

DUNUMBA

Échanges croisés entre François Kokelaere et Nasser Saïdani (Avril 2021)

Afin de toujours mieux apprécier ce qui nous occupe, à savoir la percussion telle qu'on la pratique en Guinée, il nous a semblé intéressant de collecter des informations, les plus fiables possibles, en les comparant avec d'autres sources, d'autres informateurs, d'autres écrits, d'autres vidéos, aujourd'hui nombreuses sur Internet. Ceci afin de situer le plus précisément possible le contexte traditionnel, tout en sachant, qu'il ne s'agit pas là d'un véritable travail scientifique qui exigerait des protocoles de recherches très précis. Nous sommes davantage dans le ressenti de musiciens et ce qu'ils ont vécu est fort riche d'informations et peut nous permettre de décoder les dires des uns et des autres, de comparer, de poser les bonnes questions et de ne pas se satisfaire de quelques affirmations définitives qui bien souvent, n'ont que peu de valeur historique. La barrière du langage est aussi un vrai problème car la traduction, souvent imprécise et orientée, est la porte ouverte à toutes les ambiguïtés, les approximations et les fantasmes.

Après notre publication sur le *Sorsorné*, qui allait davantage dans le sens d'une approche plus ethnologique car nous n'avons pas (encore) trouvé de documents sonores fiables et peu d'informations sur le rythme traditionnel utilisé lors de la sortie du masque (mais les investigations continuent), nous allons donc continuer avec les rythmes que nous avons joués avec l'ENPDG lors du concert réalisé au CCFG de Conakry le 05/02/2021, à savoir : *Dunumba*, *Koukou*, *Sorsorné* pour la première partie et *Tiriba* et *Kawa* pour la seconde, avec une analyse fine de ce qui est joué. Ceci permettra d'étudier et de mettre en perspective la façon dont les artistes se sont appropriés les rythmes traditionnels et comment, ils les ont arrangés « façon ballet ».

Les rythmes et les phrases jouées au village.

On désigne le plus souvent par « rythmes » un événement lié à une fête ou une cérémonie dans un contexte social et culturel bien défini ; travaux champêtres, sortie de masques, etc. Danses, musique, réjouissances, convivialité y sont toujours intimement imbriqués.

Les rythmes et les phrases jouées dans les ballets quant à eux, sont issus du contexte traditionnel mais arrangés pour la scène. Il s'est créé ainsi au fil du temps, un véritable répertoire de ballet qui est le plus souvent, très éloigné du répertoire traditionnel, chaque arrangeur apportant sa touche personnelle. Les « appels » et les « blocages » ont été créés pour la nécessité de la scène et constituent autant de signaux musicaux très utiles pour le déroulement de la chorégraphie. Au village, c'est un peu différent ; il existe des phrases musicales, des codes prédéterminés qui signifient les entrées, les sorties, les progressions du rythme et de la danse et le déroulé de la cérémonie. Ces phrases peuvent aussi imiter la modulation du langage, servir de signaux ou de railleries connues de tous. Quand on dit que le djembé « parle », à l'instar de très nombreux tambours africains, ce n'est pas seulement au sens figuré mais bien au sens premier du terme.

Les solistes marquent les pas de danse et utilisent un système de « chauffé » (densification du rythme) suivi d'une phrase de « sortie de chauffé » pour conclure une phase de danse.

Actuellement, la grande majorité des batteurs urbains de ballets ne sont que très peu en contact avec le répertoire traditionnel et ne connaissent que le répertoire des ballets. La musique est au service du spectacle et naturellement, à l'instar de la logique du ballet, elle privilégie la performance, la virtuosité et le spectaculaire.

Il y a encore une grande confusion entre « village » et « ballet ». Deux contextes bien différents qui ont des fonctions très différentes.

Ces explications sont nécessaires pour démystifier la pseudo « traditionnalité » des rythmes joués dans les ballets et d'autre part, elle permet de mettre en lumière, le véritable talent des musiciens arrangeurs des ballets.

La « culture » du ballet s'est enfermée dans une vision néo-traditionnelle post-colonialiste qui conforte un public néophyte non-africain dans une image caricaturale d'une Afrique rêvée et romancée au point de devenir généralisée. Partout en Afrique et dans le monde, le ballet néo-traditionnel est positionné comme la référence historique et folklorique, occultant, d'une part,

- la richesse infinie de la source traditionnelle, de la force du collectif, du groupe, son inventivité permanente qui s'inscrit dans une continuité temporelle liée aux rythmes naturels de la vie,

- mais d'autre part, par le fait, la créativité exceptionnelle des ballets.

Par la force des choses, les *djembefola* (littéralement « celui qui fait parler le djembé » en langue *maninka*) à de rares exceptions près, ont adopté une posture, devenue norme, dont les fondements sont la mythification des récits, une grande approximation, beaucoup d'affabulation et d'édulcoration, souvent même, carrément, des mensonges éhontés qui tiennent de la mythomanie. d'où, une immense confusion générale.

Ces informations ont été recueillies auprès de **Nasser Saïdani** (professeur à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne, titulaire du DE et du CA de Percussions Mandingues) qui a effectué de nombreux séjours en Guinée entre 1989 et 2007 et plus précisément entre 2000 et 2007 à *Baro* et dans les villages avoisinants en Haute-Guinée ; il a d'autre part, étudié de nombreuses sources. Il faut aussi savoir qu'il est proche de **Mansa Camio** (Gbérédou) avec lequel il a réalisé un CD à sortir prochainement et qu'il a réalisé les disques « Guinée - Percussions et chants Malinké – Ensemble Hamana Dan Ba » VOL 1 et 2 chez Buda Musique, Collection « Musiques du monde » avec Famoudou Konaté. Il nous parle donc ici de ce qu'il a joué, de ce qu'il a vu, de ce qu'il a retenu de ses entretiens, ressenti et de ce qu'il a perçu à une époque donnée, dans un lieu donné.

Le *djembefola* n'a aucun problème à échanger des rythmes contre argent sonnante ou intérêt précis, c'est une chose courante aisée pour les batteurs, rompus à l'exercice au cours de stages nationaux ou internationaux ou de séjours culturels au village. Principalement lorsqu'ils sont issus de la capitale où dès les années 90, sont venus des stagiaires du monde entier prêts à les rémunérer en échange de cours et de stages. C'est un peu moins vrai au village mais compte tenu des nombreux séjours culturels organisés et de l'argent qui circule, les choses changent vite. C'est devenu un commerce fort lucratif mais qui au demeurant, ne pose pas problème éthique ; les *djembefola* ont bien le droit de faire commerce de leur art. Le vrai problème est la fâcheuse tendance à la mythification et à la désinformation qui au final, dévalorise leur parole, leurs actes et donc à plus long terme, leur culture.

Dans leur posture de « détenteur du savoir », les *djembefola* sont en permanence sollicités et doivent constamment fournir de nouveaux rythmes, de nouveaux arrangements, de nouvelles phrases, etc. et quand leurs élèves demandent leurs sources, il leur faut improviser dans la plupart des cas tant ils méconnaissent la musique traditionnelle.

Pour tisser des liens plus profonds, pour avoir accès à des informations plus sensibles, il faut du temps, beaucoup de temps et de patience ; il faut le mériter ! Mériter la confiance des *djembefola* traditionnels afin qu'ils dispensent un véritable apprentissage qui tient de l'initiation.

Les musiciens, issus des couches les plus modestes de la population, ont pour la plupart une intelligence aiguë qui sait discerner le passionné du consommateur et ils savent presque naturellement, jusqu'où ils peuvent (et doivent) aller dans la relation au demandeur. Dans la précarité de leur quotidien, ils sont très souvent tentés d'entretenir une relation pécuniaire qui peut devenir rapidement très vénale. D'autant plus, que les nouvelles générations de batteurs, toutes origines confondues, ne sont plus intéressés que par des recettes vite acquises (ils n'ont pas le temps...).

Que penser de l'extraction du rythme et de la danse, de la globalité des contextes social, culturel, historique, cosmogonique et chamanique, cheminement inéluctable ? Hérésie, incohérence flagrante, opportunisme éhonté, immense gâchis, naïveté édifiante ; c'est à chacun de se faire un avis !

Peut-être faut-il y trouver la réponse au peu d'incarnation des batteurs « pressés » qui connaissent mille rythmes, mille accompagnements, mille villages, mais qui passent complètement, et de plus en plus, à côté de l'âme de cette culture ? Et que penser des natifs, qui, dès qu'ils perdent le contact avec la source villageoise, dès qu'ils s'urbanisent, dès qu'ils se « mondialisent », sont inexorablement entraînés vers le tout spectaculaire et le tout vénal, devenu le lot quotidien des batteurs de la capitale.

Faut-il y voir une progression manifeste de la technique de l'instrument ? Peut-être d'une certaine manière car effectivement la technicité du jeu, la position des mains sur la peau, la tension de la peau, l'utilisation des cordes pré-étirées ont fait que le jeu est devenu toujours plus rapide et spectaculaire. Mais cela va-t-il vraiment dans le sens de la musique ? Dans le sens de la musicalité intrinsèque de l'instrument ? Le sentiment général est que les *djembefola* urbains écoutent de moins en moins la relation privilégiée qu'entretiennent le *sangban* et le *dunumba*, jouent de manière uniforme et sur des cycles courts ; toujours la référence du ballet où les interventions doivent être concises, les plus spectaculaires et efficaces possibles, scénographie oblige.

Ce qui nous amène à dire qu'il existe aujourd'hui de multiples façons de jouer le *djembé*.

Pour faire court :

- un jeu de village lié à la danse et à un événement précis
- un jeu de ballet qui privilégie le spectaculaire
- un jeu musical au service d'un propos musical
- un jeu didactique nécessaire à l'enseignement

Quand on parle d'un rythme (événement) traditionnel, il faut toujours :

- le situer dans un lieu, un espace géographique donné car d'un village à l'autre, d'une ethnie à l'autre, tout peut être différent
- une temporalité ; à quelle date car là aussi les choses évoluent très vite et même de plus en plus vite avec l'accès au téléphone portable et au numérique
- situer le narrateur afin d'évaluer sa crédibilité et ce qu'il énonce ; il est parfois délicat de distinguer le vrai, du faux, du romancé, du rêvé, etc. Bien des approximations deviennent avec le temps des vérités premières
- relever autant que possible les faits, de visu ou en les filmant quand c'est possible tout en sachant que le fait même de filmer risque de dénaturer la réalité selon le contexte (séjours touristiques ou culturels, recherches, etc.)

(Remerciements à **Mansa Camio** pour ses éléments d'informations et à Alban Guyonnet pour ses suggestions)

DUNUMBA

Propos recueillis auprès de **Nasser Saïdani**

Historique

Dunumba (littéralement gros-grand *dunum*) est une cérémonie très ancienne pratiquée ancestralement par les hommes en pays *Malinké*, principalement dans le *Hamana* et le *Gbérédou*, qui se pratique sur la place publique du village (*bara*) où trône le plus souvent, un arbre centenaire.

Appelée aussi « La danse des hommes forts » ; par « hommes forts », on entend les *barati* (littéralement *baratigui* – « les maîtres de la place »), forts au premier degré, hommes mûrs, socialement installés, avec le contingent de responsabilité et le niveau d'initiation que cela implique. Ils ont aussi les prérogatives de nombreux travaux d'utilité publique comme préserver les champs de maïs des voleurs d'épis, protéger les *neré* (arbre aux multiples vertus médicinales, nutritives et chamaniques), surveiller la mare des braconniers, nettoyer le canal qui la relie au *Niandan* (affluent du fleuve Niger), nettoyer la place du village en novembre (*baradosa*), etc.

Les hommes sont définis par classes d'âge appelées *karé*.

D'abord le niveau le plus élevé : les *barati*, puis les *baradömö* (*petits frères*) ou *baramakönö* (littéralement : « celui qui attend »), ensuite les *baramamaré* (*petits-fils*).

Par « classe d'âge » il ne faut pas entendre un âge précis mais davantage une catégorie d'âge, une promotion de jeunes gens élevés ensemble depuis leur plus jeune âge.

Le rôle social effectif des *barati* durait une dizaine d'années mais aujourd'hui plutôt quatre ou cinq ans. C'est eux qui décident de se retirer et de laisser la place aux plus jeunes, c'est alors l'occasion de cérémonies particulières et d'offrandes (sacrifice) de la part de la classe d'un rang inférieur qui monte d'un cran en quelque sorte ; c'est à dire que les *baradömö* deviennent à leur tour *barati*, les *baramamaré* deviennent *baradömö* et les plus jeunes *baramamaré*.

Les *barati* portent un costume et des attributs spécifiques ;

- le pantalon bouffant noir strié de motifs blancs personnalisés (*dua*)
- le bandeau (*basatimbadaba*, littéralement : « le front de la tête du lézard ») avec une sorte de protubérance qui ressemble à la tête d'un margouillat (lézard africain) ; c'est aussi l'attribut du *bonkéléabila* (personnage important sur lequel nous reviendrons plus tard)
- dans la main droite une hachette (*gendéni*)
- dans la main gauche un fouet (*manimfosson*), anciennement en peau d'hippopotame, plus récemment, suite à la disparition de l'animal dans le fleuve Niger, en peau de phacochère.

Les plus jeunes (*baradömö* et *baramamaré*) portent un foulard nommé *dunumdondjala* (littéralement : « bandeau pour la danse »).

Les *djembéfola* quant à eux portent un pantalon particulier le *bandjan* dont la coupe spécifique est confortable pour la tenue et le jeu du *djembé*. Ils sont munis d'une coiffe (*féléké*) en cuir ou tissu, assortie d'une crête fabriquée avec la barbe d'un béliér.

La période des *Dunumba* se situe plutôt pendant la saison sèche, d'octobre à juin avec un paroxysme en mai, au moment de la célèbre Fête de la mare de *Baro* (*dahlamon*), connue dans toute la région.

Il faut aussi souligner l'analogie du nom de la cérémonie avec le nom du gros tambour basse *dunumba*. En Afrique, les sons graves sont souvent reliés à la Terre-Mère, la force vitale et d'ailleurs, quand il vous est donné de participer à une cérémonie au village, la présence sonore des trois *dunum* (*dunumba*, *sangban*, *kensédéni*) est efficiente.

Le contexte social

Le *Dunumba* est à la fois une fête tout autant qu'une cérémonie. C'est l'occasion d'utiliser ce moment comme lien social mais aussi, comme exutoire, comme régulation des tensions et des conflits entre les individus. Elle permet aussi aux plus jeunes de s'affirmer devant les anciens et pourquoi pas, par la même occasion, de séduire ou de se faire remarquer par les jeunes filles. Affirmation de sa situation sociale, preuve de force et de courage (valeurs importantes au sein de la société malinké), séduction, moment festif, lien social entre les différents membres de la communauté, voilà ce qui se joue dans ce moment particulier.

Dans les temps anciens, avant un combat, cette cérémonie permettait aux « hommes forts » de s'affirmer auprès de la communauté qui admirait leur courage. D'autre part, les ennemis pouvaient entendre au loin le son des tambours et cela avait de quoi les effrayer ou tout moins, les impressionner. Le code était clair : « Nous sommes prêts à en découdre, nous vous attendons et attendez-vous au pire... »

Les instruments

Traditionnellement la rythmique est assurée par quatre sortes de tambours :

- le *dunumba*, gros tambour basse cylindrique posé sur la tranche, équipé de peaux de vache à ses deux extrémités tendues par un système de laçage de cordes, affublé d'une cloche appelée *kenken*, joué avec dans une main une baguette qui percute la peau et de l'autre main, un petit anneau métallique appelé *kenkenkudu* qui percute la cloche. Anciennement, le *dunumba* était creusé dans un tronc d'arbre, plus récemment, il est fabriqué à partir d'un fût de 150l en métal épais.

- le *sangban*, tambour médium cylindrique de taille moyenne, joué debout, tenu sur l'épaule par une sangle, équipé de peau de vache à ses deux extrémités tendues par un système de laçage de cordes, affublé d'une cloche appelée *kenken*, joué avec dans une main une baguette qui percute la peau et de l'autre main, un petit anneau métallique appelé *kenkenkudu* qui percute la cloche. Le *sangban* est l'instrument directeur, le cœur du rythme, qui ponctue les changements de rythmes et les chauffés, en interaction constante avec le *dunumba*.

- le *kensédéni*, tambour cylindrique aigu, joué debout, tenu sur l'épaule par une sangle, de taille moyenne, équipé de peaux de vache à ses deux extrémités tendues par un système de laçage de cordes, non équipé de cloche, joué avec dans une main une baguette qui percute la peau.

- le *djembe*, tambour en forme de calice, monté sur sa partie supérieure d'une peau de chèvre tendue par un système de laçage de corde et de larges sonnailles maintenues dans le cordage au niveau de la peau.

Deux *djembe* alternent le solo et l'accompagnement. Anciennement, le cordage était en lanières de peau de vache torsadées (plus récemment en corde de chanvre) ce qui nécessitait de chauffer régulièrement la peau ; aujourd'hui, les *djembe* sont montés en corde de nylon mais il est toujours indispensable de chauffer la peau de l'instrument pour obtenir le son adéquat à l'oreille des musiciens en fonction de l'hygrométrie de l'air. Il faut aussi souligner que les *djembefola* de village, jouent sur des peaux beaucoup moins tendues qu'en zone urbaine, ce qui a aussi pour effet de faire résonner les sonnailles de manière conséquente.

Cela vient du fait que le jeu d'accompagnement et de marquage de la danse ne nécessitent pas la virtuosité du jeu de ballet basé davantage sur la brillance du soliste au grand détriment de l'écoute du groupe. Les *djembefola* de village sont concentrés sur l'écoute de la polyrythmie et de la polyphonie de la trilogie des *dunum*.

Il faut aussi souligner que la rythmique du ballet constituée d'un *dunumba* joué debout avec deux petits tambours accrochés de part et d'autre du fût se doit, en théorie, de reproduire la rythmique des *dunumba* et *kensédéni* traditionnels tandis qu'un *kenkéni* (littéralement : « petite cloche »), terme utilisé par les ballets pour désigner le *sangban*, muni d'une cloche joué debout, reproduit la rythmique jouée par le *sangban* traditionnel.

Les rythmes et les danses associés aux moments de la cérémonie

Lors d'un *Dunumba*, sont jouées à des moments précis de la cérémonie, différentes polyrythmies très sophistiquées sur une pulsation ternaire, à l'appréciation du *sangbanfola* (joueur de *sangban*) qui a une parfaite lecture du déroulement de la fête.

La constante commune est que le *kensédéni* joue le même ostinato sur une mesure à deux temps ternaires (6/8), quelles que soient les variantes.

Avant le début de la fête, les musiciens se retrouvent le matin dans la concession des *Camara* (*Camarala*), les forgerons qui détiennent les instruments dans une case (*tibun*) dédiée à cet effet.

Ils commencent à jouer le rythme *Kon*, tranquillement à trois ou quatre reprises, pendant un court moment ; ceci indique à la population qu'un *Dunumba* va avoir lieu dans l'après-midi.

En fin d'après-midi, les *djembefola* reviennent à la concession des *Camara*, prennent les instruments et recommencent à jouer le rythme *Kon* puis, ils se déplacent vers la *Bara* (la place du village) en jouant le rythme *Baradatadunum* (littéralement : « les tambours vont vers la place »).

À l'écoute des tambours, la population commence à se rendre sur la place principale du village (*bara*). D'abord, viennent les enfants très excités par la fête qui se prépare, puis les jeunes filles se mélangent aux enfants et ensuite les adultes. Tout ceci n'est pas aussi déterminé, il s'agit d'un mouvement général informel, d'attirance vers la place du village.

À l'arrivée des batteurs, les jeunes filles se placent derrière eux, en frappant dans les mains et reprenant dans un chœur responsorial le chant des griottes qui s'accompagnent du *karignan* (tube métallique frappé par une tige de fer).

Ensuite arrivent les *barati*.

Si ces derniers sont en retard, ils ont droit à des quolibets sonores, notamment la fameuse phrase qui fait allusion à leur bandeau à tête de margouillat ; ou alors, les batteurs peuvent jouer un rythme destiné aux enfants, ce qui constitue une allusion piquante à leur retard, comprise de tous mais qui reste humoristique.

Les *barati* se positionnent à l'opposé des *djembefola* en rangs serrés, par lignes de deux, trois ou quatre personnes et qui se dirigent vers eux à plusieurs reprises, à grands pas, de manière très impressionnante. À un signal précis du *sangbanfola*, ils s'arrêtent et réalisent un mouvement de la hachette vers le sol. À un autre signal, ils exécutent un court solo ponctué par le *djembefola* soliste. Ils retournent à leur position initiale et reproduisent à plusieurs reprises cette danse.

Puis, ils commencent le cercle en délimitant leur espace sur la *bara*.

Un deuxième cercle se forme avec les plus jeunes hommes, les *baradömö* et les *baramamaré*, quelquefois ceints d'une ceinture de rafia ; c'est l'occasion de rivaliser d'acrobaties ou de pas de danse spectaculaires mais aussi, de provoquer les *barati*.

Anciennement, ils leur montraient leur dos et recevaient de violents coups de fouet afin de montrer leur courage et leur résistance à la douleur, ceci afin de leur prouver qu'ils étaient dignes de devenir *barati*. Il semblerait que cette coutume fut interdite lors de la colonisation pour cause d'accidents, tellement la scène pouvait être violente et voire même, très dangereuse. Les cicatrices révélées sur le dos des anciens à la suite de la cérémonie qui témoignent de la rudesse des coups, peuvent être extrêmement impressionnantes. Aujourd'hui, il s'agit davantage d'auto-flagellation mais elles peuvent aussi être redoutables. Le *bonkélé nabila*, tourne en sens inverse du cercle des *barati*, coiffé lui aussi du *basatimbadaba* ; il porte autour de la taille une peau de singe, paré quelquefois de rondelles de Calebasses autour des biceps (appelé aussi *kon*) et parfois d'une grosse fausse pipe. C'est un personnage très important qui fait autorité ; il est un peu le régulateur chargé de faire respecter un certain ordre dans la cérémonie. La légende dit que suite à une observation soutenue de bandes de singes en brousse, les anciens constatèrent qu'un grand singe faisait régner l'ordre au sein du clan et que c'est à la suite de cette observation, qu'ils affectèrent le rôle très utile du *bonkélé nabila*.

Voici un exemple de moments liés à des rythmes et des danses spécifiques. Cet ordre n'est pas figé, il diffère selon les villages et les circonstances :

- d'abord le rythme *Kon* puis enchaîne avec le rythme *Gbada*, suit *Denmusokelen*, *Kon*, *Konmassi*, *Kon*, *Nantalomba*, *Gbada*, *Bandödjei*, *Gbada*, *Kon*, à nouveau *Nantalomba*, puis le rythme *Gbada*, joué longuement avec une grande tension qui finit par le break de *Gbadaladji* (littéralement « faire descendre le *Gbada* »).

Ensuite, vient le moment du *lumatadunum* (littéralement : « retour vers la maison ») qui est joué pendant le retour à la concession des *Camara*.

On peut aussi y associer *Bölökönondö*, *Könöwulen*, *Takösaba*, *Djii*, *Gbéréduka*, etc. dans un ordre différent.

Chaque village a ses rythmes préférés dont il s'est fait une spécialité. Il n'est donc pas rare d'assister à une cérémonie où ne seront utilisés que deux ou trois rythmes, mais joués avec une inventivité exceptionnelle, particulièrement au niveau des trois tambours *dunum* qui participent activement à l'énergie développée par le rythme.

Dunumgbé

Quand on organise un *Dunumgbé* (littéralement : « *dunumba* à blanc ») cela se fait hors du contexte de la cérémonie des *barrati*, en dehors de la place du village. Ce sont souvent les plus jeunes qui le jouent et qui s'amuse avec ce rythme. D'autres rythmes et danses sont réalisés selon l'inspiration des participants. Après une longue saison d'hivernage (saison des pluies), afin d'égayer les villageois, il n'est pas rare qu'un *Dunumgbé*, ouvert à tous, soit organisé.

Il faut souligner que le rythme *Kon* est appelé très souvent à tort *Dunumgbé*.

De nos jours, le *Dunumba* est devenu très populaire ; on le retrouve dans toute l'Afrique de l'Ouest et dans le monde entier. Même s'il a fortement muté par rapport à l'original, il n'en reste pas moins la pulsation ternaire et la façon particulière de placer les accompagnements. Le phrasé des batteurs du « djembé-monde » puise dans le répertoire moderne spécifique au ballet et n'a que peu de rapport avec celui des batteurs de village. Le rythme est revisité selon l'inspiration personnelle de chaque musicien.

En milieu urbain, on nomme *Dunumba*, toutes ethnies confondues, hommes et femmes mélangés, toutes sortes de fêtes populaires qui ressemblent quelque peu, sous de nombreux aspects à la fête traditionnelle (célébration d'anniversaire, événement familial, etc.). Les rythmes utilisés peuvent appartenir à la famille de ceux joués dans la cérémonie

traditionnelle ou pas du tout. On peut y entendre indifféremment *Soko*, *Soli*, etc. On y retrouve des pas de danse, des situations, plus ou moins empruntées au village mais qui, pour la plupart, font référence à ceux vu dans les ballets.

C'est l'occasion de faire la fête, de vivre un moment convivial, de danser au son des tambours. Cette pratique est encore très courante dans les milieux populaires de Conakry ou dans les grandes villes régionales.

L'exemple de la façon dont l'ENPDG s'approprie *Dunumba* va dans le sens de notre analyse globale. Il s'agit de l'influence des rythmes traditionnels mais adaptés à la scène, avec le souci constant du respect d'une forme « d'essentialité » du rythme.

Le morceau de l'ENPDG, première partie « djembé » - joué au CCFG le 05/02/2021 décrypté par **Nasser Saïdani**

<https://www.youtube.com/watch?v=Kqsw-D8qxDE>

1:30-2:20: *Kon*

2:20-2:33: *Bölökönondö*

2:33-3:00: *Kon*

3:00-6:30: *Könöwulen*

6:30-6:40: sur le break des *djembé*, le tambour *dunumba* reste sur *Könöwulen* mais Fatouabou joue la partie *Gbada* du *sangban* au *kenkéné*

6:40-6:51: *Bölökönondö*

6:51-6:54: *Kon*

6:54-7:15: *Gbada*

7:15-9:48: *Könöwulen*

* PHOTO : Plate 27 Dundunba dancers at Kouroussa, Guinea. "Un tam-tam à Kouroussa (Guinée)." Photo by Lieutenant Bacot. From Chauvet (1929:152, fig. 12 bis) sur site www.mandebala.net