

Élina DJEBBARI, « Recomposer la tradition, investir le contemporain : la création musicale et chorégraphique des troupes de Ballet au Mali », in E. Olivier (éd.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Éditions Delatour, Paris, 2012, pp. 201-222.

9

RECOMPOSER LA TRADITION, INVESTIR LE CONTEMPORAIN :
LA CRÉATION MUSICALE ET CHORÉGRAPHIQUE DES TROUPES DE
BALLET AU MALI

Élina DJEBBARI

Au Mali, les troupes de ballet sont issues d'une entreprise de mise en scène des expressions musicales et chorégraphiques du pays au moment de son indépendance. Ce phénomène, commun à de nombreux États africains, est particulièrement important en Afrique de l'ouest où la plupart de ces grands ensembles musico-chorégraphiques appelés *Ballets Nationaux* ont émergé dans les années 1960, sur le modèle des *Ballets Africains* du guinéen Fodeba Keita³⁸⁷. Les troupes de ballets privées, qui se sont mises en place au Mali à partir des années 1980³⁸⁸, sont héritières de cette importante filiation, tout en faisant une sérieuse concurrence à la formation nationale³⁸⁹. Les directeurs de ces nouvelles compagnies sont pour la plupart issus du Ballet National ; ils ont donc commencé à organiser leur troupe autour des pièces du répertoire de cette institution, tout en les transformant et en créant de nouveaux morceaux. Mais, tandis qu'à ses débuts le répertoire du Ballet National devait se fonder uniquement sur les expressions musicales et chorégraphiques des populations du Mali afin de représenter l'identité culturelle nationale, l'objectif de ces nouveaux ballets a considérablement changé. Aujourd'hui, ils jouissent d'un tout autre rôle et d'un tout autre statut que le Ballet

³⁸⁷ Fodeba Keita (1921-1969), instituteur, écrivain, compositeur, homme politique, a créé les *Ballets Africains* à Paris au début des années 1950, avec l'aide d'étudiants africains installés alors dans la capitale (Keita 1957). À l'indépendance de la Guinée en 1958, le président Sékou Touré reprend cette initiative au compte de la nouvelle République et crée *Les Ballets Africains de la République de Guinée*. Sur ce modèle, suivront le Sénégal et le Mali, indépendants en 1960, qui créent à leur tour leurs Ballets Nationaux en 1961, et plus tard en 1974, la Côte d'Ivoire. Le dernier Ballet National en date est celui du Burkina-Faso créé en 1998 (voir le texte de Sarah Andrieu dans ce volume).

³⁸⁸ Mes travaux reposent principalement sur des enquêtes ethnographiques menées auprès de différentes troupes privées de Bamako dont le Ballet du District de Bamako (créé en 1978, avec une refonte en 1999), le Ballet Babemba (créé en 1983), la Troupe Sewa (créée en 1983), le Ballet Kelete (créé en 1992 et refondu en 2002) et la Troupe Don (créée en 1985).

³⁸⁹ Au Mali, le Ballet National est l'une des quatre formations créées après l'accession du pays à l'indépendance, le 22 septembre 1960. Entre 1961 et 1962 quatre formations nationales apparaissent : l'Ensemble Instrumental National, l'Ensemble Dramatique National, l'Orchestre Moderne et le Ballet National. Jusqu'en 1978 ce dernier porte le nom de Troupe Folklorique Nationale, avant d'être nommé Ballet National. Il est aujourd'hui plus communément appelé Ballets Maliens (au pluriel).

National, ce qui a pour conséquence de modifier radicalement les processus de création à l'œuvre. Au moment de l'indépendance du Mali, le refus de reconnaissance des apports extérieurs participait d'une revendication identitaire et d'un rejet du colonialisme bien compréhensibles (Schulz 2001 : 174). Cinquante ans après, on assiste à l'inverse à une recherche de ces apports extérieurs, envisagés comme un signe de modernité et d'intégration à un panafricanisme, voire à un universalisme.

À l'aune de cette filiation historique, on se demandera ici comment ces troupes de danse privées, en prise avec de nouvelles réalités économiques, politiques et sociales, s'accommodent des règles propres au genre artistique incarné par le Ballet National, dans lequel elles continuent malgré tout à puiser une partie de leur répertoire. En d'autres termes, on tentera de comprendre comment ce modèle de ballet, dont le Mali s'est un temps enorgueilli et dont les troupes actuelles sont héritières, est aujourd'hui perpétué ou, à l'inverse, renouvelé. Dans ce contexte, la question centrale des sources d'inspiration sera posée. Il s'agira d'analyser la manière dont ces troupes intègrent différents univers artistiques au genre ballet dans le but de le transformer. Enfin, on verra comment ces formations trouvent leur place, à la fois sur une scène artistique globalisée et dans un contexte local imprégné d'autres genres musicaux et chorégraphiques, plus populaires et plus rentables économiquement.

Un modèle et ses héritiers : le Ballet National et les troupes privées

Les troupes privées se sont appropriées une large part du répertoire mis en place par le Ballet National du Mali. Elles en proposent cependant des versions recomposées, un procédé rendu possible par l'élasticité des structures musicales, propre à ce genre artistique. Cette référence à la « tradition » incarnée par le « répertoire source »³⁹⁰ du Ballet National est utilisée dans le discours comme une valeur sur laquelle les artistes de la jeune génération s'appuient. Plus concrètement, ce répertoire constitue un véritable réservoir de mouvements, de thèmes et de rythmes dont les jeunes danseurs peuvent, soit s'inspirer dans un esprit de filiation identitaire, soit à l'inverse se détourner pour s'inscrire dans une « modernité³⁹¹ ».

³⁹⁰ Cette notion de « source » permet de considérer le répertoire du Ballet National à la fois comme le résultat de ramifications plus complexes qui auraient déjà parcouru d'autres chemins (en l'occurrence les expressions musicales et chorégraphiques provenant des différentes régions du Mali) avant de « jaillir » au sein du Ballet, et comme le matériau de base alimentant de nouvelles initiatives artistiques. Si l'on poursuit cette métaphore, les troupes de ballet privées peuvent alors être envisagées comme des « résurgences » qui auraient filtré ce « matériau source » pour produire quelque chose de nouveau et suivre ainsi leur propre cours.

³⁹¹ Sans vouloir discourir de nouveau sur l'éternel couple tradition/modernité, force est de constater que ces deux notions se retrouvent fortement opposées sur le terrain, dans la bouche de nos interlocuteurs. Comme je l'expliquerai plus loin dans ce texte, les deux termes, muancés, agissent comme l'un des moteurs de la création artistique de ces troupes de ballet.

C'est dans les années 1980 que les premières troupes de ballet privées voient le jour au Mali, alors que l'État avait jusqu'alors la mainmise sur cette forme musico-chorégraphique à travers le Ballet National. Ce phénomène s'accélère dans les années 1990 et accompagne le processus de démocratisation du pays, qui signe la fin du monopole de l'État sur les affaires culturelles. Parallèlement, la chute de la dictature de Moussa Traore a des conséquences importantes sur l'équilibre du Ballet National. Les plans d'ajustement structurel programmés par le FMI et la Banque Mondiale, qui, en cherchant à réduire la dette des États africains demandent que le nombre de fonctionnaires soit restreint, touchent parmi les premiers les artistes des formations nationales. En 1991, la majeure partie de l'effectif du Ballet National est ainsi contrainte à la « retraite anticipée », ce qui met le Ballet dans une situation critique (artistes vieillissants, problèmes de recrutement, pas de budget de fonctionnement, peu de programmation, etc.) dont il peine encore à sortir. Dans le même temps, on assiste à la prolifération de troupes privées souvent créées à l'initiative d'anciens directeurs, musiciens, ou danseurs du Ballet National (Tiérou 2001 : 122)³⁹². Ces nouvelles troupes ont aussitôt puisé dans le répertoire du Ballet National pour se constituer en tant que telles et pouvoir commencer à se produire en public. C'est ainsi que chacun des ballets en activité à Bamako aujourd'hui possède à son répertoire des pièces comme *Sunu*, *Dansa*, *Wolossodon*, *Sanja*, *Fuladon*, *Bobodon*³⁹³, etc. qui ont fait la gloire du Ballet National. Cependant, ces pièces ne sont pas reprises telles quelles et les nouvelles générations d'artistes procèdent à des modifications et même des transformations, de sorte que l'on peut parler de re-créations.

L'orchestre des nouvelles compagnies de ballet est lui aussi calqué sur celui du Ballet National. Cet orchestre est constitué de tambours à une peau *jembe*³⁹⁴ et de tambours à deux peaux *dunun* ou *dundun*³⁹⁵, parfois accompagnés de cloches de

³⁹² Je citerai pour exemple la création du Ballet Kelete en 1992 par Karidjigie Leiko Traore, deux fois directeur du Ballet National du Mali (de 1979 à 1982 puis en 1991-1992) ou celle du Ballet Kantiguiya en 1997 par Mamadou Kante, danseur puis batteur au sein du Ballet National de 1978 à 1991.

³⁹³ La pièce *Sunu*, *Sunun* (ou *Sununkun*) doit son nom à une jeune fille qui se serait illustrée dans cette danse provenant de la région du Kaarta. *Dansa*, de la région du Khasso, serait une contraction d'une phrase en langue khassonké « *awlu dan yan sa* » signifiant « arrêtez-vous ici » (je remercie ici Karidjigie Leiko Traore pour ces informations). Les autres noms en *bamanan kan* signifient respectivement : *Wolossodon* ou *Jondon* « la danse des esclaves », *Sanja* « l'année a été belle » également appelée *Jelidon* « la danse des griots », *Fuladon* « la danse des Peuls », *Bobodon* « la danse des Bobo ».

³⁹⁴ Cet instrument devenu emblématique de l'Afrique de l'ouest provient probablement des Malinké ou de la région du Wasulu au Mali. Appartenant à la famille organologique des membranophones par frappe, il est constitué d'un fût en bois en forme de gobelet tendu d'une peau de chèvre que le batteur, le *jembefola* (littéralement, « celui qui fait parler le *jembe* ») frappe de ses deux mains nues.

³⁹⁵ Le *dunun* (littéralement « tambour » en *bamanan kan*) est un bимembranophone 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 *dunungfola*, frappe l'une des deux peaux à l'aide d'une baguette souvent recourbée. Il existe plusieurs sortes de *dunun*, variant selon leur taille. Au Mali, on trouve souvent associé le modèle le plus petit, *konkoni* (ou *kenkeni*), désigné par les onomatopées qui servent à décrire le son produit.

métal³⁹⁶ (Charry 2000 : 195). Le chant intervient de manière parcimonieuse selon les morceaux du répertoire et est assuré par les danseurs et les danseuses qui exécutent la chorégraphie³⁹⁷.



Illustration 1 : Le *jembe* et le *dunun*, les principaux instruments de l'orchestre de ballet. La cloche et la baguette de jeu sont posées sur le corps du *dunun* (Bamako) (© Djebbari 2010).

Suivant les troupes, d'autres instruments peuvent s'ajouter à ce modèle de base *jembe/dunun*³⁹⁸. Le Ballet Babemba par exemple possède différentes sortes de xylophones *bala*³⁹⁹ et fait quelquefois appel à des joueurs de *n'tama*⁴⁰⁰. À l'inverse,

³⁹⁶ Les cloches qui accompagnent ces tambours et qui sont jouées par la main libre du batteur de *dunun* peuvent être de différents types (cf. note 15 et 17).

³⁹⁷ Les chants sont généralement exécutés selon une forme responsoriale ou antiphonale (alternance soliste/chœur), ou bien réservés à une chanteuse soliste. Les paroles sont majoritairement en *bamankan kan*, la langue nationale du Mali, mais selon les morceaux et les populations qui leur sont associées, d'autres langues peuvent être utilisées comme par exemple le fulfulde pour la danse *Fuladon* (litt. « la danse des Peuls »), le dogon pour *Kanaga* (« la danse des masques *Kanaga* dogon »), etc.

³⁹⁸ Faute de place, je ne peux pas expliquer ici le processus qui a conduit à associer ces deux instruments, *jembe* et *dunun*, pour en faire l'orchestre-type du ballet mais il convient de noter que cette association relève d'une construction récente et non d'une configuration qui aurait préexisté au Ballet National sous une forme fixe.

³⁹⁹ Le *bala*, ou *balani*, plus connu sous le terme de *balafon* (litt. « jouer le *bala*, faire parler le *bala* »), est un idiophone par frappement. Il en existe différentes sortes, mais toutes sont caractérisées par une légère structure de bois supportant entre 19 et 21 lames de taille décroissante sous lesquelles sont suspendues autant dealebasses qui servent de caisse de résonance. Le *balafola* frappe les lames avec deux mailloches aux bouts recouverts de caoutchouc.

le Ballet Kelete voit son orchestre parfois réduit à deux musiciens, un joueur de *jembe* et un joueur de *dunun*. Chaque ballet adapte l'orchestration des pièces en fonction du nombre de musiciens disponibles lors des répétitions et des spectacles, et selon les instruments qu'il souhaite faire coexister au sein d'un même ensemble. En outre, les *dunun* peuvent être joués différemment, selon qu'ils sont disposés en superposés⁴⁰¹, en batterie⁴⁰², ou joués à la façon *khassonke*⁴⁰³.



Illustration 2 : L'orchestre du Ballet Babemba : *jembe*, *dunun* (ici joué à la façon *khassonké*), et deux *bala* (Bamako). (© Djebbari 2008).

L'adaptation de la formation instrumentale du Ballet National à la configuration orchestrale de chaque nouvelle troupe, laquelle diffère en outre d'un

⁴⁰⁰ Le *n'tama* ou *tamani* est plus connu sous le nom de tambour-parleur ou tambour à tension variable. Il s'agit d'un petit tambour en forme de sablier avec deux peaux de chèvre tendues entre elles. Le *tamani-fola* le tient sous son aisselle et le frappe à l'aide d'une baguette recourbée et de ses doigts tout en faisant varier la tension des cordes.

⁴⁰¹ Le jeu « superposé » indique que deux *dunun* de taille différente sont disposés horizontalement l'un au-dessus de l'autre de manière à ce qu'un seul batteur puisse frapper les deux peaux. La cloche est dans ce cas posée à plat sur le corps du tambour supérieur.

⁴⁰² Le jeu en « batterie » implique la disposition verticale de généralement trois *dunun* aux tailles différentes, l'un étant posé au sol sur l'une de ses peaux, les deux autres accrochés de part et d'autre. Le batteur frappe donc les trois peaux avec une baguette dans chaque main.

⁴⁰³ Le jeu de *dunun* dit *khassonke*, du nom d'une population de la région du Khasso (ouest du Mali), consiste pour l'instrumentiste à frapper d'une main armée d'une baguette la peau du *dunun* et de l'autre à jouer la cloche en la tenant bien haut et en la faisant tinter à l'aide d'une bague de métal portée au pouce.

ballet à un autre, est une première étape dans le travail de recomposition du matériau musical. Ensuite, selon les choix artistiques de chacun de ces ballets, « danse contemporaine » vs « danse traditionnelle », les mouvements du corps seront modifiés. Les expériences des danseurs et leurs parcours respectifs vont alors se révéler significatifs pour comprendre cette nouvelle étape du processus de création.

Un matériau malléable

Le procédé de composition des musiques de ballet explique en lui-même le constant renouvellement des morceaux. Les batteurs exécutent des ostinati produisant une polyrythmie sur laquelle le soliste⁴⁰⁴ place des phrases mélodico-rythmiques qui peuvent tenir différents rôles au cours du morceau. Si l'assise rythmique assurée par les *jembe* d'accompagnement peut être semblable d'un morceau à l'autre, certains cycles rythmiques ou la façon dont ils sont entrecroisés peuvent cependant être spécifiques à un morceau particulier (Polak 2004 : 118-119). Quant aux *dunun* et au *jembe* solo, ils ne sont pas interchangeables et les cellules rythmiques qu'ils produisent caractérisent une pièce. Cette signature musicale, reconnaissable par les auditeurs, permet d'identifier le morceau et de valider l'exécution des pas de danse qui lui sont associés. L'identité visuelle et sonore des morceaux ainsi définie permet de dégager les constantes musicales et gestuelles des pièces. Corrélativement, ces traits distinctifs servent de substrat de base pour un travail de recomposition qui ne se limite pas à la simple variation autour d'un thème. Les cellules rythmiques exécutées par le soliste et superposées à la polyrythmie des instruments d'accompagnement sont associées à une suite de pas (avec ou sans variantes, combinés ou non) répétés par les danseurs, jusqu'à ce qu'une courte phrase mélodico-rythmique nommée « appel » en français ou *ka jembe tikè* (« couper le son du *jembe* ») en *bamanan kan* vienne interrompre l'enchaînement et indiquer le changement de pas (Polak 2004 : 113-114, Zanetti 1996 : 172). Cette phrase « appel » 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 permet ainsi aux musiciens ou aux danseurs de réaliser des ajouts ou des retraites, sans modifier l'identité générale de la pièce. Le morceau peut subir des coupes, voir ses différentes parties ordonnées différemment, sans que l'intégrité de la pièce soit réellement remise en cause, puisque les éléments indispensables assurant son identité sont conservés. Ainsi, les pièces sont fondées sur le principe de concaténation de cellules musicales et de pas de danse. À cela s'ajoutent les temps d'improvisation musicale et chorégraphique

⁴⁰⁴ On distingue les *jembe* d'accompagnements, dits *jembe demw* (« les *jembe* enfants »), qui sont au nombre minimum de deux (chacun exécutant un ostinato différent) et le *jembe* soliste dit *jembe ba* (« le *jembe* mère »). Parfois, mais assez rarement, c'est le *dunun* qui peut être considéré comme soliste (comme dans la pièce *Dansa* par exemple). On dit alors que les danseuses sont « marquées » par le joueur du *dunun*, mais même dans ce cas-là, il y a toujours également un *jembe* soliste.

qui peuvent émailler le morceau et rendre ainsi la performance à chaque fois unique. En effet, des espaces peuvent être ménagés pour permettre aux musiciens et/ou aux danseurs de s'illustrer dans des soli leur permettant de mettre en avant leurs talents respectifs.

Un autre procédé de fabrication musicale concerne les agencements complexes de phrases mélodico-rythmiques, dénommées « breaks », qui interviennent en général au début, au milieu et à la fin des morceaux. Un soliste inventif doit être capable de créer des 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 originale. Ces phrases peuvent être exécutées à l'unisson par l'orchestre ou dans un jeu élaboré de questions-réponses entre les différents tambours, permettant aux musiciens de faire montre de leur virtuosité et de leur créativité, c'est-à-dire de leur capacité à s'éloigner du canevas initial.

Ces procédés de (re)composition musicale permettent ainsi de juxtaposer certains morceaux les uns aux autres pour créer une seule pièce, tandis que d'autres morceaux voient l'enchaînement de leurs cellules rythmiques réorganisé, certaines de leurs cellules enlevées, d'autres remplacées. Un danseur du Ballet Kelete expliquait ainsi que sa troupe exécute la version d'un célèbre morceau du Ballet National, une danse d'initiation masculine appelée *Gomba*⁴⁰⁵, en enlevant quatre pas de la version initiale pour les remplacer par quatre autres. Ces recompositions, qui donnent l'illusion d'une certaine nouveauté, peuvent être simples ou plus complexes, l'essentiel étant de combiner une partie des éléments distinctifs d'une pièce avec de nouveaux éléments. Il existe donc de nombreuses *versions* d'un même morceau, différentes selon les compagnies de Ballet. Pour les acteurs, ces versions constituent autant de « créations »⁴⁰⁶, élaborées à partir d'un modèle jugé ancien qu'il s'agit de renouveler.

Ce principe de recomposition⁴⁰⁷, qui consiste à réorganiser les différents éléments d'un morceau, est désavoué par les « anciens » (c'est-à-dire les premières générations d'artistes du Ballet National) qui considèrent d'une part que toute pièce a un ordre d'exécution précis, et d'autre part que certains mouvements ou parties musicales ne peuvent être enlevés, modifiés, dissociés ou réorganisés. Il n'en demeure pas moins que ce processus reste l'un des principaux moteurs créatifs de la nouvelle génération de musiciens et de danseurs qui puisent dans les anciens répertoires et adaptent, taillent, coupent, changent, intervertissent les parties d'une pièce, assemblent deux pièces l'une à l'autre, ajoutent des parties créées *ex-nihilo*, et finissent par dissocier pas de danse et musiques. Dans ce contexte, les

⁴⁰⁵ *Gomba en bamanan kan*, littéralement « la mère singe » ou « le grand singe », viendrait du milieu *bamanan* de la région du Jitumu (au sud de Bamako). Selon les informateurs, elle serait soit une danse d'initiation des hommes en lien avec le fétiche *gon*, soit une danse profane liée aux activités agraires.

⁴⁰⁶ « Création » est le terme employé par les acteurs maliens pour désigner toute pièce qu'ils ont transformée, même de façon minimale.

⁴⁰⁷ Par « recomposition » j'entends ici le principe qui consiste à réagencer les morceaux en intervertissant les différentes parties ou en effectuant des ajouts et des retraites, même si le résultat obtenu peut être considéré, d'un strict point de vue musicologique, comme une variation à partir d'un morceau initial.

« anciens » accusent les jeunes de tout « dénaturer » par manque de connaissance. François Dembélé, ancien soliste du Ballet National, témoigne : « Le Ballet National a eu un rôle très perturbateur pour l'appréhension de la tradition car il a donné un modèle que l'on prend pour la tradition, par ignorance [...] Les jeunes maintenant, pour faire moderne, ils croient qu'ils peuvent tout dénaturer, alors même qu'ils ne savent rien »⁴⁰⁸. Ce processus créateur accompagne ainsi un conflit générationnel et sert de prétexte pour discourir sur la meilleure façon de jouer tel ou tel rythme, d'exécuter telle ou telle danse, sur la véracité de certaines associations entre phrases de solo et pas de danse, etc. Discourir sur un répertoire-source finalement considéré comme le « patrimoine »⁴⁰⁹ des populations maliennes permet, en définitive, de définir les caractéristiques de chacun des morceaux. Le long processus de codification qui a conduit à faire correspondre un pas de danse avec une phrase de solo particulière et qui a été en quelque sorte « l'œuvre » du Ballet, est aujourd'hui remis en cause par la jeune génération qui n'applique plus les règles du genre à la lettre (Zanetti 1996 : 184).

Le matériau musical et chorégraphique est donc relativement malléable au regard de la structure compositionnelle des morceaux et génère en lui-même de multiples possibilités de variations, de modifications, de transformations. La grammaire de ces pièces de Ballet permet de comprendre en partie la dynamique du processus créatif. La capacité de transformation semble immanente au matériau musical lui-même et le système compositionnel des morceaux en permet un renouvellement et un réarrangement constant. En outre, l'identité d'une pièce tient à une partie seulement de ses éléments constitutifs. Ainsi, dès lors que ces traits distinctifs perdurent d'une version à une autre, tout le reste peut changer librement.

S'imprégner et se défaire de la « tradition »

Si l'on demande aujourd'hui comment composer des morceaux pour le répertoire d'un ballet, l'ensemble des acteurs concernés, toutes générations confondues, répond en évoquant la notion de « tradition ». Cette notion demeure, à la fois dans les discours et dans les pratiques, une source essentielle de la création contemporaine et une réalité sensible sur le terrain. Toutefois, les définitions ne s'accordent guère d'un individu à un autre. Pour certains, il s'agit plutôt d'un terme référant aux danses et aux musiques produites lors des fêtes exécutées dans les

⁴⁰⁸ Entré au Ballet National en 1974, François Dembélé fait donc partie de la deuxième génération du Ballet. Comme de nombreux artistes, il a quitté cette formation en 1991 et a mené une carrière internationale, notamment au Canada, aux États-Unis, en Norvège et en France, avant de retourner s'installer au Mali. Il a formé de nombreux élèves et aujourd'hui âgé de 53 ans, il représente une référence pour les jeunes batteurs (Entretien du 07 février 2007).

⁴⁰⁹ La mission première du Ballet National était de servir de cadre protecteur au patrimoine musical et chorégraphique des différentes populations des Mali (ou du moins ce qui était identifié comme tel). Au fil du temps, le répertoire composé par le Ballet National s'est vu assimilé au patrimoine malien proprement dit, sans que le processus de recomposition des musiques et des danses en vue de leur spectacularisation ne soit reconnu. Pour la jeune génération bamakoise, le Ballet National représente en effet « des danses qui n'existent plus ». Par ses cinquante années d'existence, il apparaît comme le détenteur d'un patrimoine culturel, d'une « tradition » malienne.

villages. Pour d'autres, il s'agit plutôt de dénommer les fêtes de réjouissances populaires qui sont pléthore au sein même de la capitale (mariages, dations du nom, circoncisions, etc.), ou encore ces mêmes répertoires musico-chorégraphiques mis en scène par le Ballet National, considéré aujourd'hui comme le détenteur de la « vraie » tradition.

Mais le terme « tradition » peut aussi concerner les créations *ex-nihilo* du Ballet National à l'époque de l'indépendance ou de la dictature, qui figurent aujourd'hui comme des morceaux de référence que tout artiste se doit de connaître. Malgré différentes acceptions données à ce référent commun, il semble que l'on puisse considérer deux types de « tradition » qui figurent l'une et l'autre comme des ressources vivantes de la création contemporaine : d'une part, la « tradition » des musiques et des danses issues de pratiques populaires (qu'elles soient villageoises ou urbaines), d'autre part la tradition du Ballet en tant que telle, comme modèle de mise en scène d'un patrimoine liée à une opération créatrice. Outre les conditions d'émergence des nouvelles troupes privées qui ont puisé leurs ressources dans celles du Ballet National, le répertoire mis en place par cette formation est en effet considéré comme un socle sur lequel peut, et plus encore doit, se développer aujourd'hui ce genre artistique (Zanetti 1996 : 184). Le Ballet National constitue donc un répertoire source, et ressource, qui permet de se référer directement à la notion de tradition, en oubliant qu'il a lui-même été modelé à partir d'éléments de pratiques musicales et chorégraphiques locales décontextualisées. Les transformations inhérentes à sa constitution et les recompositions préalables qui ont présidé à la conception de ses pièces ont été, pour une large part, oubliées, au profit d'une vision traditionaliste, faisant du Ballet une véritable icône nationale. De fait, cette « invention de la tradition » (Hobsbawm et Ranger 2006) n'existe pas, en tant que telle pour une large majorité d'artistes maliens. Bien au contraire, le Ballet National est garant des valeurs de « tradition » et d'« authenticité », sur lesquelles les musiciens et les danseurs doivent s'ancrer pour prétendre à une certaine légitimité.

Les nouveaux ballets ont repris chacun à leur compte les missions du Ballet National : patrimonialisation, sauvegarde, valorisation. Leur objectif est de poursuivre ce travail qui date des Indépendances, en œuvrant pour représenter l'ensemble des musiques et des danses du pays. Le répertoire du Ballet National sert de réservoir de pas, de rythmes, de mises en scène, de chorégraphies ; il représente un vocabulaire musical et chorégraphique dans lequel on peut puiser à loisir, car l'ensemble de ces pièces fait partie du patrimoine culturel commun qu'il faut sauvegarder et mettre en valeur.

Ce double flux et ces différentes strates de tradition sont particulièrement observables dans la pièce intitulée *Sumi*. Issue de pratiques musicales et chorégraphiques de la région de Kayes et intégrée dès 1961 au répertoire du Ballet National du Mali, cette pièce reste aujourd'hui l'un de ses fleurons et son succès ne semble pas se démentir, puisqu'elle est devenue un classique du ballet malien. Chaque directeur successif du Ballet National en a proposé une version personnelle et chacun des nouveaux ballets de la capitale en a au moins une version à son répertoire, si ce n'est plusieurs comme le Ballet Kelete. Cette compagnie a en effet

décliné ce ballet à plusieurs reprises, « du plus traditionnel au plus contemporain » pour reprendre les termes de son directeur Karidjigie Leïko Traore, et l'une des versions (celle que ce dernier appelle « métissée »⁴¹⁰) est notamment enseignée au Conservatoire Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseké Kouyaté⁴¹¹. *Sumi* est également l'un des morceaux les plus sollicités lors des fêtes populaires, faisant figure d'incontournable. En observant et en analysant les multiples versions disponibles, on observe des constantes musicales et chorégraphiques conservées d'une troupe à l'autre malgré des réinterprétations très différentes. En effet, quels que soient les partis pris et le choix de la mise en scène, le thème de cette « danse de séduction » est respecté. Il apparaît de fait à travers un corpus de pas que l'on retrouve sensiblement d'une pièce à l'autre et qui permettent aux versions plus « contemporaines » de jouer entre autre sur les rapprochements des corps par des portés qui n'existent pas dans les versions « traditionnelles ».

Le recours à la notion de tradition, ainsi associée à certains éléments assurant l'identité visuelle et sonore des morceaux, permet d'assurer un socle stable sur lequel pourra être bâtie une nouvelle composition. Ce processus permet de se situer par rapport à un référent commun, considéré à la fois comme relevant du patrimoine et de la tradition malienne.



Illustration 3 : L'un des pas emblématiques de *Sumi*, ici exécuté par le Ballet Kelete. (Bamako). (© Djebbari 2008).

Cette double qualité donne tout son sens à l'entreprise de création artistique puisque beaucoup de ces troupes de ballets, qui aiment à se dire ouvertes sur la création contemporaine, ont aussi à cœur de s'attacher à la « tradition malienne » pour se réclamer d'une « authenticité » et se créer ainsi une légitimité. Mais, pour

⁴¹⁰ C'est à dire qu'elle comprend des éléments « traditionnels » et d'autres « contemporains ».

⁴¹¹ Ce conservatoire, inauguré en 2004, est une structure récente qui assure la formation d'étudiants dans de nombreux domaines artistiques (arts plastiques, musique, théâtre) et dispense des enseignements de danse traditionnelle, danse classique et danse contemporaine.

exister en dehors du modèle longtemps prégnant du Ballet National, les nouvelles troupes ne peuvent se contenter de reproduire plus ou moins à l'identique les pièces de son répertoire ; elles doivent les modifier afin d'en proposer leur propre version. Différentes attitudes se dégagent par rapport à ce travail de transformation et à son résultat en termes de « version ». Comme le remarque Jean-Loup Amselle, « le véritable objet de la recherche devient alors l'analyse du recyclage constant, non pas tant du produit lui-même que de son concept, et de l'enjeu qu'il représente pour ceux qui le revendiquent en tant que signe positif d'appartenance et, à l'inverse, pour ceux qui l'excluent en tant que figure triviale et populaire » (Amselle 2008 : 193).

La « tradition » reste un moteur essentiel de la création contemporaine, servant de repoussoir qui permet en retour sa mise en valeur. Entre ce qui relève de la tradition et ce qui est considéré comme contemporain, il y a en réalité une filiation, mais resserrée en un temps unique. Quand la tradition sert de justification à une légitimité historique, « le contemporain », c'est à dire les éléments considérés comme tels par les acteurs⁴¹², garantit corrélativement une capacité d'adaptation au monde actuel. La tradition constitue ainsi un puissant ressort créatif, ce qui n'empêche pas l'introduction d'éléments contemporains dans les pièces (mises en scène, décors, costumes, gestuelle ou musique). La danse est à ce titre plus concernée par cette irruption du « contemporain » que la musique. Celle-ci reste proche de la structure compositionnelle décrite précédemment, même si les nouvelles créations ont tendance à intégrer le silence (arrêt soudain des instruments) et de grandes variations de tempo au sein des chorégraphies. Les discours sont souvent contradictoires sur le sujet, les compagnies se réclamant toutes des deux veines, traditionnelle et contemporaine, dans un équilibre différent selon les morceaux, le public mais aussi les festivals dans lesquels elles se produisent. Les stratégies varient donc en fonction de la situation tandis qu'un jeu se met en place sur l'étiquette que l'on va se donner selon la mouvance dans laquelle on veut s'inscrire. Pour espérer décrocher un contrat à l'étranger, on sera « contemporain », pour animer une fête dans une ambassade, c'est la mention « traditionnelle » qui sera mise en avant.

À l'inverse, la tradition sert de repère identitaire dans la création chorégraphique de tendance contemporaine, dans la mesure où certains mouvements « traditionnels » sont réinterprétés dans une gestuelle « contemporaine ». On peut donc distinguer deux types de compagnies de ballets : celles qui se reposent sur la tradition comme moteur de leur création tout en y insufflant des éléments contemporains, et celles qui s'appuient sur une esthétique contemporaine, mais en y introduisant des réinterprétations de la « tradition ». Ce va et vient entre deux esthétiques est assuré par les danseurs et les musiciens qui ont la faculté de passer d'un style à l'autre avec aisance.

⁴¹² Les procédés que les acteurs désignent sous le terme « contemporain », c'est à dire considérés comme venant de la « danse contemporaine », sont essentiellement les passages au sol, les pas décomposés pour donner l'effet d'être « au ralenti » sans suivre le tempo de la musique, les arrêts soudains de l'orchestre qui font évoluer les danseurs « dans le silence », et les portés hommes-femmes.

Entre carcan formel et savoir-faire technique, le Ballet National, auquel on reconnaît une compétence et une primauté historique, continue à agir comme une autorité dans ce domaine artistique. Les nouveaux ballets se réfèrent à son répertoire-source pour montrer leur connaissance des règles du genre, tout en s'en affranchissant. Ayant trouvé leur légitimité en s'inscrivant dans la lignée de ce genre artistique, ils peuvent s'en détacher pour explorer de nouvelles voies. S'ouvrir ainsi aux expressions contemporaines de la danse permet d'assurer la continuité et le renouvellement du genre ballet.

Une inspiration encadrée

Les compagnies de ballet voient leur inspiration profondément empreinte de cette notion de tradition aux sources multiples et enchâssées, mais qui leur sert toujours de légitimation, voire de faire-valoir ! Cette assise « traditionnelle » pousse en retour certains chorégraphes à mener des recherches dans les différentes régions maliennes pour découvrir des danses ou des musiques villageoises qu'ils pourront mettre en ballet. Si certaines de ces démarches ont un caractère personnel, d'autres peuvent être encadrées, et même initiées, par les institutions culturelles. Des recherches ethnomusicologiques menées par le Musée National du Mali à partir de 1989 en collaboration avec l'Institut International pour l'Etude et la Documentation de la Musique comparée (Berlin)⁴¹³ ont été utilisées par les directeurs des formations nationales (Ballet, Ensemble instrumental, etc.) pour créer de nouvelles pièces à la demande de l'ancienne Ministre de la Culture, Aminata Dramane Traore. Menant des recherches similaires pour le compte de sa propre émission télévisée *Dallol* (« Danse » en langue fulfulde)⁴¹⁴, Karidjigue Leïko Traore, directeur du Ballet Kelete, a ainsi monté la pièce *Zaguere*⁴¹⁵ à partir d'enregistrements audiovisuels effectués chez les Minianka. En effet, des émissions culturelles diffusées sur l'Office de Radiodiffusion Télévision du Mali (ORTM), la chaîne nationale de la télévision malienne, peuvent également servir l'inspiration des directeurs de troupes. Des émissions populaires, telles que *Terroir* ou *Dallol*, montrent des reportages tournés dans toutes les régions du Mali qui présentent différents répertoires musicaux et chorégraphiques exécutés lors d'occasions particulières. Les cassettes vidéo des collectes du Musée National ou de ces émissions télévisées sont recherchées par les directeurs de troupes qui s'inspirent de ces danses pour créer les nouvelles compositions de leur ballet. Les danseurs ou les musiciens recherchent également de telles sources vidéographiques, car elles contiennent des informations ethnographiques à connaître mais aussi des pas ou des musiques à incorporer dans leur propre

⁴¹³ Ces recherches ont permis la collecte d'instruments de musique et d'enregistrements audiovisuels, ainsi que la production d'une exposition et de son catalogue : *Sons et rythmes du Mali : instruments et genres musicaux traditionnels*, exposition, Musée National du Mali, Bamako, 1996.

⁴¹⁴ Chaque opus de cette émission était consacré à la description d'une danse particulière : environnement, contexte d'exécution, significations des pas, instruments de musique, costumes, etc.

⁴¹⁵ Selon Karidjigue Leïko Traore, *Zaguere* serait la contraction du nom d'un chef, Zanga, et de *guere*, « attitude » en langue *minianka*.

démarche artistique. Ce média-relais est directement utilisé par les artistes qui n'en retiennent que quelques éléments (un costume, une gestuelle, etc), en fonction de leurs besoins.

Au-delà des formes musicales et chorégraphiques, les thèmes traités par les troupes de ballet nourrissent également le processus créatif. En observant ceux que les troupes régionales⁴¹⁶ mettent en scène lors de la Biennale Artistique et Culturelle⁴¹⁷, on peut se rendre compte combien le travail de création est encadré non seulement par la « tradition », mais aussi, et même surtout, par le contexte politique, économique, social et religieux dans lequel il prend place.

Événement d'envergure nationale, la Biennale Artistique et Culturelle du Mali consiste à faire s'affronter dans un certain nombre d'épreuves les troupes régionales constituées après différentes étapes de sélection. Composées chacune d'une centaine d'artistes, les neuf troupes régionales⁴¹⁸ se rencontrent au niveau national lors de la Biennale. Les meilleurs artistes et les meilleurs numéros de la Biennale alimentaient auparavant les répertoires des formations nationales, mais ce n'est plus exactement le cas aujourd'hui. Concrètement, les troupes doivent passer huit épreuves (orchestre moderne, ensemble instrumental traditionnel, chœur, solo de chant, pièce de théâtre, danse traditionnelle, ballet à thème, exposition d'objets d'art) soumises à l'appréciation d'un jury⁴¹⁹. Les notions de patrimoine et de tradition, intimement mêlées et l'histoire de la Biennale qui est quasiment concomitante à celle de la République du Mali⁴²⁰, contribuent à donner tout son sens à cet événement artistique national. Cette démarche de création artistique encouragée par l'État vise la recherche et l'exploitation du patrimoine national, envisagé comme une véritable richesse du pays. Pour mener à bien cette entreprise, les troupes de ballets sont convoquées et jouent un rôle important. Pour les

⁴¹⁶ Le Mali est aujourd'hui divisé en neuf régions administratives : Kayes, Koulikoro, Sikasso, Ségou, Mopti, Tombouctou, Gao, Kidal et le District de Bamako. Calqué sur ces divisions administratives, un système pyramidal de mise en compétition a été établi : les artistes s'affrontent d'abord lors de la phase locale (compétitions inter-villages ou inter-quartiers) pour désigner ceux qui participent à la phase régionale (inter-cercles ou inter-communes) avant d'accéder à la phase nationale lors de la Biennale.

⁴¹⁷ La Biennale Artistique et Culturelle est issue des Semaines Nationales de la Jeunesse mises en place sous Modibo Kéita de 1962 à 1968 et transformées en Biennales sous le régime de Moussa Traoré à partir de 1970. Arrêtées lors des événements des années 1990-1991, elles n'ont été reprises dans leur forme actuelle qu'en 2003. La Biennale accompagne le processus de décentralisation du pays et a été pour la première fois délocalisée à Ségou en 2005.

⁴¹⁸ Depuis la Biennale 2005, la troupe des Maliens de l'Extérieur (les Maliens de France) participe également à la Biennale Artistique et Culturelle, mais hors-compétition. Il s'agit ici de réaffirmer les liens du pays avec sa diaspora, et pour celle-ci de revendiquer son appartenance à la culture malienne malgré l'éloignement géographique.

⁴¹⁹ Le jury est composé de neuf membres, choisis parmi les personnalités importantes du milieu artistique et culturel malien.

⁴²⁰ Je ne peux évoquer ici l'histoire éminemment politique de cette manifestation, ni le prestige passé de ces grandes Biennales, ni le rôle politique et sociologique de cette école nationale de formation de la jeunesse (Touré 1996), ni même les représentations qu'elles ont produites et auxquelles se réfèrent toujours aujourd'hui les générations d'artistes qui y ont participé et dont sont issus la plupart des grands noms de la scène malienne nationale et internationale (Oumou Sangaré, Ali Farka Touré, Nahawa Doumbia, etc.), ni enfin les valeurs de renforcement de la cohésion sociale, d'hospitalité et de solidarité entre les populations dont elle est investie.

épreuves mêlant musique et danse, c'est à dire les épreuves de « danse traditionnelle » et de « ballet à thème », différents objectifs doivent être atteints. Pour la « danse traditionnelle », chaque région est encouragée à puiser dans son patrimoine culturel propre⁴²¹, en représentant les cérémonies ou les événements dont elles s'inspirent avec le moins de mise en scène possible, afin d'en garder le caractère « authentique » et « traditionnel ». L'épreuve du « ballet à thème » consiste par contre à utiliser la forme ballet mise à l'honneur par le Ballet National. On peut du reste remarquer que chaque région en a adopté le modèle orchestral composé de *jembe* et *dunun*, y compris les régions du nord qui ne les utilisent pourtant pas⁴²² (ce qui est notamment visible au niveau des techniques de jeu et de la mise en œuvre des pas de danse).

Devenue une véritable « tradition artistique » après cinquante années d'existence, la forme ballet est convoquée lors de la Biennale Artistique et Culturelle pour mettre en scène différents thèmes. En observant le travail mené par les troupes régionales, on peut là encore voir comment les chorégraphes puisent dans ce qui est lié à la « tradition » (religions ou pratiques traditionnelles, épisodes historiques, etc.) tout en intégrant à leurs pièces des thèmes d'actualité (sida, scolarisation des filles, rébellion touareg, etc.). Ces deux sources d'inspiration relèvent l'une et l'autre d'encouragements nationaux et supranationaux. En effet, les troupes de ballet qui traitent l'une ou l'autre de ces thématiques sont susceptibles de recevoir des subventions d'organismes internationaux⁴²³ et ce également en dehors du cadre de la Biennale. Ainsi, les artistes s'adaptent à des règles imposées par le règlement des épreuves mais intègrent également de nouveaux vocabulaires musicaux et chorégraphiques, de nouvelles techniques de mise en scène afin de mieux s'insérer dans le réseau d'une scène artistique globalisée. On voit ici comment la création artistique est dépendante du contexte dans lequel elle s'inscrit, comment elle doit s'aligner sur certaines orientations politiques, religieuses, économiques pour pouvoir continuer à exister.

Si la création est encadrée par la « tradition » d'un côté et les orientations politiques de l'autre, elle l'est également, à une tout autre échelle, par les directeurs de troupe. Ces derniers impriment leur marque en fonction de leur propre sensibilité, mais aussi de leur parcours professionnel. De nombreuses troupes (dont les troupes régionales) sont encadrées par des directeurs issus du Ballet National, dont le savoir-faire et les techniques spécifiques sont hautement valorisées. Ces qualités sont le privilège d'un nombre restreint d'individus, et font toute la

⁴²¹ Selon une vision très culturaliste des pratiques musicales et chorégraphiques, mais aussi des populations qui les portent.

⁴²² Même si aujourd'hui ces instruments sont joués dans tout le Mali lors des fêtes populaires.

⁴²³ Ainsi la Troupe Don, dirigée par Karim Togola et basée dans le quartier sensible de Sabalibougou à Bamako, a-t-elle bénéficié de l'aide de l'Ambassade d'Allemagne et de la coopération française. Depuis 2006, elle a aussi obtenu des subventions de l'Union Européenne à partir du fonds PSIC (Programme de soutien aux initiatives culturelles décentralisées). De plus, avec le soutien de différentes ONGs, la troupe est amenée à créer des pièces de sensibilisation (prévention contre le sida, etc). Lors de la Biennale Artistique et Culturelle du Mali, le Haut Conseil National de Lutte contre le Sida décerne un prix spécial pour les troupes régionales ayant traité du thème du sida (prévention des dangers, usage du préservatif, intégration des malades du sida, etc.), ce qui encourage les chorégraphes à œuvrer en ce sens.

différence d'une troupe à une autre. On constate ainsi de nombreuses différences entre le Ballet Kelete dont le directeur est chorégraphe-metteur en scène et le Ballet Babemba dont le directeur est un musicien. Autant les chorégraphies du premier sont élaborées, mais pour des compositions orchestrales plus simples, autant la complexité musicale du second est évidente, mais contraste avec une mise en scène plus pauvre de la danse. La création est aussi affaire de personnalités qui se positionnent différemment dans le champ artistique. Ainsi, N'Tji Diakité et Karidjigie Leiko Traore, tous deux anciens directeurs du Ballet National du Mali, constituent d'éminentes figures dans le milieu culturel et artistique malien. L'un est « traditionneliste », l'autre est tourné vers le « contemporain », mais comme ils travaillent à partir du même matériau-source, deux écoles concurrentes attachées à chacune de ces figures de la création chorégraphique se sont mises en place.

Enfin, en dehors de ces encadrements idéologiques, politiques ou plus individuels, les musiciens et les danseurs jouent eux aussi un rôle important dans les processus de création, en intégrant des éléments issus de diverses influences. Ce processus d'incorporation d'éléments de provenances diverses est à la fois favorisée par l'intense circulation des artistes entre différentes sphères de production, et nourrie par des recherches personnelles. Le « vol »⁴²⁴ des pas et des rythmes est une pratique répandue dans ce domaine et ces circulations permettent aux troupes de ballet de se concurrencer et de s'influencer mutuellement. En outre, ces ressources locales d'inspiration sont enrichies par l'influence d'autres genres musicaux et chorégraphiques sous-régionaux (« coupé-décalé » de Côte d'Ivoire, *sabar* sénégalais, etc) et internationaux (hip-hop, danse contemporaine, etc.), relayés par les nouveaux moyens de communication (internet, téléphones portables).



Illustration 4 : Quand le hip-hop entre au Ballet National (Bamako).
(© Djebbari 2008).

⁴²⁴ En *bamanan kan*, les artistes parlent de *donson* (« le voleur de danse ») et de *jembeseson* (« le voleur de rythmes ») pour désigner les personnes qui viennent regarder les pas de danse et écouter la musique utilisés avec l'objectif de les reprendre dans leur propre travail de création.

Enfin, on observe l'adoption d'un nouveau vocabulaire gestuel issu de pratiques religieuses, comme la prière musulmane. L'intégration de tels éléments, à première vue fort éloignés de ce domaine artistique, témoignent pourtant d'une évolution plus générale et d'une « remoralisation » de la société malienne⁴²⁵.

Des processus de création dynamiques : circulation des artistes et des sources d'influences

Les artistes circulent de manière intense entre les différentes troupes de ballet de la capitale, mais aussi entre différentes sphères de production des musiques et des danses (Castaldi 2004 : 125). Ils forment une communauté structurée autour d'un réseau très dense de connaissances et de relations favorisant les échanges et la circulation. Ce réseau peut servir de solidarité corporative tout en créant une émulation et une concurrence artistique. Les artistes engagés dans des compagnies de ballet se montrent curieux et cherchent à se tenir informés de l'évolution des troupes concurrentes, surtout si une nouvelle création se prépare ou qu'un festival approche et qu'une ou plusieurs troupes de ballet doivent être sélectionnées par les organisateurs. Ainsi, nombreux sont les danseurs ou les musiciens qui assistent aux répétitions des divers ballets de la capitale malienne ou sont présents lors des spectacles. Certains changent de compagnies, d'autres participent à plusieurs d'entre elles. Ce butinage est d'ailleurs problématique et les directeurs de ballet demandent aux artistes déjà engagés dans une troupe de choisir entre l'une ou l'autre⁴²⁶.

À cette circulation entre les différentes troupes de la capitale, qui correspond en fait à une circulation entre les différents espaces culturels du territoire bamakois, s'ajoute une circulation entre divers univers de création musicale et/ou chorégraphique. En effet, pour des raisons économiques, rares sont les artistes de ballet qui se cantonnent strictement à une seule activité et à ce genre artistique en particulier. Musiciens et danseurs apparaissent souvent dans différentes formations, ce qui leur permet de participer à d'autres genres musicaux et chorégraphiques. Ils sont tout d'abord appelés pour animer les mariages, les baptêmes et de nombreuses autres fêtes populaires ; ils jouent au sein d'orchestres qui se produisent dans les maquis⁴²⁷, les salles de spectacles ou les festivals ; ils peuvent être ponctuellement engagés dans d'autres compagnies ou préparer leur propre création ; ils donnent éventuellement des cours et des stages à des élèves occidentaux (Raout 2009) ; ils peuvent figurer dans les vidéo-clips des chanteurs ou griottes à la mode ou

⁴²⁵ Cf. le programme ANR PUBLISLAM coordonné par Gilles Holder et le projet FSP Mali Contemporain « Patrimonialisation et stratégies mémorielles du religieux au Mali. Mises en scène de la culture religieuse et recompositions de l'identité nationale » dirigé par Gilles Holder et Moussa Sow.

⁴²⁶ Ce qui est à la rigueur toléré par les troupes privées ne l'est pas pour le Ballet National où les artistes des troupes privées ne sont pas les bienvenus lors des répétitions.

⁴²⁷ Les maquis sont des lieux de divertissement, des sortes de « bars musicaux » où l'on peut boire, danser et écouter de la musique généralement jouée par un orchestre.

apparaître « derrière les artistes » qui se produisent en live ou en play-back pour les émissions de télévision ou lors de concerts publics. Les danseurs circulent ainsi avec aisance de la « danse traditionnelle » à la « danse contemporaine » dont ils ont souvent suivis les deux formations⁴²⁸, mélangent les deux tendances dans les vidéoclips et définissent leur propre style dans divers concours et autres occasions de création chorégraphique. En outre, la majorité des artistes de ballets ont l'occasion de voyager dans la sous-région (recherches en Guinée⁴²⁹, stages de danse contemporaine à l'École des Sables de Toubab Dialow au Sénégal ou au Centre de Développement Chorégraphique La Termitière de Ouagadougou au Burkina-Faso⁴³⁰). Certains sont même embauchés dans des compagnies occidentales⁴³¹ le temps d'une création, ou bien collaborent avec des associations et en profitent pour fréquenter cours, stages et centres de formation lors de leurs déplacements⁴³².

Nombreux sont les artistes qui voyagent, aussi loin que les restrictions des politiques migratoires peuvent le leur permettre. Certains ne sont pas nés au Mali (beaucoup des artistes avec lesquels je travaille ont en partie grandi en Côte d'Ivoire), d'autres viennent des pays de la sous-région (Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, etc.). Tous se servent de leur propre culture et de ce qu'ils ont appris ailleurs pour enseigner diverses techniques instrumentales et gestuelles à leurs collègues de ballet. Les trajectoires personnelles des musiciens et des danseurs jouent ainsi un rôle très important au niveau des processus de création, que ce soit de manière consciente ou inconsciente. Le danseur ou le musicien puise dans le répertoire qu'il a acquis au cours de son apprentissage et se nourrit de ses expériences passées, de ses voyages, de ses goûts musicaux pour apporter sa contribution, si modeste soit elle, à l'opération créatrice. Les artistes assistent aux spectacles de tous horizons qui sont programmés dans la capitale et si les moyens financiers le leur permettent, participent aux nombreux festivals organisés sur le territoire malien. En définitive, toutes les occasions sont bonnes pour puiser de l'inspiration. En outre, les démarches distinctes des musiciens et des danseurs se complètent, surtout s'ils pratiquent les deux arts. Les batteurs des ballets peuvent ainsi proposer des cellules rythmiques aux danseurs qui créent à leur tour un nouveau pas pour les accompagner. Réciproquement, un danseur peut proposer un pas ou un enchaînement, en laissant au batteur le soin de le mettre en musique.

⁴²⁸ S'ils « font du traditionnel », ils vont se former dans le contemporain, s'ils viennent du contemporain, ils vont s'essayer au traditionnel.

⁴²⁹ La Guinée est considérée comme une terre de musiques et de danses qui auraient beaucoup influencé les pratiques maliennes. Ces deux pays étant perçus comme le berceau du célèbre empire mandingue (Niane *in* UNESCO 1991), les recherches que les artistes effectuent en Guinée sont comprises à la fois comme un retour aux sources et comme une manière d'approfondir et de renouveler son répertoire.

⁴³⁰ Ces deux institutions proposent des structures de formations professionnelles en danse traditionnelle et contemporaine et des espaces de résidence pour que les artistes puissent y monter des créations.

⁴³¹ Citons par exemple la chorégraphe française Barbara Sarreau qui a travaillé à plusieurs reprises avec un danseur du Ballet Kelete, Alassane Soumaré, et qui collabore actuellement avec des élèves danseurs du Conservatoire Balla Fasséké Kouyaté, sous l'égide notamment de CulturesFrance.

⁴³² J'ai en effet souvent croisé des artistes bamakois de passage en France au centre Georges Pompidou à Paris.

Les trajectoires personnelles des artistes qui font vivre ces ballets sont autant de facteurs qui entrent dans l'élaboration du processus créateur. Dans le cadre d'une troupe de Ballet, l'acte de création nécessite un jeu de concessions entre l'ensemble des acteurs impliqués. De fait, la composition d'une pièce fait à la fois figure de création collective et d'expression d'individualités au style propre. Selon les orientations du directeur de troupe, danseurs et musiciens peuvent être sollicités pour créer des phrases, des enchaînements ou des chants, en fonction de leurs compétences particulières. Il s'agit de prendre en compte les apports individuels susceptibles d'enrichir la production collective, sans parler de l'improvisation qui intervient à certains moments de la pièce.

Ainsi, avec la participation des artistes à ces différentes sphères d'activités musicales et chorégraphiques et les sources d'influences multiples auxquels ils sont confrontés, on ne peut guère s'étonner de voir et d'entendre dans l'une des dernières créations du Ballet National du Mali⁴³³ quelques pas et rythmes *bété* de Côte d'Ivoire⁴³⁴, ou encore d'observer l'exécution de figures de hip-hop⁴³⁵ dans le morceau *Culture* par le jeune Bakary Diarra, pourtant à l'origine danseur de *cèblencè*⁴³⁶ dans son village natal. Ainsi comme l'évoquent ces derniers exemples, même le Ballet National, pourtant censé représenter une certaine identité nationale malienne, ne semble pouvoir empêcher les apports transnationaux et internationaux au sein des pièces de son répertoire. Par la reconnaissance des apports exogènes qui alimentent leurs créations, ces troupes aiment à se placer ainsi dans le contexte plus large de l'expression d'une identité non plus seulement malienne *stricto sensu*, ni même sous-régionale, mais aussi continentale, parlant d'une « tradition africaine » globale, ouverte sur l'extérieur, qui renvoient là encore aux discours post-coloniaux liés à l'unité et l'intégration africaine⁴³⁷.

Les nouveaux moyens de communication : relais et sources d'inspiration

Le voyage, « l'aventure⁴³⁸ », apportent d'importantes sources d'inspiration. Lors de ces déplacements, les musiciens et les danseurs cherchent à découvrir

⁴³³ Il s'agit précisément de *Kolon ni kolon kala* (« Le pilon et le mortier ») créé en 2007-2008.

⁴³⁴ Les Bété constituent l'une des nombreuses populations de Côte d'Ivoire, appartenant au groupe linguistique Krou. Précisons que les pas et rythmes *bété* sont appréciés pour la technicité qu'ils requièrent en raison de la rapidité de leur tempo, et figurent de ce fait dans nombres de ballets maliens. De plus, il faut signaler qu'une importante communauté ivoirienne est très active dans les créations musicales et chorégraphiques à Bamako.

⁴³⁵ L'engouement pour le rap et plus largement la culture hip-hop est très important en Afrique de l'ouest, et notamment au Mali où cette influence est visible dans nombre de musiques et de danses, dans les ballets mais aussi jusqu'aux répertoires de louanges musulmanes connues au Mali sous le nom de *zikiri* (de l'arabe *dhikr*) (communication personnelle d'Emmanuelle Olivier).

⁴³⁶ Les *cèblencè* sont des danseurs masqués qui évoluent notamment en lien avec le culte du Dô en milieu *bamanan*, dans la région de Ségou.

⁴³⁷ Pour une critique de cette tendance panafricaniste, voir Bob White 2002.

⁴³⁸ Le terme « aventure », l'expression « partir en aventure », employés en français vernaculaire, désignent le départ en exil pour chercher du travail, de l'argent. Les artistes l'emploient dans le même sens. Ils sont en effet nombreux à avoir tenté leur chance ailleurs. Ils expliquent que cette expérience

d'autres cultures, à s'en nourrir, à échanger, tant dans leur propre pays que dans les pays voisins, voire plus loin encore, en Europe ou aux États-Unis. Aujourd'hui, sans remplacer totalement ces voyages, les nouveaux moyens de communication jouent un rôle semblable, constituant désormais un relais majeur dans le travail de création artistique. Les danseurs recherchent ainsi des images et des vidéos sur internet (YouTube pour l'essentiel), les musiciens enregistrent les musiques des spectacles, des troupes en représentation ou en répétition, des fêtes auxquelles ils assistent (mariages, baptêmes, etc.) avec leurs téléphones portables munis d'une fonction enregistreur ou à l'aide de leur clé USB-dictaphone⁴³⁹. Ceux qui ne possèdent pas de tels appareils se munissent d'une caméra vidéo ou d'un appareil photo numérique⁴⁴⁰ pour enregistrer tout ce qui leur est donné à voir et entendre. Nombre de mes enregistrements réalisés sur le terrain ou récupérés sous le sceau du secret auprès de certains artistes sont ainsi l'objet de la convoitise de danseurs et de musiciens !

Si les musiciens et les danseurs recherchent tellement à enregistrer les performances de leurs concurrents, c'est que le « vol des pas » et le « vol des rythmes » sont une pratique courante, connue de tous. Chacun peut voler et être volé. De fait, nombre d'entre eux expliquent comment ils se sont inspirés de ce qu'ils avaient vu ou entendu « quelque part » et qu'ils ont ensuite transformé pour se l'approprier. Mais si le « vol » est toléré, dans le sens où il est difficile de s'en prémunir, le « voleur » a l'obligation de transformer son « butin » pour en proposer une création originale. Celui qui reprend à son compte la création d'un autre sans la transformer est déconsidéré. Il fera l'objet de critiques sévères de la part des autres artistes, et son « vol » pourra même générer des tensions au sein de ce milieu. À l'inverse, ce qui est apprécié est le travail de transformation effectué à partir d'un pas « volé », c'est-à-dire l'écart entre le pas existant, quelle que soit sa provenance, et le nouveau.

Dans ce contexte, les musiciens et les danseurs sont continuellement à la recherche de nouveauté à intégrer à leurs pratiques créatives. Certains se considèrent même comme des « chercheurs ». Ces compagnies de ballet sont donc loin d'être des mondes clos. Bien au contraire, elles permettent d'observer l'intense réseau de circulations et d'échanges qui existe entre les artistes et les différents contextes de production (répétitions, spectacles, « fêtes traditionnelles », maquis, boîtes de nuit, vidéo-clips, etc.), autant de manières d'enrichir le répertoire et d'en tirer des éléments qui participeront à la création de nouvelles pièces. Les membres de ces ballets, que ce soit les directeurs, les musiciens ou les danseurs participent pleinement de la vie culturelle et artistique de Bamako. Au-delà, ils sont intégrés au réseau plus dense de la musique et de la danse malienne en général, voire ouest-africaine et/ou internationale. Cet intense réseau d'échanges entre les artistes, les

leur a permis d'être plus tolérants envers les autres cultures mais a également constitué la source d'inspirations multiples qui nourrissent leur travail artistique.

⁴³⁹ Ces outils technologiques sont d'accès facile au Mali, d'une manipulation simple et d'un coût relativement bas, ce qui explique leur popularité.

⁴⁴⁰ Ces appareils sont souvent offerts par des amis occidentaux. Lorsque ce n'est pas le cas, les musiciens et les danseurs s'en procurent de diverses manières : échanges informels, achat au marché (technologie chinoise) ou dans une « casse » (revente d'occasion).

répertoires, les univers musicaux et les sphères de production, fait de l'espace scénique des ballets un reflet des flux à l'œuvre dans la création des pièces.

Le ballet au Mali, un concentré d'enjeux multiples

Les multiples sphères dans lesquelles les artistes évoluent créent des jeux d'influences qui se ressentent dans les compositions. Les artistes apparaissent ainsi comme de véritables réservoirs d'influences qu'ils utilisent dans leur démarche artistique. Les processus de création à l'œuvre dans une troupe de ballet constituent un mélange complexe où la conformité à certaines règles permet de se réclamer d'une certaine tradition légitimée, où le respect de certaines orientations politiques, sociales, économiques et religieuses est nécessaire pour pouvoir s'exporter à l'étranger, et où, malgré tout, la part d'individualité et d'originalité reste forte. Les contraintes liées à la création artistique ne sont cependant pas les mêmes selon que l'on se place dans un contexte local, national, sous-régional ou global. La profusion des sources d'inspiration, le caractère protéiforme des processus de création, la diversité des répertoires et l'adaptabilité des acteurs sont autant d'atouts qui permettent aux troupes de ballet de trouver leur place au sein de ces différents contextes. Ainsi, en jouant des contraires, peut-on toujours voir les troupes « traditionnelles » accueillir les chefs d'État étrangers à l'aéroport de Bamako-Sénou tandis que les créations « contemporaines » sont présentées au Centre Culturel Français pour un public essentiellement constitué d'étrangers expatriés.

Les nouveaux moyens de communication, le développement des structures de production et de diffusion, l'accroissement des festivals et autres événements culturels⁴⁴¹ (Doquet 2008), la professionnalisation et la privatisation du secteur, la plus grande accessibilité aux métiers de danseur ou de musicien dans la société malienne⁴⁴² favorisent sensiblement l'accroissement de ces troupes de ballet. La circulation des musiques et des danses est intense à différentes échelles, du local au global. Cette grande mobilité, relayée par les médias et les individus, n'est pas sans conséquences : les matériaux danse et musique peuvent circuler, être transmis ou diffusés de manière dissociée jusqu'à devenir indépendants l'un de l'autre, remettant ainsi en cause la caractéristique principale du genre ballet tel qu'il a pu être défini depuis les Indépendances et qui en faisait sa « raison d'être », à savoir la corrélation totale, l'imbrication, l'interdépendance entre musique et danse.

La création à l'œuvre dans ces compagnies de ballet est donc une savante composition de concessions faites entre les artistes, les publics, les autorités politiques ou religieuses, les réalités propres des musiques et des danses, en même temps qu'un curieux mélange de revendication traditionaliste à vocation

⁴⁴¹ Citons par exemple le Festival au Désert à Essakane (près de Tombouctou), le Festival sur le Niger à Ségou, la Biennale *Dense Bamako Danse*, le Festival International de Percussions à Bamako, le Festival Triangle du Balafon à Sikasso, etc.

⁴⁴² Longtemps, la pratique de la musique était l'apanage de la catégorie socio-professionnelle des griots, les *jeliv* (Schulz 2001). L'avènement des formations nationales et des Biennales Artistiques et Culturelles puis le développement de la *world music* ont notamment participé à amener des non-griots à pratiquer musique et danse (le cas de Salif Keita est en ce sens emblématique).

identitaire, mêlé d'un goût prononcé pour ce qui peut représenter la modernité dans une idée d'ouverture des frontières. On veut rester malien tout en se réclamant d'une africanité ouverte sur le monde, on fait des danses maliennes sur des rythmes ivoiriens, des pas de coupé-décalé au son du *jembe*, le tout exécuté par des musiciens et des danseurs issus d'horizons géographiques divers et qui aspirent aux voyages, qui volent des pas et des phrases de solo qu'on leur volera à leur tour, tout en travaillant avec l'idée d'une tradition malienne en toile de fond. Pour ces compagnies de ballet, le répertoire oscille en réalité entre deux pôles, l'un constitué par la « tradition », l'autre par une certaine idée de la modernité véhiculée par la danse contemporaine.



Illustration 5 : Musiciens du Ballet National lors de la cérémonie d'ouverture de la coupe de l'UEMOA au Stade Modibo Keita à Bamako. (© Djebbari 2008).

Mais comme le précise Jean-Loup Amselle, « le débat ne concerne plus tellement la tradition elle-même que la signification qu'on lui accorde » (2008 : 193) et son analyse du « recyclage constant » de cette notion, perpétuellement réinventée comme source de création, s'applique tout autant aux *bogolan finiw* qu'à ces troupes de ballet. De la même manière, et comme le montre l'observation des processus de création, ce qui est considéré comme la « modernité », le « contemporain », est investi des mêmes enjeux. Tradition et modernité deviennent donc des « signifiants flottants qui, en faisant l'objet d'une

réappropriation, sont transformés en signifiés locaux » (Amselle, 2008 : 193) et représentent l'une et l'autre, dans leur association, des valeurs ajoutées. Et c'est certainement en faisant éclater cette opposition pour la transformer en complémentarité que les troupes de ballet trouvent leur place sur les différents champs de la scène artistique, qu'elle soit locale ou globale.

Bibliographie

AMSELLE JEAN-LOUP, 1999, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.

— 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

— 2008, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, 185-186, pp. 187-194.

AMSELLE JEAN-LOUP ET M'BOKOLO ELIKIA, 1999 [1985], *Au coeur de l'ethnie, Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, Éditions La Découverte.

BAMBA SORRY, 1996, *De la tradition à la World Music*, Paris-Montréal, L'Harmattan.

BAZIN JEAN, 1999 [1985], « À chacun son Bambara », in AMSELLE Jean-Loup et M'BOKOLO Elikia, *Au coeur de l'ethnie, Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La découverte, pp. 87-127.

CASTALDI FRANCESCA, 2006, *Choreographies of African Identities, Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

CHARRY ERIC, 2000, *Mande music : traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, University of Chicago Press.

DOQUET ANNE 2008, « Festivals touristiques et expressions identitaires au Mali », *Africultures*, 73.

HOBSBAWM ERIC, RANGER TERENCE, 2006 [1983], *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam.

HOLDER, GILLES (ED.), 2009 (dir.), *L'islam, nouvel espace public en Afrique*, Paris, Karthala.

KEÏTA FODEBA, 1957, « La danse africaine et la scène », *Présence africaine*, 14-15, pp. 202-209.

LASSIBILLE, MAHALIA, 2004, « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'études africaines*, XLIV (3), 175, pp. 681- 690.

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

RAOUT JULIEN, 2009, « Au rythme du tourisme. Le monde transnational de la percussion guinéenne », *Cahiers d'études africaines*, 193-194, pp. 175-202.

SAMAKE SADA, 2008, *Mémoire de la jeunesse malienne*, Tome 1, Bamako, Togouna Édition.

SCHULZ DOROTHEA E., 2001, *Perpetuating the politics of praise : jeli singers, radios, and political mediation in Mali*, Köln, Köppe.

TIEROU ALPHONSE, 2001, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, Paris, Maisonneuve et Larose.

TOURE YOUNOUSSA, 1996, *La Biennale Artistique et Culturelle du Mali (1962-1988) : socioanthropologie d'une action de politique culturelle africaine*, Thèse de doctorat, EHESS, Marseille.

ZANETTI VINCENT, 1996, « De la place du village aux scènes internationales, l'évolution du jembé et de son répertoire », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, pp.167-188.