

La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : organisation, évolution et émancipation

The Music-Dance Relationship in Mali Ballet: Structure, Development, and Emancipation

Elina Djebbari

Volume 13, numéro 1-2, septembre 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012346ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012346ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Djebbari, E. (2012). La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : organisation, évolution et émancipation. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 21–26. <https://doi.org/10.7202/1012346ar>

Résumé de l'article

Pendant longtemps, la danse dite « africaine » a été considérée comme une expression corporelle que l'on ne pouvait distinguer du « tam-tam », censé l'accompagner à tout moment. Depuis sa création après l'indépendance en 1960, le Ballet national du Mali a contribué à donner du sens à ce stéréotype en faisant du tambour *jembe* l'instrument-roi de ce genre musico-chorégraphique. Cet article propose de nous interroger sur les techniques musicales et chorégraphiques qui permettent l'interaction musique-danse lors de la performance scénique, sur les rapports de hiérarchie qui s'en dégagent, la façon dont ces valeurs peuvent s'inverser ou se transformer selon les contextes et les pratiques et, enfin, d'appréhender comment la création artistique contemporaine de ce genre musico-chorégraphique semble pouvoir s'orienter vers une dissociation de ces deux éléments alors que leur complémentarité en déterminait justement la caractéristique principale.

La relation musique-danse dans le genre du ballet au Mali : Organisation, évolution et émancipation

Elina Djebbari
(Centre de recherches sur les arts et le langage/École des hautes études en sciences sociales)

Pendant longtemps, la danse dite « africaine » a été considérée comme une expression corporelle que l'on ne pouvait distinguer du « tam-tam » censé l'accompagner à tout moment. Ce stéréotype a été très tôt et largement diffusé par les récits des explorateurs, puis par les premiers ethnologues. L'un des principaux arguments utilisés pour décrire cette union sacrée entre musique et danse en Afrique était que certaines langues désignaient parfois ces deux formes par le même terme. Paul Nettl écrivait en effet que « dans les sociétés primitives [les concepts de musique et de danse] sont tellement unis que la langue ne connaît parfois qu'un vocable pour désigner la danse et la musique » (Nettl 1966, 17). Au Mali cependant, on trouve deux termes distincts en *bamanan kan*¹ pour désigner la musique : *fɔli*, et la danse : *dòn*.

L'objectif de cet article est donc de revenir sur l'importance de la diffusion de ce stéréotype, faisant des instruments à percussion le parangon de l'accompagnement de la « danse africaine ». Cette généralisation ainsi que « les traits attribués à la danse africaine », écrit Mahalia Lassibille, « ont fait l'objet d'une appropriation par différents acteurs, autant occidentaux qu'africains, danseurs, chorégraphes, publics, médias, ou instances politiques... » (Lassibille 2004, 688). Cette catégorie « danse africaine » s'avère donc paradoxalement opératoire, mais reste pourtant complètement à déconstruire (Lassibille 2006, 687-688), tout comme celle à moindre échelle des « danses ouest-africaines » (Gore 2001). L'idée qui sous-entendait que musique et danse formaient un tout indissociable, que l'une n'allait pas sans l'autre dans le contexte de la « danse africaine », a engendré un système de représentation au long cours, réapproprié par les spectacles produits sur les scènes internationales (Adewole 2003).

Les ballets nationaux ouest-africains qui ont vu le jour au moment des Indépendances dans les années 1960, ont

en effet contribué à donner sens à ce stéréotype en mettant à l'honneur les ensembles de tambours, notamment réunis autour du fameux tambour *jembe*², et en privilégiant la représentation de danses spectaculaires. Dans ce contexte du ballet au Mali, l'association entre musique et danse a été renforcée de façon quasiment systématique. Toutefois, elle est aussi le fruit d'une élaboration qui transforme ces répertoires en les déplaçant de leur contexte social à celui de la scène où les interactions entre musique et danse sont modelées de manière à répondre à certaines exigences scénographiques. Or, si les rapports entre musique et danse ont été un temps envisagés dans leur complémentarité, d'autres recherches esthétiques viennent remettre en cause certains principes établis. En effet, l'évolution de ce genre spécifique du ballet au Mali est telle qu'il n'est désormais plus possible d'envisager ce genre musico-chorégraphique comme un tout indissociable.

Dans le cadre des recherches que je mène sur les troupes de ballet au Mali, je propose dans cet article de m'interroger sur les techniques musicales et chorégraphiques qui permettent l'interaction musique/danse lors de la performance et par extension leur apprentissage et leur transmission dans nombre de cours de « danse africaine » ou de percussions partout dans le monde, sur les rapports de hiérarchie qui s'en dégagent, la façon dont ces valeurs peuvent s'inverser ou se transformer selon les contextes et les pratiques, et enfin voir comment la création artistique contemporaine de ce genre musico-chorégraphique semble parfois s'orienter vers une dissociation de ces deux éléments, alors que leur complémentarité en déterminait justement la caractéristique principale.

¹ Le *bamanan kan*, c'est-à-dire la « langue Bambara », la langue nationale au Mali.

² Le *jembe*, devenu emblématique de l'Afrique de l'Ouest, si ce n'est de l'Afrique entière, appartient à la catégorie organologique des membranophones par frappe. Cet instrument, d'abord connu chez les Malinké ou dans le Wasulu avant d'être joué partout dans le monde, est constitué d'un fût en bois en forme de gobelet sur lequel est tendue une peau de chèvre que le *jembefolà* (littéralement « celui qui fait parler le *jembe* ») frappe de ses deux mains nues.

La transformation des répertoires par leur « mise en ballet »

À la période des Indépendances en Afrique de l'Ouest, dans les années 1960, les nouveaux États-nations se sont tournés vers leurs ressources culturelles pour se constituer une nouvelle identité nationale. Ainsi, sur le modèle des *Ballets africains* créés par le Guinéen Fodeba Keïta³ et repris par Sékou Touré pour le compte de la nouvelle République de Guinée indépendante en 1958, Modibo Keïta, premier président de la République du Mali indépendante en 1960, décide lui aussi de constituer des ensembles nationaux, les artistes recrutés pour servir ces formations étant des fonctionnaires de l'État. C'est ainsi qu'en 1961 sera notamment créé le Ballet national du Mali (qui porte jusqu'en 1978 le nom de Troupe folklorique nationale du Mali).

Âgé d'une histoire longue de cinquante ans, le Ballet national est aujourd'hui encore, malgré son déclin manifeste, considéré comme le détenteur du patrimoine musical et chorégraphique de l'ensemble des populations du Mali. L'une des missions du Ballet était de sauvegarder et de préserver l'ensemble des danses du pays. Le répertoire de cette troupe nationale a ainsi été puisé parmi les diverses expressions musicales et chorégraphiques des différentes populations présentes sur le territoire malien, qui ont été recomposées et mises en forme pour s'adapter aux conditions spécifiques de la scène à l'italienne. La création du répertoire du Ballet national et plus tard, des troupes de ballet privées⁴, est le résultat des processus conjoints de patrimonialisation, de recomposition et de spectacularisation des musiques et des danses dites « traditionnelles⁵ » qui passent aussi par une essentialisation et une réification des concepts de « cultu-

res » et d'« ethnies » (Amselle 2001; Amselle et M'Bokolo 1999; Poutignat et Streiff-Fénart 2008 [1995]; Martiniello 1995) tout en favorisant certaines populations au détriment d'autres. Nous sommes donc ici dans un contexte « d'invention d'une tradition » (Hobsbawm et Ranger 2006) où les morceaux, revendiqués comme relevant de la « tradition », ont pourtant subi de nombreuses transformations. Dans cet article, nous n'évoquerons que certains des éléments mis en place pour permettre l'interaction musique-danse dans ce nouveau contexte performatif.

L'orchestre actuel du Ballet national, constitué essentiellement des tambours *jembe* et *dunun*⁶, est à la fois une construction et le produit d'une évolution qui a permis d'aboutir à ce qui est devenu l'orchestre type de ce genre du ballet au Mali, et que l'on retrouve aussi plus largement en Afrique de l'Ouest et, au final, dans les cours de « danse africaine » dispensés partout dans le monde⁷. Les batteurs, *jembefolà* et *dununfolà*, exécutent des ostinati dont l'entrecroisement produit une polyrythmie sur laquelle le soliste place des phrases mélodico-rythmiques aux rôles musicaux différents.

La décontextualisation et l'adaptation des musiques et des danses dites traditionnelles à un contexte scénique à l'occidentale ont produit un certain nombre de transformations pour en favoriser la mise en scène⁸. Le rapport entre musique et danse⁹ a été modelé, retravaillé pour les besoins scénographiques. Des arrangements musicaux ont été mis en œuvre pour permettre l'organisation de la chorégraphie et contrôler l'ensemble du morceau. Malgré la grande diversité des pratiques performatives mêlant musique et danse au Mali, il convient cependant de noter la récurrence de quelques éléments dans l'exécution de certaines danses en

³ Fodeba Keïta a créé les Ballets africains à Paris en 1947 avec des étudiants africains.

⁴ Le retour à la démocratie en 1991 après la chute de la dictature de Moussa Traoré favorise la mise en place des programmes d'ajustements structurels initiés par le FMI et la Banque mondiale. En voulant réduire le nombre de fonctionnaires, les formations nationales sont les premières touchées. Si bien que l'effectif du Ballet national diminue drastiquement. Parallèlement, ces artistes issus du Ballet national créent leurs propres troupes. Ces troupes de Ballet privées prennent alors comme base pour leur travail le répertoire du Ballet national avant de s'orienter vers leurs propres voies.

⁵ Pour de plus amples informations sur la constitution du répertoire du Ballet national et sur le caractère ambigu de cette institution, voir Djebbari 2011.

⁶ Le *dunun* (littéralement « tambour » en bamanan kan) est un bimembranophone constitué d'une caisse de bois cylindrique dont les orifices sont couverts de chaque côté par deux peaux de vache tendues entre elles. Le batteur, le *dununfolà*, frappe l'une des deux peaux avec une baguette de bois souvent recourbée. Il peut y avoir plusieurs sortes de *dunun* variant selon leur taille. Au Mali, on lui trouve souvent associé le modèle le plus petit *konkoni* (ou *kenkeni*), désigné ici par les onomatopées qui servent à décrire le son produit par l'instrument. Il est à noter que c'est également cet orchestre qui accompagne les pratiques sociales pour l'animation des fêtes populaires comme les mariages, les baptêmes, et ce, dans tout le Mali, y compris dans les zones où l'usage du *jembe* n'appartient pas aux pratiques locales.

⁷ Il est à noter que c'est également cet orchestre qui accompagne les pratiques sociales pour l'animation des fêtes populaires comme les mariages, les baptêmes, et ce, dans tout le Mali, y compris dans les zones où l'usage du *jembe* n'appartient pas aux pratiques locales.

⁸ Fodeba Keïta témoigne de ces transformations nécessaires à la mise en scène (Keïta 1957). De nombreux entretiens effectués sur le terrain avec les responsables du Ballet national et des troupes privées reprennent explicitement ces préceptes de mise en forme.

⁹ Ce serait une généralisation trop hâtive et bien trop inexacte au vu de la diversité des pratiques mêlant musique et danse au Mali que de dire que l'on observe un rapport strictement hiérarchique entre musique et danse qui subordonnerait obligatoirement l'une à l'autre. Et cela nierait de plus la complexité du rapport au chant qui en *bamanan kan* signifie littéralement « l'appel à la danse », *donkili*. Cependant, si l'on considère que la pratique du *jembe*, telle qu'elle a pu être adoptée dans ce contexte du ballet, s'inspire considérablement des pratiques musicales Malinké (Charry 2000; Polak 2004), on observe comment la mise en œuvre de la danse dépend de la performance musicale tout en étant le but recherché. Cette ambivalence se retrouve tout au long de la performance puisque les phases d'improvisation introduisent un rapport concurrentiel entre danseurs et musiciens. La régulation stricte de ces moments d'improvisation dans le contexte du Ballet entraîne donc nécessairement, voire impose, une hiérarchie entre musique et danse qui confère à la norme dans les sphères occidentales, alors même que l'existence d'une telle hiérarchie est floue et fluctue tout au long de la performance dans les pratiques sociales locales.

contexte festif (tels que les mariages par exemple)¹⁰, afin de montrer la transformation de ce rapport musique/danse. Un certain nombre de pièces intégrées au répertoire du Ballet national sont issues de pratiques cérémonielles ou festives qui se déroulent en public et pour lesquelles on retrouve ces constantes qu'il a fallu retravailler pour la mise en scène. Dans ce type de répertoire performantiel, un cercle se forme de part et d'autre des musiciens. Dans l'espace circulaire ainsi défini, des personnes de l'auditoire, seules, à deux ou à trois, vont venir danser en se plaçant face aux musiciens. En contexte malinké¹¹ par exemple, les danseuses exécutent différents pas sur lesquels le soliste doit improviser en les « marquant ». En variant leurs mouvements, en les accélérant et en créant des effets de surprise, elles mettent à l'épreuve la capacité des musiciens à les suivre. Elles regagnent ensuite leur place dans l'assistance après avoir été relayées par d'autres, qui sont tour à tour acteurs et spectateurs.

Cet exemple montre que « le mouvement entretient un rapport dialogique avec la musique » (Adewole 2003, 298). La musique doit servir la danse et ce sont les danseurs qui font la réputation des musiciens. Dans le contexte du ballet, un renversement des valeurs s'opère et la musique prend le pas sur la danse dans le sens où c'est la musique qui va diriger l'action globale de la pièce. Des phrases musicales sont conçues par le soliste pour tenir le rôle directif et pour accompagner les pas des danseurs désormais fixés par le chorégraphe. Cela agit donc tout à fait à l'inverse de ce qui se passe dans le contexte social défini plus haut où le musicien improvise sur le pas que le danseur propose au centre du cercle formé par l'auditoire. En effet, dans le cadre du Ballet, il s'agit désormais de coordonner les mouvements d'un groupe de danseurs et non plus ceux d'une ou deux personnes qui entreraient à tour de rôle au sein du cercle de danse¹². La synchronisation du « corps de ballet » devient un élément essentiel de ces chorégraphies, hérité bien sûr du modèle du ballet classique occidental, mais aussi de certains préceptes liés à l'idéologie socialiste¹³. Pour faciliter la recomposition des morceaux et assurer la synchronisation des danseurs entre eux et avec la musique, différentes techniques ont été mises en œuvre.

L'organisation des interactions musique/danse

La coordination entre la musique et la danse est tout d'abord assurée par de courtes phrases mélodico-rythmiques nommées « appels » en français ou *ka jembé tikè*¹⁴ en *bamanan kan*. Ces « appels » sont exécutés par le soliste pour débiter et clore les morceaux ainsi que pour indiquer aux danseurs le changement de pas au cours du morceau. Ces phrases d'appel indiquent aussi le tempo et le caractère binaire ou ternaire de la pulsation. Les danseurs s'accordent en fonction de ces appels, soit en démarrant directement sur le premier temps suivant la fin de l'appel, soit en anacrouse selon le type de pas. Entre ces phrases d'appel, le soliste exécute sur la polyrythmie générale des cellules rythmiques associées à une suite de pas (avec ou sans variantes, ou dans une combinaison) répétés par les danseurs, jusqu'à ce qu'un « appel » vienne interrompre l'enchaînement et indiquer le changement de pas (Polak 2004, 113-114; Zanetti 1996, 172). Cette phrase a un rôle musical primordial puisqu'elle organise le morceau et structure l'ensemble de la chorégraphie en articulant les différentes parties de la composition. Cette division du temps musical assure une corrélation totale entre la musique et la danse et peut aussi permettre de faire des ajouts, des retraits ou d'ordonner différemment les parties pour créer une nouvelle pièce à partir d'un morceau existant.

La disposition frontale et non plus en cercle induite par l'adaptation à la scène implique que les danseuses se présentent dos aux musiciens pour que l'ensemble de la troupe soit face aux spectateurs, ce qui entraîne une inversion des pas aux yeux des musiciens. Nombreux sont-ils à témoigner de ce retournement qui impose un réajustement des phrases musicales et rompt le lien du regard entre les danseurs et les musiciens. Seules ces nouvelles conventions musicales que les danseuses écoutent permettent donc la progression de la chorégraphie. L'interaction entre musique et danse est travaillée jusque dans les saluts finaux des spectacles où, comme dans l'une des dernières créations du Ballet national de 2007-2008 *Kolon ni kolon kala* (« Le pilon et le mortier »), les danseurs saluent le public de manière chorégraphiée avant de sortir de scène, le tout au son de l'orchestre qui accompagne spécifiquement cette séquence.

¹⁰ Au Mali, on parle de « danse de réjouissances populaires » pour désigner ces « danses profanes » exécutées au cours d'événements qui ne sont pas restreints à un public spécifique.

¹¹ Les Malinké sont l'une des principales populations présentes au Mali, mais elles se trouvent également dans toute l'Afrique de l'Ouest, principalement au Mali et en Guinée, de même qu'au Sénégal, en Côte d'Ivoire et au Burkina-Faso.

¹² Il est à noter cependant que dans certains morceaux, on recourt tout de même à l'improvisation telle qu'elle peut être exécutée « hors-Ballet ». Le rapport danse/musique varie davantage dans ces moments, mais comme les morceaux sont répétés, les danseurs proposent souvent le même pas et les musiciens ont déjà en tête la phrase qu'ils vont jouer pour l'accompagner. Ou alors, si le danseur innove à chaque représentation, ce qui est loin d'être le cas, le musicien en a une telle connaissance qu'il sera capable d'anticiper et de proposer immédiatement une phrase qui pourra correspondre au pas, quitte à la réajuster très rapidement si besoin.

¹³ Comme de nombreux pays africains à l'indépendance, le Mali s'est lui aussi orienté vers une politique socialiste, non seulement d'ordre économique et sociale mais aussi culturelle en envoyant en formation en URSS des animateurs de jeunesse et des chorégraphes comme N'Tji Diakité, envoyé à Moscou avant de diriger pendant de nombreuses années le Ballet national du Mali.

¹⁴ C'est-à-dire « couper le jembé ».

Une autre fabrique musicale touche les agencements de phrases mélodico-rythmiques dénommées « breaks » ou *ka yelɛma* (« changer »), qui interviennent en général au début, au milieu et à la fin des morceaux. Ces phrases de « blocage » ou de « coupure » ont en effet à la base été créées pour introduire les morceaux, enchaîner différentes pièces entre elles ou en interrompre le cours pour créer des effets scénographiques. Un soliste inventif doit pouvoir créer ces phrases qui auront le même rôle musical et scénographique que les « appels » et qui permettront d'enrichir une composition, de la renouveler, de lui donner une couleur originale¹⁵. Ces phrases peuvent être exécutées à l'unisson par l'orchestre ou dans un jeu de questions-réponses entre les différents tambours, permettant aux musiciens de faire montre de leur virtuosité et de leur créativité. Ces breaks supposent une entente préalable entre les différents artistes et rompent totalement avec le principe d'improvisation. Le break de la pièce *Mandiani* du Ballet national est en effet exécuté d'un même souffle par les musiciens à l'unisson et les danseuses. Ces phrases sont aujourd'hui partie prenante de ce genre artistique, notamment chez les troupes privées qui les ont plus développées. Elles ont certainement participé à l'émancipation de la musique par rapport à la danse sur scène, permettant en effet aux musiciens de se libérer des contraintes de l'accompagnement de la danse en faisant montre des capacités singulières des instrumentistes. Au point qu'ils en sont venus à créer des pièces uniquement de tambours, « les concerts de tam-tam ». Le « concert de tam-tam » du Ballet national met en scène divers tambours – *jembe*, *dunun*, *n'tama*¹⁷ – ainsi que quelques idiophones – *krin*¹⁸ et *yabara*¹⁹. La pièce débute par un solo de *krin*, puis viennent peu à peu s'ajouter les autres instruments en tissant au fur et à mesure les différentes trames de la polyrythmie. Ces « concerts de tam-tam » nous apparaissent comme une sorte d'évolution ultime de ces arrangements musicaux et scénographiques que sont les breaks. En même temps, ils témoignent de l'émancipation totale de la musique puisque dans cette pièce, la danse a disparu et n'est donc plus le prétexte de l'accompagnement musical, les instruments s'exprimant ainsi pour eux-mêmes.

Un dernier exemple de ces réarrangements musicaux induits par le changement de contexte de production de la danse se tient dans ce qu'on appelle les « chauffes » ou *ka tɛliya* en *bamanan kan* (« aller vite », « accélérer »). Dans

le contexte social défini précédemment, la danseuse accélère son mouvement pour obliger le soliste à la suivre, mais aussi pour indiquer qu'elle va clore son intervention. Dans le cadre du Ballet, c'est là encore le soliste (*jembe* ou *dunun*) qui sera l'initiateur de l'accélération du tempo. Ces chauffes concluent généralement les morceaux, juste avant l'appel final. Mais là encore ces chauffes peuvent intervenir en cohésion avec la troupe de danseurs, de même qu'entre les musiciens seuls une fois les danseurs sortis. Cette manière de clore le morceau illustre une fois de plus la maîtrise des musiciens. En effet, s'ils ont déjà pu jouer tout le morceau à un tempo très rapide, cette « chauffe » finale montre qu'ils peuvent encore augmenter le tempo, qu'ils ont donc encore de la ressource. C'est tout à fait le même principe pour les danseurs. Par conséquent, si la sortie des danseurs précède l'intervention finale des musiciens, outre l'intérêt scénographique, n'est-ce pas une autre façon de mettre en valeur le travail des musiciens qui peuvent avoir été mis en retrait pendant le déroulement de la pièce? De la même manière, le soliste peut avoir un moment ménagé dans la pièce pour faire montre de sa virtuosité pendant que le corps de ballet patiente sur les côtés de la scène en exécutant un mouvement d'attente ou lors d'une sortie temporaire des danseurs. Ces différents aspects entraînent une séparation entre des moments où musique et danse forment un tout indissociable et d'autres où la musique devient un spectacle pour elle-même. Les moments ainsi dévolus aux musiciens seuls leur permettent de faire de l'interprétation de leur instrument une véritable chorégraphie (jeux de main, jeux de pieds...), propice à l'expression de leur inventivité et de leur dextérité.

Parallèlement à cette mise en valeur de la musique au sein des troupes de ballet, on observe aussi l'intégration d'influences chorégraphiques étrangères qui engendrent un autre rapport à la musique. De plus, l'ensemble de ces évolutions est à situer dans le contexte plus large de la globalisation qui entraîne d'autres transformations de la relation musique/danse.

L'évolution des interactions musique-danse : une conséquence de la globalisation

En plus des processus d'arrangements musicaux décrits précédemment, d'autres facteurs sont à prendre en compte pour comprendre comment musique et danse, pourtant si fortement liées à l'origine de ce contexte du ballet, tendent

¹⁵ Et comme les frontières sont poreuses entre ces différentes pratiques musicales que sont le Ballet et les animations des fêtes, les musiciens et les danseurs circulant d'un contexte à l'autre, on peut trouver ces techniques Ballet dans les fêtes populaires : appels, breaks, etc.

¹⁶ Le terme « tam-tam » est toujours largement utilisé par les artistes eux-mêmes et sert ici à désigner d'une façon générique les différents tambours utilisés dans cette pièce.

¹⁷ Le *n'tama* ou *tamani* est un petit tambour en forme de sablier comportant deux peaux tendues entre elles. Ce tambour à tension variable est plus connu sous le nom de tambour d'aisselle. Le musicien frappe l'une des peaux à l'aide de ses doigts et d'une baguette recourbée tout en faisant varier la tension de la peau en pressant les cordes sous son aisselle.

¹⁸ Le *krin*, appelé aussi *kolokolo*, est un petit tambour de bois creusé de deux fentes que l'on pose au sol et que l'on frappe avec deux baguettes de bois.

¹⁹ Le *yabara* est un hochet-sonnailles constitué d'une Calebasse entourée d'un filet orné de cauris ou de perles de bois que l'on secoue.

actuellement à se dissocier l'une de l'autre comme deux entités spécifiques.

Les migrations et le développement des carrières internationales des artistes entraînent une émancipation de la musique et de la danse l'une par rapport à l'autre dans les pays où elles arrivent. En effet, un instrumentiste sera poussé à développer la pratique solo de son instrument pour donner des cours de percussions, se produisant seul ou sans la danse. Le développement de la world music l'a favorisé également en poussant les solistes issus de ces grandes formations à enregistrer des albums sur lesquels figurent les morceaux de base de ces répertoires de ballets. La production du Guinéen Mamady Keïta est à ce titre exemplaire²⁰. La dissociation de la musique et de la danse entraîne ultérieurement des erreurs ou des recompositions volontaires par ceux qui reçoivent des enseignements ou qui écoutent des enregistrements. En effet, un rythme pourra être apposé à une danse auquel il ne correspond pas et réciproquement. Les cours de danse ou de percussions tels qu'ils ont pu être développés en Europe ou aux États-Unis engendrent la séparation de ces deux entités comme deux disciplines indépendantes l'une de l'autre²¹. De la même manière, même lors des stages organisés en Afrique (Raout 2009), il est rare de trouver des cours qui permettent l'apprentissage des instruments en interaction avec l'exécution de la danse.

De plus, les jeunes artistes tendent à se tourner vers la danse contemporaine, secteur susceptible de proposer de plus amples perspectives d'évolution en termes de carrière internationale, alors que les troupes de ballet dites « traditionnelles » peinent à dépasser les frontières maliennes et bénéficient de possibilités de subvention bien moindres. En outre, avec l'évolution des techniques de communication, les influences étrangères sont très rapidement intégrées par les artistes bamakoïses, qu'elles soient sous-régionales comme le coupé-décalé ivoirien ou le sabar sénégalais, ou plus internationales : danse contemporaine, hip-hop et autres. Ainsi, la danse intègre de nouvelles esthétiques pour s'adapter à une scène artistique globalisée, tandis que les musiciens doivent notamment accompagner de nouvelles propositions chorégraphiques issues de l'influence du hip-hop ou de la danse contemporaine²². Les valeurs mises en

jeu et les tensions induites par ce nouveau vocabulaire créatif où musique et danse tendent à se dissocier deviennent des éléments à interroger ensemble et séparément. L'influence de la danse contemporaine remet en cause un certain nombre de principes, notamment celui de l'accompagnement musical. Dans le contexte du ballet, la référence à la « danse contemporaine » consiste en quelques aspects formels : les portés, les passages au sol, mais aussi au rapport à la musique où il peut s'agir d'évoluer « dans le silence »²³ ou d'exécuter des mouvements sans suivre le tempo de la musique. L'influence de la danse contemporaine est prégnante dans ce genre d'innovations. Notons d'ailleurs que « le silence » intervient principalement pour les breaks et les passages au sol, ces évolutions chorégraphiques semblant se prêter plus facilement à ces innovations formelles.

À la construction d'une imbrication totale entre musique et danse succède aujourd'hui une certaine tendance à dissocier ces deux éléments afin de mieux s'insérer dans le réseau de la danse contemporaine. Le modèle du Ballet national, et ce, avec les règles musico-chorégraphiques qu'il a pu élaborer, est maintenant repris et transformé par les troupes privées²⁴. Ces observations poussent alors à s'interroger sur la question d'une relation d'interdépendance d'un genre par rapport à l'autre en montrant que les rapports unissant la musique à la danse peuvent subir des transformations et alterner d'un contexte à l'autre avec aisance ou au sein de la même pièce.

Vers une émancipation individuelle des partenaires musique-danse ?

Deux aspects semblent fondamentaux pour comprendre l'interaction entre la musique et la danse dans le ballet malien. De prime abord, musique et danse peuvent apparaître comme un tout qu'il n'y aurait pas lieu de dissocier tant leur interaction a été travaillée de manière à justement donner cette impression. Cet aspect a été porté à son paroxysme en modifiant pour les besoins scéniques le rapport qui les unissait en dehors de la scène dans les pratiques sociales. S'interroger alors sur l'éventuelle nécessité d'une hiérarchie entre les deux formes pour permettre l'organisation de l'interaction musique et danse conduit à montrer que les frontières de

²⁰ Le *jembefolà* guinéen, qui a été l'une des figures importantes du Ballet Djoliba, a enregistré plus d'une dizaine d'albums. Les plus récents sont *Djembe Master* (2004), *Sila Laka* (2004), *Mandeng Djara* (2007) et *Hakili* (2010).

²¹ Pour des raisons pratiques d'organisation mais aussi de rentabilité commerciale, deux apprentissages distincts, l'un pour la danse, l'autre pour la percussion, sont le plus souvent proposés.

²² Les nouvelles propositions chorégraphiques sont fort nombreuses, variées, et parfois assez inattendues. Par exemple, on assiste à l'adoption de gestuelles liées à l'Islam comme nouveau vocabulaire chorégraphique (la prière, les ablutions) mis en musique par des instruments pourtant longtemps diabolisés par cette religion. Cela est à prendre en compte dans le contexte de la société malienne où l'Islam tient une place toujours plus importante dans l'espace public (Holder 2009), et pose de nombreuses questions sur la nature de ces innovations.

²³ L'expression « dans le silence » employée par les artistes de ballet est utilisée pour désigner généralement l'interruption du jeu des instruments. Cependant, le silence n'est pas souvent total puisqu'il pourra être rempli des bruits produits par les mouvements ou les cris des danseurs, par le public ou l'environnement dans lequel ils évoluent.

²⁴ Les principales troupes privées de Bamako auxquelles nous faisons allusion ici sont le Ballet du District de Bamako, le Ballet Babemba, la Troupe Sewa, le Ballet Kelete et la Troupe Don.

ce dialogue sont d'une minceur extrême. En effet, le musicien et le danseur, qu'ils se confrontent sur scène ou dans le cercle de danse, sont à envisager comme deux partenaires qui peuvent tour à tour mener ou être mené, la qualité de leur jeu dépendant ici d'une bonne connaissance des acteurs en présence, d'un sens de l'écoute et d'une réactivité tout à fait remarquable, bien que ces aspects aient été formatés pour les besoins de la scène.

D'autre part, l'évolution rapide ces dernières années des nouvelles créations de ballet pousse à s'interroger sur la manière dont la musique et la danse semblent à devenir indépendantes l'une par rapport à l'autre afin de développer leur langage propre. Le ballet au Mali, tel qu'il a pu être défini depuis l'Indépendance, change en profondeur en se dégageant de l'interdépendance caractéristique entre musique et danse de ce genre musico-chorégraphique. Serions-nous là face à un tournant de l'évolution du genre artistique? La façon dont a été saluée la troupe régionale de Kayes²⁵ – dont l'orchestre du ballet à thème n'était pas constitué de tambours – lors de la dernière Biennale artistique et culturelle du Mali²⁶ pourrait le laisser penser. De plus, cette hypothèse peut être étayée par d'autres facteurs. En effet, la grande mobilité des artistes, les nouveaux moyens de diffusion et de communication, dont Internet, et la commercialisation de ces musiques et de ces danses entraînent deux phénomènes. D'une part, les matériaux musique et danse peuvent arriver séparément dans différents contextes de transmission; d'autre part, danseurs et musiciens sont amenés à ne pas pouvoir exercer leur art dans les conditions qui les mettent en interaction, ce qui entraîne de facto une émancipation de l'un par rapport à l'autre.

L'observation des rapports entre musique et danse permet de s'interroger plus largement sur l'évolution du genre artistique particulier du ballet au contact d'une scène artistique contemporaine globalisée et d'en apprécier les transformations et les propositions pour toujours s'adapter à ces nouvelles conditions de création et de diffusion.

RÉFÉRENCES

ADEWOLE, Funmi (2003). «La danse africaine en tant qu'art du spectacle» in Rousier C., *Être ensemble, Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin: Centre national de la danse.

AMSELLE, Jean-Loup et Elikia M'BOKOLO (1999). *Au coeur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*. Paris: La Découverte.

AMSELLE, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion.

CHARRY, Eric (2000). *Mande Music : Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

DJEBBARI, Elina (2011), «Musique, patrimoine, identité: le Ballet national du Mali», Monique DESROCHES, Marie-Hélène PICHETTE., Claude DAUPHIN et Gordon E. SMITH (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

GORE, Georgiana (2001). "Present Texts, Past Voices : The Formation of Contemporary Representations of West African Dances", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33, p. 29-36.

HOBSBAWM, Eric et Terence RANGER(2006 [1983]). *L'invention de la tradition*. Paris: Éd. Amsterdam.

HOLDER, Gilles (2009). *L'Islam, nouvel espace public en Afrique*. Paris: Karthala.

KEÏTA, Fodeba (1957). «La danse africaine et la scène», *Présence africaine*, vol. 14-15, p.202-209.

LASSIBILLE, Mahalia (2004). «'La danse africaine', une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger». *Cahiers d'études africaines*, xlv (3), n° 175, p.681-690.

MARTINIELLO, Marco (1995). *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*. Paris: Presses universitaires de France.

NETTL, Paul (1966). *Histoire de la danse et de la musique de ballet : 1000 ans d'art chorégraphique*. Paris: Payot.

POLAK, Rainer (2004). *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf: Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Grobstadt*. Berlin: Reimer.

POUTIGNAT, Philippe et Jocelyne STREIFF-FENART (2008 [1995]). *Théories de l'ethnicité. Suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières*. Paris: Presses universitaires de France.

RAOUT, Julien (2009). «Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne». *Cahiers d'études africaines* 1-2, 193-194, p.175-202.

ZANETTI, Vincent (1996). «De la place du village aux scènes internationales. L'évolution du jembe et de son répertoire». *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 9, p.167-188.

²⁵ La région de Kayes (ville située à proximité de la frontière avec le Sénégal) est l'une des huit régions administratives du Mali.

²⁶ La Biennale artistique et culturelle est un événement d'envergure nationale mettant en concurrence l'ensemble des régions du Mali dans différentes disciplines artistiques dont celle du ballet. Lors de la dernière biennale, qui s'est tenue dans la ville de Sikasso en 2010, la troupe de Kayes a proposé un changement fortement remarqué comme une grande innovation en transformant complètement l'orchestre habituellement constitué de jembe et dunun qui accompagne normalement cette épreuve, au profit d'instruments à cordes, les harpes-luths *donso n'goni*.