 1962 émerge cet espace temporel-charnière entre le monde traditionnel et le monde moderne ; il coïncide avec les indépendances africaines. À cet espace, nous avons affilié un espace physique et organisationnel : celui de Keur Moussa, lieu d'apparition de la kora moderne. Ce choix est également motivé par l'impact institutionnel du monastère dans le paysage culturel, religieux et social du Sénégal. La présence d'archives dans ce monastère permet un début de traçage menant à des sources explicatives de l'histoire de la kora à travers ceux et celles qui l'ont adoptée.

Cependant, bien que nous nous soyons rapproché à notre époque d'une datation d'origine, il demeure que l'histoire de la kora sera donnée, transmise et exposée en nous positionnant sur l'aujourd'hui de notre vécu. Comprendre l'apparition de la kora moderne aujourd'hui, c'est

accepter de manière intersubjective de remonter à une période sûre, pour laquelle des preuves-témoignages existent.

Dans cette étude, il convient aussi de rappeler la recherche du concept du patrimoine immatériel. Une visée humaniste y est également présente. Dans un premier temps, celle-ci passait par le désir d'imbriquer plusieurs styles musicaux afin d'en faire ressortir un métissage. Cette visée altruiste et humaniste correspond elle-même à l'essor des sciences humaines. D'où l'importance de chercher à comprendre les processus de transmission culturelle, en l'occurrence de la kora qui est présentée comme objet-témoin d'une civilisation.

Cependant, le danger qui pourrait se poser serait une recherche de sauvegarde « messianique » au détriment des réalités vraiment présentes autour de l'instrument. Notre vision de recherche de « fusion culturelle » aurait pu poser un problème d'orientation d'une histoire à des fins lucratives.

Une approche herméneutique du récit oral est liée à notre objet, à cause de la multiplicité et de la brièveté des discours oraux ou écrits.

L'écriture participe à transcrire ce que son auteur veut transmettre. L'écriture, contrairement à la parole et à cause de sa chronologie de production par un être humain, permet à la réflexion et au langage de prendre une pause afin d'ordonner la pensée. Elle permet à l'interviewé de se raconter.

Selon Grondin, L'herméneutique est une sorte de philosophie universelle de compréhension et d'interprétation qui dans sa dernière conception historique toucherait la plupart des phénomènes propres à l'existence humaine.

Il existe trois conceptions dans l'évolution historique du concept de l'herméneutique :

1. l'art d'interpréter les textes
2. réflexion méthodologique sur la prétention de vérité et le statut scientifique des sciences humaines
3. philosophie universelle de l'interprétation (Grondin, 2017,p8-9).

Dans le cadre de nos interviews, nous ne pourrions déceler ni certifier par jugement la vérité portée à travers les discours de nos interlocuteurs. Nous ne pourrions simplement nous tourner que vers la « pensée efficace » que ces derniers ont voulu véhiculer à travers leur propos. Est-ce par désir inassouvi de recherche d'affirmation d'une identité liée à l'objet de notre étude, la kora ? Est-ce pour l'une ou l'autre des raisons conscientes ou non conscientes portées par les différents acteurs

liés à notre objet d'étude ? Ou simplement, est-ce une tentative de proposition d'un contenu transmis à caractère intersubjectif qui sera compris, apprécié et jugé par d'autres acteurs ? Le défi de relecture herméneutique des discours oraux, écrits, audio et même vidéo sera d'une grande importance, surtout devant le doute présent dans l'établissement véridique des faits historiques et présents liés à la kora.

Un autre défi aussi résidera dans la nature des contenus ; non seulement des contenus écrits, comme ceux se rapportant à l'herméneutique classique, mais aussi des contenus de nature vidéo, audio ou écrits, voire numériques, liés à des contextes autres que ceux qui sont livresques.

Les discours édités dans le contexte de mise en relation avec les objets du web définissent une autre approche de relecture herméneutique utilisée pour pouvoir les décrypter.

Dans l'approche herméneutique et énative que nous voulons ici utiliser comme moyen d'interprétation d'une histoire actuelle de la kora, il convient de procéder de façon pratique à une cartographie d'éléments apparaissant dans l'évolution et dans la connaissance historique de l'instrument.

Une bonne partie des caractéristiques importantes apparaissant dans la présence historique, factuelle et symbolique de la kora réside dans le travail qu'ont fait les chercheurs sur la kora dans des contextes académiques.

L'on tendrait plus vers une « herméneutique de la facticité » (Heidegger, 1988, p.15). : facticité capable d'interprétation, en attente d'interprétation, et capable de vivre dans cette interprétation »

Les représentations cognitivistes de la pensée s'apparentent à des modèles similaires à ceux du traitement de l'information d'un point de vue computationnel.

Cette représentation de l'information rejoint en bien de points la modélisation que nous comprenons des connaissances développées autour de la kora, à travers un site web communautaire par exemple.

À partir d'une relecture passive des modes d'organisation des connaissances autour de l'objet d'étude, dans une attitude réaliste, les processus de transmission de la kora pourraient être relus d'un point de vue systémique. Nous avons déjà préfiguré cette approche systémique par la métaphore du rhizome.

Le système aujourd'hui est la structure par laquelle l'information est transmise dans un environnement numérique. L'on pourrait utiliser la notion de système comme grille structurante et utile à la présentation d'une modélisation des flux de transmission autour de la kora comme objet de transmission. D'un point de vue réaliste, nous constaterons que la transmission de la kora, qui comme nous l'avons mentionné plus haut se traduit par le passage d'un contenu à un autre personne, s'intègre à ce que constitue le réseau social aujourd'hui.

Les réseaux sociaux s'incrudent dans le décor urbain et rural actuel. L'on remarquera un changement de situation du *korafola*, joueur de kora traditionnel, dans les années suivant les indépendances africaines. Ces années ont marqué « l'essor urbain » qui a poussé ces joueurs traditionnels à changer de positionnement géographique et sociétal. Ce changement de positionnement géographique a conduit ces joueurs dits « traditionnels » à modifier leur positionnement rural en positionnement urbain au sein de grands ensembles citadins.

Ce nouveau positionnement coïncide avec les effets du numérique sur la transmission des « voix » du *korafola* au-delà des frontières jusqu'alors connues par lui.

Nous faisons face à deux révolutions incrustées l'une dans l'autre et qui ont à la fois décentré et recentré le *korafola* dans le rôle qu'il possédait autrefois. Une révolution doublement urbaine et rurale. En dehors de l'instrumentiste, une décentralisation est vécue par l'instrument lui-même, qui n'est plus seulement joué par les joueurs traditionnels. L'évolution des moyens de communication et de transport a permis à l'instrument de voyager au-delà de ses frontières d'origine. La kora fait partie de ces objets culturels qui ont quitté leur milieu d'origine endogène et qui ont rejoint d'autres cultures. L'instrument est joué par celui qui peut se le procurer.

Notre échantillon de population lors de nos recherches le montre. Aujourd'hui, la kora se veut jouée un peu partout dans le monde. La transmission de la kora part au-delà d'un simple désir d'acquisition de l'instrument, elle provient et va vers une diffusion consciente ou inconsciente, conséquence de l'utilisation des moyens numériques.

Une recentralisation du rôle du joueur traditionnel par une formalisation plus ancrée de son rôle dans certaines sphères communautaires maintient le rôle du *korafola*.

Des connaissances concernant un même objet peuvent se situer au niveau de personnes qui ont des informations sur un savoir-faire ou simplement sur un objet donné, mais qui ne les mettent pas en action ou qui les utilisent à d'autres fins que l'utilisation première de cet objet. Parmi ces

personnes qui utilisent leur savoir en dehors des « fins premières » d'utilisation de la kora se trouvent les chercheurs universitaires et aussi les personnes qui, en dehors d'un contexte académique, utilisent les connaissances sur la kora afin d'en tirer des conclusions dans divers domaines. Ces personnes sont comme des mémoires-tampons qui ont – au cours de leur expérience de chercheur – absorbé et/ou intégré un ensemble de connaissances portant sur l'étude d'un objet en particulier. Elles ont sauvegardé dans leur propre expérience – souvent relatée de manière académique – celles d'individus jouant de la kora. Ces personnes n'utilisent pas la kora à des fins artistiques mais à des fins de connaissance seulement.

Dans le cadre de notre recherche sur la kora, nous avons constaté que l'espérance de vie de ces chercheurs arrivait à son terme. Il nous a donc paru important de mettre en forme une sorte de plan d'urgence de sauvegarde des connaissances de ces « chercheurs ».

2.4.1 L'histoire personnelle comme entité d'encastrement et de formatage d'autres histoires

L'histoire personnelle se veut dans sa tradition disciplinaire une histoire portée par un acteur, en l'occurrence l'ethnologue, qui raconte cette histoire autour d'un objet déterminé. L'histoire portée par l'ethnologue sera donc subjective, portée par le sujet qui l'énonce et qui la développe. L'histoire personnelle et l'histoire des individus et des communautés que l'ethnologue évoque se trouvent donc imbriquées dans le fil du temps. L'ethnologue, à un certain moment de son vécu, croise l'histoire d'autres acteurs, qui se construit autour d'un objet ou de plusieurs objets constituant sa problématique de recherche. Son histoire et celles de ces acteurs, construites autour de cet objet, se veulent unifiées voire corrélées. Cependant, dans l'évolution du vécu des acteurs que nous avons « visités » et dans notre propre vécu avant leur rencontre, une histoire avait déjà existé. Le présent est la continuité d'un passé, tel un fleuve qui coule.

Il est donc de notre intérêt d'aborder non seulement l'histoire vécue par les acteurs interviewés, mais aussi notre propre histoire qui s'entremêle à celle des sujets que nous abordons. Nous ne pouvons parler d'un vécu des autres en nous éloignant du notre propre.

Parler de soi, c'est en d'autres termes donner du « soi ». Donner du soi à interpréter par l'autre. C'est soi qui écrit ; c'est soi qui professe ; c'est soi qui raconte. Même si c'est de l'autre que soi parle, c'est soi qui le raconte avec ce qu'il ou ce qu'elle est. Dans notre monde global, le sujet dans l'œuvre ethnologique devient le lecteur de son propre soi à travers le « soi de l'autre ». Le soi de l'autre devient donc à son tour le sien qui pourrait étudier le mien. L'on n'échappe pas

aux objectifs de recherche épistémologique effectuée sur tel ou tel auteur qui se définit ou fait émerger une approche qui lui est propre.

Nous ne pouvons étudier l'humain en nous excluant de cet humain. L'idée de l'humain prend naissance en notre propre humanité qui veut étudier l'autre être de la même espèce habitant une culture donnée.

2.4.2 Le chercheur comme grille explicative herméneutique

Ici, notre approche se veut aussi une herméneutique par rapport à nous-même. Dans notre anamnèse, il est convenu que nous exposions en bonne et due forme, encore selon notre discours, les motivations qui nous sont conscientes et qui ont habité les causes de notre désir de recherche. Une finalité de la recherche serait peut-être une recherche de compréhension du soi nous conduisant à une compréhension de l'autre.

La question de la kora dépasse largement le vécu d'un seul acteur. Nous avons reçu l'instrument de l'autre et alors ressenti le besoin de nous orienter vers l'autre afin de remonter à la source de compréhension explicative des choix esthétiques et techniques de l'instrument aujourd'hui.

Reprendre ce que l'autre dit d'un objet, c'est comprendre les choix qui ont participé à la découverte de l'instrument par soi.

L'interrogation récurrente dans notre questionnement d'artiste était : « Pourquoi tel ou tel choix stylistique a-t-il eu lieu et non un autre ? »

2.4.3 Histoire du soi et Histoire collective – processus de raisonnement en sciences humaines

L'histoire est une composante importante dans le processus de transmission.

C'est pourquoi nous avons choisi l'histoire comme lieu d'observation des processus de transmission. Rappelons que la transmission ici est comprise dans un sens premier qui est de « faire passer quelque chose à quelqu'un ». Cependant, il est d'une grande importance de définir les éléments, qui pourraient paraître catégoriels, nécessaires à ce passage. Se fondant sur un quelconque passage, il est important de définir :

- De quel Objet s'agit-il ?

Qu'est ce qui est passé ? Quel est le contenu de ce passage ? Quel objet est-il transmis ? Dans notre

exemple, il demeure que l'objet de transmission est la kora. À la kora, l'on peut ajouter des objets tangibles et non tangibles. Parmi les objets immatériels : la culture, l'esthétique, la technique et les règles de jeu sont autant de savoirs à prendre en compte dans le processus de transmission.

- Émetteurs ? Destinataires ?

En addition aux objets de transmission, les acteurs humains impliqués dans le processus sont d'une grande importance. Ces acteurs, dans une dialectique de transmission, définissent la nature et les modes de transmission. Autour des objets de transmission, une communauté donne signification aux objets de transmission. Cette signification fait de l'objet un porteur de sens pour les acteurs qui l'incorporent dans leur vécu.

Ces acteurs, qui sont les sujets de notre présente recherche, sont ceux qui pour une certaine raison côtoient l'instrument. Ces derniers se laissent d'une certaine manière, dans une dialectique entre eux et l'instrument, interpellés par la kora. Ces acteurs interviewés sont des joueurs de kora qui ont appris l'instrument par différents moyens et à travers différents médiums. Parmi ces joueurs, nous distinguerons ceux que l'on pourrait classer dans la catégorie des modernes et ceux classés dans la catégorie des traditionnels.

- Où?

Cette communauté, et les objets qu'elle incorpore dans le vécu des acteurs, se trouve sur un territoire tangible ou non. Le territoire tangible serait simplement l'espace immédiat de transmission au cours d'un apprentissage de la kora, durant lequel un acteur transmet à l'autre des techniques de jeu. L'espace peut être un lieu physique ou, avec l'avènement du numérique, un lieu non tangible où l'espace et le temps se trouvent synchronisés. Une vidéo ou une pièce audio pourraient être lues par un acteur de manière différée dans le temps. L'espace d'apprentissage et les intermédiaires connus ou non dans les processus d'apprentissage s'affichent autrement depuis l'arrivée d'Internet.

Le lieu physique revêt ici une grande importance. Il semble qu'au fil des années, l'idée de la ville devienne de plus en plus commune dans le vécu des communautés et des individus. Tout vécu humain dans l'espace reçoit une dépendance à l'espace de la cité. Dans cet espace urbain reposent la plupart des institutions autour desquelles gravite le vécu de l'humain, de la naissance à la fin de vie.

Face à cette question de l'espace se dresse celle du temps. Le temps au cours duquel les processus de transmission prennent forme. Le temps dans le vécu des acteurs qui prennent part à l'activité de transmission ; le temps d'un point de vue extérieur aux acteurs, où les processus de transmission ont lieu.

C'est pour répondre à ces questions que nos enquêtes articuleront leurs procédures et leurs contenus. Cependant, du fait des contraintes pratiques, notre recherche s'orientera vers un public que nous pourrions contacter par les voies d'Internet et aussi que nous pourrions rencontrer dans un espace physique.

2.4.4 Identifier les processus de transmission qui ont précédé l'émergence de l'acte créatif

Cette sauvegarde est à la fois la résultante et le contenu des processus de transmission liés à la kora. La transmission est aussi existante à partir d'une sauvegarde de connaissances sur un objet déterminé. Ce qui est transmis pourrait correspondre à ce qui est sauvegardé ou à la spontanéité. La sphère artistique permet, dans un processus de créativité, de laisser apparaître la spontanéité. Nous traduisons ici la spontanéité comme le « déjà-non-créé ». Parler de la spontanéité fait appel aux processus cognitifs qui ont favorisé la mise en place des connaissances ayant précédé l'acte de création et qui ont conduit à cette spontanéité. Il serait donc plus probable que l'acte de création et même de spontanéité artistique repose sur un ensemble de connaissances prérequis. L'on ne peut nier de manière hypothétique l'émergence de la création qui proviendrait d'une connaissance préexistante dans la sphère première d'existence de la kora.

La naissance d'une spontanéité créative réside dans l'acte réflexe de jeu de l'instrument. D'un point de vue extérieur à l'acte de création, l'on pourrait chercher ici des processus de transmission qui ont précédé l'acte de prise de connaissance, par un auditoire, de la musique qui y est jouée. L'on pourrait par exemple chercher dans les contenus transmis pourquoi telle pièce musicale possède telle esthétique, qui, comprise de manière intersubjective, possède des caractéristiques conventionnelles.

2.4.5 L'herméneutique comme outil de réflexivité

L'on peut comparer l'herméneutique vu comme un outil de réflexivité à un réveil sur l'oubli de soi, qui se traduirait par une prise de conscience de l'acteur plongé au cœur du projet de relecture des processus de transmission. Cet acteur interviewé serait amené à interpréter son vécu dans lequel les processus de transmission ont été abordés.

Cela pousserait à constituer une histoire présente dans un continuum de temps actuel : une histoire pas très lointaine, qui se fait de manière contemporaine à travers le vécu, les rencontres des individus et des communautés. Ces dernières, exposées à des objets qui ont pour elles une importance majeure, se trouvent elles-mêmes transformées. Nous comprenons ici par « objet » l'instrument même et le savoir-faire porté par des acteurs sur cet instrument de musique, la kora.

Nous avons utilisé dans notre approche le *design thinking* afin de nous rendre compte des processus actuels de transmission de la kora. Le but premier était alors de produire un répertoire hybride possédant des caractéristiques propres au jeu dit « traditionnel » et à celui dit « moderne ».

Dans un deuxième temps, notre objectif a évolué pour viser un projet de sauvegarde par la transmission de la kora. La première intention avait été de proposer un corpus de méthodes de transmission de la kora qui révélerait de manière actualisée un témoignage très proche des processus existants et en action dans les sphères communautaires et individuelles d'apprentissage de la kora.

Chemin faisant, notre recherche gardait de manière réflexive ce retour, voire notre anamnèse. Cette anamnèse se partageait en trois dimensions liées à l'expérience. Expérience du chercheur-rédacteur, expériences des acteurs de la kora, expériences des personnes qui, au-delà de l'objet étudié, éclaireraient par leur vécu nos travaux. Il a donc fallu, dans un premier temps, poser une approche théorique mettant de manière réflexive notre expérience en relation avec l'expérience des acteurs interviewés, par l'intermédiaire d'une démarche rigoureuse, scientifique et disciplinaire, et dans un second temps, travailler sur le contenu même des propos recueillis liés à notre objet d'étude qu'est la kora ou la transmission de la kora.

Au-delà de l'aspect musical, témoin d'une nouvelle perspective, nous visons donc à élaborer une relecture existentielle liée à la transmission de la kora ou à la kora elle-même.

Étant donné qu'il nous est impossible d'attester l'exactitude des faits évoqués et collectés autour de la kora, nous focaliserons notre étude sur les processus d'anticipation gouvernant la compréhension des acteurs impliqués dans la création des ressources documentaires, d'où qu'elles proviennent.

Diachronique ou synchronique, voire provenant d'un passé proche ou lointain, ces acteurs se trouvent immergés dans un mouvement d'osmose qui, dans l'exercice de constitution de leurs énoncés en lien avec la kora, peut faire émerger des éléments qui rejoindraient des caractéristiques universelles ou particulières.

En d'autres termes, qu'est-ce qui fait que telle communauté ou tel individu feront un type de choix donné où interpréteront un phénomène d'une façon qui leur soit propre ?

« Comprendre le passé, ce n'est pas sortir de l'horizon du présent, et de ses préjugés, pour se transposer, dans l'horizon du passé. C'est plutôt traduire le passé dans le langage du présent, où se fusionnent les horizons du passé et du présent (Grondin, 2017, p.44). »

Reconstruire l'acte créateur qui a précédé le corpus transmis pourrait mener à se mettre en lien avec la compréhension du passé dans le présent. Dans notre cas, nous parlerons de la construction du passé dans le présent.

L'art s'immisce dans notre relecture. Discipline ou catégorie impliquant une refonte de toutes les catégories, préjugés où le subjectif et l'objectif s'entremêleraient de manière hypothétique. L'appréciation de l'œuvre artistique finale, aboutissement d'un processus artistique, reconnaît que tout projet en lien avec l'art lie les faits historiques dans un continuum intelligible sans les ordonner à une productivité telle que constatée par exemple dans une production industrielle.

2.4.6 Relecture des brides *versus* relecture actualisée

« *L'homme de science qui procède à une interprétation restant lié à son point de départ herméneutique, il s'ensuit que l'objectivité de la compréhension ne peut être assurée par la mise entre parenthèses des préjugés, mais seulement par une réflexion sur le contexte historique de traditions qui relie depuis toujours les sujets connaissant à leurs objets* (Grondin, 2017, p.51). »

Cette citation résume bien notre travail de recherche et la démarche que nous poursuivons.

Certes, plongé dans notre recherche, l'on ne peut nier notre attitude réflexive. Il s'agit d'une relecture personnelle, cherchant à comprendre l'ontologie des choses, notamment de notre expérience d'artiste et de celle d'autrui. Cependant, dans quel but existe-t-il un but téléologique dans notre approche ? Il semblerait que nous ayons une pensée qui échappe à la compréhension, une sorte de code ou même de présence qui peut être perceptible, mais sans aller au-delà du sensible perçu par l'intelligence et encore moins par les sens organiques de notre machine humaine physique. La compréhension, fusion d'horizons entre le passé et le présent.

Elle « Elle dépend *de la réponse que nous pouvons y apporter* (Grondin, 2017, p.65) ».

Selon Ricoeur, « *je peux parler* », « *je peux agir* », « *je peux me raconter* », « *je peux me tenir responsable* » (Ricoeur, 1990, p.345) traduisent une herméneutique de soi. Cette herméneutique de soi pourrait se faire à l'aide d'un binôme soi et autrui. Dans ce binôme, soi et autrui peuvent interchanger leurs rôles. Ces quatre « *je peux* » traduisent le « qui suis-je ? », question que pourrait se poser à la fois soi et autrui. Dans notre travail de recherche, une entité non vivante biologiquement, mais réellement vivante culturellement s'invite dans ce binôme entre soi et autrui. Cette triangulation fait de cette entité – la kora dans notre présent contexte – un miroir où soi peut se découvrir avec l'aide d'autrui et *vice versa*. Cette triangulation nous renvoie à un rapport énéacté, systémique voire computationnel qui habillerait et structurerait notre processus herméneutique de compréhension de l'objet « kora », de sa transmission à travers les liens énéactés

entre le « soi » et l'« autrui », entités fondamentales de cette structure systémique ayant en son centre la kora.

2.4.7 Le cognitivisme et l'énaction

L'historicité inscrite dans le vécu de l'homme conditionne de manière préétablie une possibilité d'émergence d'action nouvelle qui résulte d'un continuum non spontané, dans lequel baigne un individu ou une communauté de personnes.

Cependant, la créativité artistique est ce contexte qui pourrait être vu comme celui de l'exil dans lequel l'acteur en lien avec l'instrument de musique se redéfinit lui-même. Cette créativité artistique est ce que l'auditeur extérieur pourra reconnaître de lui par l'usage artistique que cet acteur fera de la kora. Cette redéfinition consciente ou non est, pour l'individu qui est plongé dans son exercice d'actualisation, un vécu qui lui est propre et qui, dans son interprétation musicale, se retrouve au cœur des processus de partage et de création d'une identité commune.

Les joueurs actuels de kora, les acteurs individuels en général qui exercent d'une certaine manière leur influence directe ou indirecte sur l'instrument, actualiseraient dans un mouvement continu l'identité d'une communauté rassemblée autour d'un objet : la kora.

Cela pourra être vu comme un « bris-collage » historique des acteurs pour un collage commun, une nappe tissée commune pour couvrir et dessiner ce que soi serait pour l'autrui et ce que l'autre serait pour soi.

La ville est un incubateur naturel dans lequel nous pouvons observer le mouvement des individus et des communautés. C'est le lieu du vécu, de l'expérience et de l'action dans un grand ensemble. Dans notre présente recherche, la cité est vue comme un lieu d'étude et d'observation d'un vécu autour de notre objet de recherche, la kora, et également comme un lieu de simulation pour la prochaine avancée de l'instrument. À la cité s'intègre le vécu virtuel. La connaissance en est modifiée, connaissance qui est véhiculée au travers du numérique, non seulement moyen de transmission, mais aussi réformateur d'objet transmis. Notre étude ne s'arrête pas seulement à une étude organique de l'objet, mais à tout le vécu, à l'ensemble des actions et aux mouvements que peuvent habiter les espaces, contextes et communautés autour de l'instrument.

La cité imbriquée au numérique comme incubateur est aussi le lieu de simulation et d'observation complexe de comportements, d'activités et de phénomènes produits autour de notre objet de recherche, la kora.

Le filet systémique dans lequel l'instrument – dans ses composantes matérielles et immatérielles – se partage, structuré dans et par la cité imbriquée au numérique, définit la pensée cognitive et computationnelle de notre approche. L'architecture citadine et numérique est celle qui se veut constituante de la structure des connaissances qui s'intègrent dans le vécu des acteurs, communautés et entités faisant aujourd'hui exister l'instrument. Les objets présentant une signification conventionnellement partagée se localisent dans l'espace topographique citadin, dans des entités institutionnelle ou non, portant des connaissances sur ces objets. Dans l'espace urbain moderne occidental, c'est le conservatoire qui est porteur des connaissances musicales concernant les instruments en général, comme l'hôpital porte les connaissances et les services dédiés à l'humain et à son vécu en lien avec les services de santé publique. Ce parallèle d'une distribution de la pensée dans un environnement topographique physique s'applique aussi à une organisation virtuelle, voire digitale. La connaissance est accessible par le biais de moteurs de recherche. Les institutions qui existent physiquement, telles les bibliothèques, trouvent un prolongement dans le monde virtuel *via* Internet en pourvoyant des renseignements sur des connaissances livresques. La cognition computationnelle présentant des modèles qui montrent l'organisation des connaissances et leur organisation au niveau de l'individu s'élargit pour atteindre une structure en réseaux topographiques organisationnels virtuel et non virtuel. Les objets partagés et acquis de manière commune par plusieurs connaissances deviennent des centres d'intérêt et de croisement. L'objet en lui-même ne porte pas de connaissances, mais se présente comme un avatar – *hub* : un point témoin de rencontre des vécus porteurs de connaissances.

Ainsi, la connaissance autour d'un objet culturel se socialise dans l'espace virtuel et non virtuel.

Le lien entre la kora, objet central de notre étude, les acteurs, les communautés et autres entités constitue le lien énoncé de notre configuration observée.

Dans cette mouvance computationnelle, le désir de relation entre les différentes entités constituant le filet systémique dans lequel la kora est inscrite donne lieu à un mouvement énoncé entre acteur et acteur, entre objet et acteur. De ces mouvements énoncés peuvent surgir des comportements émergents. Les questions que nous nous posons d'un point de vue cognitive sont les suivantes :

- L'historicité préconditionne-t-elle la créativité ? Existe-il une créativité qui n'y est pas liée ?
- La recherche de réponse de l'universalité ne dénature-t-elle pas le particulier ou ne confirme-t-elle pas l'universalité elle-même ?

- L'étude de la transmission de la kora se traduit-elle dans un parcours rhizomique ?
- Comprendre la transmission de la kora, en utilisant de plus l'approche cognitive, fait-il appel à une pluridisciplinarité ?
- L'auto-organisation est-elle l'un des phénomènes proches de la pratique artistique et créatrice ?
L'auto-organisation des acteurs témoins et créateurs de nouvelles connaissances. Cette auto-organisation qui vit dans le contexte des systèmes complexes se situe au niveau politique par l'agencement des connaissances comme nouveaux axiomes communautaires. En d'autres termes, qu'est ce qui donne autorité à une connaissance comme vérité intersubjective par rapport à une autre ?
- Comment les symboles acquièrent-ils leur sens ? Comment les catégories se forment-elles ?

De notre point de vue, la relation la plus intéressante entre l'émergence subsymbolique et la computation symbolique est une relation d'inclusion, où les symboles nous apparaissent comme une description de plus haut niveau des propriétés d'un système distribué sous-jacent. Notre recherche se veut explicative des pré catégories herméneutiques, à travers lesquelles le chercheur cherche à comprendre la genèse de l'émergence des catégories elles-mêmes afin de retourner à l'acte de création artistique, au processus précédant l'émergence, la maintenance de catégories culturelles, voire transculturelles. Si nous portions notre recherche non seulement sur des individus qui font partie d'un système corrélé, la métaphore du connexionnisme, selon laquelle les éléments constitutifs correspondraient aux individus et aux objets inanimés qu'ils portent, serait alors explicative du réseau de créations catégorielles. Ces catégories et même ces processus qui les produisent sont aussi sous-jacents à l'acte de création et à sa production qui sera conduite dans l'acte de transmission.

La théorie du connexionnisme est appliquée à la cité où les entités connectées participent à la construction d'un savoir autour d'un objet. Cela se situe au niveau des fonctions de la cité visant une prise en charge d'objectifs qui leur sont assignés. Le musée par exemple a pour vocation de sauvegarder, collecter et présenter la mémoire et d'explorer selon leurs affinités « objectuelles » les objets et les savoirs qui en sont générés.

Le sens d'un concept contribue par ailleurs à définir le sens d'autres concepts. Des aspects de notre monde naturel et vivant ne peuvent être classifiés à partir de délimitations nettes : on ne peut en faire un domaine dont on tracerait la carte.

Comment définirions-nous la cognition ?

« Qu'est-ce que la cognition ? L'action productive : l'historique du couplage structurel qui énonce (fait émerger) un monde ? Comment [l'historique du couplage structurel] fonctionne-t-il ? Par l'entremise d'un réseau d'éléments interconnectés, capable

de subir des changements structurels au cours d'un historique non interrompu. [...] Comment savoir qu'un système cognitif fonctionne de manière appropriée ? Quand il s'adjoit à un monde de signification préexistant, en continuel développement (comme c'est le cas des petits de toutes les espèces), ou qu'il forme un nouveau (comme cela arrive dans l'histoire de l'évolution). [...] L'intelligence ne se définit plus comme la faculté de résoudre un problème, mais comme celle de pénétrer un monde partagé. *Une autre aire d'influence importante pour l'approche de l'énaction est celle de l'ordinateur et du langage. En fait, dans cette perspective, l'acte de communiquer ne se traduit pas par un transfert d'information depuis l'expéditeur vers le destinataire, mais plutôt par le modelage mutuel d'un monde commun au moyen d'une action conjuguée : c'est notre réalisation sociale, par l'acte de langage, qui prête vie au monde* (Varela, 1996, p.112-114). »

L'énaction semble être le concept le plus adapté à notre contexte. Chercher à travers une remontée historique de la conception des faits, les possibilités de création des catégories qui ont présidé à la base de la naissance des mythes et des histoires créés autour de la kora serait une approche plus englobante et plus incarnée. Les enjeux auxquels nous sommes sujets aujourd'hui soulèvent de possibles questionnements sur l'avenir même de l'état de l'art lié à la kora. Quand nous parlons de l'avenir de l'état de l'art, nous ne pouvons dissocier le couplage instrument-instrumentiste dans le contexte de transmission.

« De la sensation naît la mémoire, de la mémoire l'expérience et de l'expérience raisonnée (syllogisme) la conception de l'universel (Aristote, 310-300). »

4 Définition des concepts-clés et de la terminologie utilisée dans notre thèse

Les concepts que nous utiliserons dans cette thèse proviennent d'une « boîte à outils » multidisciplinaire. Le but de l'utilisation de ces concepts-clés est de mieux préciser et expliciter notre propos.

4.1 Transmission

La transmission, dans notre étude, se situe dans les processus de prise en charge des connaissances liées à l'instrument musical qu'est la kora.

Souvent menée en parallèle avec le concept d'apprentissage, la transmission revêt plusieurs définitions selon les contextes dans lesquels elle apparaît. Nous garderons la définition suivante du concept de transmission : « *faire passer quelque chose à quelqu'un* (Treppe, 2000) ».

Cette définition d'ordre phénoménologique qui contextualise la transmission fait d'elle un processus qui ne se résume pas à un apprentissage d'ordre scolaire, mais à un passage de connaissances, voire même « d'états d'être » d'un individu ou d'un groupe d'individus donné. Ces états se traduisent ici en situations dans lesquelles différents éléments d'un système gravitant autour d'un objet s'inscrivent dans un processus de passage. Ces éléments de divers ordres font appel aux composantes de l'humain qui constituent des réceptacles accueillant le passage de ces éléments émanant d'un phénomène à un individu.

L'objet au cœur de ces états qui seront transmis est ici la kora. Dans ces situations qui englobent des individus et des entités, la dialectique relationnelle entre ces derniers et l'objet central au cœur du processus de transmission, la kora, constitue la partie ostensible à la fois abstraite et sensible du processus de transmission. Transmettre la kora revient à transmettre un instrument, un style de jeu, une histoire, une musique voire des « états » qui correspondent à des savoirs propres à la kora. Cette dialectique se veut être l'image du « transmis » vu et reçu par l'individu, la communauté ou l'entité impliquée dans ce processus de transmission.

Afin de rendre explicite le processus de transmission et de le traduire en un langage clair, il a fallu de manière hypothétique s'orienter vers un système dont la première pièce le faisant exister est la relation entre la kora et tout individu, communauté ou entité qui serait en lien avec l'instrument. Nous appellerons acteur, tout individu, communauté d'individus ou entité en lien avec l'instrument d'une quelconque manière.

Ainsi, la relation du joueur de kora – qui est un acteur en lien avec l'instrument – est l'une des interactions les plus « tangibles », voire identifiables dans une observation. Cependant, dans cette dialectique qui existe entre le joueur de kora et l'instrument réside une multiplicité d'interactions souvent muettes. D'un point de vue épistémologique, leurs indentifications relèvent même de notre but, car nous identifions des observables selon nos propres tendances et les motifs implicites ou explicites de notre recherche. C'est pour cela qu'il a été donc important d'effectuer d'abord un auto-état des lieux, voire une relecture, transcrivant nos propres motivations, qui ont servi de clé de relecture de l'état des lieux externe à nous. Cela correspond dans une certaine mesure à la description des acteurs externes impliqués dans les processus de transmission de la kora que nous réaliserons. L'ethnologie est l'une des principales disciplines à travers laquelle nous nous

référons. Elle implique grandement, dans son approche, notre subjectivité. En d'autres termes, le résultat d'ordre académique de cette recherche se trouvera teinté des causes et des aspirations qui nous ont poussé à la réaliser.

« Ethnography is a rather unusual genre of academic writing because it combines analytical argumentation with detailed, evocative descriptions of the people and communities that are the subjects of the research. If you are new to anthropology, you may find the mixture of objective and subjective stances displayed in ethnographies frustrating and difficult to parse. For instance, your prior notions of what qualitative research or social science ought to look like may be shaken when you read an author's discussion of how his own gender, ethnicity, upbringing or sexuality shaped the direction of his research and its conclusions. In anthropology, theory tends to be used as an interpretive lens that can be borrowed from one context and adapted to another. Isn't social science supposed to be impersonal and detached? Not necessarily (Harvard, 2010, p.9). »

Bien que nos fins artistiques aient été soulevées, il n'en demeure pas moins que la portée de cette recherche, qui dans les interviews impliqua différents points de vue, fait de l'histoire de la transmission de la kora une histoire à plusieurs voix qui se traduit dans l'unité du présent écrit. La transmission de la kora est aussi une histoire qui se dit dans la contemporanéité du vécu des acteurs qui participent à cette histoire. Une histoire d'ordre académique plus ou moins statique et cadrée pourrait exister. Une histoire de présence sur le terrain est nécessaire pour la rendre plus actuelle. La supposition d'une histoire non sue existe aussi. Ainsi, une intégration dans le terrain servira dans la mesure du possible à révéler ce « non su » qui d'une certaine manière, pour bien des projets de recherche, demeure le but idéal.

L'histoire – bien qu'elle relate des contenus qui, au fil du temps, se datent dans le passé par rapport à notre époque actuelle – s'incarne dans le présent de notre vécu. L'histoire dite et lue ne peut que se dire et se lire dans l'aujourd'hui. Bien que relatée en évoquant une époque proche ou plus ou moins lointaine, l'histoire prend tout son sens dans les paroles des acteurs par lesquelles elle prend corps. Cette réalité de l'actualité du vécu historique dans le présent est encore plus significative eu égard à l'objet de notre travail de recherche. Cet objet se veut, de manière intersubjective, connu comme ayant appartenu à une culture qui s'inscrit dans des traditions ancestrales. La mondialisation aidant, cet objet a pu se propager dans différentes aires géographiques et temporelles. La kora est par exemple aujourd'hui présente à la fois dans des régions africaines sahéniennes, qui correspondent à son milieu endogène d'origine, mais aussi dans d'autres parties du monde plus occidentales.

Nous sommes aujourd'hui dans un contexte numérique qui ne peut nier la propagation de l'instrument par les mass médias. Une transmission peut se faire aujourd'hui par le biais de supports numériques qui vont rejoindre – ou se laissent rencontrer par – des acteurs autrefois allogènes au contexte culturel d'origine de transmission de la kora. Certaines limitations, certaines barrières de toutes sortes qui constituaient des obstacles physiques à la connaissance de l'instrument, voire à sa transmission ne semblent plus exister en raison des supports numériques qui voyagent aujourd'hui *via* Internet. Cependant, cette transmission par les supports numériques – qui pourrait dans un premier temps suggérer chez les acteurs qui la reçoivent une certaine passivité – et leur propre finalité (consciente ou non) les amèneront à intégrer ou non une pratique de l'instrument. Dans tous les cas, toute sorte de transmission produit chez l'individu qui la reçoit un impact aux effets implicites ou explicites. Il convient de définir les différents types de transmission adaptés à notre contexte de recherche. Une transmission qui serait un apprentissage se traduirait comme un passage de connaissance. Cette transmission pourrait être vue comme le prolongement d'une relation entre un acteur et sa kora vers un autre acteur.

Ainsi, comme nous l'avons mentionné plus haut, la transmission – telle que comprise ici par nous – englobe l'acteur « joueur de kora », et l'objet « kora ». C'est cette relation qui sera constamment au centre de notre approche.

Le paradigme porté par cette approche du concept de l'éducation semble s'incorporer dans les composantes des réalités héritées, telles que présentées dans les structures de formation en Occident. La transmission se trouve, dans bien des cas, synonyme d'éducation, voire d'apprentissage ou même dans certains cas de scolarisation. Dans notre contexte musical, cette scolarisation, toujours en gardant une approche contextuelle occidentale, pourrait représenter l'institution qui de manière formelle transmet le « savoir musical ». Il y a donc dans ces situations un passage, voire un échange d'éléments qui constituent, comme notre définition de transmission le mentionne, le passage de quelque chose à quelqu'un.

Il est intéressant dans un premier temps de cartographier les différents types de passages impliqués dans un processus d'apprentissage. Nous explorerons ici les concepts de transmission comme apprentissage, que nous appréhenderons sous différents angles. Nous aborderons les notions d'apprentissage formel, d'apprentissage informel, et d'apprentissage non formel.

4.2 Le concept d'apprentissage

« Le questionnement sur la définition de l'apprentissage est une question ouverte (“Quelle définition donnez-vous d'apprendre ?”) dont les réponses ont été analysées

et codées à partir des catégories de Marton, Dall'alba et Beaty (1993) selon une "hiérarchie" allant de la simple accumulation de connaissances à la transformation personnelle. Ce qui nous donne les six variables suivantes : augmenter ses connaissances ; mémoriser ; reproduire / appliquer ; comprendre ; interpréter les connaissances de façon nouvelle ; changer en tant que personne. Deux autres variables ont été produites par nous à la suite de la lecture des réponses : 1) une variable relative aux expressions d'émotions (apprendre c'est : difficile, un plaisir, une obligation, etc.) et 2) une variable relative à tout ce qui ne pouvait être attribué dans les catégories précédentes (Demougeot-Lebel, Perret, 2010, p. 51-72). »

Ainsi, cet ensemble de processus se veut éducatif, donnant la possibilité à l'individu qui les intègre d'acquérir de nouvelles connaissances dans divers domaines. L'apprentissage pourrait être formel, informel ou non formel.

4.2.1 L'apprentissage formel

« L'apprentissage formel est celui qui est dispensé dans un contexte organisé et structuré (par exemple dans un établissement d'enseignement ou de formation, ou sur le lieu de travail), et qui est explicitement désigné comme apprentissage (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources). L'apprentissage formel est intentionnel de la part de l'apprenant ; il débouche généralement sur la validation et la certification (Hart, 2013). »

Ici, nous comprenons le concept d'apprentissage formel comme sujet à une validation de la part d'une entité organisationnelle ou individuelle. Cette validation permet de rendre cohérent le « cursus de formation » poursuivi par l'apprenant.

4.2.2 L'apprentissage non formel

« L'apprentissage non formel est intégré dans des activités planifiées qui ne sont pas explicitement désignées comme activités d'apprentissage (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources), mais qui comportent un important élément d'apprentissage. L'apprentissage non formel est intentionnel de la part de l'apprenant (Hart, 2013). »

Comme pour l'apprentissage formel, il demeure une intentionnalité de l'apprenant à entreprendre l'apprentissage.

4.2.3 L'apprentissage informel

« *L'apprentissage informel découle des activités de la vie quotidienne liées au travail, à la famille ou aux loisirs. Il n'est ni organisé ni structuré (en termes d'objectifs, de temps ou de ressources). L'apprentissage informel possède la plupart du temps un caractère non intentionnel de la part de l'apprenant (Hart, 2013).* »

Contrairement aux apprentissages formels et non formels, l'apprentissage informel n'est pas intentionnel. L'apprenant se laisse imbiber par les connaissances ambiantes de son environnement. Similairement à l'apprentissage non formel, il se veut non structuré.

Ces trois types d'apprentissage rejoignent notre compréhension du concept de transmission qui se traduit par « *faire passer quelque chose à quelqu'un (Treps, 2000)* ».

L'apprentissage, comme la définition ci-dessus l'envisage, vise une mémorisation en vue d'une modification des schèmes comportementaux dans un but conscient ou non, selon les différents types d'apprentissage. Cette mémorisation présuppose l'existence d'une mémoire interne ou externe à l'apprenant. La constitution de cette mémoire peut trouver son origine dans les processus de transmission qui, selon la définition que nous utilisons, implique un passage de ce « *quelque chose* », que nous appellerons « connaissance », d'une entité à une autre ; cette connaissance qui, selon les formes d'apprentissage, serait multiforme.

Ainsi, pour qu'il y ait apprentissage, il faut qu'il y ait transmission afin de créer cet amas de connaissances qui sera intégré par différents individus. Nous pourrions aussi appeler cet amas de connaissances, « sauvegarde ». Dans notre présent travail de recherche, cette sauvegarde intégrée par l'apprentissage et provenant d'un processus de transmission prend une valeur patrimoniale, car héritée de manière asynchrone.

Une problématique portant sur la transmission fait appel à des questions à la fois simplistes et majeures qui serviront à expliciter les processus du « transmis » en lien avec la kora. Ces questions sont entre autres :

- Quels sont les processus de transmission ?
- Pourquoi interviennent-ils ?
- Quelles sont les entités et les individus impliqués dans ces processus ?
- Où cette transmission se fait-elle ?

Il existe d'autres questions en lien avec la problématique de la transmission de la kora. L'une des sources de réponses à ces questions repose dans le vécu des individus ou des communautés qui, selon leur propre mode de transmission, ont reçu ou donné la kora. Le don et la réception pourraient être définis comme les modalités du « transmis ». Établir une relecture explicite de l'histoire de la kora à travers l'histoire des individus ou des communautés serait une première approche de compréhension des processus de transmission liés à l'instrument.

4.3 Revisiter les métaphores de la rencontre¹⁷

Un point commun entre ces différents concepts serait la notion d'altérité. Dans ces différents mouvements de rencontre, il y a une implication de mouvement vers l'autre qui caractérise ces processus qui portent en nature des traits culturels.

4.3.1 Le métissage

La plupart des compositions des moines de Keur Moussa équivalent presque à la tonalité de *fa* majeur. Les appellations occidentales sont maintenues dans l'école de Keur Moussa.

Devant la multiplicité des représentations métaphoriques liées au métissage, il est difficile de nommer ce qu'est le métissage. Ici, nous considérons le métissage équivalent en bien des points au transculturel. La multiplicité des courants anthropologiques présents fait du métissage à la fois un concept très vaste et polyforme selon les auteurs et les contextes dans lequel il est abordé.

En revenant sur la définition de Laplantine et Nouss (1998, p.128) sur le métissage, stipulant que « *le métissage est le mouvement de transformation né de la rencontre de l'autre* », l'on peut transcender toutes les définitions du métissage pris en compte par les différents courants de pensée. Pour notre part, nous resterons dans les courants disciplinaires de l'anthropologie afin d'explicitier notre propos autour de la thématique du métissage. On ne pourrait parler de manière exclusive du métissage au singulier, mais des mélanges. Deux catégories sont liées au concept de métissage, l'une singulière et l'autre plurielle, qu'il faudrait aussi clarifier avant d'aller plus loin dans notre propos. Le singulier du concept « métissage » fait appel au processus général de rencontre et de

¹⁷ Certaines de ces métaphores de la rencontre et autres éléments ont été déjà abordés dans l'un des mémoires de master du chercheur (Ayégnon, 2014, p.51-73). Ces métaphores et ces éléments ont été approfondis dans cette thèse.

mixité culturelle, voire de concept englobant. Cette pluralité se comprend par le fait que les résultats de métissages comme de la transculturalité ne sont pas prédictibles dans leurs processus intimes. Nos interviewés possédaient chacun leur vécu métis, voire transculturel. Dans le métissage et dans la transculturalité, il existe une singularité transculturelle ou métisse à chaque individu.

Parler du métissage évoque déjà les termes d'acculturation, d'inculturation de transculturation, de multiculturalisme.

4.3.2 L'acculturation

L'acculturation « désigne les processus complexes de contact culturel au travers desquels des sociétés ou des groupes sociaux assimilent ou se voient imposer des traits ou des ensembles de traits provenant d'autres sociétés (Bonte, Izard, 1992, p.1). »

Dans cette définition de l'acculturation, il y a comme une primauté donnée à une culture-mère qui imprègne autrui. Il semble ne pas y exister d'équilibre dans la rencontre entre deux ou plusieurs cultures dans le processus d'acculturation. Serait-il possible qu'il y ait une assimilation d'un sujet par une autre culture sans « voix de cité » de la culture de l'un des sujets ? Une culture assimilée envahirait-elle totalement la personnalité ? La définition donnée de ce concept montre une réalité, un processus de rencontre de l'autre qui, fréquentant au moins deux sujets distincts : soi et autrui, semble être porté par un processus privilégiant un sens unique. L'acculturation semble dépeindre le fait de se laisser gouverner et « coloniser » par autrui. On peut décrire une acculturation voulue.

Dans notre terrain de recherche, lors de nos échanges avec Dominique Catta, son obédience monastique le menant à un changement culturel de la musique sacrée, celui-ci montrait dans ses premiers essais une tentative d'acculturation par l'apprentissage du savoir-faire des griots. Cette recherche de copie sur le modèle de ces joueurs traditionnels apparaissait dans un premier temps comme une assimilation volontaire d'un trait culturel lié à la virtuosité de ces joueurs de griots. Les difficultés d'assimilation le conduisirent à la création d'un savoir-faire nouveau qui se démarqua en bien des points du jeu de la kora des griots.

Il est bon de rappeler que la kora devint l'instrument privilégié utilisé tout au long de la liturgie des moines de Keur Moussa. Cette tentative d'assimilation de traits culturels liés au jeu de la kora des griots invités au monastère fut la première porte d'entrée par laquelle Dominique Catta commença à créer et à produire d'autres œuvres qu'il voulait faire ressembler en bien des points à une culture d'origine. Cependant, au fur et à mesure qu'il évolua dans sa recherche d'africanisation,

il utilisa plusieurs sources venant d'enregistrements sonores extra-mandingues. Nous pouvons dire que dans un premier temps, la volonté d'acculturation, bien que n'étant pas à sens unique, rejoignit la définition du métissage, voire celle du transculturel. Et cela, ne serait-ce que dans sa définition de base qui est le mouvement de transformation au contact de l'altérité. Dans notre exemple précis, une transformation s'est produite au contact de Dominique Catta avec les joueurs traditionnels. Le fruit de cette rencontre est un produit abouti, s'intégrant à l'ensemble du répertoire de Keur Moussa, mais qui semble être différent en bien des points des sonorités jouées par les griots traditionnels. Cependant, dans ce nouveau répertoire, notamment pour ce qui concerne la kora, des caractéristiques propres aux traits culturels de l'instrument et de son jeu demeurent. Dans son introduction à la *Méthode progressive pour airs de kora*, il écrivait en ces termes :

« Dans la présentation de la méthode, il était précisé que l'enseignement de ce livre ne prétendait pas donner la technique "mandingue". En effet, cette technique suppose un contact long et persévérant avec les meilleurs "griots" mandingues, et le passage de la "kora de Keur Moussa" à la "kora mandingue" s'avère malaisé, tant l'esprit et la culture, et finalement l'exécution différent (Catta, 1987, p.4). »

Le produit provenant de ce processus d'assimilation n'est pas authentique au trait culturel du modèle, dont plusieurs tentatives ont voulu en copier les caractéristiques. Cependant, l'œuvre produite garde les traits du modèle copié. Un peu plus loin dans la même méthode, il est écrit :

« Toutefois, les moines ne prétendent pas faire de leur kora un pur instrument liturgique et de culture occidentale ; ils cherchent à lui conserver ses caractéristiques originelles [...] il faut mettre en valeur deux particularités de la kora, car elles conditionnent un genre et un style propres à la harpe africaine :

- *la première particularité est la position des cordes de chaque côté du chevalet, non par degrés conjoints, mais par tierces ;*
- *la deuxième est l'utilisation du pouce et de l'index de chaque main, à l'exclusion des autres doigts.*

Seule, la pratique aisée de ces deux particularités peut faire entrevoir les horizons nouveaux que la kora apporte au compositeur, à l'improvisateur, astreint à cette discipline, qui se révèle bientôt féconde (Catta, 1987, p. 4). »

En se référant à la définition du processus d'acculturation choisie, il n'y a pas eu d'acculturation, si l'on s'arrête seulement à ce qui fait l'œuvre finie entamée. En se situant sur un plan plus large, nous aurions tendance à dire que l'acculturation comme recherche d'assimilation

d'une culture s'étendrait à une transculturation. La réflexivité du sujet ayant entrepris un processus d'acculturation est issue dans un premier temps d'un mélange considérable, qui n'est en rien neutre. Quand nous voyons dans l'œuvre produite suite à cette volonté d'acculturation d'autres traits provenant d'autres cultures ou de sa propre culture – comme ce fut le cas avec Dominique Catta où le jeu de la kora se faisait sur la base d'accords structurés de manière occidentale –, nous pouvons dire que l'acculturation au sens pur du terme semble ne pas exister. Une œuvre produite à partir de la rencontre de cultures est toujours hybride. L'acculturation pourrait se loger dans un processus de métissage d'un point de vue épistémologique. L'acculturation n'est jamais pure. Compte tenu de la nature des acteurs-sujets impliqués dans le processus d'acculturation, on ne peut quantifier de manière précise et concise le nombre de traits provenant d'une culture-source, vers une culture-cible. Il existe donc une imbrication qui ne peut se laisser disséquer de façon précise et arbitraire. Un comportement humain copié à la perfection pourrait être toujours teinté de l'esprit de réflexivité de l'acteur le reproduisant ; ainsi, l'acculturation en elle-même se trouve limitée de manière épistémologique au niveau conceptuel. Les concepts du métissage et du transculturel paraîtraient donc plus appropriés et englobant plus de réalités plurielles qui prennent sens pour un sujet donné.

On pourrait situer l'acculturation dans l'ordre de la volonté et non pas seulement dans le l'œuvre finie. L'œuvre finie transcrit les faits et les phénomènes observables à la fin d'un processus donné. La volonté de Dominique Catta de vouloir apprendre à partir du jeu des joueurs traditionnels de griots situait son action dans un désir d'auto-acculturation. Ce désir d'auto-acculturation, dans son processus, s'est soldé par un répertoire musical liturgique différent du modèle copié. Ce processus prenant en compte un désir d'auto-acculturation articule dans notre situation de terrain de recherche actuel un processus premier dans la rencontre et l'apprentissage à l'école d'une autre culture.

Ce processus correspond au cas de l'inculturation tel qu'abordé avec Dominique Catta. On pourrait l'élargir aux autres interviewés venant d'autres écoles et d'autres cultures musicales qui, à la rencontre d'une culture différente, veulent apprendre de cette dernière. Il existe un désir d'assimilation pertinent. Cependant, le modèle retrouvé à la fin, dans lequel on ressent instinctivement dans certains cas une authenticité, porte l'empreinte du sujet en son histoire et son savoir-faire antérieur. L'apprentissage à travers un désir d'acculturation n'est pas un apprentissage neutre de son passé hybride. Il se compose à partir de cultures déjà ambiantes au sujet apprenant et imite une ou des altérités sur lesquelles il se focalise.

Dans notre interview *via* le formulaire Google, voici les réponses de nos interviewés aux questions suivantes :

Do you have a particular style of kora? Is it the same that you learned from the beginning?
/ Est-ce que vous avez un style particulier de kora ? Est-ce toujours le même depuis les débuts de votre apprentissage ?

« Mon style évolue. Je suis en apprentissage. Beaucoup de recherche et de pratique ? »
Lucas Rizotti.

« Aujourd'hui, je puise dans toutes ces rencontres pour jouer un morceau, chaque joueur que je rencontre m'apporte toujours, même sur les morceaux que je joue depuis longtemps. »
Patrick Idrame.

« Oui, je pense que j'ai un jeu particulier, qui a changé au fur et à mesure de mon apprentissage. Au début j'essayais d'avoir un jeu qui ressemblait le plus possible au jeu traditionnel, mais petit à petit avec la maîtrise de l'instrument, je me suis éloigné du jeu trad' pour avoir mon propre style et qui me correspond plus. » Mathias Dabo.

« Mon style a toujours évolué ; la kora est une musique qui s'apprend et se joue à l'oreille, chaque joueur de kora finit donc par avoir son propre style. Je reconnais à l'écoute la plupart des joueurs de kora, car aucun ne joue de la même manière, sauf ceux qui débutent et reprennent, note pour note, la main de leur maître. Mais avec le temps, tous finissent par avoir leur style... »
Nathalie Cora.

« Mon style est reconnaissable, mais en perpétuelle évolution. Je définirais mon style comme tradi-jazz et, dans d'autres de mes compositions, assez classique, non dans le sens traditionnel, mais instrumentaux purs. » Lamine Cissokho.

« Je développe actuellement un style entre kora traditionnelle et jazz. » Jérôme De Cuyper.

« J'aime le traditionnel malien et la kora de Casamance. » Julien Guyard.

« J'ai appris la tradition, mais m'en suis détaché avec le temps, car je ne suis pas griot. Maintenant je joue de tout, funk jazz et même chanson française. » Marc Ladoux.

« I study Gambian kora but I listen more to Malian and Guinean style. I'm combining all, I think. Still in a deep study about my own sound and my way to express. » Tomer Yehieli.

« Yeah my hip-hop kora, funky with beat boxing. » Max Sanders.

« Now I am using the chromatic one with harpan key. » Ousmane Fall.

« *Koradan style (romantic sound).* » Koradan.com

« *Honestly, I believe and I know that I have my style for playing the kora. Also, it's something constantly repeated to me by other kora players. Of course, the bases were fundamental pillars to achieve that style. I use concepts of the beginning, but I cannot say what it looks like.* » Yerko Fuenzalida Lorca.

Ces différentes réponses montrent qu'il n'y a pas une standardisation du jeu établi de la kora. Les joueurs dans leur apprentissage semblent avoir abouti à des styles différents des premiers styles. C'est là une preuve de transculturalité autour de l'instrument.

D'autres facteurs attirent notre attention vers Dominique Catta, concernant son apprentissage de la kora auprès des griots et même sa familiarisation avec le répertoire musical local. Il est à rappeler que l'« inculturation catholique » a pour objet principal l'expression d'un corpus chrétien occidental dans des traits culturels provenant d'une culture locale donnée. Cela signifie que le corpus chrétien latin, qui se veut être traduit sous des traits culturels donnés, sert de filtre aux éléments culturels provenant de la culture à atteindre par ce corpus. On pourrait se poser la question suivante : le but de Dominique Catta n'était-il pas, dès les premiers instants, de ne pas copier directement les savoir-faire présents dans une culture, mais directement de les traduire à travers sa grille de relecture grégorienne et occidentale ? Ne pouvant pas chanter dans une langue telle que le français, qui correspond à sa langue maternelle, la création d'un nouveau répertoire à l'écoute d'une mélodie-source se trouvait traduite à travers une grille de relecture utilisant timbre et ponctuation grégoriens.

Si nous nous fondons sur notre propos exprimé plus haut, l'inculturation (comprise dans le contexte catholique romain) peut incorporer dans son processus une volonté d'acculturation qui, dans bien des cas, ne se termine pas par une fin « acculturée ». On distingue donc un désir d'acculturation et une fin découlant de cette différence, mais substantiellement conforme aux principes de ce corpus ou proche de lui.

4.3.3 La transculturalité

Le concept de transculturalité revisité après nos enquêtes pourrait venir compléter celui d'acculturation dans notre approche du métissage. La tendance dualiste qui inscrit dans l'historique des transformations culturelles la présence de deux cultures et non d'une seule, envahissante, positionnerait mieux le processus d'acculturation dans une réalité finale adéquate.

On peut établir dès les débuts, dans le processus de rencontre impliquant un acteur donné, deux désirs ou deux « tendances vers », qui pourront servir de généralités regroupantes. La première « tendance vers » peut être liée au processus d'acculturation :

- un sujet qui veut se laisser assimiler, comme cela a été le cas avec Dominique Catta (l'on pourrait traduire une assimilation partielle étant donné que le corpus chrétien servait de filtre) ;
- un sujet ou une communauté de sujets qui veulent assimiler une autre culture. On pourrait sous-entendre sur notre terrain de recherche qu'il aurait existé une volonté d'assimilation des cultures africaines existantes par le pouvoir colonisateur présent avant l'arrivée des moines. L'on se rend bien compte que le milieu sénégalais en sa « fin » ne se laissa pas complètement assimiler par la force colonisatrice. Il y avait une sorte de résistance de certains traits culturels qui sont restés présents jusqu'à la fin de la période officielle du pouvoir colonisateur. Cependant, on a pu remarquer que des traits culturels – qui se présenteront comme historiques et patrimoniaux aujourd'hui – propres aux individus furent éteints par ce pouvoir colonisateur ; pour exemple, toujours dans le domaine religieux, l'effacement de pratiques animistes dans les groupes culturels présents dans la sous-région ouest-africaine. Par rapport à cette considération, il est souvent difficile de se conformer à une perception assez cartésienne et binaire des réalités d'acculturation et même de transculturalité. L'on ne peut se fonder que sur des faits extérieurs afin de déduire si des traits culturels historiques ou contemporains sont complètement éteints en la personnalité du sujet dans lequel nous trouvons l'expérience d'acculturation. Des hypothèses interrogatives du fait religieux dans des syncrétismes chrétiens suggèrent que l'imaginaire spirituel des croyances portées par le croyant rend toujours présentes des croyances héritées de pratiques religieuses endogènes. Les expressions orantes de trances et les cas de possession très présents dans le milieu ouest-africain – comme on le voit dans certains courants d'églises évangéliques par exemple – peuvent témoigner de cet héritage des croyances passées. La croyance en elle-même religieuse, occidentale ou africaine en général se rejoint dans la projection métaphysique du vécu visible en un monde métaphysique « invisible ». On trouve, dans la culture mythique des différents groupes de religions occidentales comme africaines, la présence d'êtres supposés occultes et vivant dans un monde visible, comme c'est le cas dans la religion vaudou par exemple.

Vers 1960, divers joueurs de kora et un ethnologue commencèrent à porter leurs travaux vers d'autres rives, différentes de celles de l'Afrique de l'ouest sahélien, berceau d'apparition de la kora. Aussi, l'occidentalisation des terres africaines a forcé à un exode rural des acteurs endogènes de la kora. Parmi ces acteurs endogènes, nous pouvons citer les joueurs de koras de cette époque, les chercheurs qui s'intéressaient à l'instrument et d'autres personnes dépositaires d'une quelconque manière d'un vécu avec l'instrument. Cet exode s'est passé principalement dans la

période post-coloniale héritière de la culture occidentale qui s'est intégrée à plusieurs sphères de la société.

« Les notions de pluriculturel, de multiculturel et d'interculturel font donc appel de façon respective à l'individu, au groupe et à la situation de communication : le transculturel se pose en point de convergence et dépassement de ces fondements, en processus dynamique entraînant une transmutation foncière de ses données de base par le biais de leur profonde interpénétration (Buono, 2011). »

Développé par Fernando Ortiz Fernández dans son *Contrepoint cubain du tabac et du sucre* (1940), le concept de transculturalité décrit des phases vécues par l'individu dans son assimilation culturelle. L'évocation de ce néologisme s'est faite dans le contexte cubain de l'époque. Ortiz Fernández identifie un déracinement de l'immigrant vers une nouvelle terre, qu'il appelle déculturation. Ainsi, l'être déraciné de sa culture vit une nouvelle rencontre avec un autre univers culturel. Dans ce nouvel univers culturel peuplé par d'autres communautés et d'autres individus – notamment le colon, premier instigateur de ce déracinement – se vit une assimilation culturelle réciproque, assimilation entre les traits culturels portés par le nouvel arrivant et ceux portés par celui déjà présent. Chacun de ces deux acteurs incorpore dans sa personnalité les traits culturels de l'autre. Cette dernière phase de métissage est l'inculturation. L'on débouche ainsi sur des individus métissés différents, après que le processus de transculturation a pris effet (Buono, 2011).

Les sciences humaines ont été poussées à aborder les concepts de l'ordre du « pluriculturel », voire d'interculturalité et de multiculturalité. L'on ne pourrait ignorer l'influence humaniste et engagée qui a poussé les initiateurs de ces concepts à leur élaboration. L'influence humaniste même se trouve présente dans la fibre conceptuelle de la recherche en sciences humaines.

Un élan similaire précéda la naissance du concept de transculturalité.

La compréhension du concept de transculturalité chez Welsch prend une autre tournure, différente de celle d'Ortiz Fernández. Chez Wolfgang Welsch, la transculturalité est un concept explicitant des réalités culturelles plurielles, mais prenant en compte ce mouvement de non-dissociation intérieure des personnes en lien avec ces traits culturels. Plusieurs cultures en dialogue dans la même personne constituent la transculturalité. Welsch décrit la transculturalité comme un triptyque évolutif allant de l'interculturel, en passant par le multiculturel pour aboutir au transculturel.

« Wolfgang Welsch fait entrevoir trois étapes dans le développement de la triade multi- inter- et trans- depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. La première, représentée par le penseur allemand Herder et le XIX^e siècle des nationalismes, se caractériserait par une conception selon laquelle chaque culture constitue une entité à part, close sur elle-même. Sur le plan de l'interculturel, ce cloisonnement serait remplacé par des rapports et des interactions entre cultures différentes, une conception qui, cependant, laisserait intacte l'autonomie fondamentale de chaque unité en jeu. Le transculturel, finalement, tendrait à dissoudre cette autonomie, en mettant l'accent sur l'interpénétration des cultures et leur enchevêtrement. En insistant sur la succession des phases, de la première à la troisième, Welsch souligne l'actualité du transculturel, correspondant le mieux aux tendances les plus marquantes du monde d'aujourd'hui (Kirsch, 2014, p. 57-64). »

Dans le présent travail de recherche nous comprenons la transculturalité comme un concept engageant se traduisant par une anticipation d'une distanciation des individus sur la base du motif de leur appartenance culturelle. Anticipation qui précède une relecture catégorielle du culturel. Il faut cependant noter que cette catégorisation est souvent bénéfique dans un énoncé discursif afin de pouvoir identifier et professer une parole sur un fait d'ordre culturel. L'être transculturel fait fi d'une limite catégorielle culturelle dans son vécu. Cependant, celui qui étudie cet être transculturel se doit d'effectuer une distanciation par rapport à lui. Cette distanciation recrée une sorte d'unicité culturelle aux dépens de la transculturalité faisant appel à une diversité de cultures. L'on comprendra que la multiplicité des cultures comprise comme telle permet au chercheur d'établir une distanciation par rapport à la culture comme entité représentant une catégorie utilitaire d'un point de vue linguistique. Catégoriser un individu sur la base d'une seule appartenance culturelle serait, d'un point de vue discursif, altérer les possibles appartenances culturelles.

L'identité nationale par exemple se veut une catégorie d'ordre culturel qui facilite le vécu à l'intérieur et à l'extérieur des régions et des États. Cependant, elle se veut exclusive des réalités antinomiques au qualificatif « national ». À cette catégorie nationale se joint celles d'autochtone, d'allogène et tous autres qualificatifs du même réseau lexical.

Pour contexte axiomatique, confirmant les éléments de base de notre travail de recherche, nous choisissons le transculturel comme réalité décrivant de manière plus proche l'individu contemporain. Par sa présence dans un environnement transculturel, la kora se veut aussi un objet transculturel. Nous rappelons que la kora est « instrument », parce qu'elle se veut utilitaire et à

vocation instrumentale pour les individus qui l'ont adoptée comme telle. La qualifier de transculturelle serait qualifier de transculturels ceux aussi qui l'ont adoptée.

Ainsi, cette diversité culturelle infuse aux acteurs que nous évoquons ici est intégrée aux vécus de ces derniers et en lien avec des objets, tangibles ou non, avec lesquels ils cohabitent. Ces objets ou instruments sont mus par des valeurs sociales à couleurs transculturelles.

Ces vécus d'individus en lien avec des objets qui sont explicitement ou implicitement chargés culturellement impliquent des réalités spatiales et temporelles dans lesquelles ceux-ci vivent. La kora par sa présence définit un environnement qui lui est propre à travers les personnes qui l'ont adoptée. Ces derniers, dans leurs vécus et de manière communautaire ou personnelle, créent un décor contextuel tangible et non tangible témoignant de leur relation avec l'instrument. La relation entre l'acteur lié à la kora et l'instrument influence l'environnement dans lequel il se trouve avec l'instrument. La thématique du transculturel pourrait être aussi subjectivement comprise de la façon suivante : l'on pourrait considérer que la transculturalité est un type d'acculturation dans laquelle, de manière particulière, les différentes personnes et les traits que ces dernières portent se composent à partir de plusieurs sources culturelles.

La présente étude, qui se fait sous la tutelle de la thématique du transculturel, implique, épistémologiquement parlant, toute notre personnalité, étant nous-même imprégné de traits transculturels, étant donné que notre contexte actuel de vie est transculturel. L'approche portée par le discours anthropologique lié à la transculturalité se laisse même habiter par une pensée et un langage transculturel. Étant donné que notre langage se veut actuel et transculturel, notre approche prend en compte notre position de chercheur qui, de manière réflexive, révèle son point de vue en tenant compte consciemment ou inconsciemment de son vécu « transculturel ». Parler du transculturel de manière contemporaine, c'est accepter sa transculturalité, en être assez conscient pour la comprendre en comparaison avec une autre altérité transculturelle. Parler de la kora comme objet transculturel, c'est la localiser dans un bloc mono-transculturel à travers le vécu de ces acteurs. Dans la description « culturelle » de cet objet, on évoquera les vécus des acteurs qui sont cumulés et juxtaposés. Cet ensemble correspondrait à une systémie aux branches hybrides culturelles qui croissent et se recoupent selon les similarités et les différences des acteurs ayant adopté l'instrument ou la catégorie des instruments s'identifiant à l'objet « kora ».

Notre contexte actuel de vie correspond à cet environnement qui se veut mû par plusieurs acteurs à tendance culturelle plus diversifiée. Étant donné que les traces de niveau académique sont rares avant le XIX^e siècle, nous ne pouvons pas nous rendre compte de toute l'ampleur détaillée de

la densité de métissage présent dans ce contexte endogène historique à la kora de cette époque. L'histoire montre des réalités qui suggèrent un métissage, quoique conditionné par les divisions sociales : sur cette base, nous pourrions supposer hypothétiquement que la transmission de la kora a profité d'un tremplin métis voire transculturel qui a précédé sa diffusion vers d'autres territoires constitués des acteurs qui l'ont accueillie. L'on pourrait même émettre l'hypothèse que sa constitution aurait bénéficié d'influences locales et extérieures.

Le danger de cette position diffusionniste est qu'elle pourrait considérer que l'Afrique noire ne peut se doter d'une prouesse technologique endogène. Cette thèse diffusionniste peut en cacher une autre de nature évolutionniste. Ces écarts éthiques pourraient être résolus par l'axiome suivant : il ne peut exister de cultures qui coexistent dans le même espace sans que les individus qui les portent ne puissent être influencés par l'une ou l'autre des cultures. Axiome que nous prenons comme prérequis et qui justifie notre contexte de recherche qualifié de transculturel.

4.3.3.1 Imaginaire religieux et transculturalité

Sur nos terrains de recherche et dans nos enquêtes, nous avons été témoin de l'exercice du religieux dans la prise en compte des connaissances sur la kora. La kora semblerait être un témoin des mouvements religieux dans ses milieux endogènes et exogènes.

« Dans les années 1960, L'Église catholique avait donc proclamé le divorce entre la religion et la sorcellerie, mais elle l'avait fait sans le consentement des ensorcelés et leurs magiciens, qui prétendaient obstinément ne vouloir que le rétablissement du Bien. Aussi étaient-ils devenus des utilisateurs clandestins de produits du culte qui prétendaient obstinément ne vouloir que le rétablissement du Bien (Schwab, Volokhine, Favret-Saada, 2018, p. 41-56). »

L'on remarquera que le sentiment religieux se trouve plus discursif dans son vécu qu'exprimé dans une nature plus émotionnelle propre aux milieux actuels endogènes et actuels de la kora dans lesquels certains courants pentecôtistes se sont fortement installés. Dans certaines régions d'Afrique de l'Ouest comme au Bénin, nous découvrons que l'imaginaire chrétien se laisse habiter par la présence d'être considérés occultes par les courants chrétiens ambiants et, selon certains critères, par les pratiquants mêmes du culte vaudou. Pour ces différents groupes de croyants, il faudrait donc faire face à ces réalités invisibles à l'œil nu par une dévotion particulière en ce qui pourrait être conçu comme monde « dévotionnel » dans l'imaginaire religieux présent. Ces mêmes actes de protection présents dans l'environnement de deux cultures religieuses, animiste et chrétienne, qui ont des différences apparentes au niveau de leur corpus de croyances, pourraient

nous amener à conclure que la pensée imaginaire du chrétien rejoint celle du croyant appartenant à une religion présente dans le milieu local avant le christianisme. Cette dialectique entre objets de croyances chrétiennes et animistes, présente dans la plupart des pays ouest-africains, suggère soit la reconnaissance de faits et de phénomènes universaux, soit une acceptation dans le domaine chrétien de ces concepts comme faits ayant un répondant. Le corpus chrétien demeure le filtre acculturant, tout en gardant des processus de croyances appartenant aux religions traditionnelles.

Ces deux tendances liées à une acculturation peuvent se présenter comme des indicateurs catégoriels statuant du désir d'acculturation. Comme stipulé un peu plus haut, il n'y a pas d'acculturation à proprement parler, mais plutôt un désir d'acculturation qui finit toujours par une fin « transculturée » à proportions variables.

En parlant de transculturation, nous pourrions aussi prendre en compte un désir de transculturalité présent. Dans le cas de l'inculturation, la prédominance du corpus chrétien à maintenir à tout prix présenterait l'action d' « inculturer » comme principe dominant.

« La plupart des compositions liturgiques de Keur Moussa ne sont pas copiées matériellement sur des airs profanes, si bien qu'on n'aperçoit l'inspiration que lorsqu'on fait entendre l'original. Généralement, le rythme est sinon modifié, du moins influencé par la Parole sacrée, qui influe sur la musique et son expression chantée. Il y a cependant un certain nombre de chants liturgiques, comme l'Hymne à la charité, dont la musique est proche de l'original profane. Jusqu'ici, personne n'en a fait la critique. À ceux qui s'en étonneraient, je répondrais que dans le cas précis de l'Hymne à la charité, l'original est en quelque manière élevé par les paroles de l'apôtre Paul aux Éphésiens : "Si je n'ai pas la charité, je serai comme une cymbale sonore et je ne serai rien..." En écoutant les deux compositions l'une après l'autre, on peut préférer sur le plan esthétique l'original "païen", et vibrer de ferveur en chantant l'adaptation chrétienne. » (Voir annexe 4 : Échanges avec Dominique Catta.)

On reconnaît dans ce passage une prédominance du filtre inculturant du corpus chrétien devant l'adoption d'éléments appartenant à une autre culture. Il est ainsi mentionné que l'« élévation » d'un élément provenant d'une culture différente de celle présente dans l'environnement local fait inscrire dans le processus d'inculturation un désir de prédominance, voire un désir d'acculturation, voire encore même un désir qui fait première la culture de provenance du sujet qui se veut initiateur du projet d'inculturation. Le corpus chrétien, vu comme premier dans tous les projets inculturants (chrétiens), témoigne à la fois d'un désir acculturant et gardant des traits propres à la culture sous lesquels ce corpus apparaîtra.

Dans les paroles de Dominique Catta, stipulant que la musique doit s'inspirer de la parole de Dieu, l'on peut déceler que le regard sacré relatant une certaine esthétique portant sur le chant en général, et même sur la musique, se fait au filtre de la « *Parole sacrée* », terme utilisé par Dominique Catta. Dans sa définition littérale, le terme « *Parole sacrée* » traduit en mots plus « sacrés » les écrits bibliques. Cependant, il semble exister ici une signification subjective. Dans ce terme, l'on peut regrouper une multitude de croyances contenues dans le même récipient conceptuel intersubjectif.

« Quand on parle de Parole de Dieu, il s'agit essentiellement de la Bible. Elle est en acte durant la liturgie de l'Église. Donc, on peut étendre à la liturgie ("prière du Christ, Tête et Corps"). Il parle aussi dans la vie, mais là il y a une part de subjectif.

Je ne dirais pas les choses comme le frère Dominique. Je dirais que la musique est au service de la Parole de Dieu. La musique est là pour faire comprendre la Parole de Dieu... c'est une exégèse. » (Voir annexes : Courriers avec Luc Bayle.)

Ce passage extrait d'un courrier de Luc Bayle montre une autre compréhension de l'utilisation de la parole de Dieu au service de la conception musicale, et même de ce qui en fait la substance. Nous voyons donc que le concept de « Parole de Dieu », pour deux acteurs ayant participé au projet d'inculturation de Keur Moussa, trouve une différence dans la compréhension de ce qui pourrait créer un consensus dans un projet commun. Le concept et son utilisation décrits ci-dessus peuvent se comprendre différemment d'une personne à une autre. Si le corpus chrétien est compris autrement d'une personne à une autre, bien que les traits faisant la différence se présentent de manière subtile, on pourrait statuer que c'est un mélange de traits « intersubjectivement » compris qui définit la compréhension d'un concept « intersubjectivement » adopté de manière communautaire.

Devant la prédominance du projet d'inculturation chrétien, on ne pourrait donc présenter le corpus chrétien comme un contenu ayant une cohérence uniforme, mais plutôt comme un « objet cohérent sous des termes subjectifs » et étant adopté d'un point de vue intersubjectif.

Cette compréhension intersubjective du corpus chrétien peut s'appliquer au corpus musical autour de la kora. Cela transparaît dans la présentation de leurs propres styles musicaux par nos acteurs interviewés *via* le formulaire Google. Le monastère de Keur Moussa est un exemple de communauté « compacte », voire « échantillonnaire », qui serait communauté-témoin et qui permettrait d'expliquer les processus de transmissions autour de la kora.

La compréhension de ce corpus inscrit ce dernier, déjà à la base, dans un processus transculturel à désir d'acculturation (désir de prédominance) qui fait intervenir plusieurs traits subjectifs. Mettre donc en avant, dans un processus d'inculturation, une entité en elle-même déjà transculturelle serait implicitement « actionner » un processus transculturel déjà entamé auparavant. Le processus d'inculturation, même s'il se déclare dans un désir d'acculturation, se trouve déjà corrompu par les objets transculturels qu'il manipule. Un processus d'inculturation peut être dans son désir de rencontre un désir d'acculturation, mais ayant une fin incontournable de transculturel. L'homogénéité et l'unicité d'une catégorie n'existent donc que dans les catégories discursives et hypothétiques. Ce processus de transculturel rejoint bien la thématique du métissage que nous abordons ici. On pourrait, dans le cadre de l'inculturation vécue à Keur Moussa, structurer celle-ci dans un premier temps en désir d'acculturation qui s'inscrit dans un mouvement de transculturel, pour aboutir dans un second temps à une fin métissée. Cette même description s'appliquerait aux joueurs de kora interviewés : un apprentissage qui passe par un mimétisme, voire un désir d'acculturation, mais qui se traduit finalement en style transculturel. Bien que l'acculturation soit voulue par les acteurs, on remarquera que ces derniers, à leur insu, se retrouvent dans un mouvement de transculturel où les différentes cultures interviennent.

Dans le contexte de l'inculturation pour la création de la liturgie catholique de Keur Moussa, Dominique Catta s'était inspiré de chants traditionnels dont il modifiait la musique et les paroles afin de déboucher sur quelque chose de nouveau. Les traits de sa culture chrétienne et européenne apparaissent dans ses compositions, mais il arrive que certaines mélodies soient en substance reconnaissables comme appartenant à l'original local. L'écriture normée de ces compositions qu'il a mises sur partitions témoigne de sa recherche, consciente ou inconsciente, d'une conciliation des musiques locales et de sa grille de relecture téléologique occidentale, l'écriture, dans son cas, étant occidentale.

On pourrait mieux inscrire la transculturalité dans le métissage qui ne se veut pas normé et est insaisissable à travers les catégories de la compréhension de notre entendement culturel porté sur le monde. Le métissage se produit à notre insu. On ne peut le confiner à un processus uniforme. Le métissage garde son pied-à-terre dans le mouvement nomade et imprévu qui surprend l'être métissé dans un mouvement qu'il ne contrôle pas.

Il est donc possible de parler de transculturalité inconsciente ou consciente selon les situations qui se présentent à nous. Dans le cadre de l'inculturation vécue par Dominique Catta, une recherche était présente dans un désir conscient, mais elle se jouait d'éléments qui n'étaient pas obligatoirement conscients chez lui. Bien qu'il y ait implicitement une présence consciente du

message chrétien dans la pensée de Dominique Catta, d'autres éléments semblent lui avoir échappé dans son essai d'inculturation.

4.3.3.2 Paradigmes d'explicitation du métis et du transculturel

Les paradigmes explicitant le métissage ou le transculturel ne doivent pas se présenter comme une contrainte, mais plutôt comme des outils permettant l'articulation de la pensée. Il existera autant d'antithèses que de thèses installées à l'intérieur du « penser » métis. L'essentiel serait de bâtir un penser métis qui permette une meilleure interprétation des phénomènes étudiés selon le contexte dans lequel ils sont puisés. L'on peut transformer les contraintes d'analyse en moyens d'analyse. La compréhension du métissage se veut libre de contraintes extérieures, tout en reposant sur des contraintes propres au contexte dans lequel l'objet métis ou transculturel est adopté et/ou l'acteur métis est abordé.

« Cette logique opère un peu à la façon du kaléidoscope : instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux (Lévi-Strauss, 1962, p. 51). »

Dans notre expérience, une autre métaphore, celle du kaléidoscope, attire notre attention. C'est celle que Claude Lévi-Strauss développe dans *La Pensée sauvage* : voir à travers un élément mis en contexte des réalités multiples qui s'articulent selon différents angles et produisant des formes différentes. L'inculturation chrétienne pourrait s'apparenter à cette métaphore qui inscrit son contenu dans une délimitation générale propre au corpus chrétien de l'Église catholique romaine. Cette limite ferait de l'inculturation un processus contraint dans un espace donné. Un bricolage aurait à ce moment lieu à l'intérieur d'un environnement clos et fermé, mais qui permettrait des échanges et des combinaisons à l'intérieur de ses limites. Devant la nature de notre objet de recherche, la forme de cette métaphore pourrait sembler séduisante dans son utilité. Nous avons là une métaphore parlant de vase clos, mais permettant de projeter une réalité multiforme. Dans notre cas, elle nous paraît très présente à travers un terrain clos et circonscrit par la figure occidentale religieuse du dogme. Cependant, il est à mentionner que les sources d'inspiration de Dominique Catta se trouvent en dehors de son environnement habituel, à la fois géographique et culturel. Son système de relecture s'inspire de réalités propres au milieu local, acquises lors de son expérience de Keur Moussa. Il se trouve que les réalités propres à ce milieu étaient exogènes aux réalités de Dominique Catta dans sa culture. Ainsi, l'on ne pourrait limiter le processus de métissage de Dominique Catta à un confinement d'éléments dans lequel ce dernier est censé devoir faire évoluer sa création métissée. Le projet d'inculturation de Dominique Catta pourrait paraître sujet à

des réalités de périmètre dans lequel se passerait le processus de rencontre. Cette rencontre, dans un environnement ouvert à des réalités extérieures au contexte dans lequel Dominique Catta se trouva lors de l'inculturation de la liturgie de Keur Moussa, ne peut coïncider avec la métaphore du kaléidoscope qui se penche sur un terrain clos et fermé allant dans le sens du bricolage interne. Nous pouvons déceler dans l'œuvre produite par Dominique Catta des élans de bricoleur et d'ingénieur à la fois ; il était amené à faire « avec les moyens du bord ». Nous pourrions considérer deux séquences actives qui s'entremêlent, se juxtaposent ou se hiérarchisent. L'ordre importe peu dans notre approche. Il lui a été demandé de se pencher sur un projet d'inculturation en utilisant des données de son environnement local. Ses sources venaient en grande partie d'enregistrements tels que ceux produits par la collection Ocora (Radio France, s. d.). C'est à partir de ces enregistrements qu'il commença à aborder les transformations qui ont abouti à la liturgie de Keur Moussa. Cependant, nous remarquerons que l'œuvre de Dominique Catta s'inscrit dans un corpus conceptuel dans lequel il fallait donner raison d'exister à ce qui a été produit. Nous voyons donc l'inscription du processus de transformation de Dominique Catta dans un contexte de conceptualisation de l'œuvre produite. Ce contexte fait appel aux vertus de l'ingénieur, énoncées par Claude Lévi-Strauss. Cette problématique, portée par l'ensemble de la communauté de Keur Moussa à faire valoir la liturgie produite, justifiait et approuvait – en des termes ecclésiaux et techniques propres au contexte dans lequel Dominique Catta évoluait – la validité des nouveaux éléments trouvés. La notion de l'ingénieur et du bricoleur dans son exercice dépend donc de l'angle à partir duquel l'observateur se positionne. Le périmètre du contexte définit l'appellation que l'on donnera à l'acteur principal s'inscrivant dans le projet de bricolage ou d'« ingénierie », selon la métaphore de Lévi-Strauss. Si l'on se fonde sur un projet qui se démarque dans son périmètre par la nature communautaire définissant les critères du monde religieux de Dominique Catta, l'on pourrait parler de manière ambivalente de bricolage ou de processus différent de ce dernier. Le bricolage est un processus de métissage qui ne puise que dans les ressources qui lui sont données. Les ressources mises à sa disposition afin de les utiliser dans son projet d'inculturation étaient de différents ordres, mais acceptées dans un environnement monastique. Ces sources étaient le matériel disponible pour réaliser le bricolage qu'il a su faire. Cependant, ces objets pris en compte étaient différents dans leur nature et non acceptables, dans leurs formes premières, dans un contexte liturgique propre au corpus chrétien catholique romain. Ainsi, les sources portaient en dehors du périmètre dans lequel le processus d'inculturation se déroulait. Il y avait donc une présence à la fois acceptée mais hétérogène au milieu dans lequel se déroulait le projet d'inculturation. Cette présence hétérogène peut qualifier le processus d'inculturation de Dominique Catta de processus différent de la réalité du bricolage.

Cependant, en se fondant sur un périmètre contextuel propre aux locations géographiques, nous trouvons une ambivalence qui ferait appel à l'évolution des moyens technologiques. Cela nous amènera à déboucher sur les contextes de globalisation et de mondialisation, qui pourraient rendre obsolète la métaphore du bricolage. Le bricolage fait appel aux éléments qui sont considérés comme présents en vase clos et fermé. Comme nous l'avons stipulé plus haut, il faudrait circonscrire un référentiel qui nous permettrait de définir les critères de fermeture, d'ouverture ou encore d'hétérogénéité propres au contexte dans lequel un possible processus de « bricolage » peut avoir lieu. Les sources d'inspiration de la musique de Dominique Catta allaient du sud au nord de l'Afrique ; de l'ouest à l'est en passant par le centre. La provenance géographique de ces sources d'inspiration rend caduque la considération kaléidoscopique de l'œuvre de processus de Dominique Catta, sur la base de l'ouverture du terrain géographique lié au cercle culturel de ce dernier ouvrant vers d'autres aires. En extrapolant le kaléidoscope à d'autres exemples contemporains, nous trouverions difficilement un métissage qui s'est développé en vase clos dans un monde global.

Ainsi, la considération géographique semble difficilement applicable aujourd'hui devant les progrès qui font voyager les données et accéder à la culture d'autrui. La métaphore du bricolage semble tourmentée par l'actualisation des développements contemporains dont les moyens de communication redéfinissent ce que serait un vase clos ou fermé. La considération des contextes dans lesquels les processus de rencontre prennent place est différente selon les environnements : ils se ferment ou s'ouvrent selon les référentiels qu'utilise l'observateur élaborant le discours métaphorique. Ainsi, la métaphore du bricolage pose ses limites sur les frontières à l'intérieur desquelles les terrains de contextualisation se laissent interroger par l'observateur actif voulant décrypter à travers les métaphores du bricolage ou du kaléidoscope la signification des processus qui s'établissent dans notre milieu de recherche.

Nous pouvons donc bien nous rendre compte du souci de conceptualisation des processus dont le dénominateur commun est la rencontre aboutissant à une transformation. Le métissage, concept d'origine plus ou moins confus dans ses différentes polysémies, peut se poser comme pouvant englober la limitation des sens métaphoriques, tandis que d'autres concepts épilognent sur une anthropologie de la rencontre.

La culture

Nous définirons ici la culture en lien avec les termes propres à l'interculturalité. La culture est cette notion qui fait la spécificité de l'humain sur la base de ses origines, de ses appartenances culturelles.

« [...] *La culture est au contraire une structure relativement indépendante, qui permet de façonner une certaine perception de la vie et de la société. Plus concrètement, la culture cesse d'être définie en termes d'objets (œuvres, auteurs, événements), pour se définir en termes de "vécu" ou d'"expérience". Les premiers théoriciens britanniques des études culturelles, dont Richard Hoggart (1957) et Raymond Williams (1958, 1974), ont introduit la notion de culture comme "manière de vivre" ("way of living"). À première vue, une telle définition est proche d'une vision anthropologique de la culture, qui insère les faits et les pratiques dans le contexte très large comprenant théoriquement "tous" les aspects d'une civilisation. Cependant, sous l'influence, ici encore, des chercheurs américains, cette vision anthropologique a pris des accents plus pragmatiques, au sens technique du terme défendu par des auteurs comme Charles Sanders Peirce, William James, et John Dewey (2006), qui considèrent le pragmatisme comme une manière de faire le départ entre les bonnes et les mauvaises questions que nous pose le réel et les bonnes et mauvaises réponses que nous y apportons. Ce tournant pragmatique permet de définir la culture doublement comme expérience – terme qu'il importe de ne pas confondre avec la simple sensation physique : d'une part, la culture prend forme et sens dans des situations concrètes (c'est le côté "vécu" de l'expérience) ; d'autre part, elle est aussi le moyen dont se sert le sujet pour lancer une enquête sur le monde et pour faire des hypothèses sur la meilleure façon de vivre dans telle ou telle situation (c'est le côté "expérimentation" de l'expérience) (Baetens, 2009, p. 24). »*

La kora est au cœur de cette tendance culturelle qui s'affirme dans l'identité culturelle revendiquée par les communautés et les individus qui l'abordent, notamment celle provenant du milieu endogène d'apparition de la kora. La non-uniformité des cultures se confirme quand un instrument tel que celui que nous étudions se veut une présence, voire une résultante, de vécus entrecroisés. Ces vécus entrecroisés dans lesquels évoluent des entités éclatées feraient-ils d'une culture dite « commune » non pas un seul bloc monochrome, mais une entité multicolore dans laquelle résident et débordent des univers qui s'entrecroisent et qui fusionnent, et qui exprimerait ainsi une part de la diversité des vécus ? Le transculturel ne rejoint-il pas la définition du rhizome ? Le transculturel évoquerait un concentré de cultures habitant un ou plusieurs individus, cultures qui se redéfiniraient, muteraient et évolueraient à travers les liens effectués entre individus.

« Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser (Deleuze, Guattari, 1980,p30-31). »

Le mouvement transculturel rejoint celui du rhizome en ce sens qu'il croît sans cesse et que les embranchements, qui dans leur texture se trouvent mixtes culturellement, englobent et libèrent les particularités. L'on ne peut oublier aussi l'existence d'un bloc commun qui paraît uni de l'extérieur comme un bloc transcoloré et reconnaissable à travers son unité. La kora fait partie de ces blocs contenant et mettant des limites aux artefacts culturels, matériels et immatériels qu'ils contiennent. Elle forme une unité diversifiée en elle-même, mais reconnaissable comme un ensemble unifié.

Nous pouvons comprendre le constat d'une culture dans un sens unificateur et diversifié comme l'observation d'une entité spécifique à part entière, similaire à l'admiration d'un vitrail. Dans la contemplation d'un vitrail, l'on peut entrevoir de l'intérieur les couleurs qui le composent, les branches qui le solidifient, les mélanges substantiels d'ingrédients qui composent le matériel vitré participant à filtrer les rayons lumineux. La kora est un vitrail agencé selon le bon vouloir du groupe d'artisans qui l'a conçu et qui laisse entrevoir, dans une perspective synchronique voire actuelle, une lumière qui a traversé le temps. Les artisans, dans cette métaphore, sont les acteurs de la kora. Chaque couleur du vitrail est un aspect de la kora. L'on peut aussi penser l'observation du vitrail de l'intérieur vers l'extérieur ou *vice versa*. Cela traduit notre position émique et étique. Cette observation se fera à l'aide d'outils qui pourraient paraître rudimentaires. Parmi ces outils à notre disposition, une série appartient à la « boîte à outils » des sciences humaines et constitue un ensemble de possibilités que l'on peut utiliser dans une attitude d'observation. Les sciences humaines sont, au niveau disciplinaire, liées à l'observation de faits par le chercheur.

Il convient, pour la plupart des observations faites, de tenir compte de notre condition pratique d'observation, de ce qui constitue notre boîte à outils personnelle, que nous utilisons pour traduire le monde qui nous entoure. Ainsi, notre histoire même, qui explicite le but que nous portons en nous – comme il est apparu dans le chapitre introductif de ce présent travail de recherche –, participe à poser au lecteur le contexte afin de faciliter sa compréhension des phénomènes abordés et explicités. Partons, dans notre exemple, du postulat que le monde se traduit par ce que nous comprenons de ce monde. La réflexion issue de notre expérience et des connaissances qui en découlent formate la compréhension que nous aurons des phénomènes abordés. L'autre est autrui dans ce que nous comprenons de lui comme altérité singulière. Toutefois, il ne faut pas non plus oublier ce que les compréhensions individuelles des réalités singulières prennent en charge dans les catégories établies de manière universelle. La tension relationnelle entre singularité et généralité est un échange qui prend sens non seulement dans l'utilisation des catégories utilisées pour décrire un monde ambiant, mais qui semble aussi contenir les préfigurations des choix d'action de l'être. Dans notre contexte musical, tel choix esthétique se ferait par un acteur à travers sa recherche artistique par rapport aux catégories préétablies au niveau cognitif. Le concept de comportement émergent est présent dans l'action de chaque acteur. La question qu'il reviendrait à se poser ici est celle de l'existence ou non d'une action qui ne se laisse pas précéder de catégories déjà établies dans les processus cognitifs de sélection.

Il serait donc adéquat de situer les motivations qui ont poussé à réaliser la présente thèse. La réflexivité se trouve au cœur de la recherche humaine autour d'objets qui participent à produire des comportements modifiés. C'est la réflexivité qui donne l'interprétation du phénomène étudié, tout en évitant au plus, du moins de manière consciente, d'influencer le phénomène étudié.

Djalymaly (D.J.) : « *Ça se trouve au Manding jusqu'à présent, mais c'est secret. Parce que à ce moment, ils ont cru que les Blancs, c'est des ennemis. Il ne voulait pas leur dire la vérité. Voilà.* [Inaudible : 00:35:28 à 00:35:33] »

Chercheur (C.) : « *Exactement, pour protéger les liens. Oui.* »

D.J. : « *Oui, c'était ça. Il y en a beaucoup ces choses-là, il y en a beaucoup [...] Peut-être un autre jour on va développer beaucoup de choses. Tout ce que tu veux, il faut me demander, si tu me le demandes, je t'en parle.* » (Voir annexe 1 : Interview avec Djalymaly Kouyaté.)

Le caractère secret du *Jeli* semblerait être l'un des caractères qui permettraient son immuabilité devant les changements sociaux ambiants. La colonisation fut un changement qui, historiquement, a changé le contexte endogène sociétal du *Jeli*.

5 Le syncrétisme, acculturation et inculturation chrétienne

Mettre en relation des éléments propres à différents imaginaires – qui peuvent se trouver être dans certains contextes des imaginaires religieux – pourrait poser une problématique très particulière ressemblant à un syncrétisme. Nous pourrions alors nous poser la question du syncrétisme dans notre réflexion. L'inspiration de Dominique Catta provenait en partie de sources musicales qui apparaissaient dans des contextes religieux différents de celui du christianisme tel qu'il est transcrit dans l'Église catholique romaine. Ainsi, utiliser des sources provenant de ces liturgies pourrait prendre des allures de syncrétisme visibles sur des traits culturels chrétiens. Ainsi, dans notre contexte particulier, de prime abord, nous pourrions trouver des caractéristiques faisant appel à des élans syncrétiques, comme cela apparaît avec Roger Bastide dans le candomblé de Bahia. Dans ces syncrétismes existent des objets de croyances différents de ceux abordés par Dominique Catta. Le corpus chrétien catholique romain travaille à filtrer et à disséquer les éléments adoptés et pris dans la rencontre avec les cultures environnantes dans l'expérience de Dominique Catta. Ici, il est à remarquer qu'il y a des différences avec le candomblé de Bahia, où nous trouvons l'exemple de l'adoption de personnages de saints dans un contexte découlant du processus de syncrétisme, la signification et la portée des objets adoptés dans le projet d'inculturation semblant être plus ou moins maintenues, ou du moins portant une signification parallèle en bien de points à celles trouvées dans le contexte religieux-source. Dans l'expérience d'inculturation de Dominique Catta, la liturgie de Keur Moussa présentait comme une extinction discursive de la signification portée par tel ou tel objet utilisé dans son contexte d'origine. Ces objets étaient principalement des mélodies qui, selon Dominique Catta, s'apparentent aux modes de la musique grégorienne à laquelle il a été formé. Ainsi, le projet de Dominique Catta s'éloignait-il d'un projet syncrétique dans lequel les éléments ou objets de croyances gardent un « pouvoir » dont la signification peut être mise en parallèle avec la signification présente dans le contexte religieux-source.

Tout syncrétisme se ferait de manière orientée afin de trouver dans le contexte religieux, réceptacle de l'élément religieux abordé, une signification qui ne dénierait en rien le corpus propre à cette aire-réceptacle.

Ce qui ferait la différence entre l'inculturation et le syncrétisme religieux serait le maintien de l'autorité que les objets provenant des différentes aires culturelles gardent dans le nouvel objet « syncrétisé » ou « inculturé ». Dans les nouveaux corpus religieux inculturés par Keur Moussa, les

objets utilisés provenant d'aires culturelles différentes du corpus chrétien latin semblent ne point avoir autorité, d'un point de vue public et « officiel ». En revanche, dans l'explication que Djalyaly donnait de l'adoption de l'instrument, il semble que les exercices spirituels autour de la kora pourraient maintenir les deux versants, animiste et musulman. Les éléments provenant des deux cercles culturels semblent garder autorité. Dans l'histoire racontée par Djalyaly, les pratiques animistes autour de la kora trouvent leur raison d'être et leur justification en la figure de Soundjata Kéïta, souverain à qui l'on attribue l'organisation sociale et politique de l'aire culturelle mandée.

Chercheur (C.) : « *Des cinq marabouts de l'empire mandingue.* »

Djalyaly Kouyate (D. K.) : « *Oui. C'est Soundjata qui a écrit ce décret. Il y a des noms qui sont au Manding... On disait, s'il lit le Coran, ce sont des marabouts. S'il ne lit pas le Coran, ce sont des marabouts. C'est le décret royal qui les a faits marabouts.* »

C. : « *Ok. Donc, ce qui veut dire qu'on pouvait avoir des marabouts qui ne se basent pas sur le Coran et certains qui se basent sur le Coran.* »

D. K. : « *Oui, voilà. Parce que le père de... Les cinq marabouts là, les cinq marabouts de l'empire mandingue, je vais les citer aussi, tu vas les connaître. Le premier c'est... je vais te les citer... excuse-moi parce que l'écriture, il y a beaucoup de choses qui sont écrites ici...* »

C. : « *D'accord...* » (Voir annexe 1 : Interview avec Djalyaly Kouyaté.)

Cependant, on ne peut nier l'autorité ou le pouvoir que des objets manifestent, provenant de deux aires culturelles religieuses différentes et se trouvant dans une autre, composée à partir des deux premières, coexistant dans le for intérieur de l'orant. L'importance donnée par un croyant à un objet religieux pourrait différer de ce que ce dernier présenterait en public et de ce qu'il professerait consciemment ou inconsciemment dans son for intérieur.

Devant la multiplicité et la difficulté de délimitation des aires intervenant dans la rencontre d'acteurs provenant de contextes culturels différents, la pensée métisse semblerait s'adapter à toute rencontre. On ne peut délimiter avec exactitude les limites de propagation et d'enchevêtrement des influences et des éléments provenant de la rencontre de deux aires culturelles, en l'occurrence de deux aires religieuses. Le transculturel permet d'englober toutes ces réalités d'acculturation, de métissage, de syncrétisme, d'inculturation. Il permettrait de créer un consensus et d'émanciper la pensée des catégories, de la quantification et de la qualification des processus de rencontre culturels. Il n'est possible de nommer le métissage que dans ses compositions d'origine qui elles-mêmes sont métisses. Nous reposerons sur une pensée qui, à sa base déjà, est un « mélange » de plusieurs réalités et contextes qui sont en eux-mêmes déjà diversifiés. Un « penser » uniforme en lui-même semblerait être le seul sursaut de la pensée qui veut délimiter afin de se repérer et de retrouver ses

marques dans un monde qui repose sur la non-limitation de données qui s'entrecroisent, se mélangent, s'harmonisent et se dissocient à la croisée des chemins multiples.

Djalymaly, dans son discours, a voulu actualiser son vécu passé dans son vécu présent. La justification d'une actualité syncrétique dans son état de *Jeli* s'est faite par l'intermédiaire d'une histoire qui accréditait et autorisait ce syncrétisme depuis le temps de ses ancêtres. La justification d'une pratique actuelle se fait, pour Djalymaly, par une remontée à un vécu diachronique qui est selon lui partie intégrante de sa substance existentielle.

Il serait donc plus facile d'accepter un « penser corrompu » dès le départ de ses états multicolores et bigarrés. La mondialisation, dans ses caractéristiques de réseau, pourrait être le paradigme et le processus englobant pouvant répondre à un mode de pensée qui tiendrait compte des réalités présentes et phénoménologiques de notre environnement. Il serait difficile de ne pas s'échapper du caractère englobant de l'observation de notre « penser » contemporain et non émancipé d'un « penser » globalisant. Le transculturel, réalité engageante et polysémique à la fois, pourrait contrer et rencontrer ses réalités catégorielles en une métaphore du rhizome, rejoignant la version configurative deleuzienne. Une conception morcelée et éparpillée de la pensée nommée par un concept unitaire et consensuel, bien qu'il ne soit pas uniforme, serait le défi contenu dans la conceptualisation de la thématique du métissage, voire du transculturel. Le métissage prend forme selon le contexte, le moule et les ingrédients dont il est constitué dans un milieu donné. Ainsi est métis ou transculturel chaque être humain, dans sa « culture ».

Par élargissement métaphorique à l'œuvre de Keur Moussa, nous remarquons que les produits provenant du processus d'inculturation chrétienne allaient au-delà de la liturgie et touchaient plusieurs autres domaines. Il en va ainsi des fresques de la chapelle de Keur Moussa (*voir annexes : Fresques de la chapelle de Keur Moussa*) qui traduiraient une inculturation, voire un processus de métissage conscient.

Par extrapolation, il pourrait être fait appel à la portée téléologique résidant dans une action donnée. Ainsi, bien qu'un processus de métissage soit porté dans une attitude consciente ou inconsciente, il serait possible de situer les filtres présents dans le processus dans une finalité consciente ou non consciente dans laquelle s'inscrit un processus de métissage. Cette finalité, portée par l'acteur ou par les acteurs communautaires de manière individuelle, participerait comme élément discriminant ou *vacuum* de refonte afin d'aboutir à des éléments ou caractéristiques imputés à l'œuvre produite.

L'on n'avance pas dans un processus de métissage de façon neutre. Bien que la conscience ne soit pas alertée de manière précise à chaque étape du processus de métissage, de la mise en place de toutes ses caractéristiques, il convient de remarquer que le but final avoué ou inavoué de l'acteur qui y prend part rejoint la portée téléologique de ce dernier.

Dans le cadre de l'œuvre que nous pourrions qualifier à juste titre de métisse – car étant, selon la définition première du métissage, issue d'une transformation découlant de la rencontre avec des réalités d'altérité –, nous parlerions, à un niveau cognitif, de processus clairs et catégoriels dont les premières étapes se rapportent au début du processus d'inculturation. Cependant, il ne serait pas possible de décanter, dans l'œuvre produite sur laquelle nous nous penchons, les limites des éléments impliqués, ni même de situer les limites conscientes des éléments utilisés. Il y a comme une sorte de « fourmillement » d'éléments structurés dans un corpus. Là encore apparaît l'idée de coupure et de catégorisation. L'on aperçoit, écoute, voire même on participe à une liturgie normée provenant d'éléments complexément imbriqués, fusionnés ou refondus dans une structure liturgique donnée. On assiste à une autre cartographie du rite et de l'évolution de l'acteur « orant ». L'acte même d'orant se trouve modifié et arpentant d'autres sentiers dans lequel l'orant s'implique. Le métissage étant un processus passant d'un premier « étant » à un autre nouvellement créé inscrit la nouveauté dans l'acte orant du moine ou de la personne utilisant la nouvelle liturgie monastique créée. La nouveauté dans la façon d'inscrire son vécu dans un corpus intelligible et catégoriel devient, dans un processus de métissage, inhérente à l'humain qui – dans sa recherche d'un ultime horizon – se veut ressentir tendant vers un état plus accompli. La nouveauté, donc, apportée par le métissage, se veut incontournable dans l'acte d'orant et *a fortiori* implicite dans le processus de métissage. Ici, il s'agit de libérer le « génie créateur » de l'un, de frayer un sentier différent, dans un contexte déjà connu ou à découvrir, de celui adoptant cette nouvelle « cartographie » liturgique dans son acte d'orant. Ainsi, le « penser » de l'être habité par le processus de métissage se veut, ou semble être, à la recherche d'une nouveauté dans sa manière de rechercher et de reposer ses actes d'orant sur la métaphysique. Le processus de métissage se veut débouchant sur une nouveauté rafraîchissante pour les sens et pour l'état cognitif en marche dans l'acte d'orant. Nous parlerons aussi du transculturel d'un point de vue « rhizomique ». Il est vrai que le rhizome constitue en lui-même une unité signifiante et polysémique ; métaphore qui est elle aussi traduction d'une unité, mais s'articulant sur un autre modèle plus éclaté voire plus transculturel.

La pensée transculturelle est elle-même constituée d'un agrégat de plusieurs éléments, paradigmes qui se rejoignent de manière rhizomique.

Notre observation – et le projet qui en découlera par la suite – s’est traduite et structurée par une architecture rhizomique. Elle porte principalement sur les processus de transmission de la kora.

Cette observation se veut aussi impliquée, en raison du cheminement du chercheur. Ce dernier est parti d’une position observatrice passive, à une autre plus active. Le chercheur a orienté son projet de thèse sous la bannière d’une anthropologie appliquée qui, au-delà d’une observation passive, vise une implication innovante. Le rhizome traduit ici un système correspondant en bien des points au système global dans lequel l’individu actuel habite ; un système mû par le digital et le contexte global urbain. Ce sont ces deux imbrications qui pourraient servir de clés de compréhension du contexte dans lequel la kora est intégrée.

6 Les traces de la mémoire. Transmettre pour sauvegarder ou sauvegarder pour transmettre

L’histoire de la kora se jumelle et s’identifie à celle des acteurs qui ont constitué et possèdent cette histoire. Ainsi afin de recourir à une possible histoire de la kora dans le but de comprendre au mieux ce qui constitue l’instrument d’un point de vue matériel et immatériel, il a fallu, dans la mesure du possible, avoir accès aux traces historiques sauvegardées. Elles semblent constituer un ensemble de dépôts multiformes. Ces dépôts peuvent se situer auprès d’une personne ou d’un ensemble de personnes, voire de communautés de personnes dépositaires d’un savoir-faire toujours utilisé ou simplement mis en veille.

Parmi ces acteurs dépositaire d’un savoir-faire, les joueurs de kora et les luthiers utilisent leurs connaissances dans le cadre de fins premières d’utilisation de l’instrument.

Nous appellerons ici « fins premières » une première utilisation directement liée à l’instrument. L’utilisation par exemple d’un luthier se situe à la période de construction et de reconstruction de l’instrument. Pour un joueur de kora, l’utilisation à des fins premières se situe dans le jeu de l’instrument.

Il peut aussi y avoir dans cette utilisation première une étape de préconception ou de conception implicite, quand l’individu préconçoit une possible utilisation de l’instrument sans obligatoirement l’utiliser. Cette préconception peut rejoindre des personnes qui ont une certaine connaissance de l’instrument et l’actualisent de manière réflexive, sans avoir un contact plus impliqué avec l’instrument tel qu’on le voit chez le luthier ou le joueur de kora. Cette mise en œuvre de connaissance implicite liée à la kora s’actualise dans un environnement qui laisse l’acteur

dépositaire de telle connaissance « s'imbiber » d'un savoir-faire implicite ou explicite lié à des objets matériels ou immatériels différents.

Un auditeur ou une auditrice de musique de kora par exemple pourra, selon ses disponibilités mentales, posséder une capacité de composition et d'analyse de pièces sans pour autant pouvoir les jouer. Ces types de personnes, selon « leur volonté consciente ou inconsciente de connaissance » font partie intégrante de cet agrégat systémique voire rhizomique, ce dépôt de connaissances qui pourrait constituer une base de données dans laquelle il serait possible de puiser afin de comprendre la transmission de la kora aujourd'hui.

Cependant, afin que ces dépôts puissent se constituer, des processus de création de connaissances, de transfert et de réception de connaissances ont été mis en place. Ces processus représentent en grande partie le projet de transmission de la kora aujourd'hui.

Il faudrait aussi prendre en compte le fait que ces processus de transmission, qui correspondent à cette définition de « *Faire passer quelque chose à quelqu'un* » font de ces dépôts formés à partir de connaissances des dépôts actifs qui à leur tour – par l'intermédiaire d'acteurs qui les activent consciemment ou non – transmettent eux aussi ces connaissances.

La transmission est donc un processus continu tant qu'il y a un lien social implicite ou explicite entre les acteurs. Une transmission peut se faire explicitement à travers un processus d'apprentissage de la kora ou implicitement par l'intermédiaire d'une pièce de kora transmise par les moyens de communication modernes. L'auditeur de cette pièce de kora sera alors sujet implicite d'un processus de communication. Certains de nos interviewés ont par exemple connu la kora par l'écoute des musiques sur un support de télécommunication.

Nous mettons en tension le concept de réalisme dans lequel nous situerons une organisation systémique comme émanant d'un réseau d'acteurs et d'objets qui interagissent entre eux. Ce réseau n'existerait pas seulement dans l'imaginaire des acteurs ou de l'acteur qui l'énonce dans un discours, mais aussi de manière réelle dans leur « existant » physique ou immatériel. La dualité « urbain et rural » caractérise le contexte d'existence de la kora.

Pour Keur Moussa, un mode de transmission était nécessaire pour un apprentissage dans les deux sens : dans un premier temps, un apprentissage dans le sens d'une transmission de connaissances reçues de la part des griots par les acteurs principaux, qui ont reçu la kora dans leur propre culture – en l'occurrence, Dominique Catta ; dans un deuxième temps, un apprentissage dans le sens d'une formation donnée à d'autres individus voulant apprendre auprès de ces

principaux acteurs ayant reçu la kora d'une autre culture première. Dans l'environnement de Keur Moussa, cela s'est traduit par la mise en place d'une école d'apprentissage selon une méthode propre au monastère.

« Frère Dominique a essayé de prendre des cours avec les griots, et puis un jour ils venaient, un jour ils ne venaient pas... Il a fini par laisser tomber et puis il a développé sa propre technique... et puis il s'est quand même renseigné. Il y avait une méthode qui avait été faite par... le directeur de l'école des arts de Dakar et il a utilisé des koras traditionnelles... » (Ayégnon, 2014, pages annexes)

Dans cette problématique de transmission, nous pouvons nous pencher sur les outils utilisés dans la transmission, qui témoignent de la culture propre à chaque individu ou communauté d'individus.

Dans le souci de transmettre de manière adéquate et de recevoir les connaissances techniques propres à l'instrument, il a fallu, dans les différents contextes, avoir recours à des supports tels que des partitions musicales ou un logiciel.

Ce qui parut le plus innovant pour Keur Moussa fut la mise au point d'une notation particulière pour la kora, s'inspirant de la notation occidentale. Étant donné que la kora de Keur Moussa possède dans ses vingt et une cordes deux octaves complètes et deux autres partielles, il fallut créer un autre type de notation qui faciliterait le jeu et la lecture de partitions pour kora. Cette volonté de laisser une trace écrite est propre à la civilisation occidentale qui voyait en la tradition orale un handicap pour la transmission ou même pour l'exécution du chant et des pièces musicales.

7 Le style et l'art

Il convient ici de définir ce que nous entendons par « style ». Est-ce un élément immuable d'un individu ou d'un groupe d'individus dépositaires d'un savoir-faire, voire même une transmission de ce savoir-faire ? Le style est reconnaissable mais, comme la musique elle-même, insaisissable dans son approche. Il pourrait être qualifié de lien à un acteur ou à une actrice qui le porterait. Reconnaissable, en continuel changement pour certains acteurs, il pourrait être qualifié comme couleur d'une dialectique objet-acteur. L'on pourrait se demander si le style réside ou se localise seulement dans la synergie créée par le binôme acteur-objet. Si l'on considère que cette synergie prend place dans un contexte habité par une communauté ou qu'elle est simplement orientée volontairement ou involontairement vers cette dernière, serait-il juste de considérer que le

style émerge et provient de plus d'un acteur ? Les réalités digitales comme moyen de propagation du fait musical aujourd'hui pourraient-elles, dans le contexte global actuel, constituer cette communauté proposant un style unique de jeu de la kora ? Cette hypothèse se trouve contredite par les faits qui présentent un panel de savoir-faire instrumentaux habités de différences que l'on pourrait qualifier de stylistiques. L'interaction entre les différents acteurs se trouve en bien des points non phagocytante, mais révélant un savoir-faire habitant des singularités interdépendantes.

Le style commun serait peut-être vu comme diversité de styles ou simplement se situerait à d'autres niveaux que l'on pourrait qualifier de scéniques. En d'autres termes, le style contextuel pourrait être commun, les styles d'expression sonores et imagés pourraient être proches, mais l'autonomie des singularités, voire la possibilité qu'a chaque acteur d'exister sont maintenues. Les styles de jeu de la kora sont multiples. Leur standardisation, telle celle des styles des maîtres de kora transmettant un savoir-faire à leurs apprenants, s'effectue dans la communauté d'apprentissage de ces derniers. Ainsi, la multiplicité des styles de jeu de la kora justifie un projet de recensement de styles pouvant exister.

Cette dernière caractéristique existentielle se veut quant à elle plus ou moins consciente sous différentes formes d'expression. En lien avec le style et son contexte d'expression, nous pourrions définir l'art dans notre projet comme un objet qui, par sa nature, ne se veut que tangible, appréciatif, expressif. Cependant, il se veut aussi étonnement et surprise de la créativité dans son exercice. Nous pourrions comprendre la culture dans ses actions utilitaristes portées par les différents acteurs, l'exercice de la culture pour un retour en bénéfices de divers ordres. L'art pourrait être et s'inscrire aussi à ce niveau. Utilitarisme politique, financier, spirituel, etc. Nous pourrions qualifier l'art à travers ces catégories ; cependant, quand la créativité y est explicitement reconnue, il pourrait se dévêtir de ces critères de prédiction comportementaux. Nous pourrions comprendre la culture portée par une musique, mais pourrions-nous prédire une musique même si nous arrivions, dans notre langage, à circonscrire ce fait musical par des catégories acceptées et comprises de manière intersubjective ?

La question demeure posée, notamment dans la présentation de possibles voies de modélisation du fait musical. Cette prédiction relève aujourd'hui de l'intelligence artificielle en lien avec la musique assistée par ordinateurs.

8 Contexte urbain de transmission de la kora

La notion d'urbanisme renvoie d'emblée à l'idée de ville. Le concept de ville, hérité de la culture européenne, y trouve ses racines. La forme que la ville prend aujourd'hui semblerait se

définir de manière transversale. La majeure partie de la démographie terrienne semble se concentrer autour de la ville.

Le langage occidental semble être celui qui « dit » la ville et fait naître la ville dans sa constitution. L'exemple se trouve présent dans la forme et dans les modèles utilisés pour la conception urbaine. La mairie, l'hôtel de ville, les transports mécanisés, l'école, etc. sont autant d'éléments urbains témoignant de l'assimilation de l'histoire européenne par l'Europe elle-même ou par d'autres environnements qu'elle a influencés. Des éléments universels, tels que cités ci-dessus, présentent la ville comme une réalité comprise de manière intersubjective, voire universelle.

Cependant, il est à remarquer que malgré le postulat diffusionniste de transmission du langage occidental dans la composition même de réalités urbaines sur différentes aires culturelles, il faut relever un désir communautaire de regroupement des individus, corollaire à l'existence de l'humain. La communauté, qui se veut d'instinct grégaire, se structure dans un esprit très naturel de survie. L'individu se nourrit, se soigne, se reproduit dans une interaction communautaire. C'est au bord des cours d'eau que les individus se sont constitués en communautés et ont développé des communautés rurales. Les rôles sociaux des individus composant ces sociétés se sont révélés répondre à des priorités de survie ou de vie tout court. Au-delà de ce désir biologique de survie, des rôles « moins tangibles » ont émergé afin de pouvoir faire perdurer des connaissances visant à préserver ces pratiques de survie, mais aussi à vivre des réalités métaphysiques.

La ville n'est donc pas seulement une réalité résultant d'un angle occidental, mais une forme sous laquelle se traduisent des réalités existentielles, corollaires à l'existence même de l'humain.

Cependant, ignorer ce contexte urbain dans la spatialisation d'un contexte contemporain de transmission de la kora serait faire fi des réalités substantielles à travers lesquelles l'instrument est transmis aujourd'hui. Nombre de joueurs de kora font aujourd'hui partie de ces aires humaines. L'urbain est le lieu de présence des cultures migratoires. Le choix de l'urbain dans ce projet de recherche répond à ces différentes réalités qui ne constituent pas une décision seulement stratégique pour le présent travail, mais une réalité incontournable dans l'évocation du contexte de transmission aujourd'hui.

Le contexte urbain ne se veut pas seulement physique mais numérique. Un grand nombre de contenus numériques et analogiques de l'urbain, ainsi, ne sont pas seulement physiques, mais aussi virtuels. L'espace numérique, plus précisément l'espace web correspond à ces espaces qui témoignent d'un vécu autour d'un objet commun, centre d'intérêt de plusieurs personnes et

communautés. Dans les réseaux sociaux numériques comme Facebook se créent des communautés autour d'objets qui suscitent un intérêt commun. Ces objets peuvent être matériels ou immatériels.

La facilité du numérique permet à plusieurs personnes, présentes dans différents lieux géographiques, de se rencontrer sans se déplacer physiquement. Des collaborations conscientes ou inconscientes naissent autour de ce même objet, un partage collectif continu autour de cet objet. Il est comme un ensemble de processus tendant vers des finalités subjectives qui émanent de ces rapports entre internautes.

Afin de nous rendre compte des processus de transmission autour de la kora, nous nous sommes orienté vers l'un des leaders mondiaux du « réseautage » entre individus et communautés autour d'un même objet. Ce réseau social possède des algorithmes qui permettent à des individus ayant des aspirations communes de se mettre ensemble autour d'un même objet.

C'est ainsi que, dans un premier temps, nous avons cherché à identifier un échantillon de personnes à travers le réseau social Facebook. Ces personnes formant un ensemble, contactées *via* ce réseau social, étaient pour la majorité joueurs de kora ou luthiers. En plus de ces personnes, nous avons rencontré certains acteurs liés à la kora par des moyens plus élémentaires.

Face à des questions de recherche qui posaient certains blocages dans notre approche, il nous a fallu répondre en implémentant un contexte de transmission qui était déjà existant. Ainsi, d'un projet de recherche artistique, nous avons migré vers une autre forme qui était documentaire. La kora, instrument de musique d'origine sahélienne, se trouve présente en différents points du globe. Notre échantillon d'interviewés témoigne à la fois de son auditoire éclectique et des communautés d'acteurs qui l'ont adoptée, comme des ensembles culturellement diversifiés.

C'est dans notre propre vécu que s'inscrit une approche d'interprétation des phénomènes observés et des situations intégrées.

Le monde actuel apparaît structuré en réseaux à la fois virtuels et matériels. Virtuels en raison de l'évolution des moyens de transport et de communication, notamment d'Internet. Matériels en raison du développement en agglomération, où les métropoles, composées des communautés et des individus qui y vivent, se trouvent connectées par les moyens de transport et de communication qui évoluent au fil du temps.

Ces évolutions ont un impact significatif sur l'organisation des sphères culturelles dans lesquelles habitent les individus en communautés. Les comportements humains se trouvent modifiés, renouvelés.

Les voies de transmission des connaissances se structurent au gré des nouveaux moyens d'acheminement de l'information. On assiste à une imbrication de réalités mutuelles, virtuelles et non virtuelles, vécues par une grande majorité des individus vivant sur la planète. Réalités vécues en gardant les singularités culturelles diverses des personnes et des communautés qui les génèrent. Aujourd'hui, chaque ville, plongée dans une singularité nationale ou régionale, exprime par son fonctionnement une identité culturelle qui la différencie de l'ensemble des agglomérations urbaines. Certes, Genève, Rio de Janeiro, Dakar, Tel-Aviv, New York constituent un ensemble d'agglomérations urbaines qui possèdent des buts fonctionnels similaires à ce qui les qualifie de villes. Cependant, elles se singularisent chacune par leur histoire, leur configuration topologique et physique... voire par ce qui pourrait constituer un patrimoine urbain identitaire.

L'une des caractéristiques des villes est la mutualisation à grande échelle des services et des espaces : le transport public, la gestion de la santé publique, les espaces de vie ludique.

Le patrimoine urbain peut revêtir différents aspects, qui peuvent s'allier pour former un même contexte patrimonial qualifiant un milieu urbain précis. Un patrimoine urbain archéologique mêlé à un patrimoine artistique visuel pourrait s'intégrer dans un autre plus grand, tel que le patrimoine historique.

Chaque contexte urbain possède donc une identité. Ainsi, une identité culturelle résiderait dans ce patrimoine culturel, implicitement ou explicitement intégrée par les individus qui y sont présents. L'identité urbaine culturelle repose sur cette pluralité de cultures corollaires à la singularité de chaque individu constituant la population urbaine.

Bien que le milieu endogène d'origine soit rural, les acteurs ayant adopté l'instrument gravitent autour de la ville. Nous notons que l'évolution post-indépendances africaines des villes a attiré les acteurs ruraux de différentes sphères vers la ville. Les fonctionnalités citadines ont changé les synergies d'autrefois, qui portaient des caractéristiques différentes dans leur forme aujourd'hui. Toutefois, il subsiste dans le vécu actuel des traits culturels qui ont perduré dans les expériences vécues, partagées ou non par les contemporains de l'époque présente. Un certain sens de la tradition habite l'expérience vécue par les principaux acteurs ayant adopté d'une quelconque manière la kora.

Le milieu urbain qui est au centre des agglomérations spatiales aujourd'hui est porteur de ces réalités culturelles. Un autre espace moins tangible, celui du numérique, correspond à un environnement où les cultures s'infusent.

Ainsi, nous visons à proposer les caractéristiques d'un contexte de transmission de la kora, sur la base des pratiques actuelles de transmission dans un milieu transculturel. Milieu transculturel qui se structure dans les espaces du numérique et de l'urbain.

9 Tradition orale et tradition écrite

Pendant notre séjour au monastère d'Oriocourt où résidait Luc Bayle, il nous avait été demandé l'interprétation d'une pièce à la fin de la veillée pascale. L'un des fidèles, d'origine occidentale, ayant découvert la kora en 1978, s'étonna de notre jeu sans partition. En prenant de la distance par rapport à cette expérience, nous avons réalisé *a posteriori* que notre culture personnelle, peut-être liée à nos origines africaines, privilégiait l'oralité, la recherche des émotions pendant la prestation.

La plupart des maîtres ou des personnes plus expérimentées dans le jeu de la kora, que nous avons croisés, jouaient sans partition. Pendant notre séjour au monastère de Keur Moussa, nous découvrîmes aussi que les moines jouaient des airs spéciaux, voire des pièces instrumentales, sans utiliser de partitions, pendant les processions d'entrée dans la chapelle lors des prières liturgiques communautaires qui rythmaient leurs journées. Dans la formation à la kora dans l'école de Keur Moussa, l'apprentissage commençait par l'accompagnement de psaumes, textes bibliques constituant en substance la liturgie du monastère. Ces psaumes étaient structurés en vers et en strophes et chantés sur un des « tons psalmiques » composés pour la plupart par les moines eux-mêmes. Les tons psalmiques sont des sortes de petites mélodies s'articulant en deux, trois ou quatre vers répétés, en suivant une rythmique syllabique déjà structurée de manière binaire ou ternaire. Ces mélodies, rythmées pour la plupart, s'accompagnent d'accords comme ceux connus dans la musique occidentale. L'« esthétique » de ces accords réside dans l'agencement de notes provenant de différentes octaves. Cela donne à l'accord joué en arpège une impression de mélodie jouant à la fois des notes aiguës, basses et intermédiaires. Ce jeu d'accords, préalable à l'apprentissage approfondi de la kora à Keur Moussa, ne compte pas de supports écrits. Des méthodes audio avec support écrit traduisent l'usage d'une tradition écrite différente de la tradition orale que les familles de griots dépositaires du savoir technique du jeu traditionnel de la kora utilisent comme mode de transmission (*voir annexe 7*).

L'invention d'une notation spéciale à l'école de Keur Moussa témoigne de la culture propre au chant grégorien. Il est à remarquer que le monastère de Keur Moussa a été fondé par l'abbaye de Solesmes, académie internationale de musique grégorienne. Cette abbaye ayant participé au renouveau du chant grégorien, grâce en partie aux partitions écrites (*cf. illustration 28*), semble avoir à cœur l'importance de la trace écrite. Trace écrite essentielle afin de laisser des traces pour les générations futures. L'un des buts principaux de l'élaboration de ces notations musicales était aussi leur utilisation dans la transmission du répertoire de la kora, répertoire propre à l'abbaye de Keur Moussa.

La trace écrite, audio ou visuelle est donc importante dans la transmission des connaissances techniques liées à la kora dans nos deux terrains ethnographiques. Cela témoigne, comme nous l'avons dit, de réalités culturelles portées par le groupe ou par l'individu recevant ou transmettant les connaissances propres à l'objet « kora ». Au-delà du premier aspect de nécessité de traces écrites ou audio pour un apprentissage efficient, à la différence du contexte des joueurs traditionnels qui misent sur l'oralité, il y a un autre facteur déterminant qui fait des traces écrites une exigence d'apprentissage : la distance, liée au positionnement géographique des sources de connaissances et des apprenants, soulevait une exigence entraînant la création de moyens permettant de conserver dans l'espace et dans le temps des connaissances qui se laisseront assimiler par d'autres individus ou d'autres communautés voulant y avoir accès. Là se trouve une notion implicite de patrimoine ou de moyens de sauvegarde d'un patrimoine, sauvegarde d'un patrimoine non tangible, dans un but utilitaire de transmission. La trace écrite incruste et fige dans le temps le patrimoine non matériel d'une communauté afin que celui-ci ne disparaisse pas. Ce patrimoine sauvegardé de manière écrite, audio ou visuelle peut ainsi être transmis.

Figurer un patrimoine non tangible au travers de traces écrites suppose une mise en forme des connaissances à sauvegarder. Dans le cas d'un projet de transmission, cette mise en forme pourrait se faire dans un objectif pédagogique qui impliquerait un « investissement culturel » de la part des différents acteurs engagés dans le projet de sauvegarde. La « culture de transmission » définira la forme sous laquelle le patrimoine non tangible sera conservé. Ainsi, dans le cas des moines de Keur Moussa, l'une des formes de transmission traditionnelles fut la trace écrite et audio. L'évolution technologique ambiante définit aussi les supports et la forme des supports conservant le patrimoine immatériel. Ainsi, l'avènement des supports numériques et informatiques influença la transmission des connaissances techniques au niveau de la kora, en dehors des modes traditionnels. Il existe aujourd'hui différents modes de transmission de la kora, fruits de l'évolution

du numérique. Le logiciel Jaliya¹⁸ fait partie de ces moyens de transmission qui donnent forme à la connaissance portant sur la kora. Les modes de transmission dépendent à la fois de la culture propre à l'individu ou à la communauté qui reçoit ou transmet les connaissances, et aussi du contexte ambiant dans lequel les connaissances sont transmises.

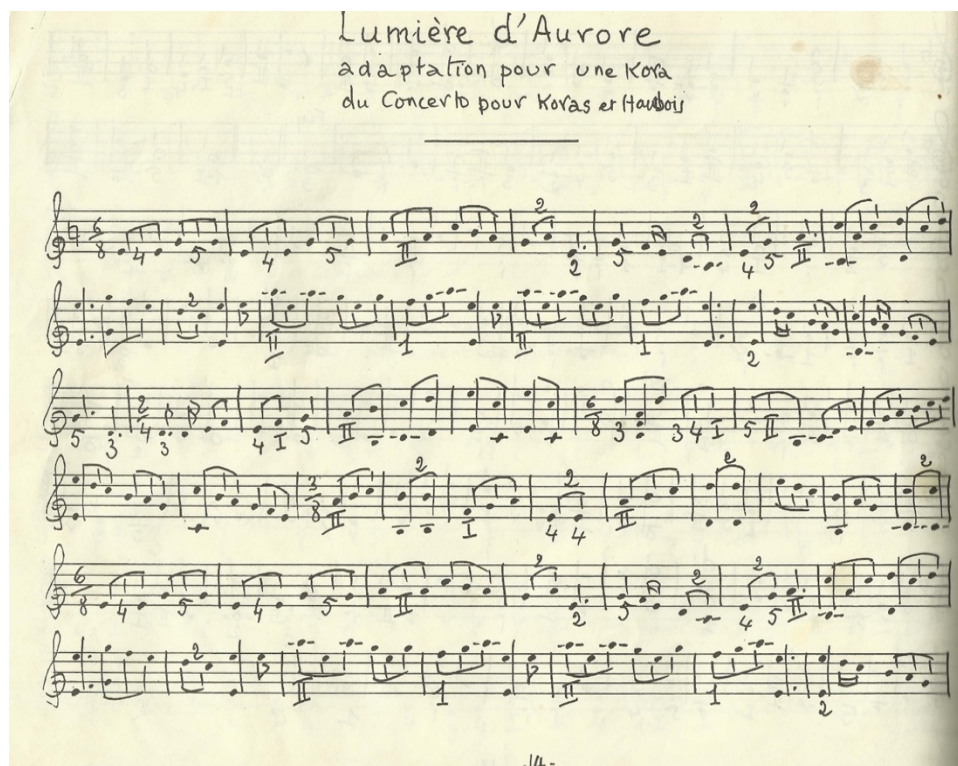


Illustration 28 - Une partition pour kora et hautbois avec une notation de Keur Moussa.

10 Atavisme musical réaliste

Sur la base d'un certain réalisme musical, nous pourrions nous fonder sur une théorie explicative de Dominique Catta faisant appel à la notion de « *musique de la vie* ». Il s'agit donc

18. Jaliya: Archive & Learning Software for African Instruments. <http://www.kora-music.com/jaliya/index.htm>

d'une musique qui est rythmée par la vie cyclique de l'homme dans son vécu en lien avec la nature. Ainsi, ce vécu en lien avec la nature verrait l'homme lié au « fait musical » que ce dernier utilise dans les travaux champêtres, à l'apparition de la vie par la naissance de l'enfant, à la fin de la vie, aux faits propres à son mode de vie. Par extension dans l'explicitation que nous ferions de l'interprétation de cette musique de la vie selon Dominique Catta, en lien avec sa théorie sur les musiques de la vie, nous pouvons voir des similarités musicales et une esthétique similaire d'une aire culturelle à une autre.

Toujours dans ce réalisme musical, nous pourrions décrypter une sorte de transcendance musicale culturelle. Celle-ci pourrait être biologiquement inscrite dans le patrimoine humain, avec des facteurs interprétatifs de l'esthétique humaine qui feraient que quelles que soient les cultures dans lesquelles se produisent des compositions, ces dernières respecteraient des critères humains communs d'appréciation. Il y a une tendance vers la création des mêmes effets de sentiment d'un individu à un autre. Cette théorie de « musique de la vie » semble rejoindre le mode de pensée métis qui verrait une constante interchangeable dans l'œuvre de fin et l'univers de l'individu issu d'un processus de métissage. L'on pourrait remarquer que les mélanges aussi bien culturels que biologiques étant des processus naturels conscients ou non, maîtrisables ou non, et incontournables, ils pourraient laisser paraître des axiomes intersubjectifs universels dans n'importe laquelle des cultures. Ces axiomes propres à l'espèce humaine, aussi bien au niveau biologique et culturel, pourraient correspondre à une base commune téléologique.

Le mouvement de métissage serait vu alors comme un retour vers une unité. L'interprétation que nous ferions de l'œuvre ou de la production découlant d'un métissage aurait des caractéristiques communes dans certains domaines, tels que la création d'objets de ce qui pourrait être conceptualisé comme « musique ». Il y aurait des constantes liées à certaines caractéristiques découlant de processus de métissage inscrits dans des contextes géographiques culturels différents, mais ayant bien des critères communs. Ainsi, en revenant sur la compréhension réaliste de la théorie de Dominique Catta portant sur la musique de la vie qui se rapporte à l'homme rural, des contextes ruraux ayant en commun des caractéristiques très courantes pourraient avoir produit à certaines périodes différents types de musique fondée sur le même procédé modal existant dans des musiques locales rurales africaines et dans le chant grégorien, issu du plain-chant autrefois chanté dans les campagnes.

Cette théorie de conceptualisation pourrait poser des élans de « *bris-collage* », comme le stipule André Mary. Elle imbriquerait en même temps une conception d'ingénierie en lien à la fois

avec le bricolage de Lévi-Strauss et le bris-collage d'André Mary. Bris-collage pour un mode de pensée théorique faisant appel à l'une des situations appartenant à un passé lointain, mais s'actualisant aujourd'hui. La problématique du divers et du lointain en ressort *de facto*. L'ingénierie de Dominique Catta, en se fondant sur le paradigme du bricolage de Lévi-Strauss qui se veut conceptualisant, explique un processus de composition par l'utilisation de concepts mythiques et la mise en corpus théorique. Ici, nous constatons que même dans la dissection de l'explicitation d'un champ inscrit dans le processus de métissage, nous faisons appel à un ensemble de métaphores qui, bien que liées, demeurent différentes dans leurs approches. Tout au long des présentes pages, la portée de notre travail de recherche s'est située sur deux niveaux : l'un à portée épistémologique, l'autre portant même sur la thématique abordée dans le contexte dans lequel nous nous trouvons.

La métaphore de l'embranchement servira à l'articulation entre le discours sur la thématique abordée et la thématique elle-même. Dans l'explicitation portant sur notre objet de recherche, le discours sur l'épistémologie du penser métis pourra s'articuler sur la métaphore de l'embranchement. Sur la base de cette métaphore, le discours portant sur un « fait métis » fait appel, pour mieux être articulé dans la discipline anthropologique, à une série de métaphores « de la rencontre ». Le métissage semble ne pas se suffire d'un seul discours métaphorique. Ainsi, les images métaphoriques que nous utilisons dans le parler métis semblent se présenter comme faisant partie d'un embranchement métaphorique en réseaux. La notion de vases communicants, gardant une certaine uniformité dans leur présentation extérieure, s'inscrit dans un réseau d'évidement qui permet l'utilisation d'un ensemble de métaphores explicatives du phénomène métis. Ce dernier ne peut se laisser apprivoiser par une seule tournure métaphorique, il se veut explicatif, d'abord de manière subjective par l'acteur ou par l'observateur et, dans un sens plus large, par des réalités métaphoriques qui ne sont pas vues de manière isolée ou antagoniste, mais par leur utilisation comme structure explicative et méthodologique qui se complète.

Revenons à la thématique même abordée en lien avec notre terrain de recherche ; nous ne pourrions décrire ou catégoriser le processus de métissage de Dominique Catta dans une structure métaphorique unique. Nous pourrions y découvrir un état de bricolage ou d'ingénierie « straussien », ou des réalités à la fois de coupure et d'ouverture, teintées d'un bris-collage et de compositions contemporaines ne faisant pas seulement appel à des réalités passées. Au-delà de l'idée d'opposition dualiste, il s'agirait plutôt d'un penser ambivalent, un penser qui s'interchange, les facteurs habitant les processus métis. Le métissage est ainsi moins dualiste qu'ambivalent dans son penser.

Pour ce qui est de notre concept d'atavisme musical sur la base d'un réalisme, nous pourrions comprendre le processus de métissage comme un retour à une unité déjà existante. La présence de traits musicaux dans un autre genre musical peut être vue à travers un réalisme musical. Nous pourrions traduire que le processus de métissage, bien que passant par des voies multiples, vise un retour à une unité « entitaire » déjà présente à la fois dans les cultures sources. Il y aurait comme une substance transcendante, les différents « étants » s'inscrivant dans les cultures ou la culture métisse produite, mais apparaissant sur des accidents différents ; des formes différentes, mais possédant un fond commun, pas uniforme, mais commun.

Là encore, nous voyons un embranchement entre culture-source et culture de fin. Le métissage, dans son processus, viserait à créer d'autres « étants » qui se différencieraient en leur forme, mais qui porteraient des fonds communs. Faut-il trouver un fond commun en l'altérité, une sorte de « pierre d'attente » avant que le processus de métissage ne s'active ? Sur la base d'un réalisme explicatif d'un processus métis, nous pourrions conclure que oui. Ce retour vers une unité de fond implique un retour vers un fond personnel du « soi ». Reconnaître « soi » dans l'autre.

La ressemblance modale grégorienne par rapport à certaines musiques locales au sein du monastère de Keur Moussa permet un retour sur le vécu grégorien de Dominique Catta. Lire l'autre pour se relire serait rejoindre Paul Ricœur dans sa notion du soi. Le métissage permet de s'inscrire dans un état d'atavisme qui permet un retour sur soi, ce retour sur soi qui repose sur un fond commun dans une perspective de réalisme.

11 Atavisme musical idéaliste

En nous fondant sur une pensée idéaliste, nous pourrions reprendre la théorie explicative de l'atavisme musical à la finalité propre à Dominique Catta, structurée par son expérience acquise en musique grégorienne. Ainsi, la relecture d'une altérité à partir de son propre soi pourrait, dans un processus de métissage, influencer la formation d'un monde qui vise un retour sur soi. C'est à travers soi que l'on connaît autrui.

L'expérience d'inculturation de Dominique Catta semble avoir débuté par la motivation produite par les causes de cet atavisme musical. Être capable de décrire un environnement à partir de sa propre grille de relecture permettrait de se laisser transformer par l'autre dans ses us et habitus. Ainsi, la rencontre entre Dominique Catta et le milieu local de Keur Moussa se situe-t-elle à la charnière d'une reconnaissance de l'acteur qui se veut curieux face à un milieu qui lui est exogène.

La croisée des chemins culturels de rencontres se passe dans une ambiance de reconnaissance de l'autre, de son univers, voire de l'altérité vers laquelle le soi tend.

Dans les deux cas d'idéalisme ou de réalisme invoqués dans l'explicitation théorique de ce que nous avons qualifié d'atavisme musical, nous pourrions voir un retour vers un fond commun qui est subjectif à l'acteur concerné. Dans le contexte de Keur Moussa, cette recherche d'unité passait par l'application d'une grille de relecture propre à Dominique Catta sur les réalités extérieures à son environnement culturel, si l'on se fonde sur un idéalisme. Encore, dans les deux cas, il eut en conclusion un retour sur un fond. L'œuvre traduite provenait de réalités propres au monde culturel de Dominique Catta dans sa structure, mais elle portait sur des objets hybrides. Une traduction de ces objets musicaux à travers le langage de Dominique Catta fut nécessaire pour la création d'une œuvre qui était autre que celles provenant des cultures-sources. Ces nouveaux éléments créés témoignaient de traits propres aux éléments présents à la fois dans les deux cultures. Le métissage pourrait ainsi se voir en traduction de faits, objets ou phénomènes présents dans une culture-source en un autre langage utilisant aussi des traits originaux de la culture des acteurs intervenants, servant de « traducteurs » dans le processus de métissage.

En dehors de ce qui se rapporte au soi ou au « déjà présent » dans l'une ou l'autre des cultures, nous pourrions considérer le produit de fin issu du processus de métissage composé de traits que nous pourrions juger spontanés et non préexistants. Le paradigme de la création sur la base de traits non préexistants dans les cultures-sources – mais apparaissant dans le contexte culturel de fin – pourrait faire émerger la problématique du lien obligatoire entre le créé et le déjà préexistant. Le métissage pourrait ne pas signifier seulement un mélange de traits déjà préexistants, mais aussi une réapparition de traits déjà existants ou encore d'un autre type de traits n'existant pas encore.

Confirmer ou infirmer un concept théorique en le passant au crible de ses failles ou de ce qu'il a permis en faisant avancer le « penser » dans l'« anthropologie de la rencontre » semblerait être fortuit et loin d'un aboutissement intellectuel. L'on ne pourrait prétendre qu'une métaphore soit mieux établie qu'une autre, étant donné les vicissitudes du temps, des contextes et des acteurs qui font douter le chercheur avisé de leur utilisation. Le discours portant sur l'anthropologie de la rencontre, source de transformation et de création, devrait, nous semble-t-il, être structuré comme un objet reposant à la fois sur la pensée et la croyance de soi.

Le métissage raréfie et renverse les règles épistémologiques héritées de la discipline anthropologique elle-même. Elle permet une expression libre, mais qui se fonde sur la réalité même

de la situation et du contexte dans lequel le chercheur s'abîme. C'est fort de ce « penser » déstructurant que nous proposons un autre « penser » métaphorique, qui pourrait paraître s'imposer par sa structure et combiner d'autres éléments métaphoriques provenant d'autres sources.

Chapitre 4 : Business model pour la sauvegarde, la promotion et la transmission de la kora dans un contexte transculturel contemporain

Le but de ce chapitre est de proposer un *business model* visant la transmission, la promotion et la sauvegarde d'un objet culturel – dans notre cas, la kora découlant de notre expérience sur le terrain et de notre réflexion en lien avec la kora. Ce chapitre est la résultante de l'ensemble de notre étude. Ce *business model* est centré sur la valorisation d'un objet culturel par des acteurs qui pensent sa pérennité nécessaire.

« Le business model est le cœur d'un business plan. C'est le point de départ, l'idée originale qui permet à une entreprise de se démarquer de la concurrence et d'espérer pouvoir gagner de l'argent. L'entrepreneur mène d'abord un travail de réflexion, de synthèse et de diagnostic afin d'établir son propre business model. À partir de celui-ci, il peut décliner son idée dans son business plan, qui inclura divers éléments : bilan prévisionnel, compte de résultat prévisionnel, plan de trésorerie, tableau de financement (Qu'est-ce qu'un business model, s. d.). »

Son application s'est faite tout au long de la thèse. Les résultats sont visibles à la fois dans un projet numérique : www.kora-el.com et dans une préservation préventive à Keur Moussa, prélude d'un musée de la kora.

Ce *business model* a été conçu à partir des réalités suivantes, dont certaines ont déjà été abordées précédemment.

- Des objets culturels peuvent soit disparaître, soit continuer d'exister à travers les acteurs les ayant adoptés. Cependant, ces acteurs, n'étant pas éternels, verront leurs connaissances disparaître avec eux si elles ne sont pas sauvegardées ou transmises. Il est donc nécessaire de sauvegarder ces traces portant sur les objets culturels.
- Les connaissances de la kora sont éparées.
- Il existe divers styles de jeu de la kora, et il serait artistiquement intéressant d'accéder aux traces de ces techniques pour des finalités d'apprentissage. La modélisation tient une grande place dans la transmission de ces styles de musiques.

- Des besoins ressentis liés à la transmission de la kora doivent être identifiés dans le but de participer à faciliter les processus de passage de la kora et de réalités affiliées entre acteurs de l'instrument. Cela vise l'amélioration vécue par les acteurs de la kora autour de l'instrument.
- Difficultés de différentes natures liées à la recherche portant sur l'instrument. Une recherche sur l'instrument implique une sauvegarde des traces portant sur les connaissances liées à l'instrument. Une difficulté d'ordre financier à assurer cette recherche peut être prise en charge par l'implication et l'exécution d'un *business model* dans les processus de recherche eux-mêmes.
- La sauvegarde de connaissances portant sur un objet culturel et celle de cet objet lui-même participent à la constitution d'une identité communautaire.
- Il convenait de penser un *business model* pouvant impliquer la prise en charge d'un objet culturel, d'un ensemble d'objets culturels et des connaissances portant sur ces derniers par la communauté qui les porte. Il convient donc d'outiller les communautés et de leur permettre de penser à la transmission, la sauvegarde et la promotion de leur patrimoine culturel dans un contexte propre à un *business model*.

1 Mise en place d'une organisation de sauvegarde, de promotion et de transmission du patrimoine culturel

Afin de répondre aux prérequis cités au paragraphe précédent, nous avons mis en place une organisation ayant pour but la sauvegarde, la transmission, la promotion du patrimoine immatériel.

Dans l'exercice de ce présent projet de recherche, nous avons entrepris un projet dénommé « korael » qui sera ici détaillé dans les prochaines lignes et dont les actions ont déjà porté des fruits. Nous l'avons mentionné plus haut, ce modèle d'organisation et d'action se présente comme un prototype qui pourrait être adopté dans la gestion des biens culturels matériels et immatériels fédérant une communauté ou portés individuellement.

Notre organisation porte le nom de Owlycraft et l'entreprise a été enregistrée auprès de l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee), sous le numéro de siren : 844 954 222 00015 (*voir annexe 2*).

1.1 Philosophie de Owlycraft

En chaque personne, en chaque communauté existent des objets tangibles ou non qui nécessitent d'être protégés, nourris et partagés universellement au monde ; ceci afin de participer à

la constitution du patrimoine mondial de l'humanité. Ces objets et les connaissances portant sur ces derniers risquent d'être occultés dans le vécu des hommes et des femmes de ce monde. La tâche de Owlycraft est de permettre et de faciliter la transmission de ces objets et de ces connaissances entre les générations présentes et vers les générations futures par des personnes qui les portent.

«*Owl*» désigne l'oiseau chouette et «*craft*», le travail d'artisan. La chouette exprime l'esprit et la sagesse. Le travail d'artisan révèle la tâche à accomplir sans relâche afin de parfaire l'œuvre de transmission actuelle et future.

1.2 But

Le but de cette organisation sera de **sauvegarder** les patrimoines culturels et les connaissances qui s'en dégagent par leur **transmission**, leur **promotion** et leur **actualisation contemporaine**.

1.3 Différents champs d'action

Les différents domaines du patrimoine culturel sont inspirés de l'approche de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) :

- *les traditions orales ;*
- *les arts du spectacle ;*
- *les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;*
- *les connaissances et les pratiques concernant la nature et l'univers ;*
- *les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel* (Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture [Unesco], s. d.-b).

1.4 Spécificités

Owlycraft est une organisation à but non lucratif menant des activités à but lucratifs. Le profit réalisé servira :

- à financer des projets permettant à Owlycraft d'atteindre ses objectifs ;
- au fonctionnement de l'organisation.

1.5 Les quatre dimensions de l'approche de Owlycraft

Ces quatre approches sont intimement liées et se complètent. Elles seront utilisées transversalement en lien avec différents objets culturels, entités, individus et communautés culturelles.

▪ Sauvegarder :

- recherche sur les objets de recherche ;
- mise en mémoire des connaissances des personnes ou des entités ressources.

▪ Actualiser :

- recherche et développement portant sur l'objet culturel afin d'assurer sa pérennité et son adaptation au contexte contemporain ;
- créativité concernant l'utilisation de l'objet culturel.

▪ Promouvoir :

- promotion autour de cet objet, notamment par le biais du numérique ;
- *business plan* autour de cet objet dans le but de financer les actions assurant sa pérennité ;
- activité génératrice de revenus pour la levée de fonds visant à financer les autres dimensions de l'approche de Owlycraft et son fonctionnement ;
- les activités génératrices de revenus pourront viser d'autres objets culturels qui ne s'intègrent pas directement à un projet géré à long terme par Owlycraft.

▪ Transmettre :

- mise en place de supports pédagogiques et didactiques ;
- Préparation d'un corpus de transmission.

2 Le projet Korael

Le projet korael s'est imposé avec ce présent projet de thèse comme une nécessité face à la précarité de l'accès aux connaissances globales et singulières portant sur la kora. Application des quatre dimensions citées ci-dessus, korael répond au but principal du projet de thèse en proposant un *business model* qui a pour but de faciliter la transmission du patrimoine autour de la kora, pour l'amélioration de l'expérience des acteurs autour de la kora. L'application des quatre dimensions précitées s'est faite comme suit :

- Sauvegarde :
 - collecte de connaissances par l'utilisation d'une approche ethnologique ;
 - mise en mémoire sur supports numériques et digitaux de ces connaissances ;
 - étude du microcosme des acteurs de la kora.
- Actualisation :
 - travail sur la recherche et le développement de l'instrument pour :
 - améliorer sa facture afin de diminuer le coût de l'instrument,
 - faciliter sa prise en main (poids, taille, facilité de jeu),
 - substituer des matériaux organiques tel que le bois aujourd'hui interdit d'usage,
 - rendre l'instrument plus écologique,
 - innover sur l'instrument,
 - permettre une plus grande flexibilité vers d'autres environnements ;
 - accès aux acteurs de la kora de l'ensemble des connaissances portant sur l'instrument par la mise en place d'outils innovants.
- Promotion :
 - mise en relation et mutualisation des services et des ressources autour de la kora ;
 - mise en place d'un site en ligne de vente de koras et d'accessoires. Il servira à la mise en relation des acteurs de la kora exprimant un besoin ;
 - Création d'une production ;
 - Création d'un conservatoire de la kora.
- Transmission :
 - mise en place d'un corpus de transmission reprenant :
 - la plupart des styles musicaux,
 - la lutherie,
 - les métiers de la kora.

En lien avec le *business model* utilisé, nous avons suivi trois phases afin d'implémenter ces quatre dimensions. Ces trois étapes, présentées dans les prochaines lignes, structurent ce modèle proposé autour de la transmission, la sauvegarde et la promotion d'un patrimoine culturel.

Étape 1 : Cette étape vise l'identification des acteurs qui interagissent autour de l'objet culturel, en l'occurrence la kora. Dans notre cas, cette identification s'est faite dans le monde des réseaux sociaux et dans le monde physique.

Étape 2 : Modélisation des connaissances portant sur la kora. Cela a consisté à identifier l'expérience vécue par ses acteurs autour et avec l'instrument ; connaître de manière plus approfondie l'objet culturel central. Ces deux types de connaissance se font par l'établissement de diagramme, l'observation de la relation entre les acteurs et l'instrument et l'observation des acteurs autour de l'instrument. Cette connaissance peut se définir sous plusieurs angles. Les étapes 1 et 2 correspondent à la phase analytique dans la méthodologie générale de cette thèse.

Étape 3 : Cette étape qui correspond à la phase active de notre méthodologie de recherche vise la proposition de solutions pour l'amélioration de l'expérience des acteurs.

La structuration de ces étapes traduit une application plus pratique et plus synthétique proche d'une présentation plus adaptée aux milieux extra-académiques.

2.1 Étape 1 : Identifier les acteurs de la kora

L'identification des acteurs de la kora s'est faite dans deux contextes. L'un virtuel, voire digital, et l'autre non virtuel. L'identification s'est faite dans le monde numérique principalement sur le réseau social Facebook, à partir de notre présence au sein des groupes constitués sur ce réseau social (*cf. annexe 5*).

Une autre identification s'est faite aussi par l'indexation de photos de profils d'acteurs se présentant avec l'instrument. Parmi eux, nous avons identifié ceux qui appartiennent à des contextes précis de transmission. L'intitulé de ces contextes a été identifié comme catégorisation du type de chaîne de transmission. La chaîne de transmission se traduit comme le trait d'union existant entre les acteurs en lien avec l'instrument. Les catégorisations sont donc les suivantes (*cf. illustration 20*) :

- l'apprentissage ;
- la lutherie ;
- la production musicale ;
- la mélomanie ;
- la recherche portant sur l'instrument ;
- la spiritualité ;
- l'espace de performance ;
- l'aire culturelle.

Cette liste n'est point exhaustive. Dans l'exercice de notre recherche, nous avons – pour des raisons de temps et de possibilités – eu à côtoyer des acteurs appartenant principalement à la catégorisation de l'apprentissage. Parmi ces acteurs, nous citerons :

- les musiciens joueurs de kora qui ont été apprenants de l'instrument ;
- les apprenants ;
- les instructeurs qui, explicitement, appartient à cette catégorisation d'apprentissage.

Il n'en demeure pas moins que les acteurs appartenant aux autres catégories sont également reliés à elles. Pour revenir à la catégorie « apprentissage », c'est le luthier qui fournit à l'apprenant sa kora. C'est l'instructeur ou tout simplement le joueur de kora qui définit, dans bien de cas, le type de kora qu'il veut. Dans l'interview avec Ballaké Sissoko, l'artiste spécifiait le fait qu'il faisait demander à son luthier Kaelig la conception d'une kora à vingt-deux cordes à la différence des koras usuelles à vingt et une cordes (*cf. annexe 4 : interview avec Ballaké Sissoko*). Une autre forme d'identification au niveau des plateformes des réseaux sociaux s'est faite en poussant les acteurs de la kora à réagir sur certains sujets, par l'action de publications-questions (*cf. annexe 1*).

« La méthode ethnographique est une méthodologie qualitative qui permet de réaliser une étude descriptive et analytique des traditions, us, coutumes et mœurs de populations déterminées. Elle permet de collecter des données ou informations dans un système complexe pour comprendre la dynamique autour des objets (Diop Sall, 2018). »

L'espace matériel constitue le contexte dans lequel l'observation des acteurs en lien avec les objets qui y sont présents s'articulent. Ce contexte se constitue en lieu physique dans lequel ces acteurs ont un vécu en lien avec des réalités tangibles ou non qui influencent leur comportement. L'histoire de l'ethnologie s'est beaucoup référée à des contextes extra européens, les chercheurs étant, pour la plupart, centrés au niveau disciplinaire sur leurs références à des paradigmes occidentaux. Cette relation entre le chercheur et le contexte lointain d'immersion pour ses recherches a évolué avec l'évolution des moyens de communication et de transport. Cette évolution n'a pas seulement permis au chercheur de se rendre dans ces contrées qui étaient inconnues pour ses potentiels lecteurs, mais elle a aussi permis de faire émerger des espaces d'études qui ne se lient plus seulement aux existants géographiques. L'étude des comportements autour d'un objet déterminé ne se limite pas seulement au milieu géographique, mais aussi aux possibilités de ce même objet de se laisser déplacer dans différents espaces à configuration tangible, plus ou moins distants. La kora comme objet d'étude est l'un de ces objets qui part au-delà des frontières actuelles de son contexte d'origine.

Au-delà des espaces délimités par des frontières constituées de réalités tangibles et politiques il existe un espace non tangible, voire même virtuel mais réel, qui s’y imbrique. Cet espace, qui est celui du numérique, repose sur des éléments tangibles propres à la configuration d’une architecture web qui possède une structure physique et une autre conceptuelle et abstraite. Le numérique qui s’articule à la fois sur des réalités physiques et virtuelles caractérise un espace non tangible dans lequel des personnes physiques mettent en action des processus numériques dans un but donné. L’espace numérique comme espace géographique articulé et habité par des réalités physiques se veut un espace transformatif qui pourrait s’énoncer comme un système.

Nous assistons aujourd’hui à différents types de systèmes web. Un système web est qualifié de système informatique, qui « est un ensemble de moyens informatiques et de télécommunication ayant pour finalité d’élaborer, traiter, stocker, acheminer, présenter ou détruire des données (système informatique, data processing system, s. d.). »

Parmi les systèmes informatiques s’inscrivant dans l’aire du numérique, il existe les systèmes web. Le web, qui signifie « toile » en anglais, décrit un ensemble de terminaux informatiques interconnectés. Le *World Wide Web* se définit comme un système informatique utilisant les hypertextes comme moyen d’interconnexion.

Un système web est un système reposant sur une architecture physique et non physique qui permet à des individus de communiquer. Pour exemple : le réseau social qui permet à des acteurs dans un espace web d’interagir autour de centres d’intérêts communs. L’un des réseaux sociaux les plus actuels et qui a été la première niche d’interviewés dans le cadre du présent travail de recherche était la plateforme web Facebook. C’est dans cet espace que nous avons identifié un grand nombre d’acteurs aux profils diversifiés.

Un autre moyen de communication fut aussi l’interview *via* les formulaires Google (*cf. annexe I*). Le caractère académique portant sur la longueur des questionnaires ne permettait pas un approfondissement des réponses par les acteurs interrogés.

La transmission de la kora, comme celle de tout objet, suppose un lieu de transmission. Tangible ou non, ce lieu permet aux acteurs présents dans le processus de transmission diachronique ou synchronique de se mettre en lien avec les savoir-faire transmis.

La dialectique entre les objets et les acteurs présents dans les processus de transmission fait du lieu, voire du contexte de transmission un élément qui est lui-même partie prenante de ce processus de transmission.

De nos jours, les contextes de transmission ne pourraient s'évader des réalités transculturelles par lesquelles les espaces de vie et d'interaction sont mus. Une influence incontournable repose même sur l'utilisation des outils de transmission qui arborent et structurent le vécu de nos sociétés. Le numérique et les autres moyens de communication qui lui sont antérieurs participent donc au processus de transmission et, dans notre cas particulier, à l'apprentissage de la kora aujourd'hui.

L'histoire de la kora montre des réalités d'altérité et du lointain constamment évoquées qui sembleraient habiter l'imaginaire de l'acteur mis en relation avec la kora (*cf. interview en annexe 1*). Notre apprenant, qui habite un contexte actuel contemporain, se trouvera consciemment ou inconsciemment influencé par des réalités globales incontournables pour la plupart des humains. Le numérique fait partie de ces incontournables qui, dans leur utilisation, rapprochent ces acteurs de ce lointain vers lesquels il apparaît être une source inépuisable de savoir propre aux réalités de cet instrument. Le numérique se veut cet outil qui, au-delà de son rôle de transmetteur constitue la première composante qui permet à des réalités virtuelles de s'imbriquer à des réalités concrètes pour produire des savoirs et des objets tangibles ou non tangibles.

Les moyens pour répertorier les interviewés dans le cadre du présent travail de recherche témoignent de l'existence de plusieurs contextes numériques, voire de communautés digitales qui se sont créées autour de la kora. Pour ne prendre que notre exemple, nous avons axé principalement nos interviews non seulement sur des acteurs que nous avons rencontrés de manière tangible, mais aussi qui habitent cette communauté de vie présente sur Facebook. Par l'intermédiaire des réseaux sociaux, nous avons contacté principalement des joueurs de kora afin de mener une enquête *via* un formulaire de questions. L'ensemble des réponses se trouve en annexe 1.

Dans le monde non virtuel, notre prise de contact première a commencé avec le monastère de Keur Moussa. À partir du monastère, nous sommes parti vers d'autres personnes-sources, comme Ousmane Sow Huchard lors de notre visite au Sénégal. Ce départ a conditionné les actions prises qui seront mentionnées dans les lignes suivantes portant sur la troisième phase.

2.2 Étape 2 : Modélisation des informations

Il s'agit d'établir, à travers une modélisation, la chaîne de transmission portant les éléments qui y sont propagés entre chaque acteur, dans chaque contexte catégoriel et en lien avec la kora. Cette mise en forme se fait par l'intermédiaire d'un diagramme heuristique. L'ensemble des diagrammes heuristiques autour de la kora constitue un schéma heuristique relationnel de kora (*cf. illustration 17 : exemple de diagramme heuristique*). Le diagramme heuristique sert à connaître les interactions des acteurs de la kora et à y décrire leur expérience. Est aussi impliquée dans ce projet une recherche de sauvegarde du patrimoine qui se veut indéniablement liée à la transmission. Transmettre pour sauvegarder ou sauvegarder pour transmettre. Ce binôme d'actions intégrant sauvegarde et transmission satisfait l'un ou l'autre des concepts liés à la kora. La sauvegarde d'un patrimoine de la kora interviendra *de facto* dans un processus de transmission mis en cours. Implicitement ou explicitement, cette présente recherche de transmission garantira une sauvegarde de patrimoine. Une sauvegarde de patrimoine autour de la kora, explicitement exprimée, permettrait une conservation contemporaine portant sur les traces, les *mémoires* constituant un « héritage » transmis à travers le temps, l'espace, et moins sensible à leur usure. La première modélisation du savoir portant sur la kora s'est faite à l'aide d'un diagramme heuristique qui dépeint les relations et les actions des acteurs de la kora autour de la kora.

Une autre modélisation porte directement sur l'objet « kora ». Cette modélisation s'est faite par l'intermédiaire d'une *knowledge base*¹⁹ construite sur la base des informations collectées au cours de la thèse. Cette *knowledge base* a pour but de répertorier en un seul endroit les connaissances portant sur l'instrument. Ayant aussi une valeur heuristique, il a vocation à s'enrichir au fil du temps.

La modélisation est l'étape-charnière entre la collecte des informations et leur mise en forme pour des fins d'amélioration de l'expérience de transmission. Ici, il est visé dans cette mise en forme la mise en place d'outils sauvegardant et publiant des connaissances liées à l'instrument dans le but d'améliorer l'expérience de transmission vécue par les acteurs de la kora. Pour des raisons de recherche, le fait de modéliser aide à une remise en échelle et une matérialisation d'un système complexe facilitant l'observation et l'étude de phénomènes complexes.

19. Base de données : <https://korael.com/knowledge-base/>

2.3 Étape 3 : Mise en place d'un environnement numérique « korael » et d'un parcours culturel autour de la kora à Keur Moussa

L'action, ici, comporte deux volets : le premier volet concerne la mise en forme des connaissances portant sur les acteurs et sur l'objet dans le but d'une transmission. La deuxième action, qui relève plus du champ du *business management*, concerne la monétisation de services et d'objets proposés aux acteurs de la kora, dans le but de financer cette recherche de connaissance portant sur l'instrument. Le premier volet est intimement lié à la deuxième étape de notre *business model*. Le deuxième volet y est aussi lié, mais il correspond à la réponse à donner aux besoins et aux problématiques dans le but d'améliorer l'expérience vécue par les acteurs de la kora. Comme nous l'avons dit plus haut, la réponse apportée dans ce deuxième volet servira à un financement de la recherche, dans un mouvement d'économie circulaire sociale et solidaire. Nous tenons à rappeler que notre organisation est à but non lucratif.

▪ Premier volet : L'environnement web korael

Korael est une plateforme web composée principalement d'un site web (Korael, s.d.-a) et d'une page Facebook (Ayegnon, s. d.).

Ce site se présente comme :

- un réservoir-témoin présentant l'actualité et les connaissances présentes autour de l'instrument et des réalités affiliées au niveau de sa page d'accueil ;
- un lieu recueillant des informations autour de la kora à travers la *knowledge base* qui regroupe, selon les catégorisations du diagramme heuristique, des contenus concernant la transmission de l'instrument : <https://korael.com/knowledge-base/> ;
- un lieu de rencontre autour de forum : <https://korael.com/members/armel/forums/>.

Le but est d'alimenter une base de données interactive afin de réunir des connaissances portant sur la kora, allant du style aux différentes organologies de l'instrument.

Une page Facebook a pour but :

- de fédérer une communauté et d'observer l'actualité autour de l'instrument ;
- dans une perspective future, d'utiliser cette page ainsi que le site web comme moyen de proposition de services monétisés toujours en lien avec l'amélioration de l'expérience vécue par les acteurs avec l'instrument ;
- en lien avec ces plateformes, nous utilisons des outils d'observations tels que prévus par le réseau social Facebook, permettant l'étude des comportements d'acteurs ayant interagi avec

des publications en lien avec l'instrument. Voici un exemple d'observation des comportements d'acteurs en lien avec les publications liées à l'instrument. Cette publication a été configurée selon les critères qui nous ont permis d'atteindre notre ciblage publicitaire comme suit :

- lieu-résidence de l'audience visée : Afrique, Asie, Europe, Amérique du Nord, Océanie, Amérique du Sud ;
- tranche d'âge de l'audience visée : de 13 à 65 ans et plus ;
- centre d'intérêts de cette audience : Instrument de musique, Sahel, Musique du monde ou Musique africaine.

Ce payant permet aux machines algorithmiques du réseau Facebook de faire apparaître la vidéo dans le fil d'actualités des internautes entrant dans les critères de ciblage définis.

Il nous a donc permis d'avoir les résultats ci-après sur trois jours de promotion à partir du 14 avril 2020 :

- avant cette publication, nous totalisons un effectif d'environ 200 personnes enregistrées sur notre page web. Au bout de trois jours, nous sommes passé à 1 825 personnes ayant cliqué sur l'onglet « j'aime » de la page, qui correspond à leur adhésion au suivi de celle-ci.

L'illustration 29 montre comment cette vidéo apparaissait dans le fil d'actualité des utilisateurs Facebook qui l'ont vue et consultée :



Kora
Sponsorisé · 🌐

La kora harpe africaine de 21 cordes au son léger et lourd de sens, est selon les légendes un "don des esprits"...

The Kora is a 21 string African harp having light and melodious sound , according to legend is a "gift of the spirits" ...

Oral tradition dates the origin of the kora to the 13th century as a 'gift from the spirits'.

Communauté
Kora
1 825 personnes aiment ça

J'aime la Page

Illustration 29 – Vidéo promotionnelle

- Ci-après, voici les statistiques :

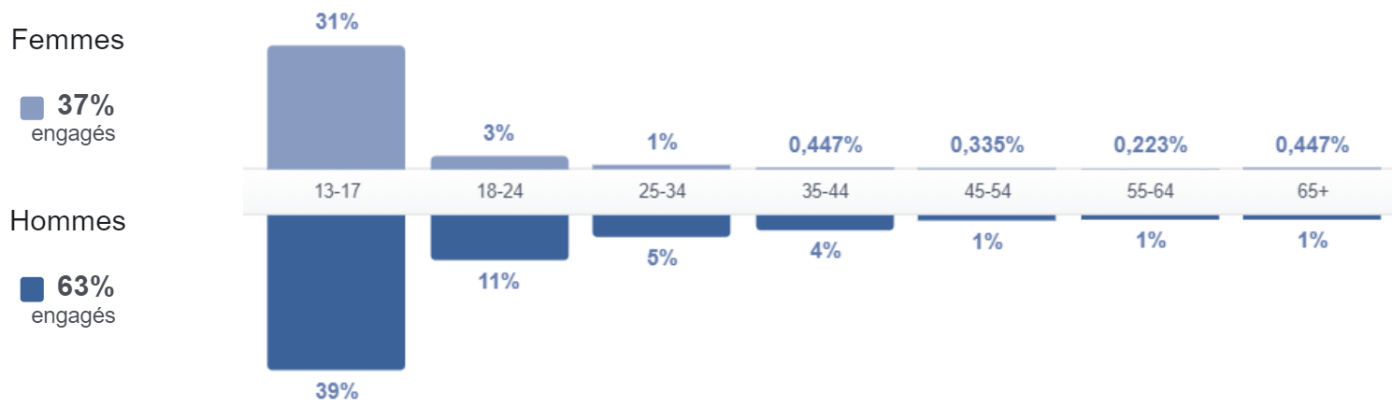


Illustration 30 – Nombre de personnes qui parlent de la Page en fonction de l'âge et du genre de l'utilisateur. Ce chiffre n'est qu'une estimation.

Les résultats suivants correspondent aux statistiques proposées par la plateforme Facebook, après les trois jours de publications de la vidéo qui a servi à promouvoir la page²⁰.

Inde	14	Kabupaten de Jember, ...	7	Espagnol (Espagne)	2
Guinée	13	Makassar, Sulawesi du...	7	Javanais	2
Sierra Leone	12	Dacca, Dhaka, Bangla...	6	Ukrainien	2
Cameroun	12	Kampala, Ouganda	6	Italien	1
République démocratiq...	11	Palembang, Sumatra d...	6	si_LK	1
Côte d'Ivoire	10	Kinshasa, République ...	5	Hongrois	1
Bénin	9	Mahajanga, Boeny, Ma...	5	Néerlandais	1
Pakistan	9	Ouagadougou, Burkina...	5	Français (Canada)	1
Ouganda	8	Accra, Région du Gran...	5	am_ET	1
Sénégal	8	Bamako, Mali	5	Vietnamien	1
Mali	7	Jambi, Indonésie	5	Finnois	1
Éthiopie	7	Djouba, Équatoria, Sou...	5	tz_MA	1
Burkina Faso	5	Brebes, Central Java, I...	4	Urdu	1
Philippines	21	Maputo, Mozambique	9	Bengali	4
Timor oriental	19	Lagos, État de Lagos, ...	8	Espagnol	4
Libye	17	Kumasi, Région Ashant...	8	my_MM	4
Ghana	17	Abidjan, Côte d'Ivoire	8	Portugais (Brésil)	3
Mozambique	17	Alger, Wilaya d'Alger, A...	7	Thaï	3
Tunisie	17	Yauer-Manokwari, Pap...	7	Malgache	3
Maroc	15	Port Moresby, Papouas...	7	Russe	2
Papouasie Nouvelle-G...	15	Tripoli, Libye	7	Malais	2

20. Suite Facebook en ligne :

Businesshttps://business.facebook.com/latest/posts/published_posts?asset_id=156206394408034&nav_id=849107794&nav_ref=bm_home_redirect. [Consulté le 22 novembre 2020.]

États-Unis	3	Rangoun, Birmanie	4
République du Congo	3	Tobelo, Moluques du N...	4
Irak	3	Cotonou, Littoral, Bénin	4
Bhoutan	2	N'Djaména, Tchad	4
Égypte	2	Antsirabe, Vakinankara...	4
Mauritanie	2	Bogor, Java occidental,...	4
Afrique du Sud	2		

Royaume-Uni	5	Lombok, West Nusa Te...	4	
Sud Soudan	5	Bekasi, Java occidenta...	4	
Burundi	4	Manado, Sulawesi du ...	4	
France	4	Tunis, Gouvernorat de ...	4	
Malaisie	4	Bujumbura, Burundi	4	
Tchad	4	Douala, Région du Litt...	4	
RZ	Zambie	4	Bandung, Java occiden...	4
SV	Libéria	3	Porto-Novo, Ouémé, B...	4
BU	Ukraine	3	Toamasina, Atsinanana...	4
FR	Botswana	3	Pontianak, Kalimantan ...	4

Malaisie	4	Bujumbura, Burundi	4
Tchad	4	Douala, Région du Litt...	4
Zambie	4	Bandung, Java occiden...	4
Libéria	3	Porto-Novo, Ouémé, B...	4
Ukraine	3	Toamasina, Atsinanana...	4
Botswana	3	Pontianak, Kalimantan ...	4

Nous rappelons que cette page web Facebook tout comme la page www.korael.com sont

totaletement dédiées à la kora et à ses réalités affiliées.

Nous remarquerons que les personnes qui ont le plus interagi avec cette publication directement liée à la kora se trouvent dans des lieux allogènes au milieu d'origine de la kora. La majeure partie des personnes proviennent d'Indonésie, de Madagascar, d'Algérie... La plupart des adresses IP des personnes ayant parlé de notre page web se trouvaient en Indonésie. La première

question que nous nous sommes posée concerne la raison de cette affluence essentiellement indonésienne. Nous pouvons avancer plusieurs hypothèses :

- le style de kora présent sur la page web rejoignait l'esthétique musicale des internautes de ces régions qui ont interagi avec nos publications ;
- l'esthétique de la kora s'apparente à celle d'instruments tels que le valiha. Il semblerait que l'origine de cet instrument soit l'Indonésie avec une forte présence à Madagascar (Arnaud, 2003, p. 161-168) ;
- N'est-ce qu'une appréciation universelle ou sous influence de la mondialisation du fait musical au-delà des *a priori* culturels ?

Ces hypothèses sont une tentative de réponse devant ce que l'on pourrait qualifier, dans les domaines de l'intelligence artificielle et des sciences cognitives, de comportement émergent. Nous pourrions ici considérer ce fait de phénomène émergent comme un chemin de recherche et d'analyse comparative culturelle. Un comportement émergent dans le domaine de l'intelligence artificielle est un élément non prévisible apparaissant dans la manière de se comporter des éléments appartenant à un système complexe. Notre système complexe ici est l'ensemble formé par les acteurs et les entités autour de l'objet central « kora », ou des différents avatars de cet objet dans un contexte hybride de nature virtuelle ou non virtuelle. Les microcosmes observés et créés autour de la kora peuvent être considérés comme des systèmes complexes, qui interagissent autour de cet objet. Lorsque ces microcosmes sont reliés dans le contexte urbano-numérique, il se crée un métasystème ayant en son sein référentiel et gravitationnel des avatars de la kora, voire des apparences d'objets signifiants et représentant l'instrument kora. C'est ce métasystème que nous avons cherché à aborder et à rejoindre au cours de cette thèse. Le relationnel entre les éléments qui composent ce système est mû par des buts artistiques, communautaires, politique, religieux. Ces dernières catégories portent substantiellement en elles les actions imprévisibles des individus qui s'identifient à elles.

« Un système complexe est un système que l'on tient par définition irréductible à un modèle fini aussi sophistiqué soit-il. En d'autres termes, la notion de complexité implique celle d'imprévisibilité possible d'un système donné. En d'autres termes encore, la notion de complexité ne postule pas un déterminisme latent qui impliquerait l'existence théorique d'une sorte de "Démon de La Place" capable de maîtriser toutes les variables (Lugan, 2009, p. 99-116)... »

Nous avons aussi procédé à une mise en forme d'interview d'acteur-clé en utilisant le logiciel et l'environnement web amara.org. Ce logiciel permet la transcription de vidéos et leur lecture en temps réel. Cela sauvegarde à la fois le texte, l'image, le son de personnes-ressources clés. Bien que tout être humain soit appelé à disparaître avec les connaissances qu'il porte, il se trouve qu'avec le numérique, leur sauvegarde pourrait se faire. Le lien suivant (<https://kora-el.com/videos>) répertorie ces vidéos. La transcription permet la possibilité d'une diffusion en diverses langues.

▪ **Deuxième volet : La création d'un parcours culturel-musée au monastère de Keur Moussa**

Ce projet vise la création d'un musée de la kora au sein du monastère de Keur Moussa. Dans ce début de conception du musée de la kora, nous avons effectué un voyage au Sénégal afin de préserver les premiers artefacts de la kora moderne. Cette préservation s'est déroulée dans le monastère de Keur Moussa, considéré par différents luthiers comme le lieu de naissance de la kora moderne. En novembre 2019, nous avons effectué une mission préventive de cinq jours au Sénégal dans le but de préserver les premiers essais de koras modernes, débutés au sein du monastère. Nous avons donc préservé sept koras de la détérioration. Aussi, au sein du monastère, nous avons eu accès aux archives liées à la création et à l'innovation des koras de Keur Moussa. Nous avons été encouragé par Olivier-Marie Saar, premier responsable, père abbé du monastère. Le but recherché était d'empêcher la perte des traces ayant précédé la création de la kora moderne.

Nous avons reçu l'approbation du ministère de la Culture du Sénégal (*cf. annexe 6*) pour nous accompagner dans la création de ce musée.

Si les discussions sont encore en cours (*cf. annexe 7*), nous déboucheons incessamment sur une ébauche de projet concret. Au cours de cette mission de sauvegarde, le chercheur était accompagné par un conservateur préventif : Kilian Anheuser, conservateur chargé de la conservation préventive des collections du musée d'ethnographie de Genève. Ce dernier a été le maître d'œuvre de ce projet de sauvegarde. Les illustrations 31 présentent quelques pièces des artefacts protégés au sein du monastère de Keur Moussa. Ces premiers essais furent ceux qui ont été menés par les moines de Keur Moussa.



Illustration 30 - Premier essai de kora à clés composée d'un cordage et de pièces cylindriques en bois mise en condition par Kilan Anheuser conservateur au Musée d'Ethnographie de Genève. Mission effectuée avec le chercheur en novembre 2018.



Kora avec une calabasse en matériaux composites et de grande circonférence.



Kora avec des boulons comme clés



Le chercheur devant différentes koras exposées au Musée des Civilisations Noires de Dakar. Novembre 2018



Kora avec clés et attaches inférieures en bois.



Kora avec les clés d'un seul côté.



Illustration 31. Exemples de koras protégées au sein du monastère de Keur Moussa.

C'est ainsi que nous avons décidé de lancer la promotion d'un post vidéo qui, par la même occasion, avait pour but de faire la promotion de notre plateforme Korael.

3 Généralités portant sur l'expérience vécue par les acteurs

Ici, nous ne viserons pas une analyse directe des résultats de collectes de données concernant les acteurs interviewés. Nous procéderons seulement à une présentation des généralités les concernant et qualifiant leur expérience, liée à leur vécu avec l'instrument. L'expérience de terrain avec les moines de Keur Moussa fut la plus abordée dans cette liste de généralités, le temps imparti à notre travail de recherche n'étant pas suffisant pour une étude plus approfondie des réponses collectées auprès des autres acteurs.

3.1 Jugement esthétique et finalité individuelle

Le terme esthétique venant du signifiant grec *aisthesis*, traduit en français par « sensation », se caractérise de manière générale comme ce qui distingue le beau du laid, ou le beau de l'utile. Il est considéré comme « ensemble de règles, de principes selon lesquels on juge de la beauté » (MAINE DE BIRAN, 1819 p. 217)

L'esthétique, en tant que discipline philosophique, fut également étudiée par des philosophes tels que Baumgarten et Kant. Kant, à la différence de Baumgarten, définit l'esthétique comme étant fondée sur des critères subjectifs. L'appréciation musicale varie d'une culture à l'autre : une sonorité dissonante pour l'une peut paraître euphonique pour l'autre. Ce qui pourrait être considéré laid dans une culture pourrait être considéré beau dans une autre. Ce qui a un certain sens pour un individu ou un groupe d'individus peut avoir un autre sens pour d'autres. Ainsi, l'appréciation esthétique repose-t-elle aussi en grande partie sur des critères intrinsèques au sujet qui effectue l'appréciation.

Dans le présent travail, nous avons utilisé une approche subjective pour aborder les expériences dans lesquelles le sujet – qui les vit – pose une appréciation d'ordre esthétique. Le jugement esthétique, ici, se révèle d'une autre empreinte. Dans le cas des moines, l'appréciation que ces derniers portaient à la musique de la kora semblait se définir non seulement selon la tendance esthétique qu'ils portaient, mais aussi sur quelque chose de nouveau qui venait d'apparaître en eux. On peut supposer par exemple que certains moines, et particulièrement

Dominique Catta, ayant écouté cette musique et l'ayant appréciée et jugée pouvoir s'intégrer à la liturgie monastique, aient déjà été en lien avec ce type de musique auparavant. Ce qui paraît le plus évident est le fait que l'appréciation de cette musique, telle qu'elle est racontée, dépend d'autres paramètres présents ou non dans le vécu passé. Vers quel but tend le sujet appréciant un type de musique étranger à sa culture, quand il écoute cette musique ? Certainement, la téléologie du joueur est d'une grande importance. Nous pourrions nous demander si l'appréciation musicale est portée de manière intrinsèque ou extrinsèque. Nous pourrions nous demander par exemple si la musique que nous écoutons aujourd'hui ne conditionne pas notre oreille.

« Nous, nous avons notre oreille. Les joueurs de balafon, les vrais joueurs de balafon anciens, ils avaient leur oreille, et il ne faut pas dire qu'ils font à peu près, ils sont aussi précis qu'un accordeur de piano. Mais ils n'ont pas la même gamme, ils sont dans un autre monde musical. » (Ayegnon, 2014, pages annexes.)

Luc Bayle, dans son interview, nous faisait savoir que les joueurs de kora traditionnels anciens avaient leur propre « monde musical ». On se rend compte que certaines musiques traditionnelles ne seraient pas plaisantes à nos oreilles, aujourd'hui. Les joueurs traditionnels de kora semblent accorder leur kora selon leur propre gamme, selon leur propre « monde musical ». De nos jours, avec les effets de la mondialisation, la venue de la radio et de la télévision dans certaines régions reculées d'Afrique – qui, avant, n'avaient pas subi l'influence de l'Europe, même à l'époque de la colonisation –, notre appréciation musicale se fait en se fondant sur la musique qui nous est proposée. Ce conditionnement extérieur conditionne subjectivement notre appréciation esthétique de la musique. L'intersubjectivité, atteignant plusieurs individus de différentes cultures, peut se trouver aujourd'hui conditionnée par une même culture occidentale et la musique qui en découle. La musique, donc, produite par l'un ou l'autre, conditionnée par cette même culture, portera des caractéristiques communes au niveau de la fréquence des notes, des gammes et des notes musicales utilisées.

Nous l'avons soulevé plus haut, l'appréciation esthétique se lie au monde musical qu'habite le sujet qui porte l'appréciation. Dans l'un des enregistrements produits par le monastère de Keur Moussa, Dominique Catta a pu reconnaître, en un autre type de musique étrangère à sa culture, une tonalité et un mouvement de chant grégorien. Cette musique était une chanson chantée dans l'une des localités sénégalaises. L'une des premières expériences citées par lui, qui marqua les premiers actes fondateurs de l'œuvre d'inculturation entreprise par Keur Moussa, était le fait que l'un des airs joués par les griots qui étaient venus dans le monastère de Keur Moussa pouvait accompagner une musique déjà existante.

Devant ces constats tout à fait étonnants, nous pouvons soulever une question. Elle concernerait l'existence possible d'une universalité musicale transcendante au travers des cultures et même du temps et de l'espace. En effet, comment se fait-il qu'une musique grégorienne puisse se retrouver au niveau de la tonalité, et même du mouvement chanté, dans une chanson interprétée par des femmes africaines du Sahel en 1964 ? L'une des théories présentées par Dominique Catta dans l'un des films produits par Keur Moussa serait l'existence d'une sorte de répertoire commun ancien, dans lequel les différentes cultures musicales du monde puiseraient. La musique pourrait être d'origine universelle.

« Assez vite, j'ai été assez surpris par un rapprochement bizarre entre ce que je chantais à Solesmes avec mes frères européens, c'est-à-dire le grégorien ; je me suis demandé pourquoi, à quoi ça tenait, et finalement, je croyais que c'étaient des mélodies qui, au fond, puisent dans un répertoire très ancien naturel, ce sont des musiques naturelles à l'oreille, à nos oreilles humaines et qu'on peut retrouver dans toutes les régions du monde. J'étais conforté dans cette intuition par un musicien, un violoniste bien connu..., à qui j'ai fait part de cette curieuse ressemblance et il m'a dit qu'en effet, ça tenait de cela, qu'il avait trouvé ça ailleurs... » (Solesmes_keur moussa, sénégal 3, 2011)

L'universalité de la musique – ou peut-être des pierres d'attente présentes dans d'autres genres musicaux – pourrait faire de l'appréciation esthétique quelque chose d'intersubjectif.

En dehors de l'inculturation liée à la kora, d'autres essais ont été réalisés au niveau des langues vernaculaires. Dominique Catta chercha à intégrer dans un premier temps le français dans la musique grégorienne. Selon son appréciation, cette musique ne se prêtait pas bien à être modulée par la langue française.

« C'est par le chant grégorien que nous avons commencé l'inculturation, ce qui s'explique bien par ce que j'ai dit précédemment de ma formation musicale "grégo-solesmienne" [...] Sur des feuilles de musique aux portées à quatre lignes, il y a des essais d'introït en français, en particulier l'introït Circumderunt de la Septuagésime (à l'époque, il y avait encore, avant le carême, trois semaines de liturgie en violet, sans Alléluia). Cette pièce a été la source directe d'un essai sur des paroles françaises, qui traduisaient le texte latin. Je me souviens des impressions de dégoût et de découragement, ressenties à la suite de ce travail. Son unique intérêt fut de me prouver que la bonne direction n'était sûrement pas de plaquer le français sur du grégorien [...]. J'aurais pu continuer sur cette piste, car je trouvais que le wolof réalisait un certain dépaysement par rapport au français ; ces essais ne me causaient pas le même dégoût que mes premières tentatives "grégo-françaises" (Catta, NDyaye, 2012). »

Il est dit que le choix du style est un choix qui se positionne à la charnière de la fonction et de l'esthétique. La fonction réalise le but, la direction que le sujet exerçant ce choix veut suivre. Dans le monastère d'Orval, en Belgique, des essais d'adaptation de la langue française au grégorien ont été faits. Et dans ces essais, les moines ont pu trouver une symbiose entre le grégorien et la langue française. Nous pouvons donc constater que la recherche de fusion musicale entre deux genres ayant des origines culturelles différentes peut venir d'un constat esthétique et être de l'ordre du choix porté par le sujet voulant créer cette fusion. Pouvoir retrouver dans un autre chant liturgique quelque chose appartenant à son propre genre musical, à son monde perçu, peut traduire une téléologie propre affirmée, qui retranscrit le monde extérieur par le sujet dans ses propres tendances et décisions, dans son propre monde et son propre langage musical. Ainsi, retrouver du grégorien dans des cultures africaines peut signifier relire ou réécouter la musique venant de ces cultures avec des lunettes ou des oreilles « grégoriennes ». Ce sera, en d'autres termes, traduire une musique au travers d'un style propre à la culture du sujet, de celui qui exécute cette traduction dans ses propres termes. La culture propre à un sujet influe sur le jugement que le sujet porte sur un objet ayant, par analogie, des significations et des natures proches de sa culture. Trouver un lien musical avec un autre genre musical pourrait, au-delà de caractéristiques extrinsèques propres à un objet musical, en l'occurrence une pièce musicale, relever de caractéristiques intrinsèques. Dans le cas de Keur Moussa et de Dominique Catta, trouver un lien musical entre la musique grégorienne et le chant africain de la localité où il se trouvait a pu avoir pour conséquence la création d'un autre répertoire et d'un autre genre musical, fusion « subjective » entre le chant grégorien et la musique culturelle existant dans le contexte dans lequel il se trouvait. L'interaction entre les caractéristiques intrinsèques et extrinsèques à l'acteur sont des préalables à la découverte d'un autre type de musique. On pourrait se demander ce qui fait les caractéristiques générales de la musique en dehors des caractéristiques techniques comme elles sont présentées dans la musique occidentale. L'environnement musical physique, communautaire aussi, fait peut-être partie des critères d'appréciation musicale. Nous pouvons voir que l'expérience vécue ne se résume pas seulement à l'aspect « sonore » de la kora ; elle va au-delà du son, pour rejoindre un contexte culturel « exotique », formant une appréciation esthétique. La perception qui fait le « beau », ici, ne se résume pas au pseudo-artefact qu'est la musique portée par la kora. Elle atteint les personnes, les liens entre les individus membres de la communauté, l'artefact qu'est la kora. Dans notre cas, cela a été perçu de façon ostentatoire et signifiante dans un contexte précis par le sujet, en l'occurrence la personne ou la communauté qui l'a adoptée par la suite. La perception atteint aussi d'autres éléments ayant du sens pour ce même sujet, qui pourraient avoir un autre sens pour un autre individu. Le sens de la musique elle-même s'en trouve complètement changé pour ce dernier.

L'expérience esthétique musicale de nos acteurs va donc au-delà de ce qui peut paraître seulement le « son ». Il s'intègre dans d'autres artefacts culturels, tangibles et non tangibles, qui s'inscrivent dans l'espace et le temps dans lesquels l'expérience a été faite.

3.2 Importance de l'expérience première

L'expérience première qui amène à découvrir la kora se révèle d'une grande importance pour le sujet qui accueille l'instrument et l'adopte par la suite. Pour la plupart de nos acteurs interviewés, cette expérience fut marquante et décida, en plus des choix fonctionnels liés à l'apprentissage de la kora, de l'intérêt actif porté pour l'intégration de la kora dans leurs cultures respectives (*cf. annexe 1*). Dans l'une de ses théories, Abraham Maslow démontre qu'il y a des événements, traduits de l'anglais *peak events*, qui sont des moments de totale harmonie, « *comme des moments particulièrement joyeux et excitants dans la vie, impliquant des sentiments soudains de bonheur intense et de bien-être, d'émerveillement et d'admiration, et peut-être impliquant également une prise de conscience de l'unité transcendante ou la connaissance de la vérité supérieure (comme si l'on percevait le monde à partir d'une altération, et souvent largement d'une perspective profonde et grandiose). Ces moments apparaissent habituellement soudainement et sont souvent inspirés par la méditation profonde, les sentiments intenses de l'amour, l'exposition à du grand art ou de la musique, ou la beauté écrasante de la nature (Concise Encyclopedia of Psychology : Corsini, Raymond J : Free Download, Borrow, and Streaming :, s. d.)* »

Dans la plupart des situations évoquées par les personnes que nous avons rencontrées et qui étaient concernées par la kora, des caractéristiques similaires aux « *peak events* » apparaissent. Des moments indescriptibles durant lesquels ces personnes vivent une expérience qui est racontée plus tard avec métaphores et images idylliques, à la limite du mythe. Elle peut relever d'une histoire qui sera le départ d'un nouveau geste, d'une nouvelle adoption, d'un nouveau passage dans une culture. Dans cette expérience se concentrent plusieurs traits assez profonds, traits dans lesquels le sujet ayant vécu une situation définira ses choix, ou préfigurera les choix qu'il fera. Ainsi, sur nos deux terrains de recherche, dans les contextes des acteurs, nous voyons des traits similaires à la notion de *peak events* (*cf. annexe 1, quand les acteurs racontent leur rencontre avec la kora*). Dans la plupart des cas relatant des expériences marquantes premières, et même dans la relecture de notre propre expérience liée à notre rencontre « explicite » avec la kora, nous pouvons évoquer une expérience de découverte qui créa une forte émotion et qui poussa à faire le choix d'adoption de l'instrument.

Cette expérience sera le départ d'une recherche qui permettra au sujet de trouver une voie lui permettant d'intégrer une culture qui lui était tout autre auparavant. Cette culture qui lui devient ambiante, de manière directe ou indirecte, sera le tremplin sur lequel il se fera une culture composite de sa téléologie propre et de sa perception du monde extérieur.

L'histoire de Keur Moussa raconte que lors d'une émission diffusant des informations à la radio, on entendait le jeu d'un instrument à cordes qui attira l'attention des moines. Cet instrument fut ainsi offert aux moines par un coopérant français ayant passé l'hiver au monastère. Après quelques recherches, les moines purent faire venir deux griots au monastère pour en jouer. Après quelques essais, Dominique Catta se rendit compte que le mode musical de l'une des pièces jouées par les griots semblait proche d'une mélodie grégorienne. Un récit de Dominique Catta témoigne de cette expérience qui porte les traits d'un mythe, d'une histoire racontée avec anecdotes et métaphores afin de lui rendre une certaine valeur.

« Tandis que je les écoutais avec envie et un peu de mélancolie, il me vint à l'idée d'adapter un ton de psalmodie grégorienne sur l'air qu'ils jouaient. Ce fut un très grand moment. Avec les deux Djéli, nous sommes allés au chœur, où la sonorité des deux koras traditionnelles se répercuta dans toute la maison. Puis, prenant le ton, nous chantâmes le psaume Dixit Dominus (109). Par bonheur, nous avons enregistré cette "première" inculturation réalisée si peu de temps après le Concile. L'enregistrement sur bande a été écouté, trente-sept ans plus tard, dans la salle Paul-VI au Vatican, lors du Congrès international de musique sacrée, le 26 janvier 2001. À deux pas de la basilique Saint-Pierre, où avait été votée la Constitution sur la liturgie, on entendit, trente-sept ans après, deux musulmans mandingues qui accompagnaient, sur une mélodie de leur ethnie, des moines bénédictins de Solesmes chantant le psaume 109 en latin sur le ton grégorien ! Les voies de la Providence dépassent totalement nos attentes (Catta, 2004)... »

Ce récit, empreint d'une certaine solennité, révèle le caractère significatif de cet événement pour le sujet qui l'a vécu et le conte aujourd'hui. Cette solennité se rencontre dans d'autres cas de joueurs de kora, pour qui la kora n'était pas une composante importante et explicite de leurs cultures avant que ces derniers la connaissent.

Pour la plupart des interviewés, la première rencontre avec la kora se révèle être un moment important de découverte dans le récit de leur expérience. Ils décrivent une appréciation esthétique genèse de plusieurs interrogations. Ces interrogations posent la problématique des critères de jugement esthétique en fonction des critères culturels et soulèvent des paradoxes montrant le lien pas très évident entre la culture propre au sujet portant l'appréciation et l'objet étranger à cette culture.

Dans les différents « champs » des sciences humaines, il paraît adéquat d'élaborer un précis des termes qui seront utilisés dans les prochaines lignes. Ces termes structureront aussi le rendu de l'expérience vécue avec les différents acteurs rencontrés au cours de l'élaboration de ce travail de recherche.

Parler de travail de recherche prend tout son sens dans la recherche non exhaustive de réponses à la question centrale de la recherche : « Comment transmettre la kora dans un contexte transculturel actuel ? » Cette question ouvre à une pensée réflexive qui s'étendrait elle-même à un embranchement rhizomique sur lequel pousseraient des savoirs et des solutions diversifiés.

Nous sommes bien au cœur d'un projet engagé à la fois dans la réflexivité sur le soi du chercheur et des acteurs présents dans la réalisation de ce travail de recherche, et aussi dans la quête d'objectivité à visée scientifique qui constituerait un axe central de ralliement ; ralliement de tout l'embranchement rhizomique qui habite la suite de ce travail de recherche. Ces deux mouvements, à la fois objectifs et réflexifs, permettront la compréhension par autrui du cheminement ici emprunté.

Nous parlons ici d'un cheminement qui aboutirait à une destination de mi-parcours. Cette étape de mi-parcours est ici évoquée afin de préfigurer déjà la conclusion du présent travail, non comme un aboutissement en soi, mais comme un début de recherche dans les domaines de la sauvegarde du patrimoine immatériel à travers sa transmission.

3.3 Les communautés de vie porteuse d'un patrimoine actuel

Il existe des communautés de vie qui habitent les espaces virtuels et non virtuels. Ces deux espaces réels tangibles et non tangibles se veulent perçus par chaque individu à travers différentes stimulations sensorielles. Nous sommes parti du fait que nos observations de ces milieux dépeignaient des aires imbriquées dans lesquelles la kora est transmise. Elle est transmise non seulement au niveau de l'apprentissage, mais aussi dans toutes ses dimensions et ses réalités. Cette transmission, qui est aussi à la fois tangible et non tangible, implique le vécu des personnes qui la véhiculent consciemment ou inconsciemment. Ces « dimensions » transmises reposent encore sur celles des acteurs qui sont les participants de cette transmission. Notre parcours de recherche nous a poussé à qualifier et à nommer une communauté ayant un lien avec la kora.

L'appellation de « communauté de vie porteuse d'un patrimoine culturel mutuel » est appropriée pour désigner toute communauté se formant ou simplement existant autour d'un

patrimoine commun. Ce type de communauté est composé d'individus qui, consciemment ou inconsciemment, se rassemblent autour d'un point d'intérêt commun matériel ou immatériel.

Cette communauté pourrait avoir en son sein des individus qui, ayant un vécu commun, se rassemblent consciemment, en mettant comme centre d'intérêt commun explicite ce patrimoine culturel. Au sein de cette communauté réunie explicitement autour de ce patrimoine émerge une synergie de groupe qui se laisse raffermir par des événements partagés et des actions individuelles ou communes puisant dans les relations qui existent entre les différents objets matériels ou immatériels. La première action caractérisant ces communautés réside dans l'état d'être de ses communautés. Le premier fait d'exister en tant que communauté donne sa première raison d'être de la communauté.

Une communauté de ce genre pourrait s'apparenter à un groupe de musiciens rassemblés autour d'une pratique donnée ; une communauté de croyants mue par une métaphysique donnée. Plusieurs communautés existent aujourd'hui sur la base explicite et acceptée par ses membres d'une raison d'être.

Nous avons vu dans les observations que nous avons menées que certaines communautés existaient autour d'un aspect de transmission de la kora. Certains, autour d'un aspect d'apprentissage de style et de jeu. Pour d'autres, le style en lui-même définit la raison d'exister de la communauté. D'autres aspects liés à la culture de la kora nous parurent exister au sein d'un groupe comme centre d'intérêt commun. Cependant, au niveau individuel – tel dans un système arborescent –, l'on pourrait identifier comme « tronc de l'arbre » cette sorte de raison d'être centrale explicitement citée par les membres en contextes individuels ou communautaires. Cela correspond à une intersubjectivité commune, comprise ici comme cette capacité de l'être pensant individuel de trouver une convention de compréhension commune. Une sorte d'entente ou de mise en accord commun sur la compréhension mutuelle d'un même objet. Cette compréhension commune préfigure les mécanismes de conceptualisation au sein de cette communauté.

Cependant, il ne demeure pas moins que ces individus, rassemblés consciemment ou inconsciemment autour d'un intérêt commun, possèdent une tendance vers ce même objet propre à eux. L'objet ayant un lien avec les différents acteurs et d'autres objets matériels ou immatériels se trouve au cœur d'un espace systémique dans lequel des ensembles et des sous-ensembles se laissent constituer en portant, au centre ou non, ce même centre d'intérêt pour lequel une communauté de vie existe.

Il faudrait reconnaître que ces communautés existent à la confluence d'un réalisme et d'un idéalisme portés par les différents individus appartenant ou non à une communauté porteuse d'un héritage culturel mutuel.

Idéalisme dans le fait que cette communauté se veut être comme telle par et dans la pensée des individus qui voient en elle une communauté.

Réalisme dans le fait qu'elle existe de fait et même de manière nominative. Des apprenants de koras se trouvant habités de manière permanente ou ponctuelle se laissent imposer des réalités déjà existantes par des individus les côtoyant.

Si nous nous fondons sur cette dualité réalisme/idéalisme, nous pourrions évoquer l'existence de communautés d'individus, sans que les membres ne s'y reconnaissent. Notre travail auprès d'écoles de kora institutionnalisées impose de fait des critères qualifiant leur état d'être de communauté. Ces critères se résument en le seul fait qu'un ensemble d'individus se rassemblent en étant conscients ou non de leur mouvement téléologique, voire de tendance vers un même centre d'intérêts. Les relations entre les individus et les objets habitant ce réseau systémique dans un contexte matériel ou immatériel nourrissent le vécu de ces communautés.

Dans notre présent exposé, nous ne pourrions oublier les contextes de transmission que nous avons évoqués. Contexte à qualification physique que nous avons – étant proche de non-réalités – qualifié d'urbain. Et, contexte à qualification immatérielle voire virtuelle, qualifié de numérique.

Le numérique et les réalités urbaines se trouvent imbriqués et peuvent déterminer le milieu de transmission de la kora dans un contexte actuel.

L'urbain, comme contexte de transmission, détermine un dénominateur commun partagé par l'ensemble des communautés et des individus qui les composent. On ne peut ignorer l'influence de l'urbain dans les processus de transmission.

Si nous posons notre regard sur les réalités urbaines du lieu d'origine de la kora, l'Afrique de l'Ouest, nous pourrions comprendre le changement du rural à l'urbain dans notre analyse. Les capitales économiques africaines par exemple – et même d'autres pays – deviennent les lieux ou les institutions nécessaires au vécu de l'humain dans son fonctionnement contemporain. Les institutions sanitaires, de transports, de transmission de la connaissance, de diffusion de médias se trouvent dans ces capitales économiques, qui attirent les populations rurales.

Dans son livre portant sur *La Kora : objet-témoin de la civilisation mandingue*, Huchard (2000, p.72) note le fait d'un exode rural, vers la ville de Dakar au Sénégal, des joueurs de kora qui autrefois habitaient dans un contexte rural. Leur intention était alors de se rendre visibles par rapport aux médias présents dans le milieu urbain. L'économie se dessine dans ces espaces institutionnels urbains qui régissent les opportunités économiques, plus accessibles en ces lieux.

Outre les réalités urbaines qui correspondent au contexte actuel de transmission de la kora, nous ne pourrions ignorer l'impact des médias et plus précisément celui d'Internet. En effet, Internet s'intègre au vécu urbain ou est influencé par l'urbain. Ainsi, notre approche s'est orientée vers les réseaux sociaux en ligne.

Le partage d'informations des acteurs ayant un lien avec la kora par des contenus écrits, audio et vidéo détermine un autre mode de transmission. Ces différents acteurs constituent un réseau systémique délimité et nourri par leurs élans de tendances vers la kora comme centre d'intérêt commun. Ce réseau systémique virtuel, imbriqué à un système matériel ou immatériel mais non virtuel, crée un autre système de transmission de la kora. Ici, nous avons la preuve de l'existence consciente ou non consciente d'une communauté porteuse d'un héritage culturel commun. Cette communauté « urbano-web » est à la fois un état de fait et une opportunité de contexte de recherche portant sur la transmission de la kora en milieu transculturel. Elle est aussi une opportunité de constitution d'informations et de données pouvant réaliser des traces servant à la sauvegarde, la valorisation voire la transmission d'un patrimoine culturel. Ces deux dernières opportunités définissent une approche épistémologique d'ethnologie appliquée, dans notre cas d'ethnomusicologie appliquée, combinée simultanément à une approche impliquant des outils se définissant provenant des humanités numériques. Ces approches combinées pourraient initier un projet d'ingénierie culturelle. Ray Oldenburg définit la ville comme « *des lieux où peuvent s'assembler et s'établir des connexions entre plusieurs personnes que l'on pourrait considérer comme "troisième lieu", suite, dans l'ordre d'importance, à la maison et au milieu de travail* (Oldenburg, 1997, p.336) ».

Nous pourrions ainsi considérer l'espace Internet comme un lieu où peut s'établir autour de centres d'intérêts particuliers une communauté active qui se fréquente, négocie, crée des relations qui prennent sens de manière diachronique ou synchronique pour ceux qui la composent. L'aspect diachronique et synchronique évoqué ici fait appel au mouvement continu ou discontinu d'un acteur à créer consciemment ou inconsciemment des traces – dans notre cas, autour de la kora. Nous parlerons ici de cette possibilité de création de contenus numériques et, de manière plus ancienne,

de contenus analogiques, audio, vidéo, scripturaux autour de la kora. Cette possibilité de création de traces permettait et permet encore d'une certaine manière la sauvegarde de contenus à transmettre qui sont témoins d'un style de jeu, ou de la dialectique singulière acteur-objet, qui pourraient être transmis ou tout simplement constituer le réservoir dans lequel un individu ou une communauté pourraient se référer à un savoir-faire. Cette possibilité de référence pourrait de manière hypothétique contribuer à la constitution d'un référentiel comparatif entre styles diachroniques.

Dans un contexte contemporain, les réalités de constitution de traces constitueraient aussi un réservoir à styles, telle une boîte à outils dans laquelle l'individu pourrait puiser un style dialectique qui correspondrait à sa téléologie propre. Ce réservoir, si l'on se réfère aujourd'hui aux réalités de transmission, constitue « une base de données » de savoir-faire qui servirait de base à la création ou à la « prolongation » dans le temps ou sous une autre forme d'un savoir-faire émergent. Il constitue aussi, à l'image des corpus musicaux écrits occidentaux, des réalités identitaires d'individus ou de communautés dans leur affirmation d'eux-mêmes dans un monde ayant une forte tendance à la médiatisation.

3.4 Réflexions sur le lointain et le divers en lien avec le vécu du chercheur

Dans l'environnement où l'on se trouve, des réalités culturelles transparaissent à travers certains canaux qui ne correspondent pas forcément à des origines locales. L'on peut observer une musique culturelle provenant d'autres lieux, à travers des environnements de prestations concertantes, des églises, des plateformes de médias. Ainsi, le contexte dans lequel apparaissent ces réalités culturelles, voire « traditionnelles » diffère du contexte géographique dont se revendiquent la plupart de ces traditions musicales et chorégraphiques.

Devant la suprématie globale – *via* les médias – des musiques issues de contextes occidentaux, ces musiques traditionnelles semblent ne pouvoir s'imposer à l'oreille de l'auditeur dans son appréciation. Nous pourrions voir, dans l'élan de la lecture du présent travail, le souci du chercheur d'établir un rapport équitable de considération entre les produits de la culture locale dans les mouvements de globalisation. Souci que l'on pourrait inclure dans le projet « humaniste transculturel ». À côté du constat de ce goût prononcé réside la recherche du lointain et principalement, dans l'entendement présent, de certains environnements africains, la recherche de modèles propres au prototype occidental. Cette recherche semble provenir d'une interprétation du fait lointain. Cette interprétation se veut donc subjective et non purement objective. Elle est le fruit d'un constat posé par le chercheur lui-même sur la base de sa connaissance du milieu ouest-africain

dont il est originaire. Ce constat est donc d'ordre subjectif et peut être sujet à controverse. Ces rapports d'appréciation esthétique révèlent donc une tension intéressante qui pose le chercheur dans des rapports reposant sur la conception du moderne et de la tradition. En se reposant sur le concept de métissage apparaissent plusieurs dualismes en parallèle. Les considérations portant sur l'impur ou le pur, l'hybride ou le non hybride se révéleraient d'une grande importance dans notre approche. Dans la synergie autour de la kora, nous observons un transfert de technologie qui ne se fait pas dans une logique nord-sud mais plutôt sud-nord. Une technologie, un savoir-faire semblent porter l'intérêt chez celui ou celle qui trouve dans l'univers de la kora un nouveau départ culturel. Nos interviews *via* le formulaire Google stipulent cela dans la téléologie finale poursuivie par les différents acteurs interviewés.

Ces considérations ont été posées par Victor Segalen, ethnologue français ayant vécu à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e. Ainsi, c'est dans la peau d'un Occidental que Segalen posa sa définition de l'exotisme :

« Qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers ; et par esthétique, l'exercice de ce même sentiment ; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté ; sa plus grande acuité ; enfin sa plus claire et profonde beauté (Segalen, 1978, p.67). »

Cette définition semble être portée par un humanisme implicite. Cependant, une relecture réflexive nous incite à poser des limites à ce rapport entre l'exotisme et le divers en nous arrêtant sur la définition que Segalen donne de l'exote :

« L'exote, c'est "celui-là qui, voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers (Segalen, 1978, p. 29) ". »

« Ne peuvent sentir la différence que ceux qui possèdent une individualité forte... l'exotisme n'est pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance (Segalen, 1978, p. 24). »

L'Africain qui cherche à s'évader de son continent pour un nouvel horizon mieux nanti et mieux économiquement redevable que son environnement d'origine est-il aussi cet exote à l'identique de l'Occidental ? Les raisons de cet exode demeurent pour chacun des différents partis. L'acteur provenant du sud, qui cherche à se déporter sur d'autres rives, les rives occidentales, trouve une identification qui, dans ses mœurs, us et coutumes, renvoie à un modèle occidental et tend à

une certaine assimilation de nouvelles pratiques et de nouveaux états d'être. Ainsi, l'exotisme – qui apparaît comme une tendance vers le divers, le différent, tout en maintenant la personnalité propre à chaque acteur dans ce processus – se trouve redéfini chez l'Africain allant vers d'autres horizons « occidentaux ». L'assimilation volontaire au mode vie occidental pourrait prendre des airs de « déculturation » ou d'acculturation primaire. Au risque de faire une incursion dans le temps passé par rapport aux processus auxquels nous nous référons dans ce travail, nous ne pourrions nier par exemple de manière apparente le prototype sociétal sur lequel l'environnement ouest-africain fonde son modèle. Ce modèle, bien qu'hérité d'une colonisation apparemment révolue, se veut à tendance globale et, en bien des points, occidentale. Ainsi, le processus forcé d'acculturation au regard des faits et des actions posés par des Africains aujourd'hui – et cela au risque de la perte de leur vie (exodes clandestins vers les pays du nord...) – se trouve toujours en cours de manière implicite. Cette acculturation forcée, qui officiellement s'est arrêtée avec les indépendances, semble continuer aujourd'hui, mais sous la forme d'une assimilation volontaire.

Déjà, la différenciation entre la tradition et le modernisme crée au sein de réalités culturelles deux catégories distinctes, qui se rejoignent cependant dans un syncrétisme, témoin soit d'un retour vers le passé par le biais de ce qui est appelé « traditionnel », soit vers un présent futur par ce qui se dit « moderne », voire futuriste. Réalités de bris-collage selon André Mary ; la tradition qui, dans la pratique, pourrait être considéré comme relais de résistance à une culture pouvant être tenue subjectivement par le sujet endogène pour envahissante et dangereuse.

3.5 L'expression du genre et la kora

Les interactions de genre sont aussi présentes dans ce réservoir symbolique. On constatera que dans la tradition mandingue africaine, on trouve rarement des joueuses de kora. En revanche, dans l'école de Keur Moussa, plusieurs femmes, notamment moniales, jouent de l'instrument. Cette expression du genre concerne à la fois le milieu endogène et le milieu exogène à la kora. Concernant certaines personnes, cette distinction, ne serait-ce que liée à leurs origines, semble ne pas pouvoir s'établir. La différenciation ou la catégorisation d'une « joueuse » de kora par les critères d'origine ethnique ou culturelle semble être une problématique. Nous sommes encore en présence d'une problématique transculturelle. Nos présentes recherches ne peuvent certifier de règles explicites sur la question. Toutefois, le constat est qu'en 2020, rares sont les femmes jouant de la kora. Les joueuses de kora actuelles sont la plupart du temps originaires d'une autre culture, ou issues d'un métissage culturel. Le genre fait donc partie de ce réservoir symbolique qui, de manière extensible et variable, se trouve adapté en fonction de la communauté et de l'individu. La définition même des caractéristiques de ce réservoir symbolique se trouve donc exprimée subjectivement par une

communauté ou un individu. Une caractéristique de ce réservoir symbolique peut avoir un sens différent d'une culture à une autre. La définition de l'objet « kora » se trouve donc subjective.

D'un point de vue culturel, l'instrument qu'est la kora, dans sa forme comme dans sa matérialité et aussi dans son jeu, a différentes interprétations selon la culture, la communauté, l'individu qui l'adopte. Les rapports de genre se trouvent donc présents dans les rapports d'acculturation et d'inculturation. En dehors de l'école de Keur Moussa, il existe quelques femmes joueuses de kora qui se réclament de tradition griotte.



Illustration 32 - Sona Jobarteh, artiste se présentant issue d'une famille de griots.

Source : Schorle, Own work. Kora Player Sona Jobarteh

L'influence culturelle a donc permis aux femmes d'avoir accès à la kora. Aujourd'hui, l'on peut trouver des femmes koraïstes aussi virtuoses que leurs pairs masculins (*voir illustrations 32 et 33*).

L'influence culturelle peut donc modifier certaines caractéristiques du réservoir symbolique porté par une communauté, telles que le genre. Ces caractéristiques révèlent certaines valeurs et réalités propres à la communauté de joueurs, qui définissent ou redéfinissent les rôles de ces membres.

À travers les caractéristiques du joueur, de son type de jeu, du genre, de la technique utilisée, de la forme et même de la posture corporelle de jeu, l'observateur peut avoir un aperçu extérieur de la culture intrinsèque au joueur et à sa communauté de jeu.

Illustration 33 - Moniales jouant de la kora. Présentation du monastère bénédictin de Beaufort, 23 mars 2020.

Source : <https://vie-monastique.com/beaufort-presentation/2726-presentation-du-monastere-des-dominicaines-de-beaufort>



L'influence culturelle peut donc modifier certaines caractéristiques du réservoir symbolique porté par une communauté, tel le genre. Ces caractéristiques révèlent certaines valeurs et réalités propres à la communauté de joueurs, qui définissent ou redéfinissent son rôle.

À travers les caractéristiques du joueur, de son type de jeu, du genre, de la technique utilisée, de la forme et même de la posture corporelle de jeu, on peut donc avoir un aperçu extérieur de la culture intrinsèque au joueur et à sa communauté de jeu.

3.6 Faire résistance

Un programme de métissage, voire de transculturalité, traduirait un programme de résistance devant l'agglutination des traits culturels issus de différentes sources desquelles le métissage même provient. Une acculturation consentie saurait d'une certaine manière éviter le poids d'agglutination imposé par une ou plusieurs cultures qui sont mises en jeu dans les processus de métissage. C'est chercher à s'évader pour créer soi, un soi futur un soi voulu, ou un soi adopté et apprivoisé tout le long du processus de métissage.

« Quoi qu'il en soit, pour les instruments utilisés dans notre liturgie, ou pour la composition de chants à partir d'originaux africains, j'ai voulu garder une certaine liberté, me défiant du folklore ou d'un attachement trop matériel aux sources. »

« Dans les bagages embarqués sur le Franck Delmas, un cargo qui mit six jours, je crois, pour faire la traversée, il y avait un harmonium, cadeau de dernière minute d'une famille amie d'un père de Solesmes. Cadeau plutôt empoisonné (Catta, 2011) ... ! »

À la lecture de ces deux écrits de Dominique Catta, nous constatons une envie de s'éloigner des cultures-sources dans lesquelles il est supposé puiser son inspiration afin d'effectuer l'inculturation entamée. Ainsi, nous pourrions trouver dans le processus du métissage une voie qui vise à trancher et à se protéger des intérêts et traits culturels qui ne rejoindraient pas l'exote qui se situe au carrefour de plusieurs cultures.

Ainsi le désir de métissage peut-il se traduire dans un désir de résistance. Aller à la rencontre de l'autre, c'est se créer un soi qui éviterait « les autres » ; les autres qui viennent de manière catégorielle d'autres origines culturelles distinctes ou non distinctes.

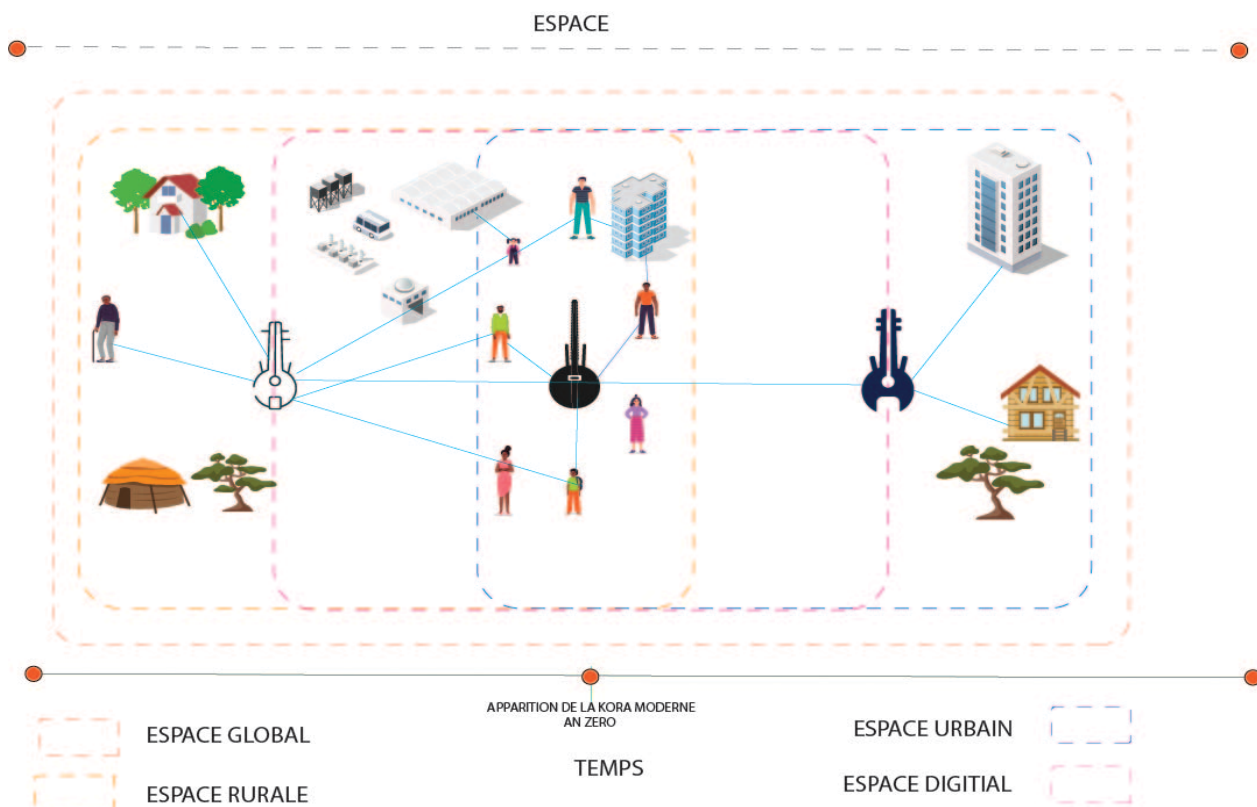


Illustration 34 – Contexte systémique de la kora.

Dans cet organigramme (*illustration 34*), la kora se trouve au centre d'une interaction entre individus, communautés, institutions et entités inscrits dans un espace topographique qui est ici présenté à la jonction d'un monde rural et urbain. Chaque milieu local présente des réalités locales et urbaines. Dans le milieu endogène d'apparition de la kora, ce rapport entre l'urbain et le rural s'est vu dans la migration vers la ville des porteurs d'objets culturels. Le korafola a dû interagir dans un environnement urbain différent de son milieu d'origine. Cette interaction en dehors de la sphère endogène de la kora s'est greffée à d'autres environnements exogènes. Dans ces deux environnements, la kora interagit avec des acteurs de diverses catégories (*illustration 20*) qui ne se limitent pas seulement à des catégories rurales et urbaines, mais aussi à d'autres virtuelles et non virtuelles.

3.7 Le systémique et le rhizomique

Une voie se dessine donc par la nouvelle identité créée. Une voie qui tranche avec le lointain et le proche pour créer un autre « divers », un divers qui se veut à mi-chemin entre le lointain et le proche ou qui a les réalités lointaines et proches imbriquées dans les mêmes réalités spatio-temporelles. En cela apparaît la configuration rhizomique, le rhizome qui ne s'éloigne pas d'un ensemble unitaire, mais qui produit un autre compartiment non purement distinct et cependant nouveau. On pourrait établir une relation avec les courants d'affirmation identitaire « raciaux », tels que la négritude qui cherchait, à travers une recherche d'affirmation de l'identité, un métissage culturel, mais qui tenait compte, à l'instar de Segalen, de l'affirmation forte d'une nature intrinsèque de la personnalité du « Nègre ». Ce courant de métissage est à différencier d'un discours sur le

métissage et d'un processus de métissage. Le processus de métissage se différencie d'un simple discours sur le métissage qui, pourtant, peut être lié à un processus qui se passerait de manière concomitante. Pour Dominique Catta, ces processus étaient liés simultanément. Un discours sur le métissage était donné de manière programmée ; un métissage programmé qui fait allusion à une « acculturation contraignante » qui garde pour contrainte le contexte dans lequel le métissage, voire le processus transculturel, a lieu.

3.8 Le moderne et le traditionnel

Ainsi, dans notre première quête, il fallut chercher à comprendre le style que nous jugions traditionnel et qui correspond à celui de Ballaké Sissoko, et celui de Keur Moussa, que nous jugions moderne. Sur quoi nous basions-nous afin de qualifier un style de traditionnel et l'autre de moderne ? Dans notre entendement, le style traditionnel correspondrait à un style qui, par son esthétique et par les personnes qui le jouent, serait très proche du contexte endogène d'apparition de l'instrument. Ballaké Sissoko s'intègre dans cette lignée de joueurs traditionnels appelés *korafolas* ; ces joueurs qui, selon les contextes géographiques, culturels et mêmes temporels, jouaient un rôle social plus ou moins important. La tradition s'inscrit dans le milieu d'origine de la kora et sa période d'apparition dans la sphère moderne, voire occidentale, signe son style moderne.

L'on pourrait poser de manière hypothétique que le moderne, d'un point de vue endogène, se laisse être synonyme de l'occidentalisation, voire de l'acculturation. Si nous portons notre regard sur ce qui pourrait être considéré comme moderne, dans la pensée populaire, nous pourrions arguer que l'objet ou l'individu moderne correspondraient à cette personne ou à cette entité qui, dans une période déterminée, s'est muée en intégrant dans sa personnalité des traits culturels acculturés et, dans notre cas, des traits qualifiés d'occidentaux.

Le mot « moderne », correspond à ce « Qui existe, se produit, appartient à l'époque actuelle ou à une période récente (CRNTL, *MODERNE : Définition de MODERNE*, s. d.)»

Cette définition appliquée à la notion de style permet de décrire un objet matériel ou immatériel qui est contemporain ou proche temporellement de notre époque. Cependant, un style musical qui perdure depuis des décennies avant notre époque contemporaine, comparé à un autre plus récent en nombre d'années, pourrait hypothétiquement être aussi qualifié de moderne, parce que tous deux sont joués actuellement. Ce qui ferait donc la différence serait la datation de première reconnaissance d'un style ou d'un objet comparé à un autre. Plus une datation est lointaine par rapport à une autre, plus elle rend un style moins moderne, voire plus traditionnel dans notre cas.

Cependant, les styles traditionnel et moderne sont tous deux exécutés dans notre contexte contemporain.

Plus haut, nous avons abordé l'impact de l'oral sur la transmission des traces de mémoires. Nous supposons qu'étant donné le caractère versatile et amovible du support de transmission qu'est la personne humaine, nous ne pourrions pas garantir une précision dans la forme du contenu transmis, comparée à celle originelle, dans laquelle ce même contenu a été premièrement mis en forme.

Les contenus transmis subissent une influence de l'acteur ou de l'actrice qui les transmet et même de celui ou de celle qui les reçoit. L'être humain dans son vécu est confronté à des influences extérieures. Cet être influencé produit aussi à son tour un impact sur les contenus transmis. Si les influences du contemporain imprègnent les individus et par conséquent les contenus qu'ils transmettent, l'on pourrait alors affirmer une influence déjà présente sur les contenus pré-synchroniques. Ces contenus pré-synchroniques ayant appartenu au passé et qui sont transmis aujourd'hui correspondraient à ce que l'on pourrait qualifier de traditionnel. Ainsi le fait que la tradition se veut être transmise aujourd'hui ne conditionnerait-il pas déjà le fait que cette tradition soit jugée moderne ? Deux styles de kora – moderne et traditionnel – n'appartiendraient-ils pas *de facto* à une époque moderne, et ne seraient-ils pas tous les deux modernes, mais à sensibilité et à datation d'apparition différentes ? N'assistons-nous pas à une prolongation dans le temps de bribes du passé portant un cachet différent, imprégnées de modernisme ?

Il convient donc de garder de manière figée dans le temps les bribes de ce passé afin de pouvoir déterminer qu'un objet est plus ancien, voire plus traditionnel que l'autre. Notre première définition pourrait alors convenir. Le moderne serait ici cet objet ou cet individu, voire cette entité qui s'est laissée imbiber de réalités plus occidentales, *a contrario* de réalités plus rurales et qui sembleraient encore perdurer aujourd'hui.

Nous vivons avec des styles musicaux qui se veulent contemporains, car plongeant dans un environnement actuel. L'un ou l'autre des styles qui gardera des bribes de traits musicaux du passé constituera un style plus traditionnel que l'autre.

3.9 L'organologie de la kora et l'influence culturelle

Le chercheur (C.) : « *J'ai vu aussi que vous utilisez un système d'amplification de vos koras. Qu'est-ce qui vous amène à choisir ? Pourquoi vous faites ces choix ?* »

Ballaké Sissoko (B. S.) : « *En fait, la kora, bon... moi, je peux dire... les gens disent la kora traditionnelle, la kora moderne, donc, pour moi, c'est nul. Une kora, c'est une kora, quoi.* »

C. : « *D'accord.* »

B. S. : « *Y a l'évolution, même la guitare, c'était pas comme ça, même le violoncelle, c'était pas comme ça, y a eu une évolution. Donc, moi, je les encourage, on a eu de très grandes évolutions qui est venu. Y a la kora à clé, la kora chromatique, y a plein de koras.* » (Extrait de l'interview avec Ballaké Sissoko)

À voir les deux apparences respectives de la kora avant et après sa mue telle que celle conçue par les moines, une apparence physique « générale » de l'instrument perdure. Cette apparence, qui est importante pour les moines, est qualifiée par eux comme un critère de non-déviations substantielle de la culture traditionnelle dans laquelle la kora a pris forme.

« Toutefois, les moines ne prétendent pas faire de leur kora un pur instrument liturgique et de culture occidentale ; ils cherchent à lui conserver ses caractéristiques originelles. Il semble que l'avenir de l'instrument tient en partie à ce respect des composantes propres à la kora mandingue. Il ne s'agit pas de répandre une harpe de plus, rivale de la harpe classique ou de la harpe celtique. Il faut plutôt mettre en valeur deux particularités de la kora, car elles conditionnent un genre et un style propres à la harpe africaine :

- *la première particularité est la position des cordes de chaque côté du chevalet, non par degrés conjoints, mais par tierces ;*
- *la deuxième est l'utilisation du pouce et de l'index de chaque main, à l'exclusion des autres doigts.*

Seule la pratique aisée de ces deux particularités peut faire entrevoir les horizons nouveaux que la kora apporte au compositeur, à l'improvisateur, astreint à cette discipline, qui se révélera bientôt féconde. » (Keur Moussa, 1987, p.4).

De manière subjective, les moines, principaux acteurs de ce processus d'inculturation, se reconnaissent eux-mêmes inscrits dans la culture d'origine de l'instrument.

Bien qu'ils admettent leur provenance d'une autre culture, les moines affirment maintenir les caractéristiques symboliques d'origine de la kora. Ce maintien des caractéristiques est une condition d'approbation de la kora créée par eux, comme « kora authentique » s'inscrivant dans son contexte traditionnel d'origine.

La matérialité même de l'instrument, dans son apparence, exprime ces caractéristiques essentielles, énoncées par les sujets eux-mêmes.

L'organologie des koras de Keur Moussa, et de celles construites et jouées par la plupart des joueurs allogènes au milieu d'origine de la kora, se présente par les acteurs qui les ont adoptées, fidèle aux koras traditionnelles.

Au-delà de l'aspect matériel, qui se pose comme condition identifiant la « nouvelle kora » créée comme identique à la kora d'origine, se présente un autre aspect se situant au niveau de la technique de jeu et qui paraît aussi essentiel.

Quelle que soit la technique de jeu des différentes écoles de joueurs de kora, ceux-ci revendiquent toujours avoir conservé les techniques d'origine du style originel. En exprimant que les techniques de jeu actuel, bien que changées, proviennent de celles des griots (« *utilisation du pouce et de l'index* »), les moines montrent que les transformations qu'ils ont apportées à la kora ne sont pas sorties du sillage de la tradition d'origine de la kora.

Lorsque nous posons le regard sur les nouvelles koras, nous voyons que celles-ci conservent l'apparence des koras traditionnelles. Les koras sur lesquelles jouent plusieurs des acteurs interviewés sont conçues par des luthiers occidentaux. Ces koras, comme celles de Keur Moussa, n'empêchent pas le jeu de pièces traditionnelles. Keur Moussa, en revanche, à la différence d'autres joueurs, n'a pas purement adopté le style de jeu traditionnel qui se caractérise par l'emploi d'ornements et d'improvisation.

Concernant la facture et/ou la technique de jeu de l'instrument, il semble exister une sorte de « *réservoir collectif* » symbolique (Martinelli, 2017, p.13) qui contient et définit les différentes adoptions de la kora. Un réservoir symbolique pourrait s'expliquer comme une sorte d'ensemble de caractéristiques communes qui définissent, certifient et approuvent un objet et son usage. En dehors de ce réservoir symbolique, la kora semble ne plus exister. En dehors par exemple du fait de jouer avec le pouce et l'index ; les moines trouveront que le joueur qui joue avec d'autres doigts sort de la tradition qui fait en substance le jeu de la kora.

Nous pouvons définir, à travers le jeu des moines qui est développé à Keur Moussa, la téléologie que ces derniers portent en eux. Cette téléologie se trouvera hybride, en raison de la rencontre entre ce qu'ils portent en eux et l'univers musical qu'ils ont découvert. La définition ou l'adoption d'une technique au niveau de la facture même de l'instrument témoignent de l'environnement culturel dans lequel ces derniers ont formé leur personnalité.

Pour ce qui est de la facture de l'instrument, nous réalisons que la kora, au-delà d'une certaine marge de modifications, ne se trouve plus considérée substantiellement comme une kora. À diverses reprises, parlant du *ngoni*, autre type d'instrument à cordes d'Afrique de l'Ouest, celui-ci a été évoqué comme étant « *similaire et égal à la kora avec des cordes en ajout* ». Plusieurs autres joueurs ou fabricants d'instruments se sont essayés à transformer la kora. Cette modification de l'instrument – qui se veut exigeante au niveau du respect des caractéristiques propres au « *réservoir symbolique* », voire des éléments structurels de l'instrument – n'alla pas au-delà d'une marge donnée pour éviter une transformation de la substance identitaire de l'instrument.

Dans la plupart des cas, pour des raisons à la fois économiques et culturelles, l'auteur ou la communauté-auteure des modifications de l'instrument se trouvèrent à nommer différemment l'instrument pour stipuler son empreinte modifiante.

La modification de l'instrument fait admettre sa facture dans un autre registre culturel. Chaque fabricant conditionne les caractéristiques propres à l'instrument, affirmant sa culture propre et l'avancement dans la maîtrise de la « technologie » propre à sa communauté, définissant la culture concernant son jeu ou sa téléologie. Pour exemple, l'une des caractéristiques de la kora de Keur Moussa, empreinte de la marque déposée Kora de Keur Moussa[®], est l'utilisation d'un trépied sur lequel repose la kora. Ce trépied fut conçu lorsque la kora fut donnée en cadeau au président Léopold Sédar Senghor. La gravi-kora est un autre exemple de modifications portées à l'instrument, à la limite des caractéristiques définissant de manière intersubjective, substantiellement, ce qui fait de la kora une kora authentique. La gravi-kora conçue par Robert Grawi, est une kora dont l'apparence ne crée pas forcément l'unanime acceptation des autres communautés de jeu, parce que transgressant certaines caractéristiques propres au réservoir symbolique, critères de construction de la kora.

3.10 Une nouvelle musique, fruit d'un métissage

L'inculturation citée plus haut par les moines de Keur Moussa peut se traduire par un exemple d'intégration d'un hymne datant du VII^e siècle, de composition grecque. Cette pièce musicale s'est intégrée à la liturgie de Keur Moussa et à sa discographie. Chanté en wolof, langue vernaculaire la plus parlée au Sénégal, cet hymne acathiste portant le titre *Bégal*, qui signifie « Réjouis-toi », est une pièce musicale témoin de métissage et d'inculturation.

L'interprétation qui y est faite rejoint à la fois les dogmes portés par l'Église catholique romaine et par les cultures propres aux différents interprètes qui ont participé à la concevoir. La

a été composée par Simon Sylva, ancien maître de chœur à la cathédrale de Thiès, ville située à quelques kilomètres du monastère de Keur Moussa. Cette réinvention de l'hymne acathiste a été reprise par le chœur du monastère, dont faisait partie Luc Bayle, dans un album portant sur la liturgie dominicale.

Une interprétation de cet hymne acathiste faite par Olivier-Marie Sarr, moine sénégalais du monastère de Keur Moussa et actuel responsable du monastère, traduit cette inculturation :

« Dans la tradition africaine, l'annonce d'une bonne nouvelle, l'anniversaire d'un événement heureux provoquent un chant (souvent mêlé à une danse). La musique extériorise, en l'amplifiant, quelque chose qui est d'abord vécu au-dedans, à l'intérieur. Par conséquent, il me semble que la meilleure composition serait celle qui jaillit de l'intériorisation d'un mystère, d'une rencontre, pour en donner le sens. Mais comment donner sens au mystère sans expérience mystique, sans se laisser imprégner par le mystère ? Pour répondre à cette question, nous emprunterons un épisode biblique. Le livre de l'Exode nous rapporte que Moïse s'entretenait avec Dieu face à face dans la tente de la rencontre (Ex 33, 7-11 ; 3, 18 ; 5, 3). Il est souhaitable que le compositeur fasse une expérience similaire. Il s'agit, en effet, d'un rendez-vous intime qui nécessite de sortir de soi, du camp, de la cité, de ses distractions. Par son incarnation, Jésus a établi sa tente parmi nous. Lui, la Parole faite chair, saura susciter, dans le silence du cœur du compositeur, le chant qui lui plaît et qui est destiné à son peuple. Mieux que nous, le psalmiste affirme : "en ma bouche, il a mis un chant nouveau, louange à notre Dieu" (Ps 40, 4). » (« ENSEIGNEMENT Par le FR. OLIVIER MARIE SARR », 2010)

3.11 La création de nouveaux objets

La rencontre d'une personne ou d'un groupe d'individus venant d'une autre culture avec un autre groupe peut être la source créatrice d'une autre culture. Le style de jeu de kora des moines de Keur Moussa est dû à la rencontre entre des moines venant d'Europe, formés à l'abbaye des Solesmes, et des griots qui étaient présents en terre sénégalaise. Cette rencontre a donné naissance à un nouveau répertoire de musique sacrée contemporaine. Dans l'exemple cité ci-dessus de tentative de grégorien chanté en français, nous pourrions aussi voir le choix qui a été fait : un choix selon la fonction et l'esthétique. Nous pourrions ainsi voir la fonction et le choix esthétique définir même la possibilité d'adoption d'une ou de cultures nouvelles à la culture du sujet qui se prépare à l'adopter.

De cette rencontre de cultures peuvent naître des nouveautés musicales ou d'autres genres musicaux, qui adoptent de nouvelles caractéristiques ou d'autres caractéristiques propres aux cultures ou à la culture d'origine. Dans le cas de la kora, l'adoption d'une autre culture que la culture

d'origine a créé une musique sacrée d'église au son d'un instrument africain, qui aujourd'hui fait reconnaître un style propre au monastère de Keur Moussa.

La rencontre musicale de différentes cultures musicales crée des genres hybrides, et souvent uniques. Nous pouvons entrevoir dans ces différents genres nouveaux d'autres genres musicaux qui sont, à leur origine, distincts. La culture ambiante et intérieure au sujet qui fusionne différentes cultures musicales rencontre et crée une autre forme musicale.

3.12 Une problématique de transmission

Évoquer les processus de transmission de la kora pourrait se faire à travers l'histoire des possibles processus de transmission identifiés comme tels.

Ces possibles processus de transmission, comme nous l'avons mentionné plus haut rejoignent différents cadres, formels, informels et non formels. Ces cadres combinés forcent d'une certaine manière le regard de celui ou de celle qui les observe hors des cadres cloisonnés qui feraient correspondre le formel, l'informel ou le non formel comme cadres uniques des processus de transmission de notre objet d'étude. Le contexte déterminant qui servirait à la reconnaissance des processus de transmission de la kora dans un contexte contemporain serait même l'histoire englobante de ces processus. Une recherche portant sur les processus de transmission serait une recherche portant sur l'histoire de ces processus. Ceux qui font ces processus et qui leur permettent d'exister sont entre autres les acteurs, voire les individus qui font partie intégrante des réseaux de transmission. Dans ces réseaux, l'on ne pourrait faire fi tout d'abord de la kora comme objet principal de la transmission, et des autres objets et êtres à la fois tangibles ou non tangibles. L'on ne saurait oublier les mouvements synchroniques et diachroniques porteurs de l'instrument. Tous ces éléments constituent un ensemble ayant en son centre la relation entre l'objet et l'individu, entre la kora et l'être qui, par son jeu, porte une attention sur l'instrument. Cela constitue une relation, une dialectique relationnelle. La transmission de la kora semblerait impliquer les contextes dans lesquels celle-ci a lieu : contextes géographique, communautaire, temporel et aujourd'hui virtuel. Cette dernière caractéristique, qui est aussi une composante du contexte de l'époque présente, a un impact sur les processus de transmission actuels de la kora.

Les recherches sur l'histoire de l'instrument montrent qu'il était autrefois plongé dans un contexte migratoire. Les influences culturelles pourraient être constituées de manière hypothétique comme composantes de construction même des techniques de jeu de l'instrument, de l'élaboration organologique de l'instrument, et même de la culture développée autour de l'instrument. La

traversée chronologique de l'instrument dans le temps a aussi, en se fondant sur des considérations hypothétiques, modifié l'instrument par rapport à ce qu'il était dans le passé. La proposition d'une kora à clés, différente de celle conçue avec des boucles de cuir attachant les cordes à la hampe de l'instrument, témoigne de cette évolution dans le temps de l'instrument.

Les spécificités citées ci-dessus que sont :

- la localisation géographique ;
- l'individu ou la communauté interagissant avec l'instrument directement ou indirectement ;
- l'époque dans laquelle cette interaction a lieu ;
- les médiums et les éléments présents dans le processus de transmission.

définissent les caractéristiques d'un contexte de transmission. Nous comprenons ici par corpus de transmission un ensemble d'informations, de processus mettant en mouvement ces informations, afin de les laisser assimiler ou transmettre par un individu ou une communauté d'individus. Ces informations, qui se veulent dans leur assimilation conscientes ou inconscientes, participeront dans le présent travail à ce qui fait qu'un individu puisse interagir avec la kora. En d'autres termes, qu'il puisse en apprendre à en jouer.

Afin de structurer ce corpus de transmission ou d'en analyser d'autres, il conviendrait de situer le référentiel sur lequel notre discours s'appuie :

- la recherche d'un moyen qui nous permettra sur une longue période donnée de comprendre les comportements qui se manifestent autour de l'instrument ;
- nous sommes donc devant la recherche d'un outil d'observation similaire à ceux du domaine de l'intelligence artificielle afin de découvrir des comportements émergents liés à l'instrument. Cet outil d'observation est en même temps un moyen de collecte d'information dans une visée de sauvegarde du patrimoine non tangible portant sur la kora. La kora en elle-même, en tant qu'objet tangible, est sauve. Cependant, le patrimoine immatériel, qui est de l'ordre du savoir-faire et même du savoir-être diversifié autour de l'instrument, disparaît sans que les traces en soient formellement laissées par les acteurs de l'instrument.

3.13 La kora, témoin d'un métissage

L'influence du processus transculturel se situait sur deux plans au niveau de l'instrument :

- la conception organologique (sur la fabrication de l'instrument). Le but n'est pas de divulguer un savoir-faire qui vous est propre, mais de revenir plus formellement sur l'historique de la

« mue » de la kora dans l'environnement monastique ; de voir les difficultés que l'instrument rencontre aujourd'hui dans sa prise en charge et de proposer une organologie adaptée ;

- le jeu de l'instrument (techniques de jeu de l'instrument et méthodes de transmission de cette technique). Il existe aussi un rapport esthétique à la créativité.

Une relation existe entre la conception organologique et les techniques de jeu de l'instrument.

Conclusion

Le contexte dans lequel ce projet de recherche s'est déroulé correspond à celui dont il est question dans la problématique de recherche. Il est à la fois le milieu vers lequel l'observation est orientée et celui dans lequel, et à partir duquel, elle est faite.

Parler d'un contexte actuel de la kora, c'est parler d'un contexte synchrone à « l'aujourd'hui du vécu des acteurs contemporains ». Ce contexte est marqué par la présence d'acteurs exposés et vivant dans des environnements culturels mus par la diversité des acteurs présents dans un même espace, tangible ou non. D'un côté, un espace tangible, voire géographiquement localisable, et même palpable, par la présence d'éléments physiques qui le composent. D'un autre côté, un espace virtuel marqué par le numérique et permettant aux réalités synchroniques ou asynchroniques de rejoindre l'un ou l'autre de ces acteurs présents dans cet espace. Ces deux espaces, mus par la diversité culturelle, ont été qualifiés d'emblée de transculturels.

Il fut donc opportun de présenter à partir de ressources académiques, écrites et orales, notre objet de recherche qu'est la kora. Il fut aussi approprié d'exposer les caractéristiques de notre projet de recherche, afin de mieux cerner le contexte dans lequel celui-ci a évolué.

Dans la tentative d'une approche plus académique, il a fallu trouver une méthodologie qui respecterait ces différents aspects. Le présent travail repose sur deux approches complémentaires. L'une se veut empirique, voire pratique. L'autre se veut plus théorique, voire même réflexive et inclusive d'altérité tout au long du projet. Le but premier étant de savoir comment le fait d'étudier la kora dans un contexte transculturel a permis d'aboutir à la proposition d'une approche permettant la sauvegarde, la promotion et la transmission d'un objet culturel matériel ou immatériel.

Différents aspects se sont articulés dans notre recherche et se trouvent à la croisée de plusieurs champs disciplinaires. Ainsi, afin de les rendre présents et coparticipant à la résolution de notre question de recherche, il a fallu faire appel à une approche méthodologique à la fois structurante et aisément maniable.

Notre problématique s'articulant autour de la question de recherche suivante : « Comment étudier la transmission de la kora aujourd'hui dans un contexte transculturel ? » a fait appel à l'anthropologie, aux humanités digitales et au *business management*.

La transmission ne réside donc pas seulement dans l'acte d'apprentissage même, mais dans cette capacité de l'individu de vivre une expérience dans laquelle il interagit avec un ou plusieurs objets et acteurs. Il en va de cet individu de prendre conscience de cet objet ou de ces objets et d'interagir volontairement ou involontairement dans son contexte de vie.

Parler donc des processus de transmission reviendrait à rendre compte de ce vécu mû par l'individu. Ce vécu ne réside que dans l'histoire de l'individu ou des individus qui côtoient cet objet. Un récit de transmission serait donc un récit relatant de manière intelligible toute l'histoire par laquelle un individu se veut acteur en relation avec un objet particulier. Une histoire de transmission d'un objet serait une histoire relatant le vécu de plusieurs individus autour du même objet. Relater les différents processus de transmission de la kora serait relater les histoires relationnelles entre l'objet « kora » et les individus avec qui s'est bâtie une relation implicite ou explicite avec l'instrument. Nous sommes loin d'une métaphore de l'arbre ; elle a été substituée par celle du rhizome. L'on ne pourrait avoir un tronc unique, voire un discours unique, portant sur un même objet, une sorte de commune unité qui témoignerait d'un « vécu unique » de l'instrument.

Nous sommes là devant une myriade de vécus selon les époques et les lieux dans lesquels ont vécu les individus ayant interagi avec l'instrument.

Cependant, cette recherche d'ordre universelle ne doit point faire oublier les différentes singularités qui émanent de ce tout universel. Devant cette multiplicité de vécus humains en lien avec la kora, nous nous sommes trouvés pris dans un projet d'érudition qui fait de la kora un objet sur lequel une multiplicité de discours peut exister. Notamment au niveau de la transmission, nous sommes d'avis que la myriade des apprentissages définit des existences multiples pour l'instrument. Rassembler l'ensemble des savoirs serait poser un regard sur l'ensemble des processus de transmission relatifs à notre objet de recherche.

Le projet des sciences humaines repose sur une recherche imprégnée d'humanisme tendant vers un choix d'universalité. Cette mise en forme de projet humaniste traduit ici notre nouvelle approche, qui fait à la fois vivre des singularités individuelles dans un mouvement propre à une universalité commune à l'objet étudié. C'est ainsi que nous avons trouvé adéquat de mettre en forme une sorte de répertoire commun, numérique, dans lequel les possibles factuels des histoires de la

kora pourraient exister de manière explicite à travers un agglomérat de faits rapportés. Les médias actuels ouvrent des possibilités de témoignage de ces possibles à travers une épistémologie qui leur est propre. Cette épistémologie, qui ici se traduit dans la façon dont les connaissances se présentent, repose sur l'ergonomie informatique actuelle qui organise et présente les connaissances dans un environnement virtuel.

Un défi d'explicitation cognitif et virtuel s'est mis au service d'une anthropologie digitale.

La recherche d'explication du fonctionnement humain se met, dans son épopée cognitive, en phase avec une application de l'utilisation des circuits électroniques sous la forme d'une intelligence pseudo-virtuelle. Virtuelle dans la production, par machine, de contenus non tangibles, pour la plupart visuels et audio, mais aussi réelle par les moyens utilisés afin de produire ces contenus immatériels. Le défi cognitif se traduirait ici par une recherche explicative du fonctionnement du relationnel humain, dans la mise en forme de connaissances en contenus virtuels, en lien avec un objet culturel. Une recherche de compréhension de ces actions autour de la kora dans le contexte actuel qui pourrait s'appliquer à d'autres objets culturels.

« L'intelligence artificielle (ou IA) regroupe des techniques issues des mathématiques ou de l'informatique, ainsi que des concepts issus principalement des sciences humaines et sociales, permettant de créer des systèmes capables d'observer, d'apprendre, de raisonner et de prendre des décisions (Institut Cognition, s. d.). »

Cette récolte de savoirs relatant le vécu des acteurs en lien avec la kora servirait à peaufiner des théories explicatives des comportements observés dans la transmission d'objets ayant des attributs similaires à la kora.

À vocation d'une ethnologie appliquée, le présent travail repose déjà sur les possibles analyses que nous avons principalement faites du microcosme de Keur Moussa. Cela a permis de manière générale à mettre en place des outils participant à relater le vécu d'un individu en lien avec l'objet de recherche qu'est la kora. Ces interprétations elles-mêmes, comme nous l'avons dit plus haut, constituent un point de vue « subjectif » qui explique et relate le projet de transmission dans le temps ; point de vue sous-jacent à une herméneutique contemporaine du fait historique ou simplement du fait anthropocentrique, racontée et interprétée. Les catégories interprétatives qui proviennent de ces analyses sont des catégories qui participeront, selon un langage donné, à modéliser le vécu des acteurs en lien avec la kora et les objets culturels par l'utilisation d'outils numériques en général.

Dans un premier temps, nous nous sommes lancés dans une recherche documentaire afin d'établir l'histoire de l'art autour de la kora. Cette première démarche correspond à une approche contemporaine académique qui veut poser les éléments de l'histoire déjà réalisée autour d'un objet étudié. Nous tenons ici à rappeler que notre étude de la transmission de la kora revient ici à rendre compte du vécu des acteurs en lien avec l'instrument, ayant participé à nos yeux à rendre intelligible un vécu de transmission.

La transmission n'est donc pas seulement un processus, mais une matière « à vécu » intégrée et co-rendue intelligible par une pléiade d'acteurs formant aux yeux de l'observateur une communauté.

En d'autres termes, ce sont des individus qui font exister une communauté et cette communauté fait exister *de facto*, implicitement ou explicitement, un vécu qui pourrait se raconter par les membres autour de plusieurs objets, consciemment ou inconsciemment. Notre projet de recherche a donc évolué d'une recherche anthropologique simplement observatrice vers un projet de construction de plateformes virtuelles et non virtuelles qui permettent de créer et de faire exister plusieurs savoirs, voire plusieurs expériences dirigées sur un même objet.

Le web et l'urbain deviennent un environnement d'existence, un contexte ethnographique d'observation. Les terrains ethnographiques changent avec l'avènement du web. On ne peut rester dans les limites géographiques afin d'étudier un objet en particulier ou des individus. C'est le cas ici, où les contextes virtuels ont témoigné et regroupé des traces de possibles contextes de transmission. La plateforme Facebook nous a permis d'entrer en contact avec les acteurs de la kora, et a défini notre approche dans les dialogues que nous avons menés avec ceux qui la composent.

Ce réseau interactif nous a permis de mettre en forme et d'observer un système complexe au centre duquel se trouve la kora sous plusieurs avatars. Cette analyse en réseau, avec la kora au centre, se veut descriptive à partir d'une procédure à la fois réaliste et idéaliste. Cela a donné lieu à une phénoménologie relationnelle des acteurs autour de la kora.

Ici, nous comprenons par « acteurs » toute personne, individu ou entité qui interagissent de manière significative autour de la kora. Parmi ces acteurs, les luthiers, les joueurs de kora, les chercheurs, les mélomanes et toutes les personnes, communautés, institutions ou entités intelligibles participent, consciemment ou inconsciemment, à l'élaboration de l'idée de l'instrument aujourd'hui.

Nous sommes parti de l'hypothèse que la conception de l'instrument aujourd'hui apparut à travers les relations que toutes ces entités ont autour de la kora. Ces relations, dans la signification qu'elles ont pour chaque acteur, créent une sorte de « pot commun » dans lequel apparaît une signification commune de l'instrument. Cette approche systémique a permis de faire naître un *business model* permettant la recherche, la sauvegarde, la promotion et la transmission de l'objet kora. Ce nouveau *business model* d'ordre culturel pourra s'appliquer à d'autres types d'objets culturels. Il se veut participant à la vie des communautés dont les connaissances portant sur l'objet qui rassemble ses membres risquent de disparaître.

Étape 1 : Identifier l'objet culturels et ses avatars ainsi que les acteurs qui les adoptent

Business model simplifié pour une organisation centrée sur la sauvegarde, la transmission et la promotion d'un objet culturel, en l'occurrence la kora

Dans des contextes
virtuels et non virtuels

Élaboration des
catégories de classement des

Étape 2 : Connaître le vécu des acteurs et l'objet en lien avec ces acteurs

Modélisation
systémique des acteurs de la
kora selon les catégories

Récolte des
connaissances portées par
les acteurs

Sauvegarde de ces
connaissances

Modélisations de
ces connaissances

Faire ressortir les
problèmes liés à leur expérience
en lien avec la kora

Action
philanthropique selon les

Étape 3 : proposition de solutions pour l'amélioration de l'expérience des acteurs et publication des connaissances

Action
monétisée pour
permettre à
l'ensemble de ce cycle
d'exister pour services
un certain nombre de

services

Notre recherche est réaliste en raison de l'organisation dans laquelle le contemporain se structure et s'est peut-être toujours structuré ; la clé de compréhension des réalités systémiques se trouve dans les significations contenues dans les relations que les différentes entités ont entre elles. Ces différentes entités sont à la fois autonomes entre elles et co-dépendantes. L'urbain fait partie de ces contextes qui se trouvent parmi les plus englobants aujourd'hui. Il existe dans l'espace urbain des entités à dynamique téléologique vers lesquelles tendent d'autres entités, humaines ou non. L'organisation sanitaire, entité indispensable dans la vie des peuples par exemple, correspond à une entité pourvoyeuse de soins vers laquelle se dirige l'humain dans sa recherche de soins à sa personne. Réciproquement, le sanitaire tend vers l'humain du point de vue financier afin d'assurer son existence. Cette entité sanitaire est en relation avec l'humain, que nous pourrions caractériser comme habitant d'un espace. C'est dans l'établissement de cette relation entre l'humain et le sanitaire que se trouvent des significations, du « pourquoi ? », du « quand ? », du « comment ? » intégrés à cette relation. Cette entité sanitaire est elle-même constituée de composantes humaines qui, prises dans leur ensemble, ne formeraient qu'un maillage anthropo-centré, structuré par des contenants légaux institutionnels. D'un point de vue idéaliste, nous pourrions faciliter les catégorisations des rôles au sein de ces entités mêmes à partir de la perception téléologique d'observation que nous voulons projeter sur le système que nous observons.

La société contemporaine est donc organisée en un système complexe, régi par des lois instituées ou émergentes, institué politiquement d'un point de vue anthropologique et même simplement politique tel que nous le comprenons aujourd'hui.

La compréhension de la kora au centre d'un réseau systémique provient du fait que la kora, en tant qu'instrument de musique, s'est propagée de son milieu endogène vers des horizons différents.

Parler de la transmission en impliquant les acteurs de la kora, c'est aborder l'histoire de la kora, voire de la relation entre ces acteurs et l'instrument ; étant donné qu'il existe une diversité des singularités existant autour de la kora, à travers la transculturalité vécue par les acteurs de la kora. Au regard de ce parcours de recherche, il a fallu trouver les moyens de mettre en place un pôle de réception des possibles histoires de la kora. L'histoire de la transmission de la kora se situe dans l'histoire même de l'instrument. L'instrument existe par le fait que des individus, que nous avons appelés acteurs, le font exister. Cette histoire n'est pas seulement celle de notre objet d'étude, « la kora », mais celle des acteurs qui ont été, d'une certaine façon, explicitement en contact avec elle.

Le récit devient discours symbolique qui fait appel à une relecture herméneutique du vécu à travers l'autoanalyse même de l'interviewé par le moyen de l'interview d'explicitation.

Notre travail de chercheur consiste simplement à être, à travers notre propre humanité, témoin de ces « histoires de la kora » et de pouvoir les raconter aux générations futures. Nous utiliserons la métaphore d'un art martial japonais, l'aïkido, afin de mieux expliciter les perspectives pour l'avenir de cette thèse.

Dans cet art martial, non compétitif, le passage de grades se fait sur cinq stages. Le cinquième stade est celui du stade « zéro ». « Zéro » après cinq à sept années d'entraînement. C'est à ce stade que, selon la philosophie de l'aïkido, commence le vrai apprentissage. Notre projet en lien avec la kora correspond à un long « déblayage » et à une planification qui est arrivée à maturité. Cette thèse nous a fourni des outils et de la connaissance nécessaires afin de proposer des « outils de veille », c'est-à-dire de sauvegarde de connaissances et de processus de transmission. Ces connaissances dessinent les différents axes de recherches possibles sur l'instrument. Les perspectives d'avenir s'orienteront vers le maintien et l'évolution de ces outils de veille et l'accroissement des recherches sur les différents axes de la kora.

Bibliographie

- Archive & Learning Software for African Instruments*. (s. d.). Jaliya. <http://www.koramusic.com/jaliya/index.htm>
- Ayegnon, A. B. O. (s. d.) @koraculture. Communauté. *Kora*. [page Facebook] Facebook. <https://www.facebook.com/koraculture>
- Ayegnon, A. B. O. (s. d.-a) Korael. www.korael.com
- Ayegnon Amel. (2014). *La kora à l'embouchure des cultures*. Université Blaise Pascal.
- Alcolombre, T. (2012). La Bible d'avant la Bible. *Pardes*, 51(1), 15-43.
- Alioune Dia, S. (1980). *Étude de la résistance de la hampe de la kora type Keur Moussa*. [mémoire génie mécanique inédit], école polytechnique de Thiès.
- Anastassova, M. S., Burkhardt, J.-M., Mégard, C., Ehanno, P. (2007). L'ergonomie de la réalité augmentée pour l'apprentissage : une revue. *Le Travail humain*, 70(2), 97-125. <https://doi.org/10.3917/th.702.0097>
- Arnaud, G. (2003). Madagascar : nouvelle frontière de la world music. *Africultures*, 2(55), 161-168. <https://doi.org/10.3917/afcul.055.0161>
- Aruppe, P. (1992). *Ecrits pour évangéliser*. Christus.
- Aubert, L. (2011). *La Musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Georg.
- Baetens, J. (2009). Une nouvelle définition de la « culture. Oublier Arnold ?. *Recherches en communication*, (31). <https://pdfs.semanticscholar.org/94c6/155b09ade6fbce7baf04644091a3593ff613.pdf>
- Bonnet, D. (1999). La Taxinomie des maladies en anthropologie : aperçu historique et critique. *Sciences sociales et Santé*, 17(2), 5-21. https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_6/b_fdi_49-50/010018593.pdf

Bonnet, D. (2003). Amselle, Jean-Loup. Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures. Paris : Flammarion, 2001 : 265 p. *Cahiers d'études africaines*, 43(171).

<https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.1528>

Bonte, P., Izard, M. (1992). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Presses universitaires de France.

Buono, A. (2011). Le transculturalisme : de l'origine du mot à « l'identité de la différence » chez Hédi Bouraoui. *International Journal of Canadian Studies*, (43), 7-22. DOI:10.7202/10009-452ar

Burtin, J. (2018). *Kora*. jacquesburtin.com

Catta, D. (1987). *Méthode progressive pour airs de kora*. Monastère de Keur Moussa.

Catta, D., Bayle, L. (1991). *La Kora de Keur Moussa. Histoire et évolution*. Monastère de Keur Moussa.

Catta, D. (2004). *De Solesmes à Keur Moussa. Quarante ans d'histoire de musique liturgique 1963-2003*. Éditions de Solesmes.

Catta, D., Ndiaye, A.-R. (2012). *Oasis des cultures. Dialogue entre le professeur Aloyse-Rraymond Ndiaye et le frère Dominique Catta*. Éditions Favre.

Chanson, P. (2011). *Variations métisses : dix métaphores pour penser le métissage*. Academia-Bruylant.

Chants & Histoire du Mandé. Origines de la kora. (s. d.)

<http://chantshistoiremande.free.fr/Html/origines1.php>.

Charry, E. S. (2000). *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. University of Chicago Press.

Concise encyclopedia of psychology : Corsini, Raymond J : Free Download, Borrow, and Streaming : (s. d.). Internet Archive. Consulté le 30 août 2021, à l'adresse

<https://archive.org/details/conciseencyclope00raym/page/627/mode/1up?q=peak+experience>

Copans, J. (2010). *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie : domaines et approches*. Armand Colin.

- Crapanzano, V. (1994). Réflexions sur une anthropologie des émotions. *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, (22). <https://doi.org/10.4000/terrain.3089>.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie : mille plateaux*. 2. Éditions de Minuit.
- Demougeot-Lebel, J., Perret, C. (2010). Identifier les conceptions de l'enseignement et de l'apprentissage pour accompagner le développement professionnel des enseignants débutants à l'université. *Savoirs*, 23(2), 51-72.
<https://doi.org/10.3917/savo.023.0051>
- Dérobot, N. (s. d.). *Le Design Thinking – Définition / Processus / Exemple*. CommentProgresser.com. <https://commentprogresser.com/innovation-design-thinking.html>.
- Diop Sall, F. (2018). *Chapitre 8. La méthode ethnographique, Les méthodes de recherche du DBA*. EMS éditions, 140-157. <https://www.cairn.info/les-methodes-de-recherche-du-dba--9782376871798-page-140.htm>. <https://doi.org/10.3917/ems.cheva.2018.01.0140>
- Durán, L. (2015). Growing into music in Mali: perspectives on informal learning from West Africa. Dans Economidou, N., Stakelum, M. (eds.), *European Perspectives on Music Education. vol. 4: everylearnercounts*. Helbling Verlag.
<https://core.ac.uk/download/pdf/42551043.pdf>
- Épochè, dans *Encyclopædia Universalis en ligne*.
<https://www.universalis.fr/dictionnaire/epoche/>
- ENSEIGNEMENT Par le FR. OLIVIER MARIE SARR. (2010). *ASCRvousInforme*. Published.
http://ddata.over-blog.com/3/48/04/05/ASCRvousINFORME-_Janvier-2011_.pdf
- Fernando, N., Egermann, H., Chuen, L. *et al.* (2014). Musique et émotion : quand deux disciplines travaillent ensemble à mieux comprendre le comportement musical humain. *Anthropologie et Sociétés*, 38(1). <https://doi.org/10.7202/1025813ar>.
- Froelich, J.-C. (1962). *Les Musulmans d'Afrique noire*. Les éditions de l'Orante.
<https://excerpts.numilog.com/books/9782402260596.pdf>.
- Grondin, J. (2017). *L'Herméneutique*. PUF, col. Que sais-je ?.

- Hart, S. A. (2013). Apprentissage formel, informel, non-formel, des notions difficiles à utiliser... pourquoi ?. *Observatoire compétences-emploi : L'Observatoire*, 4(2). <https://oce.uqam.ca/apprentissage-formel-informel-non-formel-des-notions-difficiles-a-utiliser-pourquoi/>.
- Harvard (2010) *A student's guide to reading and writing in social Anthropology*. Harvard College. https://anthropology.fas.harvard.edu/files/anthrodept/files/anthropology_writing_guide_2010.pdf
- Huchard, O. S. (2000). *La Kora : objet-témoin de la civilisation manding*. Presses universitaires de Dakar.
- Heidegger, M. (1988). *Herméneutique de la facticité. Œuvres Complètes*. Klostermann.
- Institut Cognition. (2019). *Rapport d'activité 2017-2018*. <http://www.institut-cognition.com/wp-content/uploads/2019/03/Rapport-d-activites-17-18-Couleur.pdf>
- Instruments. La Kora*. (s. d.). kanyoukou.com. <http://www.kanyoukou.com/les-instruments/la-kora>
- Keur Moussa. (2012, 1^{er} mars). *Keur Moussa, Sénégal 4* [vidéo]. YouTube.
- Kilani, M. (2013, 7 juin). *Le Religieux, catégorie de l'ethnographie occidentale* [vidéo]. IHEID. <https://www.youtube.com/watch?v=gwQqMEMdFF8>.
- Kirsch, F. P. (2014). L'Interculturalité – une notion périmée ?. *Revue germanique internationale*, (19), 57-64. <https://doi.org/10.4000/rgi.1466>.
- Knight, R. (2011). *Kora Lessons by Roderic Knight*.
- Korael (2020, 12 février). *Bach meets the kora* [vidéo]. YouTube.
- Korael. (2020, 14 juillet). *First modern kora artefact* [vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/channel/UC27S2UxUGjFc8XAAZpJtnuQ?view_as=subscriber.
- Lalande, A. (1926). Esthétique. Dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF.
- Laflamme, S. (2012). Les Acteurs sociaux et la modélisation phénoménologique. *Canadian Review of Sociology*, 49(2), 138-150. DOI :10.1111/j.1755-618X.2011.01287.x

Lahiri, S., Mahmud, L., Herron, J. (2010) *A Student's Guide to reading and writing in Social Anthropology*. http://hwpi.harvard.edu/files/hwp/files/anthropology_writing_guide_2010.pdf.

Laplantine, F., Nouss, A. (1998). *Le Métissage*. Flammarion.

Le Design Thinking ou comment trouver des idées brillantes. (s. d.). squark.com. <https://fr.squark.com/le-design-thinking-ou-comment-trouver-des-idees-brillantes>.

Levi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Plon.

Lugan, J.-C. (2009). *La Modélisation des systèmes complexes chez E. Morin et J.-L. Le Moigne* (5^e éd., 2738). PUF, col. Que sais-je ?.

Maslow, A. H. (2013). *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude* (5^e éd.). Eyrolles.

Matière, dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mati%C3%A8re/49866>

Martinelli, B. (2017, 20 janvier). *Toponymie et société. Contribution à l'étude de l'espace communautaire en Basse-Provence*. Persée. https://www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1982_num_85_1_2745

Musiques traditionnelles. (s. d.). Éditions Radio France, col. Ocora, <https://www.radiofrance.fr/les-editions/collections/ocora>.

Nourou Berté, L. (s. d.). *Chants & Histoire du Mande. Origines de la kora*. <http://chantshistoiremande.free.fr/Html/origines1.php>.

Oldenburg, R. (1997). *The Great Good Place: cafes, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts* (2nd ed.). Da Capo Press.

Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture (Unesco). (1980) *Histoire générale de l'Afrique*. <https://fr.unesco.org/general-history-africa>

Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture (Unesco). (s. d.-a). *Histoire générale de l'Afrique – IV : L'Afrique du XI^e au XVI^e siècle*. Unesco, Bibliothèque numérique. <https://fr.unesco.org/general-history-africa>.

Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture (Unesco). (s. d.-b). *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?*. <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le->

patrimoine-culturel-immateriel-00003.

Organisation des Nations unies pour l'éducation, les sciences et la culture (Unesco). (2016). *Culture : futur urbain. Rapport mondial sur la culture pour le développement urbain durable*. Unesco, Bibliothèque numérique. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000249572?posInSet=13&queryId=060be713-b5ff-4ff0-a39d-c4343b830a6e>.

Ortiz Fernando. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Consejo Nacional de Cultura,.

Park, M. (1799). *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique. Fait en 1795, 1796, 1797*. Tavernier et DBNTU.

Person, Y. (s. d.). Les peuples côtiers – premiers contacts avec les Portugais — de la Casamance aux lagunes ivoiriennes. Dans *Histoire générale de l'Afrique – IV : L'Afrique du XII^e au XVI^e siècle*. Unesco, Bibliothèque numérique. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184313?locale=fr&fbclid=IwAR1NVg-KR7R5_nvsyBDXdn7xqcGhBOO4Dq8LB6GAmOmrle3K13BFcvnyqTA.

Ploeckl, F. (2017). Towns (and Villages): definitions and implications in a historical setting. *Cliometrica*, 11(2). <https://doi.org/10.1007/s11698-016-0145-6>.

Qu'est-ce qu'un business model ? (s. d.). https://fiches-pratiques.chefdentreprise.com/Thematique/strategie-1104/FichePratique/est-business-model-305044.htm#&utm_source=social_share&utm_medium=share_button&utm_campaign=share_button.

Ricœur, Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Le Seuil. Parcours de la connaissance

Sarr, M. (2015). Contribution à la connaissance de la calebasse : approche environnementale et vers une recherche action. *Liens*, (20). http://fastef.ucad.sn/LIEN20/liens20_mamadou_sarr.pdf

Sacrosanctum concilium. (s. d.). Site web de l'Etat du Vatican. Consulté le 28 août 2021, à l'adresse https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_fr.html

Schwab, A., Volokhine, Y., Favret-Saada, J. (2018). Entretien avec Jeanne Favret-Saada. *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 13(1). <https://doi.org/10.3406/asdi.2018.1122>.

Schwager, A., Meyer, C. (2007). Understanding customer experience. *Harvard Business Review*. <https://hbr.org/2007/02/understanding-customer-experience>.

Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Bibliothèque artistique et littéraire.

Stébé, J.-M., Marchal, H. (2010). *Appréhender, penser et définir la ville* (2^e éd., 3790). PUF, col. Que sais-je ?.

Système informatique, data processing system. (s. d.). Marché-public.fr <http://www.marche-public.fr/Terminologie/Entrees/systeme-informatique.htm>.

Solesmes_keur moussa, sénégal 3. (2011, 25 novembre). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ok56a2Q8kOU&t=15s>

Tamsir Niane, D. (s. d.). Le Mali, et la deuxième expansion mandé. Dans *Histoire générale de l'Afrique – IV : L'Afrique du XI^e au XVI^e siècle*. Unesco, Bibliothèque numérique. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184313?locale=fr&fbclid=IwAR1NVg-KR7R5_nvsyBDXdn7xqcGhBOO4Dq8LB6GAmOmrle3K13BFcvnyqTA.

Treps, M. (2000). Transmettre : un point de vue sémantique. *Ethnologie française*, 30(3).

Vatican. (s. d.). *Code de Droit Canonique* [IntraText]. http://www.vatican.va/archive/FRA0037/_P26.HTM.

Varela, F. J. (1997). *Invitation aux sciences cognitives*. Éd. du Seuil.

Yu, S. Y. (2007). Aperçu transculturel des trois rencontres Europe-Chine. *Revue du MAUSS*, 30(2), 417-437. <https://doi.org/10.3917/rdm.030.0417>

ANNEXE 1- Questionnaire et réponses des interviews

Les questions ont été posées en langues française et anglaise. Elles apparaissent telles qu'elles ont été mentionnées dans les questionnaires en ligne.

Questionnaire et réponses n° 1

Numérotation des personnes interviewées	Where are you living now? Où habitez-vous en ce moment ?
1	Lot et Garonne, France
2	en France près de Toulouse à Foix(09000)
3	Je suis métissé français(mère) -sénégalais (père). J'ai grandi en haute-savoie.j'habite depuis 2010 à l'île de la réunion.
4	Montréal
5	Je suis originaire de Ziguinchor, Sénégal et habite en Suède
6	J'habite Morcenx dans les Landes (FRANCE)
7	Camon, France
8	Rennes
9	israel
10	Hawaii
11	senegal
12	Italy
13	Taiwan

Numérotation des personnes interviewées	Where are you from? Quelles sont vos origines ?	Âge	Genre
1		40	
2		59	
3		31	
4		-	Woman/ Femme
5		46	Man/Homme
6		40	Man/Homme
7		38	Man/Homme
8	Saint-Malo	42	Man/Homme
9	israel	34	Man/Homme
10	Hawaii	29	Man/Homme
11	Senrgal	28	Man/Homme
12	Italy	36	Man/Homme
13	Barcelona, Spain	35	Man/Homme

Numérotation des personnes Interviewées	Since when are you playing the kora? Depuis quand jouez-vous de la kora ?	How did you learn the kora? From whom? Comment avez-vous appris à jouer de la kora ? Qui vous l'a enseignée ?
1	2015	Autodidacte
2	2008	en casamance à Ziguinchor à Lindiane chez Solo Cissokho avec Aliou Gassama
3	Depuis 2010	J'ai commencé à jouer tout seul. en écoutant des morceaux traditionnels. Puis 1an après j'ai fait mon 1er voyage musical au sénégal, à Mbour dans la famille Sissoko ou je suis resté 1mois. J'ai appris les bases de la kora et certains morceaux trad. Même si je jouais déjà certain morceaux, j'ai pu les enrichire. De retour à la réunion, j'ai continué à perfectionner mon jeu grâce aux enregistrements que j'ai pu faire. Puis je suis parti en 2017, à Bamako, dans la famille de Ballaké Sissoko ou j'ai pu approfondir les morceaux traditionnels avec Fodé Seydi.
4	J'ai commencé à apprendre en 1985, mais j'en joue plus sérieusement depuis 1993	Plusieurs personnes ; Les principales sont: feu Younoussa Cissokho (Mtl), feu Boubacar Diabaté (Mtl), feu Fodé Galissa (Guinée), Toumany Kouyaté (Sénégal) et Diely Mory Tounkara (Mali), Je suis aussi très autodidacte avec les cassettes et les cds car je n'ai pas toujours les moyens d'aller en Afrique.
5	Depuis l'âge de 10 ans	J'ai appris à jouer avec mon père, en écoutant aussi ses élèves
6	Depuis l'âge de 31 ans (9 ans)	J'ai appris tout seul
7	2007	Internet/videos
8	2002	Alone ans with Karamoko Bangoura
9	since 2012, on my tripto the gambia	from Pabobo Jobarteh brother of Tata dindin, son of Malamin jobarteh Rip
10	I've wanted to play from the first time I heard the instrument as a little boy :)	I am self taught because I wanted to learn my own style instead of playing like anyone else :)
11	1997	From my big brother Amadou fall
12	5	Diabate madya

13	End 2008 - beginning 2009	<p>In Mali.</p> <p>Modern kora: In Toumani's Diabaté Home.</p> <p>Traditional kora: with Mamadou Kouyaté kora player del Ensemble Instrumental du Mali.</p> <p>Jaliyaa: Djeliba Baba in U.S.A..</p>
----	------------------------------	---

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">When do you first met the kora?</p> <p style="text-align: center;">Quand avez-vous appris à jouer de la kora ?</p>
1	Avec l'acquisition de ma première kora. Pas de kora autour de moi, ni instruments ni joueurs. Il a donc fallu attendre la rencontre avec l'instrument... mais l'envie était là.
2	en 2007
3	J'ai commencé la kora en 2010
4	Ressemble à la question plus haut: J'ai commencé à apprendre en 1985, mais j'en joue plus sérieusement depuis 1993; j'espère d'ailleurs que son apprentissage ne sera jamais terminée...
5	Durant l'enfance, autour de l'âge de 10 ans
6	9 ans
7	
8	Au Sénégal en 1999
9	<p>i was listening to one album of west african music long time ago, felt in love with the sound and atmosphere it brings. i had promise myself to go westafrica to studyjaliya with a jali. 10 years after i done it . first time i saw the kora with my own eyes</p> <p>was at banjul airport, my teacher wait for me there to pick me up with the instrumentin his hands</p>
10	I got the first Kora of my own about a year ago
11	In 1997
12	5 ans
13	<p>I met the kora thanks to an album of music by Toumani Diabaté. Eight Months after that, I traveled to Mali, and introduced myself, without notifyingToumani's house. That day was the first time I saw the kora. Previously to that</p> <p>moment I only listened to the kora in albums and some video.</p>

Numérotation des personnes interviewées	<p>What are the environments that you crossed, which have influenced you korastyle?</p> <p>Quels sont les facteurs et les contextes qui ont influencé votre style ?</p>
1	Mon projet artistique, Sou-ko.
2	Les rencontres avec des grands joueurs de kora : Solo, Sadio et Fily cissokho, Karamoko Bangoura, Nfamoussa Camara, Mamoudou cissoko, Sefoudi Kouyate, Lamine Cissoko
3	Mon jeu a été très influencé d'une part par les korafola que j'écoute beaucoup et d'autres part par le lieu où je vis. A l'île de la Réunion, il y a une musique qui s'appelle le Maloya, et qui est basé sur un rythme ternaire qui se ressent dans mon jeu.
4	Ma propre culture (je suis québécoise) puis tous les styles de musiques que je côtoie dans le travail : Guinée (mandingue et peul), Sénégal (mandingue de Casamence et wolof (M'balax), Mali (Bambara et Dogon), musique Irlandaise, trad, manouche quelques fois, pop...
5	Les techniques et le style de jeu de mon père, mes voyages et collaborations avec divers musiciens dont des musiciens occidentaux, les koristes que j'écoute dont Ballake Sissoko, Soriba Kouyate, Lalo Keba Drame, Toumani Diabate, mes recherches et expériences musicales propres
6	Kora traditionnel et jazz
7	Je joue plus régulièrement le kamalengoni, c'est ce qui m'a amené à la kora
8	Mes goûts musicaux
9	nature, urban vibe, sea and desert. im listening to old music and also modern sounds
10	Traditional Kora, as well as moderne African music and hip hop
11	I Am From à musician family, I played with different team in different area (reggae, salsa, classic music, religious music...)
12	Fusion music world music ethnic dance
13	<p>I have been influenced by many things. Hard to do summary. Briefly My parents are Andean folklore musicians. For my part, I studied music in different disciplines. I also play the lyre of ancient Iberia. In which I play songs between 2000 and 3430 years old.</p> <p>And of course, the songs and teachings of my Kora masters, previously shown. They are a treasure for me.</p>

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">Do you have a particular style of kora? Is it the same that you learned from the beginning?</p> <p style="text-align: center;">Est-ce que vous avez un style particulier de kora ? Est-ce toujours le même depuis les débuts de votre apprentissage ?</p>
1	Mon style évolue. Je suis en apprentissage. Beaucoup de recherche et de pratique.
2	Aujourd'hui je puise dans toutes ces rencontres pour jouer un morceau, chaque Joueur que je rencontre m'apporte toujours même sur les morceaux que je joue depuis longtemps
3	Oui je pense que j'ai un jeu particulier, qui a changé au fur et à mesure de mon apprentissage. Au début j'essayais d'avoir un jeu qui ressemblait le plus possible au jeu traditionnel, mais petit à petit avec la maîtrise de l'instrument, je me suis éloigné du jeu trad pour avoir mon propre style et qui me correspond plus.
4	Mon style a toujours évolué ; la kora est une musique qui s'apprend et se joue à l'oreille, chaque joueur de kora fini donc par avoir son propre style. Je reconnais à l'écoute la plupart des joueurs de kora car aucun ne joue de la même manière, sauf ceux qui débutent et reprennent, note pour note, la main de leur maître. Mais avec le temps, tous finissent par avoir leur style...
5	Mon style est reconnaissable mais en perpétuelle évolution. Je définirais mon style comme tradi-jazz et dans d'autres de mes compositions assez classiques, non dans le sens traditionnel mais instrumentaux purs.
6	Je développe actuellement un style entre kora traditionnel et jazz
7	J'aime le traditionnel Malien et la Kora de Casamance
8	J'ai appris la tradition mais m'en suis détaché avec le temps car je ne suis pas griot. Maintenant je joue de tout, funk jazz et même chanson française
9	I study Gambian kora but I listen more to Malian and Guinea style. I'm combining all I think. Still on a deep study about my own sound and my way to express
10	Yeah, my hip hop Kora, funky with beat boxing
11	Now I am using the chromatic one which is a harp key
12	Koradan style (romantic sound)
13	Honestly, I believe, and I know that I have my style for playing the kora. Also, it's something constantly repeated to me by other kora players. Of course, the bases were fundamental pillars to achieve that style. I use concepts of the beginning, but I cannot say that it looks like.

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">Which difficulties you faced while learning the kora? Was it easy?</p> <p style="text-align: center;">Quelles sont les difficultés du jeu de la kora ? L'apprentissage est-il facile ?</p>
1	Je pense que la kora est un instrument accessible. Mais pour avoir un jeu fourni et de qualité, c'est tout une vie.
2	<p>je joue déjà du kamele ngonni pour lequel la technique de jeu se rapproche mais il n'y a que 10 cordes et elles sont parfaitement symétriques dans la gamme on monte les notes alternativement à gauche puis à droite.</p> <p>la kora on commence par trois notes à droite sur les aigus, puis on continue en alternance droite gauche pour les 15 notes suivantes et on termine avec 3 notes à gauche sur les graves</p> <p>cette dissymétrie est troublante au début, de plus il faut jouer un accompagnement sur les basses, puis simultanément la mélodie puis improviser en même temps cela demande vraiment une pratique quotidienne si on veut vraiment avancer et les progrès au début sont longs.</p>
3	<p>l'apprentissage de la kora est très difficile au début mais c'est un réel plaisir d'entendre les progrès et de réussir à faire sonner ce magnifique instrument. Ce qui est difficile pour moi c'est de jouer un morceau traditionnel à la note près. Si je peux improviser un peu et m'approprier le morceau c'est plus confortable.</p> <p>Et encore aujourd'hui, il y a des techniques de jeu que je ne maîtrise pas et qui méritent des heures et des heures d'entraînement.</p>
4	Pour ma part, la plus grande difficulté est d'apprendre le répertoire traditionnel, je ne suis pas né dedans et ça demande un grand travail de mémorisation ; chez les mandingues, les vieux morceaux ont souvent la même source mais ce sont diversifiés avec le temps d'une région à l'autre : Ex: Kaïra au Mali n'est pas joué de la même manière qu'au Sénégal, il n'est d'ailleurs même pas dans le même mode (accords). L'autre difficulté est la langue car les mélodies des grands standards que l'on joue à la kora sont la reprise des chants. Bref, pour apprendre des accompagnements et faire des solos, ça peut aller, mais quand on rentre dans les mélodies, c'est plus complexe et ça demande une réelle connaissance des diverses interprétations pour que l'auditeur habitué aux chants mandingues puissent reconnaître une bonne interprétation.
5	Tenir et coordonner avec dextérité et vitesse l'accompagnement, la basse et les improvisations/solo. L'apprentissage est difficile, demande patience et de longues années. ON reste un apprenti durant sa carrière musicale
6	Il n'y a aucun support mis à part le logiciel jaliya et deux trois tutos sur youtube. L'apprentissage est difficile car peu de supports et une rythmique qui change de l'occident.
7	L'apprentissage est difficile car je n'ai pas de maître, je joue en apprenant à l'oreille ou avec un logiciel créé par Harald Loquenz "Kora Jaliya".
8	La difficulté à trouver un prof. Non la kora est un instrument difficile, il faut en tomber amoureux pour persévérer.
9	once i find a good quiet space with shade and breeze... no problem. slowly slowly i got in to it.

10	It has been perfect since the first day I held my Kora, learning how to put her together and string her were probably the only challenging parts!
11	i had a problem of transposition in different key because of my non learnt of theoretic music
12	
13	<p>I faced many challenges.</p> <p>-To begin with, in Barcelona, there was no one who could teach me kora, and I could not see any kora either.</p> <p>So I decided to travel to Mali to learn an instrument I had never seen before.</p> <p>-When I arrived in Mali I did not know where Toumani lived, so, the taxi driver and I asked everyone to find his house in the city of Bamako.</p> <p>- I did not know how to speak French, so I went improvising with a dictionary.</p> <p>- I had a limited time to learn everything I can and then, with the information I gathered during my learning time, I built all my style and composed my songs.</p> <p>- Learn: Interestingly, the locals said that he learned very fast and spent many anecdotes for that. It is another story to tell.</p> <p>I also remember that the traditional way was eight hours playing, just resting to eat and go to W.C ..</p>

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">According to you, what is the origin of the kora?</p> <p style="text-align: center;">From where you learnt that? Tell us about your stories.</p> <p style="text-align: center;">Selon vous, quelles étaient les origines de la kora ? Où avez-vous eu ces informations ? Avez- vous une histoire personnelle avec la kora ?</p>
1	Provenance de la Gambie... je crois. J'ai découvert la kora il y a 20 ans, lors d'un concert. Ce fut une révélation.
2	Il semble que les origines soient controversées certain la situe vers le 13 emesiècles d'autres plus tard, sont apogé semble être liés à l'évolution de l'empire mandingue de nombreux morceaux relatant notamment l'épopée de sunjata keita
3	J'aime la légende de la femme-génie qui aurait été dépossédée de son instrument. Ma lère kora a été choisie au Sénégal par mon frère jumeau et ramenée à la réunion par mon grand frère. C'est très symbolique pour moi et maintenant je joue de la kora dans les albums de mon frère
4	Le premier nom connu d'une personne qui a eut une kora à 21 cordes en sa possession fut Dialy Waleng Kamintan Cissokho ; il venait de Gabou (actuel GuinéeBissao) au temps du roi Kéléfa. Je le tiens de mon maitre Boubacar Diabaté. L 'autre origine est mystique ; il semble qu'elle fut volée par Kimintan a une femme génie quien jouait et qui vivait recluse dans une grotte à cette époque...
5	De mon côté la kora est mon héritage en tant que griot. Je connais évidemment ses origines historiques et légendaires qui m'ont été transmises oralement par les griots de ma famille ainsi que apprises par lectures et informations.
6	Oui, je connais les mythes, les légendes...
7	Je sait seulement que la Kora est très ancienne et prends des origines au royaumed soundiata keita
8	C'était l'instrument d'un génie qu'un griot a volé tellement il a été séduit par sa sonorité
9	gambia, from my teacher and more family members of him.
10	I read lots of myths about the Kora, my favorite is that the Kora was delivered to aman in Africa by angels
11	kora is found at the first in Gambia, kansalla. I start playing kora since i was seven , I remember To take the kora of my brother ame kora all the time he get out.and he forbit me To touch it but he finish by cherching me my own one that time I know I will be à musician because of my feeling on it
12	Oui historie complete

13	<p>This is long for all legend there are many legends for the Kora. It is very difficult to prove who invented the Kora since the conclusion in the legends is that some spirits, who would be interpreted as "angels" in the Westernworld, brought it. They say that the first kora had 3 strings.</p> <p>But there are a few historical records that say mention the first recognised kora player. This man was Jali Madi Wuleng. Some say that Jali appears in the era of emperor Sundjata Keita (1217 - 1255 AD) and others Kaabu o Gabu empire (1537 - 1867 AD).</p>
----	---

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">According to you, who can teach the kora? Selon vous, qui peut enseigner la kora ?</p>
1	Toute personne qui aime l'instrument. Ensuite selon les objectifs requis... il faut avoir les compétences nécessaires, aussi bien dans le jeu que dans la pédagogie
2	Quelqu'un qui a déjà plusieurs années de pratique et qui aime transmettre
3	Pour moi tout le monde peut enseigner la kora à partir du moment où cette personne connaît la limite de ses connaissances et en fait part à l'élève.
4	Toute personne qui aime enseigner, qui est patient, et qui a appris correctement les grands standards du répertoire ; Il est à mon avis nécessaire de maîtriser au moins 30 morceaux classiques, la rythmique doit être impeccable (tempo et connaissances des claves), et il ou elle doit connaître l'essentiel des thèmes mélodiques. Évidemment, il (elle) doit maîtriser Kéléfa Ba (kourountou kéléfa et kéléfa Sané) car c'est l'abécédaire de la kora, c'est le premier morceau par lequel on commence à apprendre la kora. Ensuite, si on n'est pas griot, on doit fortement suggérer à nos élèves de partir en Afrique de l'ouest, dès que possible, apprendre en immersion auprès des familles de griots.
5	Je pense que l'enseignement de la kora demande que l'enseignant la pratique depuis le plus jeune âge et soit griot de sang afin d'enseigner l'instrument mais aussi de faire partager son aspect historique et mystique. Selon moi les personnes, par. ex. occidentaux, qui apprennent la kora n'auront jamais accès à toutes ses dimensions et secrets et ne pourront atteindre un niveau de maître.
6	Tous ceux qui ont l'amour de la kora, l'expérience de la musique et l'envie d'apprendre aux autres
7	Un maître qui connaît bien sa propre tradition.
8	Les griots pour ce qui est des morceaux trad c'est le mieux
9	to teach the real jaliya only a jali. but just to play kora, anyone who know some can
10	The best way to learn the Kora is from tuning into the heart, if you have the heart of a Kora player the instrument will teach you how to play her!
11	Kora can be taught by anyone who knows exactly what it is about because first the kora is about tradition, secondly some people develop their own style and can play also modern tunes, then they can be good teachers too
12	Yes I'm a teacher
13	<p>I think he has to teach, those kora players who know what they really do. and also, that they know how to teach well.</p> <p>Naturally I advise a native person or person who has the tradition and goodness knows. But this is an issue in which there is much to discuss.</p>

Numérotation des personnes interviewées	Are you teaching the kora? Enseignez-vous la kora ?
1	Non
2	Je donne des conseils et je fais de l'initiation pour des débutants qui souhaitent Vraiment s'investir dans cet apprentissage
3	
4	Oui
5	Oui, il m'arrive d'initier à la kora des élèves
6	Non pas pour l'instant mais cela fait partie de mon parcours
7	Non
8	Non
9	Yes
10	I've taught my girlfriend a little :)
11	Yes i am
12	Yes
13	No

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">In which environment the kora should be learnt?</p> <p style="text-align: center;">Où, dans quel contexte ?</p>
1	
2	
3	Non
4	Partout où on me le demande, cependant toujours en cours privés ; je ne crois pas que les cours de groupe (stage) soit efficace ; la kora s'apprend "man to man".
5	Dans le cadre de work shops durant festivals ou work shops organisés au Sénégal
6	
7	
8	Peu importe je crois
9	better to be learn on the surce of where it is coming from. but in anywa should be ina calm and relaxing enviroment
10	A calm and happy environment
11	Their is now particular environment
12	Koradan project show in the world
13	<p>The question for the student would be. Why do you want to learn kora?It depends on the answer the teaching method to be adapted to the student.But having weekly classes is specially to maintain a line of work. That is to say. the ideal would be to do classes of several days in a row, disconnecting from the routine. And then continue with weekly classes. There is no ideal method for everyone. It depends on the case.</p>

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">if you are playing the kora, where are you playing it?</p> <p style="text-align: center;">Où jouez-vous de la kora ?</p>
1	Chez moi et lors de mes spectacles et concerts
2	Tous les jours chez moi, je fais des stages avec des grands joueurs dès que je le peux, et je joue dans un groupe à Foix : les Chocolats blancs
3	je joue dans un groupe et aussi dans plusieurs projets quand des personnes en font la demande
4	Partout où la vie m'amène : (Canada, USA, Afrique (Mali, Sénégal, Niger, Guinée), Espagne, Mexique, Chine, France, Allemagne...
5	Je joue dans festivals et concerts de tous types, dans beaucoup de pays où j'arrive
6	Chez moi, dans des concerts ...
7	Chez moi.
8	Dans des groupes
9	anywhere, indoor, outdoor, studios, streets , venues , bars , restaurants... korataking you to places
10	Mostly play from my house my temple :)
11	In different places (in church, discotheque ...) every stage that a performance can take place
12	
13	<ul style="list-style-type: none"> - International concerts - International music festivals, - Conferences and concerts in universities, - Births (moments of giving birth to a child) - Collaborations for movies, - Weddings - Etc...

Numérotation des personnes interviewées	Do you have video, record of you playing the kora showing your style ofkora? Avez-vous une vidéo qui montre que vous jouez à la kora ?
1	Oui
2	https://www.youtube.com/watch?v=b1TSdXUH4vE
3	https://www.youtube.com/watch?v=SPc-g2iu8D8
4	C'est possible...
5	Oui, plusieurs disponibles sur ma chaîne youtube: https://www.youtube.com/channel/UCzXqpvLyWKFyZF7gsPtWKRrA
6	Oui sur youtube
7	Oui
8	https://youtu.be/edj9DwPhWK4
9	yes
10	Yes
11	https://youtu.be/Cw-et1S6CzE
12	Koradan.com
13	simply videos in performances. https://www.youtube.com/watch?v=J7oUA4xq6Xc https://www.youtube.com/watch?v=Z_8bKXouAYg

Numérotation des personnes interviewées	Are you manufacturing koras? Fabriquez-vous des koras ?
1	
2	
3	
4	Yes
5	No
6	Yes
7	Yes
8	Yes
9	No
10	No
11	Yes
12	Yes
13	No

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">What is the best way to teach the kora?</p> <p style="text-align: center;">Quelle est la meilleure manière d'enseigner la kora ?</p>
1	Je n'ai pas de réponse
2	en cours particulier
3	Pour moi, le mieux c'est d'être au pays, immerger dans la culture, immerger dans une famille qui vit de la kora et pour la kora.
4	Man to man et en étant certain que ce que vous montrez est bien la bonne chose, rythmiquement et mélodiquement.
5	En présence et non à distance et durant des stages de plusieurs jours étant donné la difficulté. Important que l'élève ait son propre instrument
6	Avec l'amour ! Et en faisant un mix avec la tradition et le solfège.
7	Travailler à l'oreille, et savoir l'accorder.
8	Ça dépend de l'élève je pense
9	Listening
10	Never just one best path, there are many roads
11	I think every kora player has his method
12	Pratique
13	I think it's been answered before.

Numérotation des personnes interviewées	From where did you get your kora? D'où tenez-vous votre kora ?
1	
2	
3	
4	De moi-même.
5	Je fais fabriquer mes koras en France par un luthier expert de la kora
6	Fabrication maison
7	Je les fabrique.
8	Je les fabrique
9	Dembo Jobarteh , brother of my teacher
10	Kumbengo Koras
11	from the family we make it to
12	My production koraviola
13	I have 4 koras : Mali, Toumani's Diabaté's Home / senegal / Switzerland

Numérotation des personnes interviewées	Do you know how to get it? Savez-vous en faire ?
1	
2	
3	
4	yes
5	no
6	yes
7	yes
8	yes
9	yes
10	yes
11	yes

12	yes
13	yes

Numérotation des personnes interviewées	<p style="text-align: center;">What are the main items to be transmitted when learning and teaching the kora?</p> <p style="text-align: center;">Quels sont les éléments importants dans l'apprentissage de la kora ?</p>
1	La patience et le respect de cet instrument. Mais sinon je n'ai pas de réponse précise pour cette question.
2	L'envie, la persévérance, l'écoute de nombreux joueurs
3	Avoir du temps, de la motivation, de l'amour pour la kora. Être bien entouré et toujours travailler même si l'envi n'est pas toujours là
4	<p>Être capable d'écouter, être très patient, être capable de mémoriser et jouer, jouer et encore jouer... Ensuite et c'est aussi très important, il faut maintenir les liens avec les griots qui nous enseignent, c'est une culture orale et vivante, et l'on doit toujours</p> <p>Se mettre à jour avec elle.</p>
5	Patience, dextérité, passion, oreille, rapidité
6	Patience, persévérance, passion, acharnement ...
7	Savoir accorder l'instrument, faire preuve de beaucoup de respect et de patience.
8	Le rythme
9	devotion respect dedication and passion
10	Your heart and hands
11	the tune the name of the right sound
12	Time melodie rithmo
13	<ul style="list-style-type: none"> - Explain and make the student aware that there is a tradition of respect with the kora. - That he understands that he is Jaliyaa. - teach the bases of the Kumbengos with the steps of tradition. Especially important in the first steps.

Autres interviews :

Interviews avec Huchard Ousmane Sow



Interview avec Lisette Biron



Interview avec Frère Boris Coly – Responsable de l'Atelier de Keur Moussa



Interview avec Yerko



Interview avec Ballaké Sissoko



Interview avec Frère Luc Bayle



Interview avec Dominique Catta :

Unité de la musique de Keur Moussa



Passage entre le grégorien et la langue vernaculaire



Interview avec Adam Doughty

Interview avec Ballaké

Sissoko

Chercheur (C.) : Voilà, donc, je me présente, je suis Armel Ayégnon. Je fais un doctorat sur la kora.

Ballaké Sissoko : Oui.

C. : Et j'habite la France. Juste à quelques minutes de Genève, et mon université est au Luxembourg.

B. S. : D'accord.

C. : Donc, c'est pour cela que j'ai voulu vous interviewer. Je crois que votre nom d'artiste est en même temps votre vrai nom.

B. S. : C'est Ballaké Sissoko.

C. : Vous êtes originaire du Mali.

B. S. : Tout à fait, je viens du Mali, oui.

C. : D'accord. La première question est : comment vous avez appris la kora? Vous êtes de famille de griots. Est-ce que vous pouvez me dire un peu plus ?

B. S. : Oui bon, en fait, moi, je peux dire que mon père est un joueur de kora. Donc, je viens d'une famille de griots, de musiciens, dans les deux sens : côté paternel et côté maternel. Il y a mon grand-père maternel aussi qui est un joueur de de kora. Donc, moi, je trouve la kora dans les deux sens.

C. : D'accord.

B. S. : Mon père aussi est un joueur de kora, donc voilà. En fait, mon père, il vient de Gambie. Tu as vu?

C. : D'accord

B. S. : Et ma mère est sénégalaise. Donc ils ont... comme c'est la zone mandingue, ils se sont installés au Mali. Donc, nous, on est nés là-bas. Donc, c'est ça. C'est pour cela que, intérieurement, je suis bien armé. Parce que toutes ces zones-là, la Gambie, le Sénégal, Guinée-Bissau, Guinée-Conakry, tous les Sissoko qui les fréquentent, c'est la même famille.

C. : D'accord.

B. S. : Tu as vu, voilà ; donc, c'est ça. Donc, moi, la Kora, c'est à la maison, c'est pas qu'il y a un temps où on fait cours et qu'on sort. Donc, ça est là-bas et tu t'intéresses le temps que tu veux, quoi. Moi, j'ai eu une obligation à le faire.

C. : D'accord.

B. S. : C'est moi même qui ai choisi depuis le bas âge.

C. : D'accord. Et comment ça se passait ? Est-ce que vous preniez la kora et vous jouiez ? Est-ce que vous écoutiez ? Ou est-ce que vous aviez quelqu'un à côté qui vous transmettait ? Qui vous apprenait à jouer de la kora ?

B. S. : Non, bon, en fait, moi, je l'ai appris en l'écoutant. Parce que c'est pas que je viens, je m'assois, je regarde, non. C'était pas le truc. Donc, j'avais déjà les sources loin. Tu as vu ? Ça, c'est à la maison, d'accord ? Donc, les choses sont là, j'essaie de toucher, donc l'amour est venu comme ça par le toucher et tout. C'est pas que, oui, il y a mon père qui vient me dire : « ça se joue comme ci ou comme ça. » Maintenant, c'est vrai, c'est comme ça, ça se fait, mais moi, j'ai appris tout ça. Quand j'écoute le son et que je vois mon père jouer, donc je l'écoute et après, à mon niveau, j'essaie de jouer. Donc c'était ça. Mon père, même, il ne m'a pas trop vu. Au moment où j'ai commencé à jouer, deux ans après, il est mort.

C. : Ah ok.

B. S. : Oui

C. : D'accord.

B. S. : Après je suis rentré dans l'ensemble instrumental du Mali. Donc en ce moment, j'avais l'âge de 13 ans.

C. : Ah ok, à l'âge de 13 ans déjà ?!

B. S. : Voilà, donc j'ai perdu mon père à l'âge de 13-14 ans. Donc en ce moment, il était à l'ensemble instrumental national du Mali. Donc là, ils m'ont pris à sa place. Parce qu'il n'était pas parti à la retraite. Parce que moi, mon père, il est décédé à l'âge de 53 ans.

C. : D'accord.

B. S. : Tu as vu ?! Du coup, moi, j'étais là-bas. Donc, je travaillais là-bas pendant huit-neuf ans. Après, là, j'ai fait toute l'Afrique de l'Ouest, et les zones comme Moscou. En tout cas je voyage. Donc, quand je voyage, il y a ma mère, parce que j'étais très jeune, donc il faut signer les papiers. Tu as vu ?!

C. : D'accord. Oui, oui.

B. S. : Donc, j'ai fait tous mes voyages comme ça. Là, j'ai eu l'âge de 19-20 ans.. Donc là, j'essayais de faire ma carrière personnelle, dans les années 90.

C. : D'accord.

B. S. : Voilà, donc j'ai essayé de faire ma carrière personnelle. Mais c'est là-bas que je me suis adapté à plein de choses. Car dans l'ensemble instrumental du Mali, c'est pas que les Maliens, c'est pas que les Mandingues, il y a toute sorte d'instruments qui viennent dans notre région. Et on parle pas les mêmes langages, parce qu'il y avait plein de gens qui comprenaient pas le Bambara ; donc on discutait en français. Donc, c'est ça qui m'a beaucoup initié aussi. Toutes les rencontres que j'ai faites. Aussi, ça facilite les choses. Donc, c'est là que ça a commencé. J'ai passé un bon moment aussi avant que mon grand-père maternel ne vienne. C'est lui-même qui m'a appris plein de choses . Donc, c'est mon grand-père maternel qui m'a initié à beaucoup de choses.

C. : D'accord.

B. S. : Et puis aussi, je travaillais à côté, entre le père de Toumani, de Sékou Kouyaté, de Diabaté. Donc là, c'étaient les générations de mon père. Donc, j'ai travaillé à côté d'eux aussi.

C. : D'accord. Et c'était principalement par l'écoute, vous écoutiez et vous essayiez de reproduire ce qu'ils faisaient?

B. S. : Tout à fait.

C. : D'accord.

B. S. : Donc, c'est pas que j'avais un temps pour faire les cours, non, non, non. Dans l'ensemble instrumental, il y avait quatre joueurs de kora. Donc là, c'était le père de Toumani, Diabaté, Kouyaté, Kanouté. Donc y avait quatre joueurs de kora, et moi, j'étais le cinquième, donc j'étais très, très jeune. Donc on joue ensemble. Après, ils ont remarqué que moi, je suis très fort techniquement. Parce que là j'ai déjà... euhhh... Donc moi, je joue, mais je ne montre pas.

C. : Ok.

B. S. : Donc, ce sont eux qui font la sonorisation, moi j'étais vraiment là-bas comme complément quoi, et ils étaient fiers. Mais après, ils ont vu que là je suis très fort. Donc c'était... euhh c'était ça, le sujet. Donc, c'était pas moi qui étais soliste. Au moment où y a le père de Toumani, Diabaté et Sékou sont partis à la retraite. Donc il n'y avait que Kanouté qui était là-bas, et lui, il était soliste. Y a un moment, il y avait un problème. Et il a refusé de jouer, donc on n'a pas de joueur de kora. Ballaké, tu te débrouilles. Donc là, ils ont mis une sonorisation sur ma kora et c'est là ils ont découvert que je joue très bien. Donc du coup, tous les solos, je les ai faits mieux que les solistes même.

C. : Oui, oui, je vois.

B. S. : Donc, c'est ça le sujet. Donc c'est là qu'ils ont suivi. C'est pour cela le père de Toumani a dit un jour, là, je me souviens. Il a dit : « Faut pas l'en vouloir : il est en train d'écouter là, c'est bien ». Donc, il a vu que je joue très bien. Il répondait à une question. Et il a dit : « Faut pas l'en vouloir, c'est mieux comme ça, il écoute très bien. » Tu as vu ?

C. : Oui, oui, je vois.

B. S. : C'est bien aussi, c'est facile de prendre des cours, on te montre comment faire, un peu à la moderne c'est pas mal. Mais moi, j'ai pas eu l'obligation d'apprendre ; non, moi, j'ai appris à l'écoute. Oui.

C. : Ok.

B. S. : Donc, si tu joues, je ne viens pas m'asseoir pour regarder tes mains, non. Moi, j'écoute le son seulement. Donc, c'est comme ça, moi, j'ai appris.

C. : Ok. D'accord ; et au niveau des pièces que vous jouez, est-ce que ce sont des pièces que vous écoutez chez d'autres personnes ? Est-ce que ce sont vos compositions ? Ou c'est un mélange de ce que vous avez écouté, de ce que vous-même avez voulu reproduire ou c'est un mélange de la tradition ?

B. S. : Y a tout ça. Parce que tu sais, en fait, la culture mandingue, on a des milliers de chansons.

C. : D'accord.

B. S. : Donc, dans le répertoire mandingue, il y en a beaucoup. Les jeunes maintenant – pourquoije dis les jeunes maintenant ? parce que moi maintenant j'ai 53 ans –, donc, les jeunes connaissent pas mal de choses. Parce qu'il y en a une influence et moi, je ne suis pas contre, mais c'est comme si tu vas à l'école. Tu commences à la petite section, puis tu vas à la grande section. Ainsi de suite. Donc, pour moi aussi, la musique, c'est comme ça. Faut bien écouter. Faut comprendre le vrai répertoire, tout et tout.

C. : Oui.

B. S. : Donc, c'est ça, donc moi, je fais plein de choses comme ça : je traduis les paroles en mélodies. Les gens croient que j'écris mes compositions. Non, ce sont des compositions naturelles. C'est pas que je prends le Bic et le crayon pour décider d'écrire, non, donc là, moi, j'ai une vision, j'ai une sensibilité aussi. Si quelqu'un chante en mandingue, moi, je peux avoir un accompagnement tout de suite. Donc là, je suis très fort dans ça.

C. : Ok.

B. S. : Donc là, c'est pour cela, tous mes albums sont préparés comme ça. Parce que là, j'ai de l'écoute. C'est là, je vais essayer de choisir de belles paroles, essayer de trouver des accompagnements.

C. : Oui.

B. S. : Voilà.

C. : D'accord. Donc aujourd'hui, je prends votre album avec Ludovic Einaudi, c'est un des albums que j'aime le plus quand je vous écoute jouer avec Ludovic Einaudi ; et lorsque je prends par exemple : il y a une chanson, une pièce qui dit : « Laissez-moi en paix. » Comment ça s'est passé ? Comment la composition s'est passée ?

B. S. : C'est une mélodie de notre côté, donc « laissez-moi en paix », on a des chansons comme ça au Mali. Donc du coup, euhh... moi, j'ai pris les paroles et j'ai essayé de trouver des accompagnements et c'est comme ça que ça s'est fait.

C. : D'accord, donc vous avez pris les paroles d'une chanson qui est malienne et ensuite, vous avez traduit dans votre kora, et ensuite Ludovic Einaudi vous a suivi.

B. S. : Oui, c'est ça en fait toutes mes collaborations ; moi, je suis quelqu'un... toutes les collaborations que j'ai faites, c'est pas du jour au lendemain. Avec long terme pour qu'on puisse travailler sérieusement. Voilà, donc on essaye de partager, parce que moi, j'aime bien partager : tu apportes et puis là, je donne aussi.

C. : D'accord.

B. S. : Donc c'est pour cela : j'ai beaucoup travaillé dans ce sens, parce que pour moi, il faut essayer de connaître aussi d'autres cultures, d'autres réalités musicales. Donc, c'est pour cela que toutes mes collaborations, quand tu écoutes, tu vois, c'est pas que uniquement la musique mandingue. Y a ça, mais y a un mélange aussi. Donc toutes les collaborations que j'ai eues à faire avec Pascaline, les Iraniens, c'est comme

ça. Parce que tout compte fait, on respecte nos cultures, voilà ; et à ça, je peux t'apporter des choses et toi aussi tu peux m'apporter des choses.

C. : D'accord.

B. S. : Toutes les collaborations que j'ai eues à faire, quand tu écoutes ces albums, tu vois que tout y est, mais il y a l'accompagnement qui est là-bas, donc ça, ça vient de moi.

C. : Ok.

B. S. : Donc, c'est ça le truc, quoi.

C. : D'accord. Je vous ai connu à travers Kaeli, en fait, je vous avais connu comme artiste sur les scènes de la kora. Mais bon, j'ai eu ce contact avec Kaeli qui est votre... Mais je me demande le choix de vos koras, qu'est-ce qui vous fait choisir vos koras ? Parce que j'ai vu que vous en avez une ou plusieurs traditionnelles, avec les boucles de cuir, j'ai vu aussi que vous utilisez les koras de Kaeli. J'ai vu aussi que vous utilisez un système d'amplification de vos koras. Qu'est-ce qui vous amène à choisir ? Pourquoi vous faites ces choix ?

B. S. : En fait, la kora, bon, moi, je peux dire : les gens disent : « la kora traditionnelle, la kora moderne », donc pour moi, c'est nul. Une kora, c'est une kora, quoi !

C. : D'accord.

B. S. : Y a l'évolution : même la guitare, c'était pas comme ça ; même le violoncelle, c'était pas comme ça, y a eu une évolution. Donc moi, je les encourage, on a eu de très grandes évolutions qui est venue. Y a la kora à clés, la kora chromatique, y a plein de koras. Du coup, quand tu joues avec des musiciens, il y a beaucoup de changements d'accords. C'est pas la même culture, donc c'est pas la mélodie mandingue. Si c'est en solo, tu peux faire beaucoup de changements d'accords, mais ça prend beaucoup de temps. Donc là, il y a Kaeli qui m'a contacté, donc j'ai beaucoup discuté avec lui. Il m'a offert une kora, donc c'est une Kora faite avec les clés. Donc moi, j'ai pas beaucoup aimé, parce qu'il y a trop de sons métalliques. Donc après, il m'a dit :

« Ballaké », donc j'ai mis du temps à monter sur scène avec ça. Parce que le son est trop métallique. Donc après, il me dit « Ballaké, avec le suivi, ça rapproche avec le son des conso », et j'ai dit : « Ok, bon, je vais voir. » Donc, il a fabriqué une et j'ai vu que ça se rapproche, il a écouté aussi ma kora avec mes consos. Donc, c'est là que lui aussi il a travaillé sur ses sujets, pour me donner le son que je veux. C'est pour cela, donc il m'a fabriqué ça, donc il dit : « Je peux faire aussi avec huit tons. » Je dis : « Ouais, ok. » Donc, il a fait avec huit tons. Donc au début, on a fait chromatique, juste quatre cordes. Puis après, il m'a fait quatre, cinq, six, sept cordes, jusqu'aux vingt et une cordes. Bon après, j'ai vu une à base de vingt-deux cordes, donc je lui ai demandé s'il peut me faire une vingt-deuxième corde, parce que j'aimerais voir si y a deux #cies, parce qu'il deux #cies. Donc c'est pour faire une troisième #cie grave. Donc là, moi, j'ai vingt-deux cordes, donc on discuté de plein de choses comme ça. Après, j'ai rencontré Julien aussi, et en parlant de la sonorisation, je lui ai dit : « Et si on peut trouver un système où chaque corde a un capteur ? »

C. : Ok.

B. S. : Donc là, Julien a apporté ses cics, pour Diabaté avec le système. Après, il a fabriqué pour moi aussi. Après, j'ai vu que le son acoustique est magnifique. Tu as vu ? Donc le système de Julien, j'ai presque une, deux, trois koras, donc là, il y a son système sur les trois koras. Donc, au niveau du son, ça m'a beaucoup arrangé ; bon, moi, je l'utilise au côté acoustique aussi, là, y a un petit micro que moi, j'accroche quand je joue avec Vincent.

C. : Oui.

B. S. : Donc, j'ai accroché le système de Julien pour les attaques et les consos. C'est très bien, l'acoustique aussi. Donc, quand je joue avec les orchestres qui tapent trop fort. Et là, ça m'a beaucoup sauvé, parce qu'avec l'âge, j'ai mal au dos, j'ai mal au poignet. Donc, c'est mieux que j'utilise cette kora. Donc, quand je le vois, je lui dis : « Fais comme ci, comme ça. » Je participe. Donc, il y a ça. Même avant-hier, j'étais chez lui pour équiper le système de mon jeune frère. C'est Kaeli qui a fait une kora pour mon jeune frère ; donc là, je suis allé récupérer, parce qu'il a bien changé les cordes. Bon après, pour lui faire monter le système, je suis allé chez Julien aussi. Là, je suis rentré hier matin même. Et c'est là, tu m'appelles, je suis en train de faire un travail aussi, j'ai pas dormi du tout et je dois aller à une phase de répétition pour des projets. Donc là, je rentre très tard. Donc quand tu m'a appelé, j'étais juste en train de me coucher.

C. : Ah... désolé.

B. S. : Non, non, non, c'est pour le travail, je sais bien. Le temps de me joindre, c'est dur, parce qu'il y a plein de choses qui débordent autour de moi. Je sais qu'on se verra ou tu m'envoies par écrit et je te réponds. Il n'y a pas de problème.

C. : Je me suis dit que je peux utiliser aussi votre e-mail.

B. S. : Oui, oui, c'est ça qui est bien aussi. Tu as déjà ça ?

C. : Je vais le reprendre, parce que j'avais un mail, mais je suis plus sûr si ça passe.

B. S. : Je vais te l'envoyer par texto. Si tu as des questions aussi, tu peux m'appeler ; si je suis occupé, je te dirai.

C. : D'accord.

B. S. : C'était juste le moment qui était un peu compliqué.

C. : D'accord.

B. S. : Je suis trop pris dans certaines choses, quoi ! Donc c'est pour ça, mais là, tout va bien.

C. : Je vais vous poser peut être une dernière question pour ne pas trop vous fatiguer, parce que vous avez eu auparavant des heures très fatigantes. J'ai plein de questions, mais une dernière. Je me dis : « Ah... Comme vous avez beaucoup à faire, je vais vous poser une dernière, si vous me le permettez.

B. S. : D'accord, y a pas de soucis.

C. : Je sais que dans la culture, il y a plusieurs histoires de la kora. Mais il est toujours bon d'entendre votre histoire de la kora. D'où vient la Kora ?

B. S. : Voilà, tu sais, l'histoire de la kora s'est un peu dénaturée par rapport à plusieurs personnes.

C. : Oui, oui.

B. S. : D'autres disent que c'est la Gambie, mais non : la kora, c'est la Guinée-Bissau.

C. : Ah bon, ok.

B. S. : C'est pas la Gambie.

C. : D'accord.

B. S. : À l'époque là, c'est mandingue, donc il n'y a pas : c'était le même pays. Donc, c'est maintenant qu'avec les frontières, ces parties-là sont séparés. Donc c'est la Guinée-Bissau.

C. : D'accord.

B. S. : Et puis, tout le monde parle, mais la vraie histoire, c'est ce que je te dis. Il y a des gens qui ont déjà menti, mais je ne rentre pas dans les détails. Mais, de toute façon, je peux t'assurer ça : la kora, son origine, ça se trouve en Guinée-Bissau. Moi, mon grand-père maternel vient de Guinée-Bissau.

C. : D'accord.

B. S. : C'est la même famille que BA Sissoko, Mamoudou Sissoko. Et la sœur de mon grand-père, c'est la maman du père de Seydou Kouyaté.

C. : D'accord.

B. S. : Donc, c'est la même famille. Donc là, c'est le côté maternel qui est plus proche de la kora que mon côté paternel.

C. : D'accord.

B. S. : Donc, je peux dire que les gens disent : « Ouais, c'est pour les Diabaté ». Ils disent ça, mais ils sont pas habilités à utiliser ça. Donc, c'est famille Sissoko qui a hérité de ça. Donc, c'est pour entrer dans les détails. Les gens disent que c'est Gambie ou Sénégal, mais non, c'est Guinée-Bissau.

C. : D'accord.

B. S. : Et la ville précisément, c'est Kansala.

C. : La manière dont c'est venu à Kansala, est-ce que c'est par... Certains disent que c'est un dondes Djinns. D'autres disent que c'est un mélange de cultures qui a fait que l'influence d'ici et de là ont produit cet instrument.

B. S. : Non. Bon, tout ça, c'est de l'histoire arrangée pour moi. Mais quand même, euhhh, le chasseur qui a marié la femme, donc c'est la femme. Donc, on lui a trouvé la kora et elle a donné à son griot qui s'appelle Tirimani. Donc, c'est ça ; mais les histoires de Djinns qui ont attrapé avec un filet... tout ça... c'est des histoires pour les Occidentaux.

C. : D'accord.

B. S. : Voilà, mais je ne vais pas contredire, avec mon grand-père qui vient de Guinée-Bissau ; il s'est installé au Sénégal. Donc, mon grand-père maternel s'y est installé ; donc, c'est la même zone, quoi. Même mon père, ce fut comme ça. Dans la région du Mali, en ce moment, y avait pas de frontière, c'était le même territoire. Donc, il voyage pendant la saison sèche ou la saison des pluies pour cultiver. Donc, c'était ça.

C. : Ok.

B. S. : Donc avec l'indépendance et le système frontalier, il y a eu des divisions, mais c'est la même famille.

C. : Hum, d'accord. Ok, c'est vrai que j'ai beaucoup de questions, mais je ne vais pas vous fatiguer avec ça. Je vais prendre le temps de mettre sur papier ce que j'ai pris déjà et je vais vous envoyer cela sur papier et je vais vous le renvoyer. Ensuite, vous me dites ce qu'il serait bon de garder, de retrancher ou de compléter.

B. S. : Ok, pas de problème. Et n'hésite pas, hein. À chaque fois, si tu as des questions précises, tu m'appelles ou tu m'écris par un mail.

C. : D'accord, ça marche. Grand merci, vraiment, grand merci.

B. S. : Ok.

C. : Donc j'attends votre e-mail.

B. S. : Ok, je t'envoie ça tout de suite par texto.

C. : Merci en tout cas ; grand merci.

B. S. : Ok, bonne journée.

C. : Merci. À vous de même.

ANNEXE 2- Déclaration de l'entreprise au nom du chercheur ayant pour but la sauvegarde, la transmission et la promotion du patrimoine culturel



Certificat d'inscription au Répertoire des Entreprises et des Établissements (SIRENE)



5M6R 002554 16788
SIR_CERT02
CI 005142-00003935



MONSIEUR ARMEL BENVIDE OSEE AYEGNON
20 RUE JEAN MOULIN
74100 AMBILLY

Service Info Sirene
0972 72 6000 (prix d'un appel local)
Mél : sirene-dijon@insee.fr

A la date du 02/01/2019

Description de la personne	
Identifiant SIREN	844 954 222
Identifiant SIRET	844 954 222 00015
Nom	AYEGNON
Nom d'usage	
Prénoms	ARMEL BENVIDE OSEE
Date et lieu de Naissance	16/08/1984 - ANYAMA
Activité Principale Exercée (APE)	8552Z Enseignement culturel
Date de prise d'activité	07/01/2019
Description de l'établissement concerné	
Identifiant SIRET	844 954 222 00015
Adresse	20 RUE JEAN MOULIN 74100 AMBILLY
Enseigne	
Activité Principale Exercée (APE)	8552Z Enseignement culturel
Date de prise d'activité	07/01/2019
Effectif salarié à la prise d'activité	0
Mise à jour effectuée	
Événement	création de l'entreprise au répertoire Sirene
Date de l'événement	07/01/2019
Référence : déclaration n°	U69076864118 Transmise par URSSAF RHÔNE-ALPES
Attention : conservez précieusement ce document. Aucun duplicata ne pourra être délivré.	

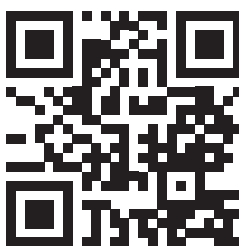
Pour toute question relative à ce certificat, s'adresser au service SIRENE de la Direction Régionale :
BOURGOGNE-FRANCHE-COMTE 2 RUE HOÛCHE BP 83509 21035 DIJON CEDEX

REPUBLIQUE FRANCAISE

1/1 1 002554 5M6R 00

ANNEXE 3 – Interviews repertoriés sur internet

<https://korael.com/videos/>



ANNEXE 4 –Échanges de courriers

Échange avec Roderick Knight du 14 septembre 2019

When I teach kora, it is the same as when I was being taught. My lessons with teachers in Gambia (and originally in Sierra Leone) were not “traditional,” in the sense that I did not apprentice myself to a player, live in his compound and take part in musical activities. Rather, my lessons were at present times, much like lessons in the West. But they were entirely oral. My teacher would show me how to play a piece, then I would imitate it. One teacher, Jali Nyama Suso, was unusually good at breaking a piece down into steps of increasing difficulty, much as we do in the West.

I use this same method in my own teaching. I show the basic beginning steps to playing a piece, have the students learn them, then move on to increasing complexity. At some point we add the song as well.

When I was teaching kora as a class at Oberlin, my goal was to learn maybe three pieces in a semester so that we could play and sing them as a group. In the early days (ca. 1978 to 1988), we gave concerts on stage. Later, I made the event more informal, inviting people to come listen in the classroom on the last day of the term. My students were all undergraduate men and women, some studying their instrument as a major, others simply interested in music. I never used notation in class. We learned entirely orally, except for the song texts, which I wrote out. The focus was on learning to play and sing, with explanations of what the songs were about and a little about the culture—who the musicians are in society, the role of women (as singers, not instrumentalists, typically).

I was introduced to the kora by Suntu Suso, a Gambian living in Sierra Leone at the same time I was there, 1964-1966. We met entirely by chance, and he came to our house to give us (my wife and me) a private concert. He procured my first instrument for me, and then gave me my first lessons. Then, I enrolled in graduate school at UCLA and began transcribing the tapes I had made of his playing. I learned several pieces this way, rather than directly from him. I wrote my MA thesis on the basis of these studies.

In 1970, I returned to Africa to conduct my doctoral work for one year. I went to Gambia and arranged to work with the leading kora player in the country, Jali Nyama Suso. Soon after this, I learned that Suntu Suso had returned to Gambia, so I immediately contracted to work with him again as well. Thus, I had two kora teachers at once. I met each of them about three days a week, to study kora or to make recordings of other players or attend events with traditional music.

In 1971, I was able to continue working with Jali Nyama Suso because I arranged for him to take a visiting artist position at the University of Washington, in Seattle, Washington. He conducted classes with students, and I sat in on these and handled the administrative details. I was also writing my dissertation at the time, and thus benefitted greatly from having more time with Jali Nyama. I learned a few more pieces, and was able to ask many questions as I worked on my transcriptions.

Échange avec Dominique Catta du 1^{er} septembre 2014

Je suis né le 11 novembre 1926 à Nantes, quatorzième et dernier de mes parents. J'ai vécu dix ans à Nantes, où j'ai reçu, dans de très petites institutions tenues par deux vieilles demoiselles, quelques bases élémentaires de grammaire française et d'arithmétique.

Puis en 1936, mes parents ont habité Paris et m'ont inscrit dans les basses classes du collègeJésuite de la rue Franklin (VIII^e). J'ai mal vécu le choc du petit provincial en milieu parisien bourgeois aisé et mes parents ont été obligés de m'envoyer en province une partie de l'année scolaire. Puis, la guerre est arrivée, durant laquelle la famille (moins mes frères mobilisés, puis prisonniers en Allemagne) s'est repliée en Anjou, dans la propriété héritée de ma mère, tout près d'Angers. C'est dans cette propriété que le père de ma mère, René Bazin, de l'Académie française, a écrit ses nombreux romans, récits de voyage et articles, qui ont fait sa célébrité entre 1900 jusqu'après la Seconde Guerre.

J'ai aimé l'Anjou, et mes années de collège tenu par des prêtres diocésains ont marqué monadolescence. Ils furent à l'origine de très belles amitiés que j'ai gardées toute ma vie. Dans ma classe terminale, dix jeunes gens se sont donnés à Dieu, dont quatre comme missionnaires et quatre comme moines bénédictins.

C'est après une expérience spirituelle forte, que j'ai éprouvée à 15 ans au cours d'une messe, que j'ai décidé, en 1943, de suivre le Christ dont j'avais subitement senti la présence joyeuse et libératrice de mes vices. Aussi, à la fin de mes études secondaires, en 1945, j'ai cherché d'abord à m'orienter comme certains de mes camarades vers les missions en Afrique ou en Asie ; puis, après une retraite à l'abbaye de Solesmes, j'ai été fasciné par la majesté des constructions de la grande abbaye de Solesmes qui se reflète dans les eaux de la Sarthe. J'y suis entré à 20 ans.

Solesmes fait partie de l'ordre bénédictin, dont la règle de vie est la « règle de saint Benoît ». Pour ne pas m'écarter du sujet, voici l'essentiel à retenir sur les bénédictins. Benoît de Nursie, en Italie, est né vers 480 et est mort en 547. Il a laissé une règle, qui s'est répandue en Europe surtout à partir du X^e siècle sous l'Empire de Charlemagne. Il existait des moines avant saint Benoît, mais sa règle s'imposa presque partout en raison de la sagesse des conseils ou commandements qu'elle prescrit en référence surtout à l'Évangile. Dans son prologue, saint Benoît propose au candidat de revenir à Dieu qui l'appelle dans sa tendresse de Père. Son monastère est une école pour y apprendre la recherche de Dieu en toute chose par la mortification des passions désordonnées, l'amour fraternel, l'obéissance filiale à Dieu à travers ceux qui le représentent, en particulier le supérieur, appelé « père abbé ».

Entré le 5 octobre 1946, j'ai prononcé mes premiers vœux – « obéissance, conversion de mes mœurs et stabilité dans le monastère » en 1948, puis mes vœux perpétuels et solennels en 1951. En 1953, après une formation reçue pour cela, j'ai été ordonné prêtre.

Je n'ai pas reçu de charges importantes à remplir durant les dix-sept ans que je suis resté à Solesmes ; mais avec des frères plus âgés, j'ai rempli des fonctions de chantre au chœur (c'est-à-dire à l'église pour l'Office (la prière « officielle », la *Liturgie*), de responsable de l'accueil des hôtes, de jardinier, etc., tout en suivant des cours de formation spirituelle et théologique.

Comme j'avais une voix forte et paraissais avoir quelques dons pour le chant grégorien, je reçus personnellement de très utiles leçons du maître de chœur de cette époque, appelé Dom Gajard, qui dirigeait le chant depuis la fin de la guerre de 1914. Son nom figure encore sur les

disques que Solesmes publia presque chaque année surtout à partir de 1948. C'est de cet homme, qui avait comme inné le sens de la prière par le chant, que j'ai reçu ce qui me permettra les adaptations du chant liturgique, demandées par le Concile Vatican II.

Échange avec Dominique Catta du 4 août 2014

1- Les différentes obédiences occupées dans un monastère peuvent faciliter les différents changements pouvant être apportés à divers niveaux en son sein. Quelles étaient celles que tu as occupées au sein du monastère ?

Sous réserve d'erreurs de dates, voici à peu près quelles charges me furent données :

Jusqu'en 1978, j'avais, en plus de la direction du chœur, les charges de portier et d'hôtelier, et de coopération aux travaux manuels de peinture et d'aménagement du monastère et des terrains qui l'entourent.

En 1978 et jusqu'en 1983 j'ai eu la charge de maître des novices, tout en gardant celle de maître de chœur jusqu'en l'an 2000.

Je fus renommé hôtelier à partir de 1983.

En 1974 (?) le père de Ribes – prieur à cette époque, puis élu abbé en 1986 – me donna la charge de prieur (second de l'abbé). Le père Armand Sauvaget me remplaça comme prieur vers les années 1990 (?).

En l'an 2000, le père abbé Ange-Marie Niouky me donna la charge de prieur jusqu'en l'an 2014, où je fus remplacé par le père Jean-Marie Rouzeau.

2- Certaines inspirations des compositions de la liturgie de Keur Moussa sont d'origines non chrétiennes. Certains détracteurs pourraient trouver en cela une profanation du chant liturgique, d'autres une aseptisation du chant profane... Que pourrais-tu leur répondre?

La plupart des compositions liturgiques de Keur Moussa ne sont pas copiées matériellement sur des airs profanes, si bien qu'on n'aperçoit l'inspiration que lorsqu'on fait entendre l'original. Généralement, le rythme est sinon modifié, du moins influencé par la Parole sacrée, qui influe sur la

musique et son expression chantée. Il y a cependant un certain nombre de chants liturgiques, comme *L'Hymne à la charité*, dont la musique est proche de l'original profane. Jusqu'ici, personne n'en a fait la critique. À ceux qui s'en étonneraient, je répondrais que dans le cas précis de *L'Hymne à la charité*, l'original (cf. *Kambéré sarameng* dans le CD ?) est en quelque manière élevé par les paroles de l'apôtre Paul aux Éphésiens : « *Si je n'ai pas la charité, je serai comme une cymbale sonore et je ne serai rien...* » En écoutant les deux compositions l'une après l'autre, on peut préférer sur le plan esthétique l'original « païen », et vibrer de ferveur en chantant l'adaptation chrétienne.

3- Le monastère se trouve dans un milieu fortement influencé par le religieux. Quel est ton point de vue sur les croyances portées par les religions trouvées localement au Sénégal lors de la fondation de Keur Moussa et celles présentes aujourd'hui ? (Islam, animisme...)

L'islam que j'ai rencontré au Sénégal en 1963 et pratiquement durant les trente premières années du monastère a été *tolérant*, et même *ouvert* à notre venue parmi les musulmans. Les musulmans sont sensibles au témoignage de prière des frères et sœurs de Keur Moussa – Keur Guilaye, ainsi qu'au dévouement inlassable et gratuit ou presque des religieuses servantes des pauvres. Dans mon livre *Oasis des cultures*, je cite plusieurs témoignages de cette ouverture.

L'animisme est resté plus ou moins présent dans les pratiques de nos amis musulmans du Sénégal, encore que tout cela est très varié selon les ethnies et les régions. L'animisme en Casamance est probablement plus fort et davantage pratiqué qu'à Keur Moussa ; mais depuis une dizaine d'années, l'afflux considérable d'étrangers venus se réfugier au pays de la Téranga a dû modifier dans un sens comme dans l'autre les croyances et les pratiques religieuses, au Cap-Vert en particulier, où l'afflux de chrétiens africains étrangers a été considérable.

Avec toute mon

amitié Pa Do

Échanges avec le Frère Luc Bayle du 27 Août 2014

Le premier point concerne l'idée d'une musique inspirée de la Parole de Dieu. Durant mes échanges, frère Do semblait beaucoup insister sur le fait que la musique devait s'inspirer de la parole de Dieu. Pour vous quelles sont les caractéristiques d'une musique inspirée par la Parole de Dieu? Qu'est ce qui constitue la Parole de Dieu ? Est- ce simplement la Bible ou couvre-t-elle d'autres domaines plus ou moins larges ?

Quand on parle de Parole de Dieu, il s'agit essentiellement de la Bible. Elle est en acte durant la Liturgie de l'Église. Donc on peut étendre à la Liturgie (« prière du Christ, Tête et corps). Il parle aussi dans la vie, mais là il y a une part de subjectif.

Je ne dirais pas les choses comme le fr. Dominique. Je dirais que la musique est au service de la Parole de Dieu. La musique est là pour faire comprendre la Parole de Dieu, c'est une exégèse.

Comme exemple d'une musique au service d'une parole (qui n'est pas la parole de Dieu) :

<https://www.youtube.com/watch?v=NfwW76JzVQI>

<https://www.youtube.com/watch?v=eUzAWyAm860>

Comme moine de Keur Moussa, quel sens prend pour vous la musique de Keur Moussa ?

C'est la musique de ma prière, tout simplement. Il est vrai que j'ai contribué à la créer.

Est- elle encore d'actualité ?

Bien sûr. Pour 2 raisons :

1. Le rythme : c'est une nécessité de la vie.
2. L'inspiration reste pour l'instant modale (grégorienne et africaine). Pour la modalité voir l'article de l'Encyclopédia Universalis.

Garde-t-elle aujourd'hui, le même style qu'elle avait dès les premiers enregistrements ?

Non bien sûr. Le 1^{er} CD (Lumière radieuse) est très « toubab ». Au fur et à mesure l'influence africaine se fait sentir, au moins pour l'exécution.

Pensez-vous qu'un changement de style serait d'actualité aujourd'hui ?

Non pas un changement mais une évolution serait souhaitable. Nous n'écoutons pas Mozart comme les gens du XVIII^{ème} siècle. Nous avons Beethoven, Brahms ou Ravel dans l'oreille (qui a donc changée).

Il faudrait même qu'elle évolue !

Doit-on la considérer comme une musique africaine ou occidentale ?

La musique, c'est la musique :

Exemple :

<https://www.youtube.com/watch?v=n-DgS75lfmw>

Le compositeur est autrichien, l'orchestre et le chœur d'enfants sont allemands, les chœurs et le chef sont japonais.

La musique est universelle. Il faudrait voir le film « L'enfant au violon »

<https://www.youtube.com/watch?v=j0mljbBWKhU>

A un moment, un professeur du Conservatoire (de Pékin ?) confie à ses élèves l'éblouissement quand on a pu introduire « Les 4 saisons » de Vivaldi pendant la révolution culturelle !

Quelle est la signification de la musique de Keur Moussa pour vous aujourd'hui ?

Je ne sais que répondre.

Vous avez sûrement écouté le CD oasis de Culture enregistré par le frère Dominique. Que pensez-vous de la théorie mettant un lien entre musique africaine et musique grégorienne ?

C'est une approche personnelle du fr. Dominique, et à ce titre intéressante. Il n'y a pas eu d'influence directe entre Grégorien et musique africaine. Le vrai point commun, c'est la modalité... mais en un sens plus large que ce que le fr. Dominique a de la modalité grégorienne.

Interview avec D.K

Chercheur (C.) : Voilà, donc... vous me disiez en fait que le balafon était votre instrument de prédilection. Dans la famille.

(D. K.) : Le balafon, c'est le premier instrument de l'Afrique noire.

C. : D'accord.

D. K. : Au temps des [Inaudible - 00:00:19], au temps de Soundiata Keita et du roi du soussou, Soumangourou Kanté.

C. : Oui, oui.

D. K. : Voilà, nous, notre grand-père, il était le griot de Soundiata Keita.

C. : D'accord, oui.

D. K. : Voilà, mais depuis qu'il est parti, il y avait une histoire que le grand père de Soundiata... heu... Soundiata, il a été chassé de l'Empire mandingue.

C. : Oui.

D. K. : Voilà, il est parti en exil, à Nema chez [Inaudible - 00:00:46] le roi du Soniké.

C. : D'accord.

D. K. : Oui. Et son grand frère, [Inaudible - 00:00:50] roi du Manding...

C. : Oui.

D. K. : [Inaudible - 00:00:55 à 00:00:58]

C. : D'accord.

D. K. : Depuis qu'il a pris le trône... maintenant, à l'époque, Soumangourou Kanté avait beaucoup de force. Il a pris sa fille qu'il a donnée à notre grand-père pour aller donner à Soumangourou Kanté, qu'il le prend pour mariage, parce qu'il cherche Soundiata pour l'éliminer pour que Soundiata ne vienne pas prendre le pouvoir au Manding.

C. : D'accord.

D. K. : Depuis que notre grand-père est parti, il n'a pas trouvé Soumangourou Kanté dans sa chambre sacrée. Il était parti à la forêt et notre grand-père est entré dans cette chambre. Et cette chambre, les femmes n'entrent pas là-bas. Il entre là-bas, Soumangourou Kanté, il vient, puisque c'est un roi sorcier, il te tue et il le décapite. Lorsque notre grand-père est entré, il a vu le balafon, il voulait jouer ce balafon... il a vu l'aigle [*Inaudible - 00:01:54*]... Et l'aigle, il ne faut pas jouer son balafon. Il lui a dit : « Pourquoi ? », l'aigle lui a dit : « Si tu joues ce balafon, Soumangourou Kanté va te tuer, il va te décapiter. » Et notre grand-père a dit : « Mais qu'est-ce que moi, je peux faire pour jouer ce balafon et que rien ne peut m'arriver ? » Il a dit : « Tu

vas me donner une garantie si toi et tes descendants vous ne dira jamais l'aigle, si l'aigle prends ton poulet, où ton poussin ton descendant ne lui dis pas arrête. » L'aigle lui dit : « Si tu me donnes cette garantie, il a dit, je te laisse jouer ce balafon a condition je vais te dire le secret. » Et les ancêtres quand ils jurent quelque chose, ils le font. Mon grand-père, il a juré, il a dit : « Oui, je te garantis ça. Jamais, mes descendants qui sont des Kouyaté ne mangent pas l'aigle. » Nous on ne mange pas l'aigle.

C. : Ah ! Ok.

D. K. : Nous on ne mange pas l'aigle.

C. : D'accord.

D. K. : Et si l'aigle prend un poussin ou une poule pour l'emmener, quand il le prend, nous, on ne dit pas « laisse tomber ». Quand je lui ai dit « laisse tomber », il va descendre et il va le laisser tomber. Ça c'est un pacte entre nous avec le [*Inaudible - 00:03:20 à 00:03:24*].

C. : D'accord.

D. K. : Depuis qu'il a dit : « Si Soumangourou vient et qu'il te trouve ici et qu'il sait que tu as joué le balafon », il faut prendre une (*Inaudible - 00:03:33*) il faut immédiatement le chanter.

C. : Oui, oui.

D. K. : Parce que Soumangourou n'a pas de griot. Personne ne le chante, c'est lui qui chante à sa propre personne.

C. : **Oui.**

D. K. : Et lorsque notre grand-père a touché le balafon, les Jinns ont annoncé ça à Soumangourou Kanté, qui s'est transformé en [Inaudible - 00:03:49 à 00:03:51]. Il a causé avec notre grand-père et il lui a demandé : « Toi, tu es un Jinn ou bien tu es un homme ? » Il dit : « Moi, je suis un homme. » Il dit : « Comment tu t'appelles ? » Il dit : « Moi, c'est Gnakoma Dora. » Le premier nom de notre grand père c'était Gnakoma Dora.

C. : **D'accord.**

D. K. : Il a dit : « Mais Gnakoma Dora, ce n'est pas le nom d'un homme. » Il a dit : « Oui, c'est le nom d'un homme. » Tout à coup, notre grand-père a commencé à chanter Soumangourou Kanté. De chanter ses grand-pères, et Soumangourou a commencé à se transformer comme un humain. Puisqu'il était venu avec une autre image qui n'était pas l'image d'un homme. Tout à coup, il a commencé à se transformer, à se baisser jusqu'à devenir un homme devant notre grand-père. Il a dit : « Toi tu viens d'où ? Il a dit : « Moi, je viens de Manding. C'est le roi du mandingue qui m'a envoyé. » Il a expliqué comme je t'avais dit, Soumangourou Kanté a dit :

« D'accord. » Il a dit : « Maintenant, c'est l'ancien roi du Manding qui t'a envoyé chez moi. » Il a dit : « Oui. » Il a dit : « D'accord. » Il a dit : « Voilà, si tu dis [Inaudible - 00:05:02 à 00:05:05] »

C. : **Hum.**

D. K. : [Inaudible - 00:05:11 à 00:05:30]. *Et le roi qui était là-bas, il a pris la fuite. Soundiata a gouverné le Manding pendant douze ans.*

C. : **Oui.**

D. K. : C'est comme ça que Soumangourou a donné le balafon à notre grand-père. Il a dit :

« Je vais te donner notre nom. » [Inaudible - 00:05:45 à 00:05:52]...

1. C. : **C'est l'histoire qu'on ne voit pas dans les livres.**

D. K. : Si tu vois, à l'époque, nos ancêtres ne disent pas les vraies histoires aux Blancs de l'époque, parce qu'à l'époque, les colons ce sont des ennemis. Tu comprends ?

C. : **Oui.**

D. K. : Ils sont venus pour nous coloniser et faire des choses qui ne sont pas bien. Et les ancêtres ont peur de dire la vérité. Parce qu'ils les considèrent comme des ennemis. Et nous, on a de vraies histoires qu'on peut te raconter sur l'Empire mandingue. Parce que l'Empire mandingue, c'est douze pays de l'Afrique de l'Ouest.

C. : **Oui, un grand territoire. Haaaa...**

D. K. : L'Empire du Mandé s'étend depuis le Sénégal, de la Gambie, de la Guinée-Bissau, la Mauritanie, la Guinée-Conakry, la Côte d'Ivoire, le Burkina-Faso, la Sierra Leone, le Liberia, et jusqu'au Niger à l'est. Tout ça, c'était l'Empire mandingue. Le Mali, tout ça, c'était l'Empire mandingue. Mais tout ça, il y a des choses qu'on ne dit pas. Même ici, il y a des choses que je ne pourrai pas te dire directement ici. Mais quand on s'assoit entre nous, je peux te le dire.

• C. : **Oui, c'est vrai, je comprends.**

D. K. : Voilà, parce que Soundiata, le roi du Manding, lui, il était né en 1200. Il a été exilé à Nema en 1222, mais il est revenu en terre mandingue en 1232.

• C. : **Ah ! Ça on ne le voit pas dans l'histoire qu'on lit.**

D. K. : En 1232, et il a combattu le roi-sorcier Soumangourou Kanté, le roi du Soussou en 1235, lors de cinq batailles. La première bataille, c'était Tabou ; la deuxième bataille, c'était Niani ; Negueboria ; Sankénan et la guerre de Kirina en 1235. C'est en 1235 que Soumangourou Kanté est tombé à Kirina. Il s'est transformé pour disparaître dans les grottes. Voilà, et après, Soundiata est devenu le roi du Manding en 1235. En 1236, il a réuni tous les douze rois du Manding à *[Inaudible - 00:08:28]*... pour écrire la première Constitution de l'Afrique noire qui comportait quarante-quatre articles. C'était en 1236.

C. : **OK.**

D. K. : Voilà, et c'était aussi en présence de notre grand père [*Inaudible - 00:08:48*]... Il était le messager, tout ce que le roi disait, c'est lui qui communiquait et qui dit ça aux gens. Nous sommes les [*Inaudible - 00:09:00 à 00:09:03*]... Voilà pourquoi on est nobles. Chez nous, les Kouyaté et nous les griots, on est nobles, puisque il n'y pas de [*Inaudible - 00:00:12 à 00:09:18*]... Puisque les rois nous avaient protégés, nous avons la protection du roi. Jamais on ne prend un griot pour le faire en esclave, jamais. On était protégés par les rois ; et quand j'entends dire que, on dit que l'Afrique n'a pas de démocratie, ça me choque parfois. À l'époque, en 1236, avec cette entente du Manding, dans le gouvernement de Soundiata Keita, il y avait dix-huit femmes. Dans le gouvernement de Soundiata Keita à l'époque. [*Inaudible - 00:09:55*].

C. : D'accord.

D. K. : Dix-huit femmes qui étaient dans le gouvernement de Soundiata Keita à l'époque. Et il a décentralisé aussi le pouvoir, les onze rois, c'est des rois souverains, des rois qui sont des gouverneurs. Soundiata aussi était le roi empereur, le roi souverain. C'est lui qui était le roi de tous ces rois à l'époque.

• **C. : Comment vous appelez les rois, les rois en dessous de Soundiata ?**

D. K. : Les rois qui sont en dessous de Soundiata Keita, il les a nommés comme des gouverneurs actuellement en Amérique.

C. : D'accord, oui.

D. K. : C'est comme Trump, il est là, c'est le président de l'Amérique, mais les États sont là, ils ont leurs lois, mais il y a une loi qui regroupe toute l'Amérique. À l'époque mandingue, c'était comme ça. Il y avait le roi sounou, il y a un roi au Sénégal, en Gambie, partout. Ils ont leurs lois là-bas, mais il y a une autre loi qui couvre tout l'empire. C'était cette loi qui avait quarante-quatre articles. C'était Soundiata Keita qui était l'empereur, le roi souverain.

C. : D'accord.

D. K. : Mais il y a les gnamakalas qui sont les griots, les forgerons, avec les cordonniers, avec les gaolos.

C. : Les gaolos c'est... ?

D. K. : Les gaolos c'est comme les sinas, les gens qui ne jouent pas d'instruments, ils ne tapent pas de tambour, mais ils parlent. C'est des gens qui parlent [...] C'est des gens qui parlent, mais qui n'ont pas d'instrument. Et il a fait pour implanter l'islam qui est entré dans l'Empire mandingue en 1050. En 1050, l'islam est entré en terre mandingue. En ce moment, Soundiata Keita même n'était pas né. C'était son grand-père, son arrière-grand-parent qui s'appelait Boni Mandé. Et si tu me le permets je peux même te citer le nom de ces douze rois...

C. : **Oui.**

D. K. : Qui sont là [...] On peut citer les douze rois de l'Empire mandingue dans Soundiata Keita a succédé. Parce que ça, on ne peut pas cacher les douze rois, on peut le dire sans problème. Il y a des choses qu'on ne dit pas mais il y a des choses que c'est normal de le dire. D'accord ; ici, on a le nom des douze rois de l'Empire mandingue [...] On prend de Soundiata Keita. Les douze rois, le premier s'appelle Kamaja Camara, c'était le roi de Dalikimoudou. Il y a aussi un autre roi, le deuxième roi, c'était Sara Camara. Sara Camara, c'était le deuxième roi de l'Empire mandingue qui était dans le gouvernement de Soundiata kéita. Le roi de Sinikiboundou.

- C. : **Au niveau de l'épellation, comment l'écrire en fait ?**

D. K. : Il y a le troisième roi qui s'appelle Fakouma Keita. C'est le roi de Hamana.

C. : **D'accord.**

D. K. : L'autre roi, il s'appelle Fakoro Keita, le roi de Megnan.

C. : **Ok.**

D. K. : Le roi de Barassan, il s'appelle Tramakanba Traoré. [*Inaudible - 00:18:28 à 00:18:32*]. Massadjoma Keita, le roi de Koromandougou. Maintenant, je dis seulement les noms. Fakoly Kourouma, le roi de Djomadougou. Dankiné Diarra. Moussa Tounkara, le roi de Nema. Kantoura Cissé, le roi de Ouagadougou. Avec son frère qui s'appelle Fara Cissé. Le roi de Bobo, il s'appelle Kamaré Koto.

C. : **Oui.**

D. K. : Voilà... avec le petit frère de Soundiata qui s'appelle... c'est lui qui est devenu le roi de Ségou. Il s'appelle Sougouni Yamadou. C'est le roi de Ségou, l'actuelle Ségou. À l'époque, Ségou ne s'appelle pas Ségou, il s'appelle Do. Il a combien là-bas ?

• C. : **1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Je crois que je j'ai doublé 1. J'ai dupliqué 1.**

D. K. : On est dans les douze.

• C. : **Oui, on a les douze. Je crois... Le troisième, j'ai dû... Fakoro Keita, j'ai... Au début, j'avais écrit...**

D. K. : Il y a Fakoro Keita et il y a Fakouma Keita...

• C. : **Ok, donc c'est deux personnes distinctes. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12... J'ai compté treize avec le petit frère de Soundiata.**

D. K. : *Voilà. Soundiata*, [Inaudible - 00:21:41 à 00:21:44].

C. : **Le quatorzième, ok.**

D. K. : C'est les douze rois qui étaient là-bas et Soundiata, son frère Sougouni est quatorze. Mais ce sont les douze rois du Manding. Maintenant, on ne compte pas Soundiata et son frère. Eux, ce sont des empereurs. C. : **D'accord.**

D. K. : On compte les autres douze rois.

• C. : **Oui, Soundiata, ok. D'accord. Les deux étaient co-empereurs ?**

D. K. : Oui.

C. : **Ok.**

D. K. : Ils sont des empereurs puisqu'au Manding à l'époque, c'est la famille de Soundiata qui devient le roi du Manding.

C. : **D'accord.**

D. K. : C'est sa famille qui devient le roi du Manding.

• C. : **D'accord. Et ce sont ces rois qui ont signé la Charte du Manding.**

D. K. : Voilà. Ce sont les douze rois que je t'ai écrits là, dont je t'ai parlé là, c'est eux qui ont signé ce papier mandingue qui comportait 44 articles.

C. : D'accord.

D. K. : En présence aussi des cinq marabouts de l'Empire mandingue.

• **C. : Des cinq marabouts de l'Empire mandingue.**

D. K. : Oui. C'est Soundiata qui a écrit ce décret. Il y a des noms qui sont au Manding... On disait, s'il lit le Coran, ce sont des marabouts. S'il ne lit pas le Coran, ce sont des marabouts. C'est le décret royal qui les a faits marabouts.

• **C. : Ok. Donc ce qui veut dire que on pouvait avoir des marabouts qui ne se basent pas sur le Coran et certains qui se basent sur le Coran.**

D. K. : Oui, Voilà. Parce que le père de... Les cinq marabouts là, les cinq marabouts de l'Empire mandingue, je vais les citer aussi, tu vas les connaître. Le premier, c'est... je vais te les citer... excuse-moi parce que l'écriture, il y a beaucoup de choses qui sont écrites ici...

C. : D'accord...

D. K. : Je vais chercher... Ok, d'abord, on va citer les ancêtres de Soundiata, le premier roi de l'Empire mandingue.

C. : D'accord.

D. K. : Il s'appelle Bori Mandingue. C'était en 1050. Quand l'islam est entré dans l'Empire mandingue, lorsque l'islam entrait dans l'Empire mandingue, c'est ce roi qui était là. Il s'appelle Bori Mandingue. C'est comme ça que les Blancs, ils disent : Bori Mandingue ; mais chez nous il a un autre nom.

C. : D'accord.

D. K. : Il s'appelle Brama Dana. En mandingue, on le dit Brama Dana. Mais les Français ont écrit Bori Mandingue.

C. : D'accord.

D. K. : Mais son vrai nom c'est Brama Dana. Voilà, c'est le premier roi de l'Empire mandingue.

C. : **Ok.**

D. K. : C'était en 1050.

C. : **D'accord.**

D. K. : *Le deuxième roi, c'est son fils ; il s'appelle* [Inaudible - 00:26:04].

C. : **Oui.**

D. K. : *Le troisième roi s'appelle* [Inaudible - 00:26:14].

C. : **Oui.**

D. K. : Le quatrième roi s'appelle Layiletou Kadafi.

C. : **Layiletou Kadafi.**

D. K. : Kadafi ça veut dire « l'homme de flèche ».

C. : **D'accord.**

D. K. : Oui, parce qu'il portait de l'arc. L'arme... Quelqu'un qui a un fusil, quelqu'un qui a l'arme. Voilà ; donc, il les appelle comme ça.

C. : **Oui.**

D. K. : Le cinquième roi, il s'appelle Kadaki Boumba.

C. : **Kadaki Boumba.**

D. K. : Kadaki Boumba, c'est le cinquième roi de l'Empire mandingue. Le sixième roi s'appelle Mahamadi Kani. Le septième roi s'appelle Simbomba Mari.

C. : **Simbomba Mari.**

D. K. : Oui, Simbomba Mari. Le huitième roi s'appelle Bari Neni. Le neuvième roi s'appelle Maha Bello. Maha, c'est la langue des Sonikés [...] Maha, ça veut dire « le roi ». Maha Bello, c'est le neuvième roi. Le dixième roi s'appelle Maham Bakon. Le onzième roi, c'est le père de Soundiata Keita. Il s'appelle Nare Baha.

C. : Oui.

D. K. : Il est né, en 1134. C. : **1134.**

D. K. : Oui, le père de Soundiata Keita.

C. : D'accord.

D. K. : Il est mort en 1180. Le douzième roi, c'est le frère de Soundiata Keita, qui s'appelle Dangara Touma. C'est le frère de Soundiata Keita, ils sont même père, mais pas même mère.

C. : Dangara Touma.

D. K. : Dangara Touma. Et le treizième roi, c'est Soundiata Keita. C'est lui qui est devenu empereur.

C. : Ok. D'accord, c'est noté.

D. K. : Voilà, c'est ça, les descendants de famille Soundiata Keita depuis en 1050... Les rois que Soundiata a succédé. Les autres, on ne connaît pas leur naissance, ce n'était pas écrit. Mets son grand-père... On sait que c'est en 1050 que l'islam est rentré dans l'Empire mandingue. Et en ce moment, c'est le premier roi qui était là à l'époque. Maintenant, lui, Soundiata Keita, son père... À l'époque de son père, les gens ont commencé à écrire les dates, voilà pourquoi on a connu l'année qu'il est né et l'année qu'il est mort. Il est né en 1134 et il est mort en 1180, et pour Soundiata, lui, c'était comme ça.

C. : Oui d'accord. Parce qu'il faut le dire, l'entrée de l'islam aussi coïncide avec l'entrée de l'écriture arabe.

D. K. : Oui. Mais à l'époque... le temps que l'islam va entrer dans le Manding, on n'écrivait pas en arabe puisqu'il n'y avait pas des Arabes. C'était en 1050. L'islam est venu en Mandingue avec les Sonikés, les Sarakonés. C'est eux qui ont apporté l'islam en terre mandingue.

C. : Oui, Okay.

D. K. : Maintenant, les cinq marabouts de l'Empire mandingue que Soundiata avait choisi.

C. : Oui.

D. K. : Le premier marabout s'appelle Soulayman Kandia Touré. Le deuxième roi, il s'appelle Sougana Magana Bereti. Il avait des noms bizarres. Le troisième roi s'appelle Sidikouma Sylla. Le quatrième roi s'appelle Silekouma Madiani. Le cinquième roi s'appelle Sindemara Cissé. Voilà pourquoi en mandingue, quand nous, les griots, on chante les marabouts, là, on dit [*Inaudible - 00:33:23 à 00:33:46*]... Ils ont fait la liberté de l'islam avec la religion des chrétiens on est des musulmans, ils ont laissé la liberté aux gens de choisir ce qu'ils veulent.

C. : Ah bon ?

D. K. : Oui, c'était comme ça à l'époque. Donc, ils sont là, ils ont des fétiches comme Fakoly, le roi de Diomandougou. Il avait 4 444 fétiches à l'époque. Soundiata il avait cinq flèches magiques. Quand il est à Bamako, il envoie un message au roi qui est au Bénin à Lomé pour se soumettre et devenir son gouverneur. Et si ce roi refuse, il prend sa flèche magique, il la met dans son arc, il va lancer cette flèche et cette flèche va voler jusque là-bas pour le tuer et il revient encore à côté de Soundiata Keita. Il avait cinq flèches magiques. Je te dis entre nous, sinon, on ne dit pas ça à des Blancs. [*Inaudible - 00:34:50 à 00:35:10*]... Ça se trouve au Manding jusqu'à présent, mais c'est secret. Parce qu'à ce moment, ils ont cru que les Blancs, c'est des ennemis. Ils ne voulaient pas leur dire la vérité. Voilà. [*Inaudible - 00:35:28 à 00:35:33*].

• **C. : Exactement, pour en protéger les liens. Oui.**

D. K. : Oui, c'était ça. Il y en a beaucoup ces choses-là, il y en a beaucoup [...] Peut-être un autre jour, on va développer beaucoup de choses. Tout ce que tu veux, il faut me demander, si tu me le demandes, je t'en parle.

• **C. : D'accord, merci, merci, grand merci.**

D. K. : Depuis 1236 jusqu'à ce moment, les rois qui ont succédé jusqu'à l'arrivée des colons. Jusqu'à prendre Almamy Samory. Je te parle aussi de Samory, qui a gouverné le Manding pendant trente-quatre ans. trente-trois ans, trois mois et trois jours. Il a combattu les colons pendant trente-trois ans, trois mois et trois jours. [...]

• **C. : C'est vrai, l'histoire raconte que c'était un vrai guerrier.**

D. K. : Oui il y a des guerriers qui étaient plus forts que Samory, mais tu n'étais pas vu. Mais après tout ça, inch'Allah si tu as des questions, on va développer tout ça, parce que moi, je suis griot. Je suis griot, je suis Kouyaté, nous sommes les vrais griots de l'Empire mandingue. Mais moi, hamdoulillah, je suis là au Maroc avec mon groupe, j'ai créé un orchestre. Normalement dimanche, je vais aller au Sénégal en vacances pour deux mois. J'ai trois femmes et ma deuxième femme habite même en France, là-bas. Les deux autres sont au Sénégal. Parce que toi, tu Africains donc, tu comprends, mais s'il y a quelqu'un d'autre qui demande, je ne dis pas. Entre nous, on doit dire, comme ça, toi aussi, tu vas développer cette histoire et l'Afrique va savoir qu'est-ce qui est l'Afrique. Quand j'entends des gens dire que l'Afrique n'a pas d'histoire, mais la Kora vient de l'Afrique. Le djembé vient de l'Afrique, le Goni vient de l'Afrique. Le balafon vient de l'Afrique ; le balafon aujourd'hui s'est transformé en piano en Europe. Le Goni, la guitare en Europe, et tout ça. Les djembés sont devenus des *[Inaudible - 00:38:00]*. Et ils croient qu'on ne connaît rien.

- **C. : Oui, exactement. Je causais la fois passée avec... je ne sais pas si vous connaissez, le Keur Moussa.**

D. K. : Oui, oui. Keur Moussa je les connais, oui. *[...]*

- **C. : Il y a un moine qui disait que, ils ont voulu au début changer la kora. Et ils se sont rendu compte que ceux qui ont fait la kora n'étaient pas bêtes, que...**

D. K. : Non, non, non c'est notre grand-père, c'est lui qui a fait ça. Moi, ma kora, elle est là, juste à côté de moi. Toujours à côté de moi. Je vais te dire un secret à la kora *[...]* Voilà pourquoi moi, quand je voyage, ou bien quand je fais quelque chose, j'écoute la kora d'abord et tout ce que la kora me dit ; la kora me parle comme quand je parle avec toi. Mais quand tu dis ça a des gens, ils te disent : « Non, mais comment ça peut être ? » Mais pourtant tu es là devant moi, c'est quelqu'un qui a fabriqué cette machine. Et s'il est l'heure, cette machine peut te dire qu'il est l'heure. Mais pourquoi on ne peut pas croire que pour nous, la kora peut faire la même chose avec nous ?

- **C. : Oui, et même plus. Oui, parce qu'il y a cette dimension, et je crois... On ne voit pas avec les yeux.**

D. K. : Voilà, c'est ça.

- **C. : Exactement, qui est présente aussi.**

D. K. : C'est comme le wi-fi qui fait allumer ce portable-là : moi, je ne le vois pas. Je ne vois pas ce qui fait allumer ça, mais je sais qu'il y a une personne qui est là-bas, mais il n'y a pas un fil entre moi et cette machine. Tu comprends, on ne voit pas. C'est la même chose. Voilà pourquoi aujourd'hui, même au Sénégal, quand je pars au Sénégal, je n'ai même pas le temps. Le gouvernement, les gens, ils m'invitent partout pour me demander des questions de l'Afrique à l'époque de nos ancêtres, comment ça se passait. Je raconte les histoires, parce que je connais toutes les histoires. Nous sommes des sacs à paroles. Nous sommes la mémoire des hommes.

- **C. : Merci, grand merci. J'ai appris en quelques minutes, en une heure environ, j'ai appris beaucoup. Ce que je voulais faire, ce que vous m'avez dit, je vais le retaper. Il y a les parties qui restent, qui resteront entre nous comme vous l'avez dit. Mais avant de le montrer à mon professeur je vais revenir vers vous. Est-ce que ça, c'est ok, ok ? Parce que je crois personnellement que il y a des savoir qui sont... C'est une chance pour moi de pouvoir connaître ça, mais il y a des savoirs qui doivent rester où ils sont. Comme ça, pour les protéger au moins. Mais dans tous les cas, je vais vous présenter ce que je vais écrire et puis peut-être...**

D. K. : Je vais te dire un secret aussi [...]

- **C. : D'accord, merci pour ces informations.**

D. K. : Donc, ce sont des secrets qui se trouvent chez nous au Manding.

- **C. : Ça me permet de comprendre beaucoup de choses, j'ai lu certaines choses et ça me permet de faire des connections à certaines choses que j'allume et de comprendre un peu plus à l'intérieur. Vraiment, grand merci. Je vais revenir encore vers vous... Je pars au Sénégal le mois prochain juste pour une semaine et puis revenir.**

D. K. : Moi, je pars ce dimanche même, le 12.

- **C. : Est-ce que je peux vous demander quand vous revenez, de sorte que je puisse avoir un deuxième entretien avec vous ? Parce que j'ai d'autres questions.**

D. K. : Mais bien sûr, je suis très content de projets que tu m'as parlé. Il n'y a pas de problème.

• **C. : Entre-temps je vais essayer de taper une bonne partie, parce que j'ai enregistré ce que vous avez dit et je vais essayer peut-être de prendre votre nom complet, comme ça je vais dire...**

D. K. : Djalyaly Kouyaté.

• **C. : Et je vais essayer, la prochaine fois, de vous demander un peu plus sur vos origines, comme ça je peux mieux dire, parce que d'une certaine manière, c'est tout un savoir que je n'ai pas encore vu quelque part, écrit quelque part.**

D. K. : Il n'y a pas de problème ; je peux vous raconter tout depuis l'époque de Soundiata Keita, son père, son grand-père, jusqu'à à moi. Je pourrai te citer tout. Depuis notre descendant, même le griot qui était avec le prophète [...] à la Mecque [...]. Je pourrais te citer jusque là-bas, jusqu'à Soundiata Keita. [...] Jusqu'à mon père [...]

• **C. : Désolé de revenir dessus encore, il y avait un griot qui était à la Mecque ?**

D. K. : Oui avec le prophète [Inaudible - 00:50:00 à 00:51:48]... Moi, je suis le onzième, maintenant.

• **C. : D'accord, est-ce que vous êtes déjà grand-père ?**

D. K. : Non, non : moi, j'ai 43 ans.

• **C. : Oui ça sera pour bientôt, inch'Allah.**

D. K. : Mon premier fils, il a 15 ans. Pas encore d'abord, il a 15 ans. J'ai neuf enfants. J'ai beaucoup de femmes. Six garçons, trois filles.

• **C. : D'accord. Et vous habitez tous... Non, vous m'avez dit une partie en France, au Maroc...**

D. K. : [...]

• **C. : Par la grâce de Dieu, on ne sait jamais... peut-être on se croquera au Maroc ou en France ou au Sénégal.**

D. K. : Il y a une femme italienne qui m'a envoyé une invitation pour venir en Italie. Donc, je verrai si je pars au Sénégal, pour avoir les visas, je ne sais pas si je vais avoir la France, avoir le visa, inch'Allah [...] Priez pour moi aussi. Moi, mon grand-père, il avait ce pouvoir de savoir quand il regarde quelqu'un si il va vivre un ans ou bien deux mois ou bien deux jours. Ou bien s'il va avoir beaucoup d'argent ou bien si il sera célèbre. Il a dit ça à des gens qu'ils étaient chez nous, il y en a vu aujourd'hui comment ces gens sont devenus. Il avait un fils, lorsqu'il allait mourir, il a dit à l'ami de son fils là, il a dit : « Mon fils Ismaël va se marier ; il va avoir des enfants et après il va mourir. » Et puis, ça s'est passé exactement.

- **C. : Il voit dans le futur.**

D. K. : Voilà, c'est comme ça. J'ai vu ça chez toi et tu vas dire un jour, le griot mandingue m'a dit ça. Personne ne pourra rien contre toi, ne t'inquiète pas. Ce n'est pas la peine d'aller chez les marabouts, tu es déjà protégé, ça suffit. C'est Dieu qui fait ça. Je ne sais pas si quelqu'un te l'a dit une fois, mais moi, ce que je sais, ce que je te dis. Si quelqu'un veut te faire du mal, il va tomber dans le trou. Ça, c'est clair.

- **C. : D'accord. Je me remets à vos prières aussi, pour que tout ce qu'on fait puisse contribuer à faire monter notre continent un peu en haut.**

D. K. : Des gens comme vous doivent vous aider en nous invitant sur des grands plateaux pour raconter tout ce que nos grands-pères nous ont laissé. Pour expliquer ça à vous et au monde entier. Mais nous, on n'a pas ces moyens d'abord [...] Les gens savent que l'Afrique c'est une terre bénie, c'est le berceau de l'humanité. Ils vont le savoir.

- **C. : C'est le futur du monde, je peux le dire. En regardant les autres continents, les ressources sont finies ; mais en Afrique, les ressources sont encore présentes.**

D. K. : Voilà, c'est ça.

- **C. : Voilà ; en tout cas, merci beaucoup. Et on garde le contact. Je vais attendre que vous reveniez du Sénégal et dans deux mois, je vais vous contacter encore.**

D. K. : Il n'y a pas de problèmes.

- **C. : Merci pour vos prières. À bientôt.**

ANNEXE 5- Publications Internet

Publications sur le réseau social Facebook

Publication polémique par Kumbengo kora, luthier, en lien avec la création d'une kora

« low-cost » par Kalachev Sergey, lui aussi luthier.

Open Letter to

Sergey Kalachev

(please read until the end before
commenting)Mr. Kalachev, Jaroso, CO; Oct.
10. 2020

Obviously, it would be preferable to conduct this conversation in private and we hope you decide to resume our talks at the earliest convenience. However, the issues raised by the introduction of your Training/Travel Instrument have not been resolved and they do require your attention. Plus, there are some aspects to this matter that do concern the kora community at large.

To be very clear, it is our firm opinion that it would be inappropriate of us to object to the fact that you are building koras or kora-type instruments, or that you want to bring an inexpensive model to market, or that you will be in competition with us and this is not our position.

If conducted with respect for the integrity of the instrument and kora culture, and with consideration for the interests of our customers and your fellow builders in Africa and

elsewhere in the world, your work will in fact someday become relevant and beneficial to our community.

Also note, our problem lies not with the fact that the shape of your plywood model resembles the shape of the 'e-kora' or the 'Traveler' models offered by our company (see attached image), even though there is a longstanding, unspoken agreement among kora builders to

develop our own, distinct versions of the instrument and to avoid similarities if at all possible, as you can clearly see in the attachment below.

However, your use of our design for bridge-plates does violate a clearly established intellectual property right of our company (https://en.wikipedia.org/wiki/Trade_dress).

We have developed this design over 15 years ago and we have used it to the exclusion of any other design, on every one of the hundreds of (acoustic) instruments we have built since. The design is not obvious or traditional and it serves as an identifying mark for our products, much as the headstock shape of a Fender guitar does.

These issues can appear petty to the uninvolved bystander, but these are the laws that protect the consumer from misleading practices, counterfeits and fraud, and which enable innovators to keep creating new designs, for the benefit of all.

We hereby ask you again to modify the shape of your bridge-plate sufficiently to no longer cause any confusion to the average, casual observer. This change is simple to make at this stage and should not cause any significant cost, your customers will certainly understand. Again, you can see how other builders approach this issue in the attached image.

The final issue we wish to confront you with in this letter concerns the fact that you are taking advantage of existing international trade imbalances and discrepancies that allow you to offer your products at a cost that is simply not realistic for other builders, in particular with regards to shipping.

And while this circumstance presents merely a slight inconvenience for our company and most builders in the West, your moves could have devastating consequences for our brothers and colleagues in Africa and in other developing countries, especially if you succeed in establishing the cost for a low-end kora at the level you are suggesting. Please consider that the market for entry level instruments is at this time served in large part by builders from Africa, it is a revenue stream for countless Griot families and traditional artisans. This market stimulates training, investment, the preservation of traditional skills and methods etc.

As you should know, the major obstacle to trade from Africa to the West is the cost and complexities of shipping and travel, so rather than shutting out the originators of our beautiful trade from the market they created, we should all be trying to maintain, share and even create opportunities for our brothers. That is a debt we owe.

To that end Kumbengo Koras is working on a prototype for an entry level kora with the goal of ultimately producing it at the Kumbengo Koras Malika shop in Senegal, we will post frequent updates at our page.

“ We will also post a link to our policy on sharing our intellectual properties with our fellow builders, professional or amateur.

It is our hope that this letter will start a constructive dialogue, not just among our two parties, but among the kora community at large and that we can use this incident to humbly listen, learn and to advance our art.

Sincerely

Kumbengo Kora

Exemples de publications Facebook dans le but de créer des réactions de la part des acteurs de la kora afin de mieux connaître leur réalité.

Armel Benvide a partagé une publication.
Moteur de conversation · 21 novembre, 07:58 ·

Armel Benvide ▸ Korafolas
Moteur de conversation · 21 novembre, 07:57 ·

**What is the biggest difficulty while learning the kora?
Quelle est la plus grande difficulté quand on apprend la kora?**

3 5 commentaires

J'aime Commenter Partager

David Gilden
Tuning and fixing broken strings 🤔😓😓😓
J'aime · Répondre · 3 j 2

Elhadji Sora
David Gilden not at all... Basic of fingering
J'aime · Répondre · 1 j

Khalipha Ababacar Sy
Salut tout le monde.J'aime bien savoir.
J'aime · Répondre · 3 j

Elhadji Sora
Finding the technics
J'aime · Répondre · 1 j

Elhadji Sora
Thé technics to play with evrybody
J'aime · Répondre · 1 j 1

2

2 commentaires

J'aime

Commenter

Partager



Daniel Berkman

Biggest difficulty I find, and with my students, is left and right side dexterity.
Also, developing the left thumb.

J'aime · Répondre · 4 j



Damien Fayolle

Trouver un bon maître....Répéter chaque jours.ne pas se décourager, on progresse petit à petit...c'est le secret..bon courage

J'aime · Répondre · 4 j

2



Votre commentaire...



Florent Diara

jouer lentement et mettre de l'esprit...

J'aime · Répondre · 4 j

1



Patrick Decerf

avoir de la patience et du courage !

J'aime · Répondre · 4 j

2



Merimane Simone

Cherche professeur de Kora à distance

J'aime · Répondre · 4 j



Jérôme Cordova a répondu · 1 réponse



David Gilden

Broken strings...🤔😅😅

J'aime · Répondre · 4 j



Tim Schelfhout

these days, I'd say getting a crowd

J'aime · Répondre · 4 j



Votre commentaire...



J'aime

Commenter

Partager



Sidia Saho

THE BIGGEST DIFFICULT IS HOW TO TUNE THE KORA TO IT'S TUNING POSITION

J'aime · Répondre · Partager · 4 j

1



Votre commentaire...



1

23 commentaires


J'aime

Commenter


Partager



Roog Fodjiofane Diouf

bonne question bro  1

J'aime · Répondre · Partager · 4 j

↳  Armel Benvide a répondu · 1 réponse



Gambia Kunoo Jalimansa

The language of the instrument kora is the most difficult thing to learn i mean, instrument that speaks a language .first you need to learn the lanuage. You can learn many years has possible but anyday you meet someone that understands better the lan... **Afficher la suite**

J'aime · Répondre · Partager · 4 j · Modifié

 5




Gordon Hellegers

Gambia Kunoo Jalimansa I agree! This is the real language of the music.

J'aime · Répondre · Partager · 2 j



Gambia Kunoo Jalimansa

This is an interesting and a wise question  1

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



Vincent Wi

Having a clear image of what and how you play... Why do you play? For whom?... **Afficher la suite**

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



Alieu Darboe

I didn't understand the alphabets

J'aime · Répondre · Partager · 4 j

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



Nigel Hamilton

It may sound trite but I'd say the first difficulty is being able to play the notes you want to play, in the right order at the right time. I play a number of stringed instruments and the kora (with which I'm still a novice after four or five years) is... [Afficher la suite](#)

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



David Gilden

Nigel Hamilton The key is not to look at the kora strings - you need to practice scales and etudes much like you would to learn western classical music.

J'aime · Répondre · Partager · 4 j · Modifié



1



David Levine

Getting your finger back to the right string! Ie: having a spatial memory of where the strings are.

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



2



Jérôme Cordova

En ce qui me concerne je trouve qu'il est important d'être régulier!!

Pratiquer une fois par jour même dix minutes avec des petits exercices de dextérité peut bcp aider en dehors de l'apprentissage tes thèmes.... [Afficher la suite](#)

J'aime · Répondre · Partager · 4 j · Modifié



2



David Gilden

Taking the time to train your hands to learn the language of the kora It takes a lifetime..... Ok at least 20 years!

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



3



Gambia Kunoo Jalimansa

David Gilden this is the point most need to know

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



Anny Otterstein Aadnekvam

Learning how to tune the 22 strings! 😊 I wish there were an easy and logical way to do that. 👍

J'aime · Répondre · Partager · 4 j



2



David Gilden

<https://coraconnection.com/pages/DavesBio.html> ✓

I have been playing kora for over 30 years. I am now offering lessons via Zoom. Anyone who is interested at any skill level is welcome!

interested at any skill level is welcome:



CORACONNECTION.COM
Biographical Information: David
Gilden

J'aime · Répondre · Partager · 4 j

↳ Afficher 3 autres réponses



David Gilden
Kane Mathis wulo kafu tio!

J'aime · Répondre · Partager · 3 j

↳ Afficher une autre réponse



Cedro Sávila
Conaître des chansons traditionnelle

J'aime · Répondre · Partager · 3 j



Storme Watson

In my humble opinion I'd say don't waste time looking for the problems!
One of the lovely things about music practice/playing is if you just keep going, keep going the problems will fall away without you even noticing.
demanding, demanding, step by step,
You may start with problems that you never give your mind too again. Looking for solutions to problems can take you into the wrong mental and emotional state to enable good practice.
always try to keep in mind why you are studying a musical instrument, probably, and hopefully, the reason for study is to be able to feel good! its about feelings so look for and aim for that - you can play/practice longer - as it's more enjoyable - and the problems fall away faster.
practice loving your 'practice' - better to call it 'PLAY' everything is in that word
just... keep... playing!

J'aime · Répondre · Partager · 2 j · Modifié



David Gilden

Spending more time on social media than spending more time with your kora. This is why when I took my trips to Africa there were no distractions there was no email no internet no cell phones. I was there for one thing one thing only. ... Learning kora!

J'aime · Répondre · Partager · 2 j

Armel Benvide
25 octobre · 🌐

How many strings a kora shall have?
Combien de cordes une kora doit avoir?

👍 1 4 commentaires

👍 J'aime 💬 Commenter ➦ Partager

Mamadou Médra-Jaly Dramé
la norme est de 21 et Casamance Gambie y'en a 22.
👍 1
J'aime · Répondre · Partager · 4 sem

Jean Aube
24
J'aime · Répondre · Partager · 4 sem

Abkheru Nejkhepra
21
J'aime · Répondre · Partager · 4 sem

Yusuf Fofana
21
J'aime · Répondre · Partager · 4 sem

Votre commentaire... 🗨️ 📷 📧 🗑️

Armel Benvide
🗨️ Moteur de conversation · 23 octobre · 🌐

Do you know the differences between N'goni, Donso N'goni, Kamele N'goni and the koni? Connaissez-vous la différence entre N'goni, Le donso N'goni, le Kamele Ngoni et le koni?

👍 2 8 commentaires

👍 J'aime 💬 Commenter ➦ Partager

Gus Kamélectric
Bonjour Armel, le Donso N'goni a 6 cordes réservé aux chasseurs Dozo...
Le kamalengoni a de 8 à 16 parfois 18 cordes...
👍 2
J'aime · Répondre · 4 sem
↪️ Afficher une autre réponse

Zoumana Diawara
Armel Benvide vient dans message je t'explique j'ai un document sur ça
J'aime · Répondre · 4 sem

Afficher 1 autre commentaire

Votre commentaire... 🗨️ 📷 📧 🗑️

ANNEXE 6 – Documents administratifs

Lettre du ministre de la Communication et de la Culture supportant le projet de construction d'un parcours culturel de la kora au sein du monastère de Keur Moussa comme partie intégrante du patrimoine national sénégalais

République du Sénégal
L'Espoir - La Paix - La Justice

Ministère de la Culture et
de la Communication

Le Ministre

01705

23 NOV 2020

Objet : Projet de reconnaissance de la kora « dite de Keur Moussa »

Réf : V.1 n° OMS-48-2020/ACIMKM/ du 28 Septembre 2020

Monsieur l'Abbé,

Par lettre citée en référence, vous avez bien voulu saisir mon département pour une reconnaissance de la Kora « dite de Keur Moussa » comme élément du patrimoine culturel national. Vous avez, également, émis le souhait de pouvoir compter sur notre accompagnement pour un projet plus global intégrant une modernisation de l'atelier de fabrication de la Kora et la construction et l'animation d'un musée de la Kora à l'Abbaye de Keur Moussa.

Compte tenu de la longue et riche expérience des moines de l'Abbaye de Keur Moussa dans la valorisation du patrimoine culturel national, mes services compétents vous apporteront toute leur expertise pour soutenir ce projet.

Dans cette perspective, j'ai instruit la Direction du Patrimoine culturel, le Musée des Civilisations noires ainsi que la Direction des Arts de prendre contact avec votre institution pour une séance de travail autour de ce projet afin d'en évaluer la faisabilité et nos possibilités d'intervention.

Vous réitérant la disponibilité de mon département, je vous, Monsieur l'Abbé, l'expression de ma considération distinguée.

Fr.

Fr. Olivier-Marie SARR
Abbé de l'Abbaye du Cœur Immaculé de
KEUR MOUSSA

Pour le Ministre et
par Délégation
Le Secrétaire Général



Habib Léon NDIAYE



Gaudia Pacis

Abbaye du Cœur Immaculé de Keur Moussa
BP 721 CP 18523
DAKAR RP
Sénégal
Tel : +221 77 339 89 29
Mail : frolimarie@icloud.com



*Pinguent speciosa
deserti*

Keur Moussa, ce 1^{er} décembre 2020

Réf.: OMS/85-2020/ACIMKM

ATTESTATION

Je, soussigné, Fr. Olivier-Marie SARR, Supérieur de la Communauté monastique de Keur Moussa au Sénégal, dans la région de THIES, viens par la présente attester que Armel AYEGNON accompagne le projet de construction d'un parcours culturel muséographique de la kora au sein du Monastère de Keur Moussa.

Au cours de plusieurs années, en effet, il a établi son terrain de recherche à Keur Moussa. En Novembre 2019, il a initié avec Kilian Anheuser, conservateur au Musée d'ethnographie de Genève, une mission de sauvegarde des premiers essais de fabrication de koras présents dans notre atelier.

Son travail s'inscrit dans la valorisation de notre patrimoine culturel monastique, mais aussi appartenant à cette région de l'Afrique, dont la kora est objet-témoin de la rencontre des civilisations.

En foi de quoi, je lui délivre cette présente attestation, pour servir et valoir ce que de droit.

Fait à Keur Moussa, le 1^{er} décembre 2020



Fr. Olivier-Marie SARR, osb
Abbé
+ fr. Olivier-Marie SARR, osb
Abbé de Keur Moussa



ANNEXES 7- Projet du Musée de la Kora

Projet musée, atelier et boutique du monastère de Keur MoussaPoint

sur la visite du mercredi 29 Juillet 2020

Conformément à la feuille de route (FR) renseignée par le comité de pilotage (CP), en son point IV : *Ordre de parcours des visites spirituelle et culturelle*, les idées et développements à ce sujet disposaient un parcours de visite comprenant respectivement l'office, l'atelier de koras, le musée et la boutique.

La tenue des offices restant au sein de l'église, la visite entrait dans le cadre de l'évaluation d'un espace (*photos 1*) susceptible d'accueillir les projets des futurs musée, atelier de koras et boutique du monastère de Keur Moussa.

Conclusion :

Suivant l'ordre de parcours des visites spirituelle et culturelle, l'accès des visiteurs se ferait par le portail de l'abbaye pour l'assistance à l'office (*photo 2*). Par la suite, les visiteurs reviendront sur leurs pas et passeront par une entrée à aménager et devant se situer au bout de l'actuelle rangée de plantes barbelées, communiquant avec la piste à l'arrière : entre le prolongement de la clôture du monastère et le champ de manguiers (*photo 3*). Les futures constructions obéiront à l'ordre suivant : atelier de koras, musée de koras, puis boutique.

Sur la base des observations du tableau, une surface d'une moyenne de 02 (deux) hectares a été évaluée pour accueillir les projets de construction et un jardin intégré au parcours. Une étude d'ouvrage en génie civil peut évaluer la nature du sol, les constructions et les aménagements nécessaires.



AUTORISATIONS DE PUBLICATION

**RESEARCH PARTICIPANT CONSENT FORM AND AUTHORIZATION OF
PUBLICATION**

Title of Research Project:

**LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES :
UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN**

I have been informed by Armel Benvide Osée AYEGNON orally and/or in writing (see pages 2 and following) on the nature as well as the potential consequences and risks of the study within the scope of the above-mentioned project, and I had sufficient opportunity to clarify any questions.

I agree that data concerning my person collected within the scope of the study are used for scientific purposes only, and published according to the regulations of the Data Protection Act.

PARTICIPANT

Family name: KNIGHT First name: Roderic

Date of birth: 7-25-42

Place & date: Oberlin, Ohio., USA Aug. 6, 2021

Signature of the participant: Roderic Knight

LEGAL REPRESENTATIVE (if applicable)

Family name: _____ First name: _____

Acting as¹: _____

Place & date: _____

Signature of the legal representative : _____

RESEARCHER

I have informed the above-mentioned participant orally and/or in writing (see pages 1 and following) on the nature as well as the potential consequences and risks of the study, and that I have given the participant the opportunity to ask any questions.

In addition, the participant received a copy of the information sheet(s) and of this consent form.

Name: AYEGNON Armel Benvide
Osée _____

Place & date: 4/08/2021 _____

Signature of the researcher: _____

¹ E.g. parent, carer, legal guardian, curator

Title of Research Project:

**LA KORA A LA CONFLUENCE DESCULTURES :
UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL
CONTEMPORAIN**

○ ***Description of the study:***

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes. Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora "objet-témoin" de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie. En quelques mots, nous voudrions dire merci d'abord à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique.

Contact person for further questions

Name: Armel Benvide Osee AYEGNON

Position: Main Researcher

Tel:+33664067597... Email:ayearmel@yahoo.fr

If you have a concern about any aspect of your participation, please raise this with the researcher

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DU PARTICIPANT À LA RECHERCHE ET
AUTORISATION DE PUBLICATION**

Titre du projet de recherche :

**LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION
D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN**

J'ai été informé par Armel Benvide Osee AYEGRON oralement et/ou par écrit (voir pages 2 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude dans le cadre du projet susvisé, et j'ai eu suffisamment possibilité de clarifier toutes questions.

J'accepte que les données me concernant collectées dans le cadre de l'étude soient utilisées à des fins scientifiques uniquement, et publiées conformément aux dispositions de la Loi Informatique et Libertés.

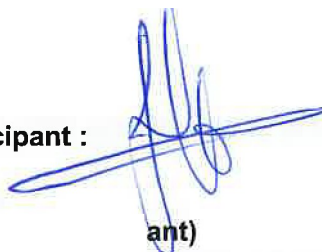
PARTICIPANT :

Nom de famille, prénom: **Idrame Patrick**

Date de naissance: **19/12/1959**

Lieu Date: **Brassac le 20/08/2021**

Signature du participant :



ant)

REPRESENTANT LEGAL¹ (le cas échéant)

Nom de famille, prénom:

Agissant en tant que :

Lieu:

Date:

Signature du représentant légal :

CHERCHEUR

J'ai informé le participant susnommé oralement et/ou par écrit (voir pages 1 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude, et que j'ai donné au participant la possibilité de poser toute question.

De plus, le participant a reçu une copie de la ou des fiches d'information et de ce formulaire de consentement.

Nom : **AYEGNON Osee Armel Benvide**

Lieu & date : **Ambilly le 4/08/2021**

Signature du chercheur



¹ Ex. parent, tuteur, tuteur légal, curateur

INFORMATION SHEET

Title of Research Project:

LA KORA A LA CONFLUENCE DESCULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN

○ *Description of the study:*

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes. Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora “objet-témoin” de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie. En quelques mots, nous voudrions dire merci d'abord à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique.

Contact person for further questions

Name: Armel Benvide Osee AYEGRON

Position: Main Researcher

Tel:+33664067597... Email: ayearmel@yahoo.fr

If you have a concern about any aspect of your participation, please raise this with the researcher

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DU PARTICIPANT À LA RECHERCHE ET
AUTORISATION DE PUBLICATION**

Titre du projet de recherche :

**LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION
D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN**

J'ai été informé par Armel Benvide Osee AYEIGNON oralement et/ou par écrit (voir pages 2 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude dans le cadre du projet susvisé, et j'ai eu suffisamment possibilité de clarifier toutes questions.

J'accepte que les données me concernant collectées dans le cadre de l'étude soient utilisées à des fins scientifiques uniquement, et publiées conformément aux dispositions de la Loi Informatique et Libertés.

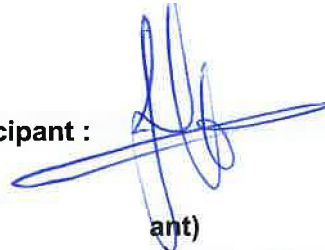
PARTICIPANT :

Nom de famille, prénom: **Idrame Patrick**

Date de naissance: **19/12/1959**

Lieu Date: **Brassac le 20/08/2021**

Signature du participant :



ant)

REPRESENTANT LEGAL¹ (le cas eche

Nom de famille, prénom:

Agissant en tant que :

Lieu:

Date:

Signature du représentant legal :

CHERCHEUR

J'ai informé le participant susnommé oralement et/ou par écrit (voir pages 1 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude, et que j'ai donné au participant la possibilité de poser toute question.

De plus, le participant a reçu une copie de la ou des fiches d'information et de ce formulaire de consentement.

Nom : **AYEGNON Osee Armel Benvide**

Lieu & date : **Ambilly le 4/08/2021**

Signature du chercheur :



¹ Ex. parent, tuteur, tuteur legal, curateur

INFORMATION SHEET

Title of Research Project:

LA KORA A LA CONFLUENCE DESCULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN

○ *Description of the study:*

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes. Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora "objet-témoin" de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie. En quelques mots, nous voudrions dire merci d'abord à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique.

Contact person for further questions

Name: Armel Benvide Osee AYEGRON

Position: Main Researcher

Tel:+33664067597... Email:ayearmel@yahoo.fr

If you have a concern about any aspect of your participation, please raise this with the researcher

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DU PARTICIPANT À LA
RECHERCHE ET AUTORISATION DE PUBLICATION**

Titre du projet de recherche :

**LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION
D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN**

J'ai été informé par Arnel Benvide Osée AYEIGNON oralement et/ou par écrit (voir pages 2 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude dans le cadre du projet susvisé, et j'ai eu suffisamment possibilité de clarifier toute question.

REPRÉSENTANT LÉGAL¹ (le cas échéant)

Nom de famille, prénom: SARR Simon Jacques Olivier

Agissant en tant que : Supérieur de la Communauté monastique de l'Abbaye de Keur Moussa (Sénégal)

Lieu : Keur Moussa Date: 31/08/2021

Signature du représentant légal :

Olivier Marie SARR

○ **CHERCHEUR**

J'ai informé le participant susnommé oralement et/ou par écrit (voir pages 1 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude, et que j'ai donné au participant la possibilité de poser toute question.

De plus, le participant a reçu une copie de la ou des fiches d'information et de ce formulaire de consentement.

Nom : AYEGNON Osée Armel Benvide

Lieu & date : Ambilly le 4/08/2021

Signature du chercheur :



¹ Ex. parent, tuteur, tuteur légal, curateur

INFORMATION SHEET

Title of Research Project:

LA KORA A LA CONFLUENCE DESCULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN

o *Description of the study:*

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes. Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora "objet-témoin" de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie. En quelques mots, nous voudrions dire merci d'abord à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique.

Contact person for further questions

Name: Armel Benvide Osee AYEGRON

Position: Main Researcher

Tel:+33664067597... Email: ...ayearmel@yahoo.fr.....

If you have a concern about any aspect of your participation, please raise this with the researcher

○ **FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DU PARTICIPANT À LA RECHERCHE ET**

AUTORISATION DE PUBLICATION

Titre du projet de recherche :

**LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION
D'UN OBJET
CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN**

J'ai été informé par Arnel Benvide Osée AYEIGNON oralement et/ou par écrit (voir pages 2 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude dans le cadre du projet susvisé, et j'ai eu suffisamment possibilité de clarifier toutes questions.

PARTICIPANT :

Nom de famille, prénom: Rizzotti Lucas

Date de naissance: 06/12/1977

Lieu Date: Lyon 3ème, France

○ ***Signature du participant : Rizzotti Lucas***

REPRESENTANT LEGAL¹ (le cas échéant)

Nom de famille, prénom:

Agissant en tant que :

Lieu:

Date:

Signature du représentant legal :

CHERCHEUR

J'ai informé le participant susnommé oralement et/ou par écrit (voir pages 1 et suivantes) de la nature ainsi que des conséquences et risques potentiels de l'étude, et que j'ai donné au participant la possibilité de poser toute question.

De plus, le participant a reçu une copie de la ou des fiches d'information et de ce formulaire de consentement.

Nom : AYEGNON Osee Armel Benvide

Lieu & date : Ambilly le 4/08/2021

Signature du chercheur :

315



¹ Ex. parent, tuteur, tuteur legal, curateur

INFORMATION SHEET

Title of Research Project:

LA KORA A LA CONFLUENCE DES CULTURES : UNE ETUDE DE LA TRANSMISSION D'UN OBJET CULTUREL DANS UN CONTEXTE TRANSCULTUREL CONTEMPORAIN

○ *Description of the study:*

La kora est un instrument de musique d'origine ouest-africaine. Aujourd'hui jouée par plusieurs individus qui ne proviennent pas forcément de son milieu d'origine, elle a été transmise de son cercle culturel endogène vers d'autres cercles exogènes. Nous-même sommes joueur de kora et appartenons à ce cercle exogène. Dans notre itinéraire d'artiste et dans notre histoire personnelle, nous avons ressenti le besoin de production d'un jeu hybride. C'est ainsi qu'en tant qu'artiste et chercheur, nous avons eu pour premier objectif de thèse de doctorat une recherche de processus d'hybridation à partir d'un répertoire dit « traditionnel » et d'un autre dit « moderne ». Notre parcours académique nous fit remettre en question ces qualificatifs catégoriels : « traditionnel », « moderne ». Cette remise en cause est passée par l'observation de processus de transmission de la kora. Elle a été faite à partir de l'histoire même de l'instrument qui ne peut se dissocier de l'histoire des individus et des communautés qui l'ont adopté. Cependant, étant donné la grande diversité des histoires, il fallait penser à mettre en place des outils de collectes de connaissances liées à des contextes et des objets matériels et immatériels, ayant trait à la kora. Afin d'atteindre le but premier que nous encourions, nous avons finalement dirigé cette recherche vers la proposition d'une méthode d'approche d'étude de la transmission. Il intervient donc dans ce travail de recherche une dialectique entre l'objet approché et l'approche utilisée. C'est cette dialectique qui correspond à l'objectif principal de ce travail. Ainsi, cette thèse de doctorat se veut répondre à la question suivante : « Comment penser la transmission de la kora "objet-témoin" de la rencontre des cultures ? » Elle est une double recherche portant à la fois sur la transmission de la kora et sur les moyens permettant d'étudier et de se rendre compte de cette transmission. Cette recherche a abouti par la suite à un projet d'anthropologie appliquée, voire d'ingénierie culturelle. Ce présent écrit est le résumé d'une aventure académique entre pratique et théorie. En quelques mots, nous voudrions dire merci d'abord à celui qui est l'« Au-delà de tout », en qui nous pouvons contempler et vivre de la beauté de la vie, de la musique.

Contact person for further questions

Name: Armel Benvide Osee AYEGNON

Position: Main Researcher

Tel:+33664067597... Email: ayearmel@yahoo.fr

If you have a concern about any aspect of your participation, please raise this with the researcher