N° 4 Spécial - Août 2025, pp. 238-258 ISSN : 1996-8310

ETUDE DESCRIPTIVE DES DIFFICULTES D'ENSEIGNEMENT ET D'APPRENTISSAGE DU JENBE DANS LES CONTEXTES INSTITUTIONNELS URBAINS ET RURAUX : CAS DE DU MALI ET DE LA CÔTE D'IVOIRE

Noumouké DOUMBIA[1],
Doctorant chercheur
ED-DESSLA-MALI, Département sciences de l'Education
doumbianoumouke101@gmail.com

Résumé :
Pour mettre en valeur la culture et l'art de nombreux pays se sont engagés dans de vastes mouvements d'élaborer de réforme éducative liée à l'enseignement de l'art et de la culture.
Pendant de nombreuses années, le Jenbe a été au cœur de la vie et de l'identité culturelle de l'Afrique. En dépit de ces dispositions et efforts visant le développement des modalités d'enseignement et d'apprentissage du Jenbe dans les contextes institutionnels, les difficultés peuvent être liées aux manques d'approche stratégique, d'évaluation, de la durée d'enseignement et du résultat attendu pour les enseignants ; et pour les apprenants une compréhension rapide et une autonomie dans l'apprentissage. L'objet de ce travail est de vérifier si le Mali partage les mêmes difficultés autour du Jenbe que ses pays voisins puis de proposer des modalités d'enseignement et d'apprentissage du Jenbe dans les contextes institutionnels. Pour atteindre notre but, nous avons comparé

[1] https://www.uio.no/ritmo/english/projects/djembedance/noumouke-doumbia.html

des résultats de deux pays qui partagent la même sphère culturelle puis procédé à une recherche documentaire menée dans les bibliothèques, les instituts d'art et auprès des personnes ressources. Comme instruments de collecte des données, nous avons utilisé les questionnaires qui a été adressé à certains professeurs de Jenbe, aux batteurs amateurs, aux batteurs professionnels, quelques danseurs et danseuses et aux personnes ressources tous du Mali. On peut se demander en général si les difficultés sont partagées, en particulier proposer les modalités d'enseignement et d'apprentissage du Jenbe dans les contextes institutionnels qui prennent en compte les réalités des mêmes aires culturelles.

Cette réflexion peut permettre d'éclairer la réflexion de la convention d'enseignement et d'apprentissage du Jenbe qui est conçu et organisé en fonction des apprenants et en prenant compte des objectifs de développement et des valeurs socioculturelles du Mali, Il contribue à l'égalité des chances. Nous concluons le travail en proposant quelques leviers d'action concrets qui nous paraissent transposables au contexte malien.

Mots clés : *Description ; difficultés d'enseignement et d'apprentissage ; Jenbe ; contextes institutionnels ; urbains et ruraux.*

Abstract :

In order to enhance culture and art, many countries have embarked on vast movements to develop educational reform linked to the teaching of art and culture. For many years, the Jenbe has been at the heart of African life and cultural identity.

Despite these provisions and efforts to develop ways of teaching and learning Jenbe in institutional contexts, difficulties can be linked to the lack of a strategic approach, evaluation, the duration of teaching and the expected outcome for teachers; and for learners a rapid understanding and autonomy in learning. The aim of this work is to ascertain whether

Mali shares the same difficulties with Jenbe as its neighbouring countries, and then to propose ways of teaching and learning Jenbe in institutional contexts. To achieve our goal, we compared the results of two countries that share the same cultural sphere, then carried out documentary research in libraries, art institutes and with resource persons. As data collection instruments, we used questionnaires that were sent to some Jenbe teachers, amateur drummers, professional drummers, some dancers and resource persons, all from Mali. In general, we can ask whether the difficulties are shared, in particular proposing ways of teaching and learning Jenbe in institutional contexts that consider the realities of the same cultural areas. This reflection could shed light on the convention of teaching and learning Jenbe, which is designed and organised according to the learners and taking into account the development objectives and socio-cultural values of Mali. We conclude our work by proposing some concrete levers for action that we feel can be transposed to the Malian context.

Keywords: *Description; teaching and learning difficulties; Jenbe; institutional contexts; urban and rural.*

Introduction

La course au développement qui agit comme un catalyseur dans le domaine de l'éducation et de la formation, les réformes éducatives sont conçues pour répondre aux besoins éducatifs fondamentaux dans un perspectif long terme et le développement des instruments de musiques traditionnels pour la société. Ainsi, l'élaboration des nouveaux concepts de savoir local a vu accroître de nouvelles conceptions disciplinaires dans l'enseignement. Elle a en même temps bouleversé certaines pratiques consacrées depuis plusieurs années à savoir l'exclusion. En conséquence, la mise en œuvre des moyens d'enseignement de l'art et de la culture est devenue un outil privilégié pour introduire les changements sociétaux majeurs. Parmi ces changements, l'idée d'amorcer une véritable inclusion des apprenants ayant pour ambition d'évoluer dans le domaine de l'art et de la culture dans un programme académique centré sur les pratiques de la tradition dont les contenus demeurent de nature encyclopédique. En dépit de quelques réticences non moins empreintes d'un marquage idéologique traditionaliste et conservateur, une telle idée a eu un écho plutôt favorable, surtout dans des pays de l'Ouest où les problèmes éducatifs sont endémiques. D'ailleurs, la tendance à la mise en œuvre du programme d'enseignement des disciplines de l'art et de la culture en juxtaposant des programmes disciplinaires sans liens entre eux et encore moins avec le contexte social des élèves est

fortement remise en question, ce qui renforce on s'en doute les convictions en faveur d'un renouveau éducatif.

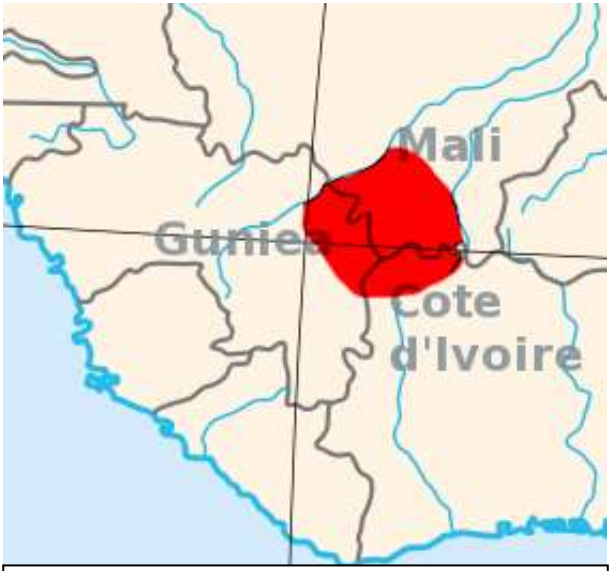
1. Presentation generale

Clarification conceptuelle :

Source : *Djembé professionnel en mahogani ou manguier - 56 cm 600 x 600 43KB* djoliba.com

Le terme « Jenbe » est utilisé ici conformément à l'orthographe mandingue/bamanankan, en référence à la terminologie locale et aux modes de transmission endogènes. Ce choix reflète une volonté de valoriser les savoirs musicaux autochtones et de se décentrer des normes occidentales de transcription, comme « djembé », plus couramment adoptée dans les publications francophones ou anglophones. Le terme *Jenbe* est issue de deux mots bamanan : ***jɛ*** qui veut dire assemblée, réunion, union, associer et ***bɛn*** qui signifie s'entendre, se mettre d'accord. L'association de ces deux mots donnait à l'origine « *Jɛ bɛnne* » désignant la cohésion ou l'entente. A travers l'usage des locuteurs de la langue, « *Jɛ bɛnne* » est devenu progressivement *JENBE (*Joliba FM 2O24, reportage de Sayon Nana TRAORE*)* qui a fait son entré dans le dictionnaire de la langue française. Le bamanankan n'est plus une simple langue nationnalle elle est devenue officielle par décret N°2023-0401/PT-RM du 22 juillet 2023 portant

promulgation de la constitution, dans son Article 31, d'où l'apparition de certaines terminologiques de la langue bamanan en alphabet bamanan au long de ce présent article. Le processus de fabrication du *Jenbe* est un art ancestral qui requiert précision et expérience. Traditionnellement, le corps du *Jenbe* est taillé d'une seule pièce de bois provenant d'arbres spécifiquement sélectionnés pour leurs qualités acoustiques telles que l'iroko, le mahogany, le lingue, le *dukura* (dim), le *jala* (caïlcédrat) ou le *kacia* (acacia) (à cause de la déforestation, la jeune génération utilise le *gele*, le manguier ou le *geni* (ven)) en forme de calice. Cette étape de sélection est cruciale car elle détermine la tonalité et la résonance de l'instrument. Ensuite, la peau d'antilope ou de chèvre, traitée et tendue à l'aide d'un système de tension originellement des chevilles en bois ou des cordes en peaux, maintenant le plus souvent des cordes synthétiques et des anneaux en fer à béton fixés par-dessus à l'aide de cordes entrecroisées. Ce procédé de montage, son battement à mains nues et le spectre sonore très large génère une grande richesse de timbre contribuant non seulement à la beauté esthétique du *Jenbe* mais également à son identité sonore unique.



Source : Wassoulou_map.png (282×267)

Le *Jenbe* puise ses racines dans les traditions africaines anciennes. Originaire de l'empire du mandingue au XIIIème siècle dans des régions telles que la **Guinée Conakry**, le **Mali**, le **Sénégal, le Burkina Fasso** et la **Côte d'Ivoire**, il est étroitement lié aux rites et aux rituels de ces cultures riches en spiritualité, il est utilisé lors des cérémonies, des mariages, des funérailles et des moments de rassemblement, le *Jenbe* joue un rôle central dans la vie quotidienne des communautés africaines. Cette région abrite des répertoires rythmiques du *Jenbe* et pratique les manifestations rituelles anciennes importantes. Malgré cela, les difficultés d'enseignement et d'apprentissage ancienne du *Jenbe* a suscité peu d'intérêt parmi les batteurs traditionnels évoluant dans cette zone du Mandé. Avant le début du 12e siècle, les connaissances (pratiques) sur la question du *Jenbe* dans le Mandé reposaient principalement

« *sur la ligné des* ***griots (conteurs) mandingues****. L'instrument servait alors à communiquer et à éloigner les esprits maléfiques et entretenir des liens entre les populations*. » (Frédéric, 2023). La littérature produite à partir de cette période mentionne principalement l'exportation du *Jenbe* à travers le monde, notamment dans les années 50 à l'occasion des Ballets africains. Le Guinéen Fodéba Keïta est à la tête de ce groupe devenu célèbre à l'époque et qui représente l'Afrique par la danse et la percussion. Leurs tournées mondiales ainsi que la popularité" de la musique reggae permettent au *Jenbe* de gagner une notoriété mondiale durant les années 1980. *Jenbefɔlaw*, ceux qui pratiquent cet art, se sont implantés dans divers pays d'Afrique et d'ailleurs. Les États-Unis, l'Europe et le Japon constituent les terres d'accueil de ces artistes. Ils enseignent la manière de jouer au *Jenbe*, ainsi que son histoire. De cette manière, ils transmettent un peu de la culture africaine à travers le monde. Le *Jenbe* délaisse momentanément son aspect traditionnel en 2000 pour entrer dans la *world music*. En effet, les amateurs de musique le retrouvent dans un clip du chanteur Jason Mraz. Ce n'est que le début pour ce fabuleux instrument d'une nouvelle aventure[2].

En tant que spécialiste des Sciences de l'Education, je me suis engagé dans une découverte de terrain ethnographique à long terme sur la musique de *Jenbe* et la culture de célébration dans le Sud du Mali depuis les

[2] Djembe player https://www.djembe-player.org/ consulté le 25 février 2025 à 02h45mn

années 2016. Ces dernières années j'ai élargi mon champ de recherche sur les modalités d'enseignement et d'apprentissage du *Jenbe*. J'évolue entant qu'assistant de recherche dans le projet *DjembéDance*[3] au centre d'études interdisciplinaires dur le rythme, le temps et le mouvement (RITMO) dirigé par Prof. Dr. Rainer Polak. Université d'Oslo (Norvège).

L'objectif de cet article est de décrire les difficultés d'enseignement et d'apprentissage du *Jenbe* dans les contextes institutionnels urbains et ruraux : *cas de du Mali et de la Côte d'Ivoire*, incluant les informations inédites, sur la problématique du *Jenbe* dans la région du Mandé. Cette analyse permettra d'enrichir les réflexions sur l'organisation socio-politique et éducative de la région du Mandé à travers le temps. Après une analyse de la transmission des compétences aux apprenants, une tentative d'évaluation du processus éducatif dans le Mandé est proposé. Les données disponibles révèlent une certaine variabilité du domaine.

2. Methodologie

Dans le cadre de cet article mon travail de terrain sur les stages d'enseignement et d'apprentissage de *Jenbe* au Mali a nécessité les méthodes ethnographiques classiques d'observation participante, d'entretien et de documentation audiovisuelle, mais également inclus une observation

[3] **Djembe Dance Multimodal rhythm in music and dance from West Africa**
https://www.uio.no/ritmo/english/projects/djembedance/

participante, les relations sociales, les spectacles de manifestation publique que les sujets (enseignants et apprenants) ont toujours chaleureusement accueillis, même si nos tentatives ont pu sembler novices. En Côte d'Ivoire, je suis entré en contact avec quelques batteurs amateurs et professionnels fournis à travers les praticiens du Mali par téléphone. Les arguments recueillis lors des entretiens serviront de corpus empirique pour cet article. A noter que les enquêtés ont demandé un caractère anonyme de verbatim fournis. Les entretiens se sont déroulés en *langue bamanan, maninka* et *jula* ont été traduit par moi-même.

3. Discussion

3.1. Enseignements tirés des entretiens en général :

Il est intéressant de noter qu'un programme officiel d'enseignement et d'apprentissage de *Jenbe* dans les contextes institutionnels urbains existe mais les zones rurales semblent demeurer inactiver par ce programme. Par programme officiel, nous entendons « un curriculum désignant la conception, l'organisation et la programmation des activités d'enseignement / apprentissage selon un parcours éducatif. Il regroupe l'énoncé des finalités, les contenus, les activités et les démarches d'apprentissage, ainsi que les modalités et moyens d'évaluation des acquis des élèves. » (Cf. Ph. Perrenoud 2002). Notre observation de l'absence programme officiel d'enseignement et d'apprentissage de *Jenbe* dans les zones rurales a été unanimement confirmé et les difficultés énoncées lier aux

manques d'approche stratégique, d'évaluation, de la durée d'enseignement et du résultat attendu pour les enseignants ; et pour les apprenants une compréhension rapide et une autonomie dans l'apprentissage dans les zones urbaines ont aussi été confirmé à l'unanimité lors de nos conversations ainsi les entretiens que nous avons eus avec nos enquêtés. Par exemple, SK, *Jenbefɔla* professionnel à Bamako, ancien élève à l'Institut National des Arts de Mali 2010-2015 nous explique ce qui suit : « *Je peux dire que j'ai appris à jouer au Jenbe dans la rue, le programme de l'INA ne permet pas d'être un batteur, c'est juste un cours d'initiation plus théorique que l'INA fournit.* »

De même lorsque nous avons interrogé OK, percussionniste ivoirien sortant d'une école d'art il nous a répondu : « Le *vrai apprentissage est dans la rue, l'école d'art ne peut t'aider à atteindre tes objectifs de performance à cause de son programme pauvre sur les instruments traditionnels. Nous souhaitons que nos écoles d'art puissent améliorer ses méthodes afin que les jeunes apprenants ne perdent pas le temps.* »

De l'analyse de ces discours, nous pouvons dire que le nombre d'heure attribuée à l'apprentissage de *Jenbe* dans ces instituts est peu par rapport aux instruments modernes. Nous avons profité pour consulter les coefficients à propos des différents instruments enseignés, il ressort que les instruments modernes sont plus en évidences que ceux traditionnels.

Quant à KK, batteur en apprentissage évoluant en zone rurale explique : « *j'ai commencé à apprendre à jouer au Jenbe en*

même temps qu'un camarade apprenant dans un institut d'art, j'avoue que je suis très en avance sur lui parce que la réalité est que les professionnels de Jenbe n'ont pas de diplôme mais sont très compétents, ceux-là qui ont le diplôme n'ont pas de compétences. Pourtant nos enseignants ne sont pas considérés alors que ce sont eux les gardiens de la tradition, les rythmes authentiques sont joués par eux. »

Lorsque nous avons demandé avec insistance à IIK apprenant en cours de formation dans un village en Côte d'Ivoire comment les interactions se passent entre lui et son maître, il nous répond : « *en toute sincérité, j'apprends depuis un an, tout est pratique, je découvre en pratiquant, le slogan de la formation est learning by doing. Les rythmes traditionnels sont joués directement l'histoire de ces rythmes sont racontés en même temps. Je suis évalué par les vrais connaisseurs. Je suis trop fier de la qualité de la formation même si je n'ai pas de certificat en fin de formation l'essentiel est que je sois autonome plus vite et ressembler à mes idoles. »*

Pour l'analyse de ces deux discours, il nous incombe de signaler que les pratiquants de *Jenbe* en zones rurales. Ils ne sont pas considérés dans la mesure où ils ne sont pas consultés pour des échanges de connaissance avec des enseignants classiques pour dégager une méthode d'enseignement et d'évaluation des compétences communes des apprenants.

3.2. L'observation de la pratique de la manifestation

Dans cette section, nous décrivons certains aspects de la façon dont le processus d'apprentissage du *Jenbe* par l'observation et l'imitation est intégré dans le contexte réel de la manifestation dans les zones rurales. Lors de la manifestation, les apprenants arrivent plus tôt que les maitres. Après la mise en place, ils occupent les mêmes rangs que les batteurs professionnels (enseignants) pour commencer à animer avant le début de l'évènement. Cette animation est un signal pour alertés les organisateurs, les publics que *jenbefɔlaw* sont prêts et un exercice pour les apprenants. Au-delà de l'observation, de l'imitation et de l'exploration de la performance de l'enseignant sur les lignes de touche, les apprenants sont si enthousiastes qu'ils font quelques accompagnements sur scène.

Dans une salle de classe, le stage de *Jenbe* est dirigé par le maître qui se fige plus sur les aspects théoriques à savoir la maîtrise du solfège. Dans la pratique, cette méthode est centrée sur l'apprentissage du système de notation et constitue la base de l'éducation musicale dans la musique occidentale. Dans notre contexte, le solfège sert à la pratique de l'un instrument, à l'étude théorique des œuvres musicales et à la composition. L'interprétation d'une partition tout particulièrement passe par la lecture à vue, l'écoute intérieure, la reproduction des hauteurs et la réalisation des rythmes, des nuances et des modes de jeu. Dans la théorie, le solfège étudie les dimensions rythmiques, mélodiques et harmoniques.

3.3.Revue de la littérature

L'apprentissage informel et implicite « par la pratique » est extrêmement répandu dans toutes les cultures, alors que l'enseignement explicite et la correction sont assez rares, comme l'a fait valoir David Lancy sur la base d'études approfondies de la littérature ethnographique (Lancy 2008 ; 2010 ; 2016). Cela concerne même les activités spécialisées, telles que les pratiques artistiques – chant, épopées, musique instrumentale, danse – transmises au sein des familles *jeli* (griots) au Mali et ailleurs en Afrique de l'Ouest (Durán et Penn 2018). Travaillant à l'intersection de l'anthropologie culturelle et de la psychologie du développement, Barbara Rogoff a élaboré théoriquement le concept populaire d'apprentissage par la pratique et a introduit les concepts plus nuancés de « participation guidée » et « d'apprentissage par l'observation et la participation » (Rogoff 1990 ; 1994 ; 2014). Selon Rogoff, les enfants apprenants font preuve d'une motivation intrinsèque à collaborer et à contribuer, sont capables d'une observation attentive et soutenue, et sont enclins à imiter et à participer aux activités principales de leurs aînés, à condition d'avoir la possibilité d'être présents et d'observer. Le prototype de l'apprenant, le rôle des adultes dans ce contexte n'est pas d'enseigner, mais plutôt d'offrir aux enfants des occasions d'être physiquement présents et de participer socialement, de manière de plus en plus fiable et sérieuse. Par exemple, Barbara Polak a montré que c'était le cas pour le développement des compétences agricoles des petits

paysans dans le sud du Mali (Polak 2012). Sous le label de « participation périphérique légitime », Jean Lave et Étienne Wenger ont élaboré un concept théorique similaire à celui de Rogoff, soulignant que dans de nombreux contextes culturels d'apprentissage situé, les nouveaux venus passent généralement de rôles d'action plus périphériques à des rôles plus centraux, mais sont acceptés dès le départ comme des participants légitimes (Lave et Wenger 1991). Les données ethnographiques que nous avons présentées dans cet article concordent de manière frappante avec les théories de Rogoff et de Lave et Wenger. Dans le cas de l'enseignement et de l'apprentissage de *Jenbe* dans les contextes institutionnels urbains et ruraux, tant la participation situationnelle que sa trajectoire évolutive, passant de rôles d'action périphériques à des rôles centraux, sont manifestes même au sens littéral et physique du terme : à savoir, l'emplacement des batteurs sur le podium en zone rurale et la disposition de salle de stage classique en zone urbaine.

Les théories de l'apprentissage sont parfois opposées selon la dimension de l'action. Les concepts d'enseignement et de transmission tendent à supposer que l'action repose principalement entre les mains de la génération plus âgée ; en revanche, le concept d'acquisition de compétences semble mettre l'accent sur l'action et l'autonomie des jeunes. Cependant, selon les théories de l'apprentissage situé que nous avons mentionnées plus haut, l'apprentissage social ne concerne pas tant les jeunes ou les personnes âgées qui

régissent les processus de continuité et de changement culturels. Ces théories considèrent plutôt les processus d'apprentissage comme une participation de plus en plus active aux pratiques sociales, où l'objectif du processus d'apprentissage n'est pas tant l'accumulation de connaissances en soi, mais le fait de devenir un partenaire d'interaction fiable et reconnu, et donc un membre de la communauté de pratique au sein de laquelle on grandit. Ces théories prédisent donc que les pratiques sociales en question auront souvent tendance à être structurées de manière à tenir compte des perspectives des anciens expérimentés et des nouveaux apprenants. À notre avis, notre ethnographie de la musique et de l'enseignement et de l'apprentissage de *Jenbe* dans les contextes institutionnels urbains et ruraux, structurée de manière à permettre aux nouveaux apprenants à jouer avec prouesses au *Jenbe*, en est un bon exemple. Dans ce contexte, la conception conventionnelle de la transmission culturelle comme transmission intentionnelle de certains éléments culturels d'une génération à l'autre par des canaux de transmission dédiés à la démonstration et à l'enseignement n'est manifestement pas pertinente. Un tel modèle « généalogique » de transmission peut sembler plausible dans le contexte de la pédagogie formelle moderne, comme l'enseignement scolaire ou les musées. Cependant, comme l'a fait valoir Tim Ingold, l'hypothèse selon laquelle les connaissances culturelles peuvent exister et être transmises indépendamment de leur mise en œuvre pratique et de leur

reconstruction émergente à chaque génération est discutable (Ingold 2001). Cependant, serait tout aussi peu plausible de supposer un degré élevé d'autonomie chez les jeunes apprenants, comme l'ont démontré les recherches en anthropologie de l'enfance (Polak 2012 ; Lancy 2012). Au contraire, l'apprentissage dépend des adultes qui pratiquent les activités dans lesquelles il s'inscrit et qui conçoivent ces pratiques de manière à ce que les jeunes puissent s'y épanouir. La motivation et l'action sont clairement nécessaires tant chez les anciens que chez les jeunes dans les processus de maintien des pratiques sociales et de l'apprentissage intégré à la pratique, comme l'apprentissage du *Jenbe* au Mali et en Côte d'Ivoire.

Conclusion

Cette synthèse offre un aperçu général des données relatives à l'enseignement et apprentissage du *Jenbe* dans le Mandé en général et en particulier au Mali et en Côte d'Ivoire. Les informations ci-dessus présentées indiquent des failles dans la pratique de cet instrument dans la région du Mandé, sans être l'exclusivité d'une forme de paysage. Les praticiens ont identifié des mécanismes de transmission, la plupart du temps chacun utilise sa méthode éloigné les uns des autres. Selon les sources orales, un programme d'enseignement officiel et uniforme est possible par pays. Le seul procédé de réduction reconstitué est l'organisation des

séminaires d'échanges académiques entre les acteurs des deux zones afin d'atteindre un objectif commun, à cela s'ajoute une révision intégrale du programme déjà élaboré pour rehausser les coefficients ; puis doter les enseignants ruraux de certificat de formateur qui peut les permettre au moins d'accéder à un auditoire pour le programme d'éducation non formelle.

Certes, la démarche de ce projet est bien longue mais si toute personne peut être mobilisée dans le processus, selon les sources orales, « *Il est évident que l'activité d'enseignement de Jenbe à profondément connue des insuffisances par manque de suivi et remet en cause des questions de reformes et innovations pédagogiques, une intervention de révision est nécessaire pour corriger les faiblesses et les menaces. Il est indéniable que l'association des acteurs dans le processus de révision est primordiale, car la réussite des activités pédagogiques peut être largement garantie par ces acteurs* ». L'étape de la réduction est strictement réservée aux acteurs (enseignants, apprenants et danseurs).

La remédiation des difficultés d'enseignement et d'apprentissage de *Jenbe* en particulier et en générale nos instruments de musiques traditionnels au Mali et en Côte d'Ivoire offre l'opportunité de réexaminer le modèle de développement en éducation des pays en faveur d'une approche plus durable et responsable. En abordant de manière proactive les défis environnementaux et sociaux associés à la révision des modalités d'enseignement et d'apprentissage de *Jenbe* et à la fusion des activités avec les

enseignants et apprenants ruraux, les deux pays ont la possibilité de réduire les conséquences néfastes et d'optimiser les perspectives de promouvoir un avenir plus durable et prospère pour ses habitants et l'instruments de musique.

En définitive, les apports de la méthode officielles actuelles à la connaissance du *Jenbe* dans le Mandé sont limités. Au regard de l'existant et aux difficultés telles que les manques d'approche stratégique, d'évaluation, de la durée d'enseignement et du résultat attendu pour les enseignants ; et pour les apprenants une compréhension rapide et une autonomie dans l'apprentissage, de nouvelles recherches s'imposent à tous points de vue pour mieux caractériser l'enseignement du *Jenbe* dans le Mandé et appréhender précisément les implications historiques, économiques et socio-culturelles.

References

Constitution de la république du Mali. 2023. *décret N°2023-0401/PT-RM DU 22 juillet 2023 portant promulgation de la constitution*, Bamako, P. 17.

Damsholt, Inger. 2018. « Identifying 'choreomusical research'. » Patri zia Veroli; Gianfranco Vinay (editors), Music-Dance:19–34. London, New York: Routledge.

Durán, Lucy; Penn, Helen. 2018. *Growing into music*. Anne T. Kjørholt; Hel en Penn (editors), Early childhood and development work: Theories, policies, and practices:193–207. Cham: Palgrave Macmillan

Durkheim, David Emile. 1922, *Education et Sociologie*, Paris, 167p.

Haugen, Mari Romarheim. 2021. *Investigating music-dance relationships*, Jour nal of music theory 65(1):17–38

Ingold, Tim. 2001. *From the transmission of representation to the education of attention.* Harvey Whitehouse (editor), The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography:113–53. New York: Berg.

Joliba FM. 2024. Mali: *Le Djembé, origine et importance culturelle de l'instrument emblématique du pays*. Youtube. https://youtu.be/114ERcjmFgc . 2'22''.

Lancy, David F. 2008. *The anthropology of childhood: Cherubs*, chat tel, changelings. Cambridge: Cambridge University Press.

Lancy, David F. 2010. *Learning from nobody: The limited role of teaching in folk models of children's development.* Childhood in the past 3(1):79–106.

Lancy, David F. 2012. *Unmasking children's agency,* AnthropoChil dren, 1(2):1–20.

Lancy, David F. 2015. *Teaching is so WEIRD*. Behavioral and brain sciences, 38:31.

Ph. Perrenoud. 2002. Les conceptions changeantes du curriculum prescrit : hypothèses In Educateur.

Numéro spécial *Un siècle d'éducation en Suisse romande*, 2002, n° 1, pp. 48-52.

POLAK Rainer and DOUMBIA Noumouké. 2022. *learning to dance in rural Mali*, 31st symposium ICTM study group on ethnochoreology: klaipėda, Lithuania 2021, p282-290