

LE DÉSORDRE DE NOS HÉRITAGES...



Le balafon chromatique

Au nom du futur, du présent, et du passé

Remerciements

Je tiens à remercier le Conservatoire à Rayonnement Régional de Chalon sur Saône pour son dynamisme et son avant-gardisme. C'est un honneur d'être le premier élève en fin de parcours CEPI dans le département des *Musiques du Monde*, avec comme spécialisation le Balafon Chromatique.

Merci à mon professeur référent Jaime Salazar pour son professionnalisme, son exigence, sa patience, sa confiance et sa bienveillance. Merci d'avoir été un professeur visionnaire et psychologue, car je dois dire que j'ai appris autant sur mon sujet que sur moi-même. J'ai apprécié les stages et les ateliers liés aux claviers à percussion qui ont été organisés pendant mon parcours dans le département, dans lesquels j'ai beaucoup appris et eu l'opportunité de rencontrer des personnes très inspirantes.

J'ai commencé mes recherches sur le Balafon Chromatique il y a trois années déjà, en contactant le maître Ba Banga Nyeck, promoteur de l'instrument. Aujourd'hui, nous jouons ensemble et sommes devenus très complices. Je le remercie très chaleureusement pour sa générosité, sa bonne humeur, son savoir qu'il partage sans concession, son aide précieuse et sa patience face à toutes mes questions. Quelle belle aventure je poursuis aujourd'hui sous son aile. Merci mon ami Ba Banga.

Un grand merci à tous les membres du groupe Afro Soul Gang qui ont accepté sans hésitation de me faire l'honneur de m'accompagner lors des examens. Merci pour leur gentillesse et leur bienveillance. Un merci particulier à Emmanuel Pi Djob pour m'avoir fait confiance et emmener sur les chemins de mes rêves d'enfant. Merci aussi pour tout son savoir partagé, sa classe et son amitié.

Je remercie également tous les joueurs de balafon avec qui j'ai eu la joie de partager quelques notes de musique et beaucoup de paroles, ce qui m'a conforté dans l'idée que le balafon est un instrument porteur de valeurs humaines fortes. Merci aux frères Diarra (Samba et Mamoudou), Solo Koita et ses frères, Sory Diabaté, et tous les joueurs qui sont en Afrique avec qui je converse par internet et que j'ai hâte de rencontrer.

Je remercie aussi Ricky James Fotso Guifo et Christophe Rajaonarisoalo pour leur amitié et leur confiance, également pour leur aide précieuse et leur générosité quand il s'agit de transmettre un savoir, ou de m'aider pour quoi que ce soit.

Merci Marc Chaperon pour les plus belles photographies de balafon que vous découvrirez dans ce travail. Merci à Mr Berger Poulat du Lycée du Parc à Lyon qui m'accueille volontiers pour faire des heures supplémentaires au CDI. Merci surtout de me permettre de vivre de plus en plus de ma passion, en étant très arrangeant et souple sur les horaires. Il est agréable de sentir un intérêt sincère pour mes occupations.

Enfin, je remercie ma famille et mes parents, toujours présents pour me soutenir dans mes projets professionnels, ainsi que tous mes proches pour m'avoir encouragé et aidé à garder le cap entre toutes mes activités et mes obligations. J'ai réalisé avec passion ce modeste mémoire, dans lequel je me suis investi, par mes lectures et mes écoutes, pour découvrir et apprivoiser cet instrument qui s'est révélé mon instrument de prédilection.

Je terminerai d'ailleurs par remercier mon Balafon, avec qui je vis des instants extraordinaires, qui petit à petit transforme ma vie pour le meilleur !

Sommaire

<u>Introduction</u>	4
I) <u>Au nom du futur</u>	5
a. Le Balafon Chromatique, un instrument d'avenir	5
b. Le Balafon Chromatique, un instrument universel	7
c. L'Histoire récente du Balafon Chromatique	9
d. Le Balafon Chromatique entre tradition et modernité	11
II) <u>Au nom du présent</u>	14
a. Un instrument migrateur	14
b. Accordage et chromatisme	16
c. Caractéristiques musicales	19
d. Étude de cas : Un Balafon en Bourgogne	23
III) <u>Au nom du passé</u>	30
a. Ce qu'on appelle Balafon	30
b. Origines et mythes	31
c. La fabrication	36
d. Le Balafon dans la vie sociale africaine	41
<u>Conclusion</u>	45
<u>Bibliographie</u>	46

Introduction

« Au-delà du visible, au-delà de l'audible, il existe des choses, des entités que nous ne voyons pas, qui ne nous sont pas autorisées à percevoir pour le moment. Mais dans tous les cas, on ne vient pas au balafon par hasard ».

Ba Banga Nyeck

C'est au printemps de l'année 2011 que je recevais mon premier balafon, originaire du Burkina Faso, jusqu'à mon domicile près de Chalon-sur-Saône en Bourgogne. Commandé sur internet et reçu quelques semaines plus tard, je réalise alors la possibilité d'acquérir un instrument aussi sacralisé et chargé d'histoire que le balafon, avec tout l'héritage culturel qu'il transporte, sans même avoir mis un pied sur le continent africain, sans connaître son fabricant ni son lieu de fabrication.

Dans un contexte où le débat sur l'appropriation culturelle refait surface en France¹, il est d'abord apparu une sorte d'illégitimité à recevoir cet instrument chez moi. Mais rapidement, cette impression s'est transformée en sentiment de responsabilité : j'avais alors la mission d'accueillir un instrument déraciné, expatrié. Bien que le balafon, de par son chromatisme soit un instrument récent, il est issu d'une tradition musicale qui transporte avec elle un imaginaire et un héritage très puissants. Apparut alors un questionnement sur la manière d'apprivoiser, de s'approprier un instrument originaire d'une autre culture. Dans un contexte socio-culturel étranger, comment le balafon se fraye un chemin sans pour autant délaisser son propre héritage ? Comment inviter, adapter et intégrer cet instrument à de nouveaux univers musicaux ?

Ce questionnement m'a conduit à un long travail sur la découverte du balafon, me permettant d'aller à la rencontre de joueurs professionnels, de découvrir de nombreux modes de jeu et techniques musicales, tout en m'apportant de nouvelles opportunités, de nouvelles connaissances m'amenant prochainement sur le continent africain. Ce travail m'a aussi permis d'appréhender l'instrument, en le baptisant à sa réception, en apprenant à l'entretenir, à le réparer, et à percer quelques-uns de ses nombreux secrets.

La contextualisation du balafon chromatique est une réflexion que j'ai d'abord pensé aborder chronologiquement. Pourtant, plutôt que de parler de l'instrument au nom du passé, du présent et du futur, il a été jugé plus judicieux, avec l'aide de mon professeur, de présenter ce travail en inversant la chronologie. Ainsi, nous situerons le contexte actuel et les perspectives d'avenir de notre instrument dans une première partie. Puis, dans une seconde partie, nous découvrirons les spécificités de l'instrument et nous analyserons sa pratique à travers les différentes formations auxquelles j'appartiens. Enfin, dans la troisième partie, nous remonterons le temps jusqu'aux origines de l'instrument, en explorant l'Histoire du balafon, ses rôles et ses utilisations dans la vie sociale africaine.

Ce travail témoigne de la rencontre entre un balafon et son serviteur. Deux entités qui se servent l'une de l'autre. L'une influence l'autre, la transporte, la fait voyager, si bien qu'on ne sait jamais si c'est le musicien ou bien l'instrument qui décide.

¹ Le 28 Novembre 2018 a été délivré au président Macron un rapport traitant sur « La restitution temporaire ou définitive aux d'origine des œuvres d'art africain conservées dans les musées français ». Rédigé par Felwine SARR (professeure à l'Université Gaston-Berger de Saint-Louis au Sénégal) et Bénédicte SAVOY (professeure à l'Universität de Berlin).

PREMIÈRE PARTIE

LE BALAFON CHROMATIQUE AU NOM DU FUTUR

Avant-propos :

On le surnomme le piano des forêts ou encore l'ancêtre du xylophone, le balafon est un instrument ancestral, et pourtant en perpétuelle renaissance. Un matériau brut assemblé dans la règle de l'art, dur comme le bois et fragile comme laalebasse, d'une douceur percutante, au son aquatique mais sec, harmonique et rythmique, il est l'instrument de tous les oxymores. Aujourd'hui, le balafon tend à s'exprimer au-delà des frontières, qu'elles soient physiques ou intellectuelles, revendiquant son universalité, répandant sa joie et sa musicalité. Le balafon au nom du futur permet d'entrevoir le chemin que se fraie l'instrument dans nos sociétés, à observer sa capacité à s'adapter et à s'imposer peu importe l'endroit où il se trouve, tout en flattant son entourage.

Dans cette première partie, après avoir fait un rapide tour d'horizon sur la pratique actuelle du balafon et clarifié certaines ambiguïtés culturelles et ethniques sur sa pratique répandue désormais en-dehors du continent africain, nous verrons comment le balafon a résisté et survécu à la fois dans la tradition et la modernité, tout en gardant sa noblesse et son héritage. Nous retracerons également les prémices, les événements et indices annonçant l'arrivée de son chromatisme.

A) Le Balafon Chromatique, un instrument d'avenir

Au mois de novembre 2018, se déroulait à Abidjan en Côte d'Ivoire la sixième édition du Festival international de balafon (*Festi-Balafons 6*). Cet événement consiste à promouvoir le Balafon Chromatique¹, dit moderne, en opposition au balafon traditionnel. Là-bas, tous les codes et les préjugés sur l'instrument s'écroulent pour offrir une image tout à fait inédite que l'on pourrait qualifier de visionnaire. On peut y rencontrer par exemple le groupe Afrika Mah (photo), originaire de Côte d'Ivoire, qui est le premier orchestre de balafon exclusivement féminin, et en cela une belle perspective d'avenir pour l'instrument (habituellement réservé aux hommes). On y découvre également toute sorte d'expériences



mêlant le balafon à d'autres univers musicaux comme par exemple son implication dans la musique électronique, dans la musique populaire ou encore dans la musique traditionnelle en provenance du monde entier. Bref, le *Festi-Balafons* est un véritable laboratoire pour tester et explorer toutes les possibilités du balafon chromatique.

Dans l'histoire de la musique, les deux premières œuvres écrites pour Balafon Chromatique ont été créées respectivement en 2002 et 2008. La première, intitulée

¹ On appelle chromatique un instrument qui se compose d'une suite de demi-tons, comme le piano. Le balafon étant traditionnellement accordé différemment, le fait qu'il soit aujourd'hui chromatique est un aspect nouveau de son développement.

Ornamenti, est écrite par Detlef Kieffer¹. Cette œuvre pour balafon chromatique et cymbalum a été jouée pour sa première mondiale au Festival Juventus à Cambrai en France, en juillet 2002. La seconde, intitulée *Come Away* a été écrite par Pierre Charvet². C'est une pièce pour balafon chromatique et musique électronique, jouée pour la première fois en juillet 2008 dans le même Festival Juventus, avec le musicien Ba Banga Nyeck comme soliste au Balafon Chromatique. Ces créations s'inscrivent dans une démarche artistique tournée vers l'avenir, en explorant, et en expérimentant la polyvalence du balafon. L'objectif principal étant de ramener un instrument qui a parfois pu être un peu oublié sur le devant de la scène internationale.

Aujourd'hui, force est de constater que l'instrument vit une transformation, une mutation. Avec l'intérêt croissant pour les musiques du monde dans nos sociétés, on le retrouve désormais dans diverses formations musicales. À l'image du groupe *Tribeqa* qui a sorti son troisième album *Experiment* en 2016, mélangeant musique électronique, Hip Hop et Jazz au son du balafon, les groupes qui émergent de la scène *World Music* utilisent de plus en plus cet instrument³. Le balafon s'exprime alors à travers de nouveaux univers musicaux, en s'adaptant à d'autres cultures que la sienne.

Même si sa pratique reste toutefois marginalisée en-dehors du continent africain, on constate que le balafon est de plus en plus présent et apprécié en Europe. Pour preuve, sa présence est devenue presque inévitable dans les centres et les écoles d'éveil musical, à tel point que cela en a même modifié son processus de fabrication. Son timbre, sa forme et sa facilité d'utilisation lui permettent d'être l'un des instruments préférés des enfants.

Il est également très utilisé en musicothérapie, comme il s'avère d'être un excellent outil pour développer la communication, la motricité, et la sociabilité. Selon certains joueurs, le son du balafon est également porteur de vertus thérapeutiques principalement contre le stress et certaines maladies⁴.

L'instrument possède une grande faculté d'adaptation que nous découvrirons tout au long de nos recherches. Mais l'évolution la plus significative qu'il a vécu récemment est son accordage : le balafon sort de son environnement traditionnel en devenant chromatique, c'est-à-dire en s'adaptant à la « gamme occidentale », ce qui lui permet d'universaliser sa pratique. On observe une nouvelle génération de *balanfola*⁵ issue ou non du continent africain, qui s'approprie l'instrument pour l'emmener sur de nouveaux chemins. Cela peut entraîner certaines ambiguïtés culturelles et/ou ethniques. En effet, comment le fait d'être blanc et de jouer du balafon est-il perçu ? Intégrer la gamme chromatique est-il une avancée ou un danger pour l'instrument ? C'est ce que nous allons voir dans le prochain paragraphe.



¹ Detlef Kieffer était alors directeur de l'orchestre symphonique du conservatoire de région de Strasbourg.

² Pierre Charvet est un compositeur français qui a écrit pour une grande variété d'instruments, notamment électroniques. Il compose entre autres pour le cinéma et la télévision.

³ Voir partie II-A) Un instrument migrateur

⁴ Mamadou Kolade, joueur de balafon et créateur du site internet marimbalafon.fr (actuellement hors ligne), affirme que le balafon soigne le stress et certaines maladies. Le maître Konomba Traore, quant à lui, dédie un paragraphe sur les vertus thérapeutiques du balafon dans son ouvrage intitulé *Le balafon, Traité d'un balānfōla* (2017). Voir Partie III-D) Le balafon dans la vie sociale africaine.

⁵ On appelle Balanfola le joueur de balafon.

B) Le Balafon Chromatique, un instrument universel

Depuis les années 1980 en France, les musiques traditionnelles obtiennent la reconnaissance du ministère de la culture. Leur enseignement s'est depuis largement développé. C'est le cas au Conservatoire à Rayonnement Régional de Chalon-sur-Saône en Bourgogne, qui propose une formation diplômante spécifique à son département des *Musiques du monde*. Le 26 Mai 2019, on pourra assister à l'examen final du DEM¹ en *Musiques du monde*, avec comme spécialité le Balafon Chromatique. C'est probablement la première fois en France que le balafon est mis à l'épreuve dans un conservatoire. En cela nous pouvons nous interroger sur les ambiguïtés ethniques et culturelles concernant la pratique d'un instrument porteur d'une identité très marquée. En effet, être élève au conservatoire et jouer du balafon est systématiquement source d'étonnement. De manière plus large, être blanc et jouer du balafon peut être déjà considéré comme un phénomène culturel se rapprochant de ce qu'on appelle l'appropriation culturelle.

De par mon expérience personnelle, je dois dire que l'accueil des africains est toujours très positif lorsqu'ils me voient jouer et nombre d'entre eux me partagent leur joie de voir leur instrument dans un contexte différent. Mais je reçois aussi très fréquemment des remarques sur ma couleur de peau : « Je t'ai vu joué du balafon, je peux te dire que toi tu n'es pas un vrai blanc », ou encore « Tu joues comme un noir » sont des exemples surabondants de sympathie certes, mais qui soulignent bien un phénomène se référant à l'appropriation culturelle.

Comme l'explique la professeure de droit américaine, O. Arewa, *"l'emprunt devient de l'appropriation à partir du moment où il renforce les rapports de domination historiques, ou prive les pays africains d'opportunités de tirer profit de leur patrimoine culturel"*².

Au cours de mes recherches sur l'histoire et la pratique de l'instrument, j'ai constaté qu'il existe en Afrique deux types de balafons : le balafon profane et le balafon sacré. Ce dernier est réservé à une personne initiée, qui devra donc remplir une mission avec l'instrument et n'en jouer que pour des occasions bien spécifiques. Le balafon profane quant à lui, peut théoriquement être fabriqué et joué par tout le monde.



À gauche, le groupe belge « Complet'Mandingue » et à droite Timour Letellier, le griot blanc.

¹ Le DEM (Diplôme d'Études Musicales) est un diplôme professionnel de pratique artistique. Il est soumis à l'agrément du Ministère de la Culture, Direction Générale de la Création Artistique.

² Source : www.franceculture.fr

Or la pratique occidentale du balafon peut parfois être considérée comme de l'appropriation culturelle lorsque le répertoire exécuté par les musiciens est une copie conforme du répertoire africain.

Deux interprétations sont alors imaginables : soit l'on considère que le groupe contribue à la promotion de ce patrimoine culturel en le diffusant sur un territoire plus large, ce qui permettra à d'autres groupes en provenance d'Afrique d'être invités. Soit on peut penser que ces musiciens s'approprient un bien immatériel (la musique mandingue¹) et dans ce cas "prive les pays africains d'opportunités de tirer profit de leur patrimoine culturel."

Cependant, distinguer appropriation culturelle et échange culturel dans le cadre de la musique est très compliqué. L'appropriation va plutôt concerner les grandes compagnies qui produisent et vendent la musique de manière industrielle². Les musiciens de la *Complet'Mandingue* et bien d'autres groupes utilisant la musique mandingue ont été formés la plupart du temps par des maîtres originaires d'Afrique Occidentale. Les liens qu'ils ont tissés avec ces individus et avec la musique sont bien plus complexes et élaborés qu'une simple transaction de savoirs.

Comme l'exprime Monique Provost dans sa thèse sur 'Les usages sociaux du Djembé au Québec' : « *La mondialisation de la musique africaine n'est pas un processus de mondialisation économique du même genre que la « McDonaldisation » du monde. Ces phénomènes sociaux d'un nouveau genre nécessitent de nouveaux regards et concepts pour comprendre les liens transnationaux qui se tissent hors des règles et des conventions du marchandage ou des notions de cultures traditionnelles. Quelques chercheurs conscients du phénomène proposent des concepts pour expliquer ces relations interculturelles inédites. Benedict Anderson (1993) parle de "communauté d'affinité", Appadurai (2000) de "grassroot globalization" et Amselle (2001) de "branchement".* »

Cette question de l'appropriation culturelle peut alors se décliner dans toute situation d'échange, de transmission d'un patrimoine immatériel entre deux cultures. Prenons par exemple un atelier de djembés animé par un musicien africain. Pour transmettre son savoir, il expliquera son art avec des mots adaptés à son assemblée (ce qui est en soi un premier compromis pour transmettre sa culture). Il choisira ou non de contextualiser son enseignement en précisant le rôle de chaque rythme : rituels, funérailles, mariages, cérémonies liées à la circoncision, etc. L'étudiant sera alors plus ou moins concerné par ces informations, et par conséquent les triera. Certaines informations seront acceptées, intégrées par les étudiants, et d'autres au contraire, rejetées.

Michel Plisson, un chercheur qui fait l'étude des nouveaux genres musicaux nés du brassage des cultures en Amérique latine, explique que : « *Rejet et acceptation, ce double jeu social se retrouve dans la culture issue du métissage, notamment dans la musique* ». Il soutient que ce sont justement ces tensions entre appropriation et désappropriation qui sont à l'origine de brassages, métissages et donc créations musicales. Un autre chercheur, Laurier Turgeon, qui traite de l'étude des patrimoines métissés, explique lui aussi ces processus de tension : « *La transmission suppose l'échange et l'échange sous-entend la*

¹ On parle de musique Mandingue lorsque l'on se réfère à la musique en provenance de l'ancien Empire Mandingue, ou Empire du Mali (voir Annexe 1 – L'Empire du Mali et l'Épopée de Soundiata Keïta). Situé en Afrique de l'ouest, l'empire eut son apogée au XIII^e siècle, il s'étalait alors sur les actuels Mali, Burkina Faso, Sénégal, Gambie, Guinée, Guinée-Bissau, Mauritanie et la Côte d'Ivoire.

² Le sujet concerne surtout les chanteuses de pop blanche américaine telles que Miley Cyrus, Lily Allen, Taylor Swift, Sky Ferreira et Lana Del Rey, accusées d'utiliser les éléments de la culture afro-américaine dont le fameux « twerk », et véhiculer une image clichée des femmes noires américaines (lesinrock.com)

négociation d'un rapport de force ».

Notons que l'étude des tensions s'inscrit toujours dans une relation dominant/dominé. Bien que ce ne soit pas l'objet de notre étude, nous pouvons constater qu'il existe généralement une « tension » interculturelle qui a pour effet d'évacuer le fait africain tout en s'appropriant la pratique instrumentale. Pour revenir à l'exemple des cours de djembés, on remarquera que la musique africaine se pliera aux règles du pays dans lequel elle est enseignée : salle insonorisée, horaires raisonnables, manifestations extérieures sous autorisation, etc.

Monique Provost conclut son travail concernant le djembé en affirmant que le Québec, tout comme certainement beaucoup d'autres pays, a désormais véritablement sa propre histoire du djembé, qu'il a construit et continue de construire de manière active dans un contexte social donné.

Par comparaison, on peut penser que le phénomène d'appropriation active d'un instrument par un pays sera probablement similaire avec le balafon en France. Encore plus si l'on se penche sur le cas du dernier venu dans l'évolution de cet instrument : le Balafon Chromatique.

C) L'Histoire récente du Balafon Chromatique

En 1985, au cœur d'Abidjan, en Côte d'Ivoire, naît le village *Ki-Yi M'bock* qui rassemble, dans une coopérative non subventionnée, des artistes de diverses nationalités, sculpteurs, danseurs, musiciens, chanteurs, chorégraphes, acteurs et marionnettistes. Le village est à la fois un Centre d'Échanges Culturels, un laboratoire et un lieu de recherches de créations artistiques.

C'est au sein de ce village, dix années plus tard, que Were Were Liking Gnepoh, la fondatrice, pour les besoins d'un spectacle musical, met au point le premier spécimen d'un Balafon Chromatique. Ce premier balafon de deux paliers en un seul bloc a été fabriqué par Youssouf KEITA, et joué par le musicien Ba Banga Nyeck pour la première fois en 1997. Ce dernier, encouragé par la fondatrice et par le pianiste franco-congolais Ray Lema, alors directeur musical du *Ki-Yi M'bock*, s'engagera pour la défense et la diffusion de cet instrument. Il décide alors d'inventer son propre modèle de Balafon Chromatique, constitué de trois octaves de Fa2 à Fa5, aujourd'hui le plus utilisé dans le monde. Ce modèle sera reconnu officiellement en 2008 par l'OAPI (Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle), et devient à cette occasion un nouvel instrument à part entière.

Ba Banga Nyeck se définit alors comme un inspirateur, formateur et pionnier de la pratique du Balafon Chromatique en Côte d'Ivoire et dans le monde entier. Il déclare le 3 avril 2017 pour le magazine *Africa 21* : « *Ce terme Balafon Chromatique, je l'ai dévoilé pour la première fois en 1998¹, lors de ma première interview sur mon expérimentation par un organe de presse à Abidjan. Ni internet, ni les musicologues et aucun écrit ne l'avait mentionné avant, aucun musicien n'avait l'expérience de cet instrument de musique sur le plan professionnel, dans son appellation et selon le modèle en question.* »

Tout au long de sa carrière musicale, le musicien d'origine camerounaise collectionne les prix internationaux en rapport avec la promotion de l'instrument : Grand Prix du triangle du balafon en 2005 au Mali, World master of arts & culture 2010 en Corée, lauréat UNESCO 2012.

¹ Par comparaison, le premier marimba chromatique (Amérique du Sud) a été construit en 1894 par Sebastián Hurtado sur une suggestion de Julián Paniagua Martínez à partir du premier marimba diatonique par la simple adjonction d'une deuxième rangée de lames (correspondant en quelque sorte aux touches noires du piano).

DOSSIER : INVENTION RÉVOLUTIONNAIRE DU BALAFON CHROMATIQUE

L'extraordinaire découverte de Ba Banga

Le Patriote 2006/N° 1964

la ville de Paris.

Aristides Nkenda Nkenda

C'est une véritable révolution pour la musique traditionnelle africaine que ce balafon chromatique inventé, à partir de 1997, par le responsable musical du Kiyi M'bock, Ba Banga Nyeck (de son vrai nom : Nyeck Paul Junior). Car, sa texture et ses nouvelles possibilités fonctionnelles lui offrent une approche universelle du balafon. En outre, ce xylophone africain est unique au monde. Et son amplification le différencie du balafon traditionnel utilisé par le virtuose balafoniste, Ali Kéita, en ce sens que, celui d'Ali Kéita, bien que modernisé, ne possède que des notes blanches. Autrement dit, c'est un balafon diatonique. Alors que le balafon chromatique de Ba Banga, en plus des notes blanches possède des notes noires. Pour la première fois au monde, on a réussi à fabriquer un xylophone africain ayant les mêmes caractéristiques harmoniques qu'un piano. Une proposition faite à Ba Banga pour expérimentation par Wèrè Wèrè Liking et l'artiste éminent congolais, Ray Lema, alors Directeur musical du Kiyi M'bock. Ce balafon, dit chromatique, a donc un «Do» accordé à 440 ; un «Do dièse» ; un «Ré» ; un «Ré dièse» ; un «Mi»... ainsi de suite jusqu'à plusieurs octaves. C'est donc une découverte extraordinaire et une avancée notable pour la musique traditionnelle africaine.

Ba Banga, claviériste à la base, premier expérimentateur de ce premier clavier africain de deux octaves en «Do» explique qu'il faut comprendre par gamme chromatique, l'échelle des demi tons. C'est-à-dire, une échelle qui comporte les sept (7) notes naturelles et les cinq (5) altérations (dièse ou bémol). Le balafon chromatique de Ba Banga vient ainsi compenser l'incapacité qu'ont les balafons ethniques à communiquer entre eux, parce que accordés, pour chacun, selon les modes ethniques des tribus et villages auxquels ils appartiennent. Fort heureusement, avec le balafon chromatique aujourd'hui, à quelques intonations près, le musicien est capable de répertorier la plupart des modes des autres balafons. De sorte qu'en un, on puisse jouer les autres et avec lui, communiquer avec tous les autres balafons d'une part, et aussi communiquer avec les autres instruments occidentaux et universels d'autre part.

La note Ba Banga

Son expérimentation, l'a conduit à corriger le premier balafon chromatique sur lequel il travaillait. Il a alors commandé, auprès du même fabricant, Youssouf Kéita, le frère d'Ali Kéita, un autre balafon chromatique. Mais cette fois à trois (3) octaves en «Fa». Ce qui lui offre aujourd'hui plus de possibilités dans son expression. Désormais, Ba Banga peut lui appliquer la technique des quatre baguettes (au lieu de deux) empruntée au Marimba et au Vibraphone et celle des «quatre mains» inspirée du piano. A partir de cette invention, avec le balafon chromatique de Ba Banga l'on peut adapter, écrire et déchiffrer toutes sortes de partitions musicales dans les normes. Cette nouvelle trouvaille sort le balafon du bois sacré et vient ainsi briser les barrières raciales et sexuelles préexistantes. Puisque, désormais, mêmes les femmes peuvent, si elles le désirent, y avoir accès. Sans tabou.



Ba Banga Nyeck, inventeur du balafon chromatique en pleine démonstration.



Fac-similé de la partition de l'œuvre "Ornamenti".

veau et révolutionnaire. Après une année d'étude passée au Département de formation de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, il décroche le Diplôme des Hautes Etudes de Pratiques sociales (DHEPS). M. Dettlef Kieffer, alors Directeur de l'orchestre symphonique du Conservatoire de Strasbourg, séduit par son travail, écrit la toute première œuvre musicale sur partition dans l'histoire des balafons. Cette œuvre accordée est intitulée : «Ornamenti». Elle est écrite dans le genre contemporain en musique de chambre pour balafon. L'œuvre fut jouée en grande première expérimentale et mondiale, au quatrième concert du Festival Juventus 2002, à Cambrai (dans le Nord de la France). Le public a apprécié, le dimanche 07 juillet, au Théâtre Notre Dame, le duo Cyril Dupuy (Cymbalum) et Ba Banga Nyeck (balafon chromatique). L'inventeur du balafon chromatique était l'invité spécial de ce festival typiquement européen. Pour le cymbaliste professionnel, Cyril Dupuy, lauréat des jeunes solistes européens et diplômé en percussion, «le balafon chromatique est un progrès qui rend les collaborations réalisables. Je salue la nais-

salon chromatique. Par exemple interpréter les hymnes nationaux de la Côte d'Ivoire, du Cameroun, de la France et même de tout autre pays.

Le déclic provoqué par Richard Bona

Richard Bona et Ba Banga ont des chemins artistiques inverses. Puisque le premier commence par les instruments traditionnels (balafons et percussions) pour finir par les instruments modernes parmi lesquels la guitare basse dont le jeu accompli fait de lui aujourd'hui le meilleur bassiste au monde. Et le second part, lui, du piano pour finir sur le balafon chromatique dont il est l'inventeur et l'unique expert au monde. Mais ce qui est formidable dans ce rapprochement, c'est le déclic que provoque Richard Bona sur Ba Banga, lors de leur rencontre, en 1997, au Kennedy Center, à Washington DC. C'était à la faveur de la 1^{ère} édition du Festival African Odyssey. Le Kiyi M'bock où Ba Banga est pianiste devait se produire sur la même scène que le monumental Harry Belafonte qui avait pour chef d'orchestre et bassiste, Richard Bona. C'est le même jour que Belafonte allait présenter pour la première fois au Gotha politique américain, Richard Bona comme étant le plus grand bassiste au monde. Parmi les spectateurs, on notait la présence du Général Colin Powell.

Avant le spectacle, Richard Bona reçoit Ba Banga dans sa chambre d'hôtel. Il lui explique alors les raisons de sa motivation à faire de la basse au meilleur niveau mondial. Richard Bona opte, selon lui, pour la guitare basse parmi d'autres instruments occidentaux qu'il pratique aussi allégrement, parce que motivé par l'idée selon laquelle, pour les Blancs, les Africains ne savent bien jouer que du tam-tam et autres instruments nègres. Il décide alors de leur montrer que lui en tant que Noir, il est capable de jouer de leurs instruments comme et même mieux qu'eux. Ba Banga est à la fois émerveillé et choqué par cette réflexion de son compatriote camerounais. Il se pose alors la question de savoir si l'élite des musiciens africains devient systématiquement avocat des instruments occidentaux, qui défendra donc les instruments africains à l'échelon planétaire et au très haut niveau ? Au sortir de cette conversation, Ba Banga s'engage pour leur défense. Et dans la même période, Wèrè Wèrè et Ray Lema suggèrent qu'il travaille sur la mise en route d'un balafon chromatique. Ce qui a débouché sur le premier clavier africain. Lors de la deuxième édition du «Festival Triangle de Balafon», en juillet 2005, au Mali, Avec le groupe Ba Banga de la Riviera, dont il est le chef de file, il remporte le premier prix au titre de la Côte d'Ivoire. Arrivé en Côte d'Ivoire en 1992, pour suivre des études médicales, le pianiste camerounais Ba Banga va très vite déchanter à cause des grèves répétitives dans les Universités à l'époque. Ses cours seront même brûlés par des étudiants grévistes qui voyaient d'un mauvais œil sa volonté de continuer à aller au cours. Découragé, il passe avec succès un test d'entrée au village Kiyi. Aujourd'hui, il dit de ce feu qu'il est cette lumière qui a éclairé son chemin pour la défense des instruments africains, alors qu'à 10 ans il jouait déjà de

Ba Banga Nyeck présente ce modèle de balafon comme une « synthèse des balafons africains » et dont l'usage complète celui des balafons traditionnels. Selon lui, l'instrument peut résoudre les problèmes de communication entre les différents balafons¹, à quelques intonations près.

Avant « l'invention » du balafon chromatique, d'autres astuces étaient déjà utilisées pour retrouver toutes les notes de la gamme chromatique en superposant deux balafons par exemple, comme le faisaient Aly Keita ou Lansiné Diabaté². Le défi était de s'adapter à la gamme chromatique, puisque les musiciens n'avaient alors pas la possibilité de mélanger leurs instruments traditionnels avec les instruments modernes.

Dans son livre, le célèbre musicien malien Sorry Bamba³ témoigne :

« Je me rends bien compte que nous, les musiciens africains, nous laissons fréquemment le poisson qui est dans nos mains pour essayer d'attraper celui qui est à nos pieds. Je veux dire que nous reprenons des phrases de Jazz que nous écoutons en Europe ou ailleurs pour les introduire dans notre arrangement musical alors que toutes les mélodies africaines sont à l'origine du jazz. Les Jazzmen puisent souvent dans les mélodies africaines pour jouer à leur manière grâce à leurs instruments de musique très sophistiqués, ils peuvent jouer tout ce qu'ils entendent. Par contre, les musiciens africains ne peuvent rivaliser avec eux car ils sont défavorisés sur le plan technique : les instruments traditionnels ne possèdent pas toutes les notes ! »

La difficulté liée à l'accordage n'est pas la seule complication pour valoriser les instruments traditionnels africains dans les courants musicaux modernes. Dès le milieu du 20^{ème} siècle, on constate un manque d'intérêt général des instruments traditionnels dont le balafon, dû notamment à des problèmes de transmission et parfois même de blocages culturels. En effet, même si la pratique du balafon est théoriquement ouverte à tout le monde, en Afrique occidentale, la musique est traditionnellement réservée à une certaine catégorie de personnes, que nous allons découvrir dans le prochain paragraphe.

D) Le Balafon Chromatique entre tradition et modernité

Dans les années 1960, une vague d'indépendance touche les pays d'Afrique Occidentale⁴. Dans ce contexte, protéger et encourager la pratique et la création musicale à partir des différents répertoires régionaux a été une priorité pour les gouvernements. Malheureusement, les crises politiques et économiques qui se succédèrent dès le début des années 1980 ont ramené les musiciens à un statut social proche de la marginalité. Beaucoup d'entre eux se sont exilés à l'étranger, surtout en Europe. Ils ont alors mélangé leurs musiques traditionnelles aux musiques occidentales et par la même occasion, ils ont bien souvent utilisé des instruments occidentaux. Si bien qu'à leur retour, ces musiciens,

¹ En règle générale, les balafons traditionnels sont accordés selon les modes de chant, tous différents des innombrables tribus auxquelles ils appartiennent. De ce fait, le mode d'accordage des xylophones est propre à chaque tribu, et ne peuvent donc pas jouer ensemble. Voir Partie II-b) Accordage et chromatisme.

² Voir Annexe 2- *Les Balanfolas influents*

³ Sorry Bamba est un grand spécialiste de la musique Dogon, peuple venu de l'ouest du Mali. La citation provient de son ouvrage intitulé *Sorry Bamba : De la tradition à la world music* (2000).

⁴ La Guinée obtient l'indépendance en 1958, le Sénégal, le Cameroun, le Mali, et la Côte d'Ivoire en 1960.

tous issus de la tradition, ont constaté que la jeunesse de leur pays prenait exemple sur eux et rêvait de partir à l'étranger en jouant une musique différente de la tradition. Les instruments comme le balafon seront parfois délaissés, au profit des instruments occidentaux comme la batterie, la basse, le synthétiseur. Même si la tradition est toujours très présente dans les sociétés africaines, le véritable problème de la musique traditionnelle est que la transmission de ces savoirs reste toujours l'apanage des détenteurs de ces patrimoines ancestraux. Y accéder est très complexe et requiert un travail de proximité assez spécial. Comme le rapporte l'article du portail *Music in Africa*¹ :

Les musiciens d'aujourd'hui qui se sont appropriés les instruments modernes et les utilisent avec brio sur les rythmes d'ailleurs, se tournent ces dernières années vers la musique traditionnelle. Nous assistons à un métissage des rythmes ancestraux, à mi-chemin entre la tradition et le modernisme. Mais la « mayonnaise » a du mal à prendre, parce qu'il n'y a jamais eu un travail préalable d'appropriation de ces instruments traditionnels. (Roy Ngardobe, 2016)

C'est à partir des années 1990 que se créent de grands centres culturels, soutenus par des fondations privées, des entreprises ou bien des gouvernements, afin de préserver le patrimoine culturel africain et former des professeurs ainsi que des créateurs. L'enseignement est à la fois occidental et traditionnel, et de fait peut être vu comme une uniformisation de la tradition. Cela étant, comme le souligne le maître Djembéfolà Mamady Keïta à propos de la création du centre international de percussion à Conakry : « *Quand tu vois la situation des artistes en Guinée, ils sont tellement abandonnés parfois que tu pleures. Ça me fait mal au cœur, parce que je les connais. Mais il y a la possibilité aussi de récupérer ces gens, car leur expérience, elle, n'est pas fatiguée. (...) C'est un risque de faire ce travail là, (...) je crois que c'est mieux de prendre ce risque que de laisser aller et perdre notre tradition.* »²

Au Ghana, Kwabena Nketia, directeur de l'ICAMD (centre international pour la musique et la danse africaine), nous parle de *Bi-musicalité*. C'est-à-dire la fusion des genres et des héritages culturels. Selon lui, il est tout à fait envisageable de transmettre la tradition de manière scolaire, en intégrant le fait qu'il n'importe guère la provenance d'une tradition, qu'elle soit occidentale, ou de n'importe quelle ethnie, à partir du moment que le travail de transmission est bien fait et que la technique acquise pourra servir à l'exécutant. Le seul inconvénient de ce système étant sa mise en pratique. En effet, l'élève qui aura appris une pratique traditionnelle musicale ne pourra pas réellement rentrer chez lui pour l'exécuter directement, car ces pratiques sont traditionnellement assignées à des familles spécifiques. Précisons que dans la société traditionnelle d'Afrique Occidentale, la musique est réservée à une sorte de « catégorie sociale », ou plutôt une caste : celle des Djélis, que l'on appelle aussi la caste des griots³.

Il est vrai que chacun doit se sentir libre d'étudier l'instrument qu'il souhaite peu importe son appartenance ethnique et culturelle. Par contre, la caste des griots étant considérée comme inférieure, du fait de la précarité du travail de musicien, il est alors vu d'un

¹ Music in Africa est une organisation sans but lucratif créée en 2013 au Kenya dont la fondation est enregistrée en Afrique du Sud. Le portail www.musicinafrica.net permet de rassembler et d'échanger l'information dédiée au secteur de la musique africaine. Il publie du contenu en français et en anglais en s'appuyant sur cinq bureaux régionaux au Kenya, Nigéria, RDC et Sénégal.

² Tiré du document de Vincent Zanetti intitulé *Les maîtres du Jembé, Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly* (1999)

³ Cf. Partie III-B. Origines et mythes du balafon. Voir aussi Annexe 3-*La Caste des Djélis*

mauvais œil pour un individu d'une autre caste de pratiquer professionnellement la musique puisque ce serait vécu comme une régression sociale.

C'est le cas du chanteur Salif Keïta, lui-même descendant direct de l'empereur Soundiata Keïta¹, qui s'est mis une partie de sa famille à dos lorsqu'il a démarré sa carrière musicale. En France, l'artiste la plus représentative de la musique africaine de tradition mandé sans pour autant appartenir à la caste des griots est la chanteuse Rokia Traoré. Elle déclare :

« Pour exister en tant qu'artiste il m'a fallu un grand détour et quelques années d'expérience dans la pratique d'un style musical que je me suis inventé en profitant d'infimes fenêtres de tolérance dans des brèches de modernité d'une société malienne fortement traditionaliste. Pendant des années il s'est agi, et il s'agit encore pour moi d'élargir le champ de liberté pour mon travail artistique. » (rokiatraore.net)

Pour en revenir au balafon, sa pratique traditionnelle est encore bien présente même si la transmission du savoir est compliquée, par manque de relève, comme c'est le cas au sud du Tchad, où certaines pratiques traditionnelles liées au balafon sont en voie de disparition. On remarque toutefois que sa pratique est aujourd'hui stimulée par l'intérêt des occidentaux qui viennent de plus en plus nombreux, comme c'est le cas à Bobo-Dioulasso au Burkina Faso pour assister à des stages. L'intérêt porté au balafon grandit chez les musiciens africains qui prônent désormais un retour à la source. Les centres de formation musicale qui se sont créés dans les années 1990 sont également vecteurs de conservation des traditions musicales, et peuvent aider la jeunesse africaine à faire un pas en arrière pour apprendre les rythmes traditionnels.

Quant à la légitimité à pratiquer cet instrument, nous pouvons constater que la venue du balafon chromatique enlève toute ambiguïté. Comme le dit son promoteur Ba Banga Nyeck : *« Ce qui est fabuleux avec le Balafon Chromatique, c'est qu'on n'a pas le besoin de se faire africain pour en jouer ».*

Cette affirmation réaffirme la volonté du balafon à se répandre partout. C'est une invitation au partage d'un instrument traditionnel devenu « universel ».

Le balafon, à l'image de la musique en général, n'est donc plus réservé à une certaine catégorie de personnes. Il vit un tournant dans son existence en tant qu'instrument faisant le pont entre modernisme et tradition. Bien que toujours ancré dans sa tradition, il a désormais vocation à voyager et s'adapter à tous les genres musicaux, tout en gardant et en partageant son héritage.

« En Afrique, on dit que la chance ne vient pas devant, mais derrière soi. »

Mamady Keïta



¹ Cf. Partie III- B Origines et mythes du balafon. Voir aussi Annexe 1-L'Empire du Mali et l'Épopée de Soundiata Keïta.

DEUXIÈME PARTIE

LE BALAFON CHROMATIQUE AU NOM DU PRÉSENT

A) Un instrument migrateur

Aujourd'hui, le balafon s'est expatrié au-delà du continent africain. Sa présence dans les ateliers de percussions ou pour accompagner les cours de danses africaines en font un instrument de plus en plus connu partout en Europe. On remarque même des fabricants installés en Europe, notamment en Suisse. Comment l'instrument a-t-il traversé les mers et océans qui le séparent de son continent d'origine ? Comment le balafon s'est-il adapté et comment a-t-il conquis de nouveaux territoires ? Nous verrons dans cette deuxième partie les évolutions qu'a connues le balafon pour s'inviter dans le paysage musical européen, tout en gardant son héritage culturel. L'utilisation du balafon s'est adaptée à la culture européenne, mais nous constaterons que ses propriétés musicales et culturelles gardent un héritage et une idéologie toujours ancrée dans son africanité.

« Pincez tous vos koras, frappez les balafons »¹

➤ **Les premiers voyages du balafon**

Les tout premiers enregistrements de balafon ont été effectués par l'ethnomusicologue Gilbert Rouget en 1952, et ont nécessairement participé à l'intérêt du balafon au-delà du continent africain.

Un peu plus tard, dans les années 1960, suite à la vague d'indépendance, les premiers musiciens africains contribuent à l'expatriation du balafon et commencent à se produire à l'international. Des artistes comme Soundioulou Cissokho (1921-1994), Sory Kandia Kouyaté (1937-1977), griots qui viennent respectueusement du Sénégal et de Guinée-Conakry, ont joué un grand rôle en faveur de l'indépendance de leur pays². Sory Kandia Kouyaté, descendant direct de Balla Fasséké Kouyaté³, est même considéré comme la voix de l'Afrique de l'indépendance. Il était accompagné au balafon par El Hadj Djeli Kouyaté (1918-2009), qui enregistrera à la fin de sa vie une anthologie du balafon en trois volumes. Ils sont alors les premiers musiciens griots reconnus internationalement. Ils ont joué un rôle très important dans la vulgarisation des instruments traditionnels, et on leur doit une grande partie du succès que connaît la musique africaine partout dans le monde.

Dans les années 1970, le groupe Farafina, mené par le célèbre balanfolle Mahama Konaté (19..-2010), sera d'une grande importance pour l'expatriation du balafon partout dans le

¹ C'est la première phrase de l'hymne national du Sénégal, composé par l'ethnomusicologue français Herbert Pepper. Les paroles ont été écrites par Léopold Sédar Senghor, ancien président du pays. Cette phrase représente en quelque sorte le deuxième nom de cet hymne, qui s'intitule officiellement « Le Lion Rouge ».

² On raconte que l'artiste griot Sory Kandia Kouyaté arrivera à éviter une guerre entre la Haute-Volta (Burkina Faso) et le Mali en 1975. Grâce à ses récits et la maîtrise de l'histoire des deux pays (originellement appartenant au même empire, puis divisé par les colons), Sory Kandia Kouyaté arrive à faire embrasser les deux chefs d'État dans un contexte de fortes tensions politiques.

³ Balla Fasseke est considéré comme le premier balanfolle, djéli de Soundiata Keïta. Voir Annexe 1 – L'Empire du Mali et l'Épopée de Soundiata Keïta.

monde¹. Le groupe enchaînera alors les tournées internationales durant plus de quatre générations (des années 1970 à aujourd'hui) en promouvant la musique traditionnelle du Burkina Faso. Malgré la volonté des musiciens et du manager, Mahama Konaté a toujours voulu garder l'intégrité de sa musique en refusant d'ajouter des instruments occidentaux. Pourtant, c'est à cette époque que la tradition africaine de l'ancien Empire du Mali se « modernise » en intégrant des instruments tels que le synthétiseur, les sons électroniques qui en témoignent sont ceux du musicien guinéen Mory Kanté et son tube *Yéké Yéké* sorti en 1987, ou encore le malien Neba Solo qui utilise alors le *cewik*, un balafon grave pentatonique de l'ethnie des Sénoufo spécialement réadapté pour son jeu. La musique traditionnelle africaine se mélange alors à la house, la dance, la techno, etc.

➤ **Le balafon imité par les instruments modernes**

Dans cette vague musicale africaine, de nombreux exemples nous montrent que les instruments modernes remplacent les instruments traditionnels. L'arrivée des synthétiseurs et des guitares électriques va fortement modifier les effectifs et occuper la place originale du balafon dans les nouveaux titres enregistrés à l'époque. Cette tendance lourde s'est entendue dans tous les grands orchestres « post-indépendants » à l'image du *Bembeya Jazz* qui propose un jeu de guitare très proche de celui du balafon. Le précurseur de cette « modernisation » au Sénégal est le musicien Omar Pene, bassiste décédé en 2005, à qui de nombreux artistes tels que Youssou Ndour, Thione Seck, le groupe *Super Diamano* lui sont redevables. Au Cameroun, Messi Martin est un des premiers à avoir su retrouver les sonorités de ses balafons en intercalant des petits bouts de papiers entre les cordes de ses guitares électriques (pour imiter le grésillement des calebasses), inspirant le surprenant groupe des *Têtes Brulées du Cameroun*, qui enflammait alors le pays tout entier, en faisant sonner le Bikutsi². Cette tendance à l'électrification de la musique africaine s'est propagée partout dans le monde avec le *Ziglibithy* d'Ernesto Djédjé, jusqu'au *blues* d'Ali Farka Toure, en passant par l'*afrobeat* de Fela Kuti, le *rap* de Joe Discroll et Sekou Kouyate, ou encore le *reggae* de Tiken Jah Fakoly.

Le balafon, comme bien d'autres instruments traditionnels, est remplacé par des instruments modernes, souvent par souci d'accordage, mais aussi par esthétisme. Cette tendance continue d'inspirer des groupes de musiques actuelles qui vont alors aujourd'hui copier les imitations des instruments traditionnels avec des sons plus élaborés, se rapprochant alors du timbre originel des instruments traditionnels. On peut citer par exemple le groupe suédois *The Knife* avec son morceau *A tooth for an eye*.

➤ **Le balafon imitant les autres instruments**

Après la substitution des instruments traditionnels par les instruments modernes depuis les années 1960, c'est exactement le contraire qui va se produire à partir des années 1990 avec l'arrivée de la catégorie *World Music* chez les disquaires. On assiste alors au fulgurant retour des instruments traditionnels dans la production musicale. Ces instruments évoluent : on intègre des systèmes d'amplification, et on va les accorder de manière tempérée pour qu'ils s'adaptent à la gamme occidentale. Le balafon vit alors une renaissance dans les musiques actuelles. On le voit s'approprier la musique occidentale,

¹ Dans sa longue carrière, le groupe Farafina a, entre autres, été invité par les Rolling Stones pour participer à l'enregistrement du morceau *Continental Drift*, sorti en 1989.

² Danse et musique traditionnelle en provenance du centre et du sud du Cameroun, propre à l'ethnie Beti.

notamment avec l'album « *Lambarena, Bach to Africa* »¹. Cet album propose une rencontre entre la musique de Jean-Sébastien Bach et la musique africaine en adaptant certaines œuvres aux instruments traditionnels africains. Le balafon y joue un rôle clé, témoignant ainsi des surprenants rapprochements entre musique traditionnelle africaine et musique baroque européenne.

D'autres formations musicales naissent un peu partout en Europe avec le balafon à l'honneur tel que le duo *Neerman Kouyate*² mettant en scène la rencontre entre un vibraphoniste (David Neerman) et un balanfola (Lansiné Kouyate), chacun évoluant dans le style caractéristique de son instrument.

Le balafon s'invite alors dans divers genres musicaux et ne cesse de faire évoluer son mode jeu. Les groupes de musiques non-traditionnels africains utilisant le balafon sont de plus en plus nombreux comme en témoignent le groupe franco-espagnol *Tribeqa*, les portugais de *Terrakota*, les Français de *Balafonics* ou encore le fameux *Balafoni Sound System*.

Ces expansions de l'utilisation du balafon emportent avec elles la question de l'accordage du balafon. Nous avons vu que le Balafon Chromatique, apparu dans les années 1990, a permis à l'instrument de se standardiser et de se complaire dans tous les styles musicaux modernes. Voyons dans la prochaine partie un rapide panorama des accordages principaux utilisés traditionnellement chez le balafon.

B) Accordage et chromatisme

Nous entrons ici dans un vaste sujet qu'est l'accordage du balafon. Rappelons que généralement, les xylophones africains sont accordés selon les modes ethniques des chants auxquels ils appartiennent. C'est-à-dire que les langues, par leurs accents et leurs intonations, vont donner naissance à des mélodies, puis des chants, et c'est selon ces chants que le facteur de balafon va accorder son instrument.

Par répercussion, on constate une multitude de variantes dans la manière d'accorder les claviers. Les balafons qui jouent dans le même orchestre sont généralement fabriqués par la même personne, et peuvent ainsi jouer ensemble³. Aujourd'hui encore, lorsqu'on achète deux balafons, mieux vaut les prendre chez le même fabricant, pour être sûr qu'ils soient accordés l'un avec l'autre. Cela pose le problème de cohésion au sein de la communauté des joueurs de balafon. D'un village à l'autre, parfois au sein du même village, ou de la même ethnie, les claviers ne sont pas compatibles. Traditionnellement, pour accorder un balafon, on se sert d'un autre balafon plus ancien qui servira de modèle. Chaque ethnie a donc sa propre, voir ses propres manières d'accorder l'instrument.

¹ Sorti en 1993, l'album est orchestré par Hughes de Courson (compositeur et producteur français) et Pierre Akendengue (auteur, philosophe et guitariste gabonais)

² David Neerman ayant une formation jazz au conservatoire de Paris et Lansiné Kouyate a fréquenté dès l'âge de douze ans le prestigieux « Ensemble instrumental national du Mali ».

³ Selon les travaux d'Andrew Tracey sur les xylophones Timbila utilisés par le peuple des Chopis (Mozambique). Pour accorder un ensemble de Timbila, on utilise une même note de référence qu'on appelle « Hombe », qui assume la fonction de note repère. Mais la hauteur de cette note change selon les orchestres. Les travaux de K.P. Wachsmann chez les Gandas (population d'Afrique de l'Est, vivant principalement en Ouganda dans le royaume du Buganda, également en Tanzanie et au Kenya), décrivent que les musiciens Gandas commencent par la touche la plus aiguë et accordent de proche en proche.

Pour ne pas se perdre dans cette immense richesse harmonique, nous nous pencherons sur le cas de l'accordage des balafons les plus utilisés chez les ethnies issues de l'ancien Empire du Mali, présentes notamment au Burkina Faso, au Mali et en Guinée-Conakry.¹ Aujourd'hui, on remarque que la grande majorité des balafons sont accordés au diapason². On distingue trois grands types de balafon : les balafons pentatoniques, heptatoniques, et plus récemment, les chromatiques.

❖ **Le Balafon Pentatonique**

Comme son nom l'indique, le balafon pentatonique est un balafon dont la gamme est constituée de cinq notes. C'est le balafon le plus commun dans toute l'Afrique occidentale. Ses caractéristiques diffèrent selon les ethnies. Certains appartiennent au registre grave, c'est-à-dire qu'ils ont une majorité de notes graves, comme c'est le cas chez Lobi, Dagara, Birifor. D'autres appartiennent au registre aigu, chez les Siamou par exemple. Enfin, on constate des claviers équilibrés avec autant de graves, de mediums que d'aigus chez les Samogo, Gouin, Turka et Sénoufo³.

Parmi les claviers pentatoniques, on peut distinguer alors deux sortes d'intervalles musicaux : réguliers (*équipentatoniques*) et irréguliers (*inéquipentatoniques*).

○ **Les balafons inéquipentatoniques :**

Les balafons étant accordés selon les intonations de la langue, les gammes comportent par conséquent des variantes. Si nous transcrivons les différentes gammes *inéquipentatoniques* du balafon avec les notes occidentales, nous obtenons :

- Do Ré Mi Sol La Do
- Do Ré Mi Sol Sib Do
- Do Ré Mi Solb Sib Do
- Do Ré Fa Sol La Do

Ces gammes représentent, à quelques intonations près, les différentes manières d'accorder un balafon pentatonique lorsqu'il est *inéquipentatonique*. Au Burkina Faso, ce sont principalement les Balafons Bwaba, Lobi, Dagari, et Goin qui utilisent ces accordages.



Balafon pentatonique Bwaba



Balafon pentatonique Sénoufo

¹ On retrouve tout de même certaines caractéristiques propres aux régions mandingues dans l'Afrique centrale, orientale et méridionale possédant le balafon, mais nous ne pouvons pas généraliser à si grande échelle les manières d'accorder les xylophones.

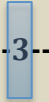
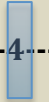
² Appareil inventé par John Shore en 1711 comportant deux branches de métal qui, mises en vibration, produisent un son dont la hauteur est fixe dans le but d'obtenir une note de référence, typiquement la note de *la*, qui servira à accorder les instruments.

³ Voir Annexe 4 – Les ethnies du Burkina Faso

○ **Les balafons équipentatoniques :**

À proprement parler, pour obtenir une gamme *équipentatonique*, on divise une octave en cinq intervalles égaux.

Nous pouvons retranscrire cette gamme plus difficilement avec les notes européennes. En effet, dans un contexte de musique tempérée, il est impossible d'obtenir la gamme *équipentatonique* avec la notation que nous connaissons. Il faudrait modifier les hauteurs des notes pour obtenir des équivalences comme le montre le petit tableau ci-dessous :

Cents ¹	0	240	480	720	960	1200
Gamme Equipentatonique						
Équivalence en tons	DO	RE+1/6	FA-1/5 MI+1/5	SOL+1/6	Sib-1/5 LA+1/6	DO

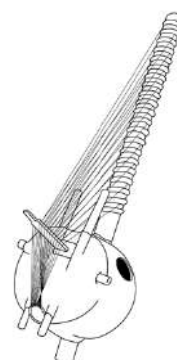
On retrouve cet accordage chez les Samogo, les Goins, les Bobos, mais c'est le balafon Sénoufo qui est le plus répandu. Notons que ces balafons jouent souvent en duo, comme c'est le cas chez les Bobos, ou en trio chez les Sénoufos.

❖ **Le balafon heptatonique ou diatonique :**

Bien que la majorité des balafons africains soient pentatoniques, le balafon heptatonique (qui comporte donc sept notes par octave), existe depuis plusieurs siècles. Comme son registre est d'ordinaire plus aigu que le balafon pentatonique, les lames sont plus petites et plus épaisses. C'est pour ça qu'on l'appelle Balani, ou Djélibalani². Il est souvent utilisé avec la Kora, sorte de harpe africaine (dessin).

Les balafons heptatoniques proviennent donc principalement de Guinée-Conakry et du Mali, où le premier balafon, le *Sosso Bala*³, a vu le jour au XII^e siècle. C'est pourquoi quand on parle de ces claviers comportant sept notes par octave, on parle de balafons guinéens⁴.

Tout comme les balafons pentatoniques, les balafons heptatoniques peuvent être *équiheptatoniques* ou *inéquiheptatoniques*.



○ **Balafons inéquiheptatoniques (ou diatoniques) :**

L'octave se divise en sept notes espacées d'un ton ou d'un demi-ton. C'est la gamme qui est classiquement utilisée en Occident et qui correspond aux touches blanches du piano (do, ré, mi, fa, sol, la, si --> do). Ces balafons sont utilisés pour jouer des musiques traditionnelles mais aussi des musiques dites modernes, en se rattachant à la gamme occidentale.

¹ Le Cents est un outil de mesure proposée par Ellis pour diviser les intervalles. Cette division consiste à partager en 100 cents chaque demi-ton de la gamme tempérée. Cette gamme ayant 12 demi-tons, l'octave est logiquement fixée à 1200 cents.

² En langue Bambara, *balani* signifie petit balafon. C'est donc le petit balafon des Djélis.

³ Voir Partie III.B) Origines et mythes du Balafon.

⁴ Au Burkina Faso, on l'appelle le *balâmba* (ou *guinée-balân*). On le distingue du *balân deni* (balafon pentatonique accompagnateur, aussi appelé petit balafon ou encore *balân diapason*)

○ **Balafons équiheptatoniques :**

Ces balafons ont une sonorité très spéciale, puisque hormis l'octave, il n'y a aucun point de repère immédiatement sensible. Ils se rapprochent de l'accordage du premier spécimen de balafon, le *Sosso Bala*, dont nous parlerons un peu plus tard dans notre travail. Les travaux de Gilbert Rouget¹ sur l'étude de trois spécimens de balafons équiheptatoniques nous informent que ces instruments se pratiquent dans des orchestres composés généralement de trois balafons, quelques fois pour accompagner une chanteuse. La particularité de ces balafons étant qu'ils ne soient pas accordés à l'unisson les uns avec les autres : le premier est un tout petit peu plus grave que le second, idem pour le troisième.



❖ **Le Balafon Chromatique :**

Comme nous l'avons vu précédemment, sa pratique est récente. À l'origine, ce balafon a été conçu pour pouvoir jouer avec d'autres instruments accordés de manière tempérée. Aujourd'hui, les grands fabricants de balafons (Baragnouma, Keita, etc.) situés à Bobo Dioulasso proposent très largement ce modèle qui ouvre de nouvelles portes aux joueurs de balafon.

On remarque que le balafon est souvent joué avec les aigus à gauche et les graves à droite (contrairement à un piano par exemple), en tout cas, c'est ce qui est observé chez de nombreux musiciens, notamment en Guinée-Conakry. Néanmoins, il ne semble pas que ce soit une règle stricte. L'enseignement du balafon aux occidentaux se fait très souvent avec les graves à gauche (pour reprendre les codes classiquement employés en occident). Le cas du Balafon Chromatique se rapproche évidemment de l'influence européenne dans le mode d'apprentissage.

C) Caractéristiques musicales du balafon

Le balafon possède un son très reconnaissable. Même lorsqu'on le compare à d'autres claviers à percussion, on reconnaît immédiatement son timbre particulier, caractérisé par son grésillement provenant des calebasses. Pour explorer les caractéristiques sonores, nous allons prendre comme modèle mon balafon chromatique dont voici les informations :



Poids : 18 Kg
Longueur : 130 cm
Largeur : 80 / 45 cm
Hauteur : 35 cm
Nombres de lames : 37
Particularité : se démonte en deux blocs

¹ Gilbert Rouget est un ethnomusicologue français très influent. Il a étudié les balafons dans son article intitulé *Sur les xylophones équiheptatoniques des malinkés*, 1969. Il est possible d'entendre ces premiers enregistrements ici : https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1999_011_001_001_22/

Ce balafon est accordé au diapason du Fa2 au Fa5, de manière chromatique. Il est très sonore ce qui lui permet d'être entendu même sans être amplifié dans un orchestre (avec une batterie par exemple). Il a une durée de son assez courte et un timbre très spécifique marqué par la résonnance des calebasses. Un son se détermine selon quatre critères qui sont la hauteur, l'intensité, la durée et le timbre¹. L'intérêt de connaître les propriétés sonores du balafon est de pouvoir ensuite expliquer la polyvalence de cet instrument et sa capacité à prendre le rôle de n'importe quel autre instrument ayant des caractéristiques semblables. De plus, pour s'approprier l'instrument, il est important de connaître son utilisation traditionnelle et ses différents modes de jeu afin de pouvoir l'exploiter pleinement. Les rôles du balafon sont multiples et variés², mais d'un point de vu musicologique, on peut dégager certaines tendances omniprésentes dans son jeu.

→ Un instrument lié à la danse :

La musique est indissociable de la danse. Bien que le balafon puisse évoluer dans un registre calme, quand le chanteur décline des louanges par exemple, cela est très différent lorsqu'il est accompagné de tambours. Dans un registre plus animé, il suffit de quelques notes jouées pour voir apparaître les danseurs se mélangeant aux musiciens. Ils ont une relation interdépendante, dans le sens où parfois les musiciens vont guider les danseurs, parfois c'est le contraire.

→ Un instrument polyrythmique :

C'est le point le plus important du jeu du balafon. Le joueur doit être pourvu d'une bonne coordination pour exécuter les morceaux de balafon, puisque chaque main joue un rythme différent. En effet, le jeu traditionnel du balafon est composé de *patterns*, c'est-à-dire des boucles, des séquences musicales destinées à être répétées au sein d'un morceau, et utilisées comme base mélodique ou rythmique.

La même musique, les mêmes pas de danse, durent des heures, parfois toute la nuit, sans que cela ne choque ou ne lasse. Tout comme la monotonie du travail et des tâches effectuées (travailler aux champs, piller le millet, tailler le fer, etc.), la musique reflète la répétition des activités humaines³.

Les instruments développent entre eux ce qu'on appelle la technique d'*interlocking*, qui consiste à faire s'engrener les formules rythmiques entre elles. De ces engrenages de plusieurs suites de notes, se créent des mélodies et des mouvements rythmiques qui sont le résultat d'un jeu d'ensemble. On entend alors une voix supplémentaire, qui n'est pas jouée, mais qui résulte de ces engrenages, ce qu'on appelle en Occident les motifs inhérents, en anglais « *inherent patterns* ». Jouer une telle musique semble exiger une organisation spécifique, une division du travail. Au Buganda, c'est le principe même du jeu de xylophone *amadinda* : on joue des séries mélodiques qui se combinent en s'engrenant comme des roues dentées⁴. Jouée très rapidement, cette technique apporte ce que l'on pourrait appeler des hallucinations auditives : c'est une mélodie perçue qui n'existe pas,

¹ Pour avoir plus de détail sur les propriétés sonores de l'instrument, se référer à l'Annexe 5-[Les propriétés sonores du balafon](#).

² Voir Partie III, D) Le balafon dans la vie sociale africaine

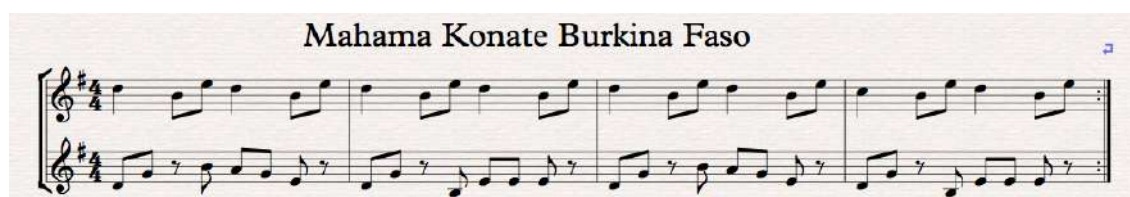
³ Voir le court métrage FOLI, réalisé par Thomas Roebers et Floris Leeuwenberg en 2010. Foli signifie rythme pour les peuples malinkés. Il se trouve dans chaque partie de la vie quotidienne.

⁴ La structure compositionnelle est subdivisée en deux moitiés, jouées chacune à demi-vitesse. C'est comme si l'on était en présence d'une série de chiffres : 1, 2, 3, 4, 5 où, en alternance serrée, 1, 3, 5 seraient prononcés par un protagoniste, et 2, 4 par un autre.

mais qui résulte de l'engrenage de deux autres mélodies répétitives. Cette particularité peut se retrouver dans le dialogue entre deux balafons, mais aussi entre un balafon et un instrument rythmique.

→ Un instrument polyphonique et harmonique :

Même si la particularité du jeu de balafon se trouve dans sa polyrythmie, l'instrument peut aussi être joué de manière polyphonique : plusieurs notes en même temps. Les règles et techniques que l'on retrouve dans la musique baroque en occident, sont aussi ceux des joueurs de balafon depuis des temps très anciens. Par exemple, le mouvement contraire des voix, les options d'arrangement des motifs tels que la division, l'augmentation, le reflet, la variation, ou encore le contrepoint, utilisés entre autre par J-S Bach, sont également des éléments de techniques de jeu du balafon. La main gauche, tout comme la main droite, participent de la même manière au développement d'un thème. À la différence de la musique occidentale, où la main droite (registre aigu) improvise pendant que la main gauche (registre grave) garde une basse obstinée, au balafon c'est la main gauche qu'on dit « parlante ». Elle prend le commandement lors de la production du thème et distingue ainsi le musicien.



Extrait relevé dans le documentaire Farafina Djarabi (1997). Mahama Konaté; Shaun Cannon. Pour SBS-TV.
La ligne du haut représente la main droite et celle du bas la main gauche du balafola Mahama Konaté.

On remarque dans le relevé ci-dessus que la main gauche tient le thème, et peut proposer de multiples variations, pendant que la main droite joue un ostinato constant et régulier. De plus, la mélodie de la main gauche se confond : la note *si* jouée deux fois consécutivement donne l'impression d'appartenir à la même phrase musicale, alors que chaque *si* appartient à son motif de manière séparée.

Traditionnellement, l'utilisation de trois ou quatre baguettes est encore assez peu répandue. En effet, les claviers à percussions tels que le vibraphone et le marimba que l'on retrouve dans les orchestres symphoniques se prêtent davantage au jeu d'accompagnement en plaquant des accords. La tenue de note exceptionnelle du vibraphone et la tessiture spectaculairement étendue du marimba en font des instruments privilégiés pour développer un jeu à quatre, voire six baguettes pour les joueurs les plus exercés. Il est plus rare, mais pas impossible, de voir un joueur de balafon s'exécuter avec deux mailloches dans chaque main. Dans le jeu traditionnel, le joueur utilisera plus communément trois baguettes : une dans la main gauche et deux dans la main droite. Cependant, lorsqu'il est chromatique, le balafon comprend cette richesse harmonique permettant de développer un jeu d'accord¹.

¹ Comme nous le propose Josselin Quentin, vibraphoniste, qui utilise le balafon chromatique en utilisant la technique du vibraphone dans son groupe *Tribeka*.

→ Un instrument pentatonique ou diatonique :

De par son accordage, on a l'habitude d'entendre le balafon traditionnellement dans un registre pentatonique ou diatonique. Les morceaux traditionnels appartiennent donc exclusivement à ce registre. Lorsque l'on utilise le balafon chromatique, nous avons par conséquent la possibilité d'utiliser des notes dites sensibles, des écarts de demi-tons. Pour rester fidèle à la tradition, on peut également utiliser le balafon chromatique comme s'il s'agissait d'un balafon diatonique ou pentatonique. Il suffit alors d'éviter de jouer sur quelques lames prédéfinies afin de reproduire les sonorités spécifiques à son mode de jeu traditionnel. Cela se traduit par l'utilisation de certaines gammes associées à la musique modale.

→ Un instrument d'orchestre :

Le balafon est un instrument ambivalent car il évolue aussi bien dans la musique purement rythmique, où la mélodie est subordonnée au rythme, que dans la musique mélodique. Il existe plusieurs types d'orchestres utilisant le balafon dans les sociétés africaines. À minima, l'orchestre se compose d'un balafon solo et d'un instrument de rythme.

Le balafon évolue principalement dans ce qu'on appelle la musique d'improvisation. C'est-à-dire que les instruments vont dialoguer et improviser autour d'un rythme ou *pattern* qui tourne en boucle. Ainsi dans le répertoire traditionnel, les structures ne sont pas figées. Cependant, selon les régions dans lesquelles on se trouve, certains codes sont repérables et se font toujours de la même manière¹. Le balafon utilise des « appels » rythmiques ou mélodiques pour passer d'une partie d'un morceau à une autre, ou bien même pour changer complètement de morceau. Au Burkina, au Mali et en Guinée, on retrouve un type d'orchestre particulier utilisant deux balafons (un accompagnateur et un soliste), deux *baras*², un *karignan*³ ou d'autres instruments tels que le *djembé*, le *doundoun*⁴, les maracas, etc. Au Cameroun, on observe les orchestres *Mendjang*⁵ (photo) qui sont toujours composés de trois balafons, et de tambours. Chez les Sénoufo, les orchestres sont aussi composés de deux ou trois balafons, accompagnés le plus souvent par des joueurs de *bara* ou de *kenkeni*⁶ (photo).



Orchestre Mendjangs du Cameroun



Orchestre Sénoufo avec deux balafons pentatoniques et deux baras de Côte d'Ivoire

¹ Voir Annexe 6 - Analyse d'un morceau traditionnel burkinabé : Wotoro

² Timbale faite d'unealebasse sur laquelle on tend une peau de chèvre, jouée à mains nues.

³ Tube métallique cylindrique sur lequel on frotte une tige de métal.

⁴ Le doundoun, ou dum-dum, est un ensemble de trois tambours : le dununba (grave), le sangban (medium), et le kenkeni (aigu), formant un ensemble qui pourrait être comparé à notre batterie.

⁵ Balafon sur caisse de résonnance, voir Annexe 1 - Les xylophones africains

⁶ Le tambour le plus aigu du doundoun.

D) Étude de cas : un balafon en Bourgogne

Comme nous avons pu le constater au début de cette deuxième partie, le balafon, de par ses caractéristiques musicales, peut se rapprocher du mode de jeu d'instruments ayant des caractéristiques semblables. Il peut alors prendre la place et le rôle d'un autre instrument.

Dans mon cas, quand j'ai acquis mon premier balafon, par manque d'information et de professeur, j'ai décidé d'aborder l'instrument en adaptant un mode de jeu emprunté à ce que je connaissais déjà : la pratique des congas et des timbales. Ayant étudié au CRR de Chalon-sur-Saône de nombreux rythmes afro-américains dans le département des *Musiques du Monde*, particulièrement dans le cours de polyrythmie et dans les ateliers de pratique collective, les premiers morceaux que je jouais au balafon peuvent être considérés comme une adaptation du mode de jeu des timbales ou des congas au balafon, tout en profitant du clavier tempéré pour y ajouter une harmonisation.

Étude de cas : Amitié

Nous allons observer par l'analyse d'une composition comment le balafon s'accapare du mode de jeu des congas et des timbales.

La base musicale du morceau est donc un *pattern* de congas, puis un autre *pattern* propre aux timbales. La main gauche tient un rôle d'accompagnement pendant que la main droite développe des mélodies. Cette pratique n'est pas issue du mode de jeu traditionnel du balafon qui veut que ce soit plutôt la main gauche (registre grave) qui fasse les variations pendant que la main droite (registre aigu) tient un motif répétitif. Signalons que ce morceau a été composé pour insister sur le caractère chromatique du balafon, en utilisant beaucoup de descentes chromatiques ainsi que des variations sur le même accord en alternant tierce mineure et tierce majeure.

Analyse musicale :

Ce morceau est une de mes premières compositions, réarrangé pour un septuor constitué d'une basse, une batterie, des congas, un balafon, un piano, une flûte et un saxophone. La volonté étant de mettre en valeur le clavier tempéré de l'instrument et sa faculté à jouer avec d'autres instruments dans un genre musical différent de la musique traditionnelle africaine. Après une introduction utilisant une descente chromatique arpégée (qui sera le leitmotiv de la première partie), l'instrument puise son jeu dans une tourne de congas dont voici la transcription ci-dessous :

The image shows a musical score for three parts: Congas, Balafon main droite, and Balafon main gauche. The Congas part is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks indicating specific strikes. The Balafon main droite part is written in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Balafon main gauche part is written in treble clef with a key signature of one flat, featuring a supporting melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is divided into four measures.

Pour la ligne des congas, la main droite se situe sur la ligne du dessus, et joue ce qu'on appelle la clave *Abakua*¹. Adaptée au balafon, ce *pattern* de congas peut être harmonisé très facilement et permet à la main gauche par exemple d'arpéger des accords de trois sons. Nous pouvons voir (figure 1) ci-dessous la première mesure de l'introduction, qui est en fait l'arpège de l'accord La mineur. La main droite peut alors prendre plus de liberté pour exposer le thème (figure 2).

Figure 1



Figure 2



La deuxième partie du morceau est binaire. C'est alors un emprunt à un rythme spécifique des timbales² qui est exécuté au balafon, avec de légères variations (figure 3).

Figure 3



Le balafon suit donc la logique des timbales en jouant à la main droite ce qu'on appelle la cascara avec de légères variations. À la main gauche, ce sont les basses qui sont jouées au balafon, comme les timbales utilisent les peaux. La suite et fin du morceau est un

¹ Abakua : nom de la clave ternaire très répandue en Afrique occidentale, à l'origine de nombreux styles musicaux présents un peu partout sur le continent africain. Également répandu sur le continent américain, notamment dans les Caraïbes, surtout à Cuba, apportée par les esclaves Yoruba du Nigéria pendant la période colonialiste.

² Pour avoir toutes les informations nécessaires à l'apprentissage des timbales qui m'a été transmis au CRR de Chalon-sur-Saône, se référer à l'Annexe 7- Les Timbales

enchaînement de variations reposant sur ces deux accords. L'arrangement musical permet alors de varier les ambiances. Le morceau se veut à la fois répétitif et évolutif.

Ainsi nous pouvons décrypter comment le balafon peut se servir de rythmiques propres à d'autres instruments afin de les transposer sur son clavier, ce qui en fait un instrument assimilateur. Cette manière de composer avec l'instrument se révèle très significative dans mon apprentissage puisqu'elle permet de s'appropriier l'instrument en le sortant de son mode de jeu traditionnel.

Une autre manière de s'appropriier l'instrument tout en intégrant son héritage consiste à assimiler des *patterns* existants dans le répertoire traditionnel du balafon pour les modifier afin d'en exploiter les possibilités harmoniques rendues possibles grâce au chromatisme de l'instrument. Ainsi une tourne tirée du répertoire burkinabé, habituellement jouée sur un balafon pentatonique, peut être adaptée et transposée sur le balafon chromatique en modifiant les notes tout en gardant la même polyrythmie. De cette manière, le morceau sera d'essence africaine tout en adoptant une esthétique harmonique inspirée de la musique occidentale, voir orientale selon les gammes utilisées. C'est ce que je propose dans cet extrait du Medley ci-dessous :

Nous avons dans cet extrait un passage du morceau Samuel, composé par Fodé Lassana Diabaté, dont l'harmonie est modifiée comme on peut le voir à la main gauche. Suit un pattern que j'ai découvert avec Mahama Konaté (du groupe Farafina), adapté à la gamme mineure mineur harmonique, en jouant sur une seconde mineure (mode de mi). Enfin il y a un pattern joué par Lansiné Kouyaté qui évolue petit à petit vers la gamme unitonique (gamme par ton). Toute la pièce est une sorte de medley des tournes que j'ai relevé sur des extraits de balafon pentatonique ou diatonique, dont j'ai ensuite modifié l'harmonie.¹

¹ Pour voir la partition complète, se référer à l'Annexe 10 – [Medley Balafon](#)

Continuons d'analyser les possibilités musicales que le balafon chromatique propose en analysant son utilisation dans les différentes formations auxquelles je participe.

❖ Le groupe Afro Soul Gang



Le groupe Afro Soul Gang est un projet mené et dirigé par l'artiste Emmanuel Pi DJOB. Originaire du Cameroun, chanteur compositeur interprète très actif dans le réseau gospel en France, Emmanuel Pi DJOB écrit les paroles et compose les musiques du répertoire Afro Soul Gang.

Il est accompagné par cinq musiciens :

- Ba Banga NYECK : Balafon chromatique, claviers, chœurs
- Sega SECK : Batterie, percussions, chœurs
- Bénilde FOKO : Basse, chœurs
- Edwin BUDON : Percussions, batterie, chœurs
- Jordan DETOUILLO : Balafon chromatique, guitare, chœurs



Musicalement :

Le groupe propose une rencontre entre les musiques racines afro-américaines Blues, Gospel et Soul. La formation a cette particularité d'avoir deux balafons sur scène, et joue avec une séquence qui diffuse des boucles électro. Le groupe puise alors ses inspirations dans les musiques afro-américaines tout en incluant des modes de jeux propres aux musiques populaires africaines telles que l'*Assiko*¹ du Cameroun (ethnie des Bassa), la rumba congolaise, le coupé-décalé de Côte d'Ivoire, etc.

L'identité musicale du groupe est fortement imprégnée par la musique américaine (blues, funk, gospel) et se veut en même temps revendicative d'un certain « retour à la source » en intégrant les balafons et le djembé, afin d'y ajouter la couleur et le timbre de la musique africaine.

Le balafon joue alors un rôle d'accompagnement, mais aussi de soliste. Il peut alors « remplacer » une section cuivre très utilisée dans la Funk ou la Soul. Il peut aussi reprendre la place que le synthétiseur lui avait confisqué dans les années 1970, en collaborant avec les sons électroniques (voir analyse du morceau *I can feel the Spirit*), et même jouer le rôle de l'ensemble de violons pour certains morceaux de Soul, en usant du monnayage². Par leurs accompagnements polyrythmiques, les balafons apportent indéniablement une couleur, un timbre tribal et identitaire à la musique de l'Afro Soul Gang.

Voyons par l'analyse de morceaux représentatifs du groupe l'origine de l'inspiration du jeu du balafon dans le groupe.

¹ L'*Assiko* est une danse et un style musical de l'ethnie des Bassa. On retrouve ce style dans le sud du Cameroun, parfois au Ghana. Voir Annexe 8 : Étude sur le syncrétisme de l'*Assiko* à travers le geste et le foyer socioculturel d'un guitariste Bassa – Luke Fowlie.

² Le balafon n'a pas une durée de son très longue. Le joueur a donc la possibilité d'effectuer ce que l'on appelle un trémolo, ou un monnayage : il exécute ainsi un roulement de baguettes à très grande vitesse sur la même note pour la prolonger.

Analyse du morceau n°1 : *I can feel the Spirit*

Ce morceau est parfois joué en ouverture du concert, puisqu'il contient une introduction de durée libre, ce qui permet aux musiciens d'arriver sur scène chacun son tour. Cette introduction est très inspirée de la Funk, mêlant les sons électroniques des synthétiseurs avec les percussions traditionnelles africaines et les balafons. Le balafon joue une équivalence rythmique par rapport à la batterie déjà installée, ayant comme effet d'être entêtant, envoutant et aérien. Le morceau est en Do mineur, et le balafon utilise le mode dorien comme pour rester fidèle à la gamme diatonique des balafons guinéens.

Le son de la guitare est saturé pour marquer l'influence rock, qui contraste avec les percussions traditionnelles africaines.

Cette introduction réapparaît au milieu du morceau, en modulant pour amener le morceau en Ré mineur. Cet effet, très répandu dans la musique pop américaine, est fréquemment utilisé dans les arrangements de l'Afro Soul Gang. Il est réalisable grâce au chromatisme de l'instrument et permet d'apporter un dynamisme dans la répétitivité d'un *pattern*.

L'accompagnement du couplet au balafon est inspiré de séquences électroniques originellement présentes dans l'arrangement du morceau. Le balafon imite le *Delay* des machines et s'invite alors dans un univers électro-funk.

Lors du refrain, la tourne utilisée est inspirée du jeu de la guitare dans la Rumba Congolaise. On peut retrouver cette tourne dans le répertoire du célèbre artiste congolais Ray Lema, notamment dans son morceau intitulé *Partage*. Cet emprunt à la musique congolaise ajoute un côté aérien, dansant, de caractère africain.

➔ Voir Annexe 9 - Partition *I can feel the Spirit*

Analyse du morceau n°2 : *Loveproof*

Ce morceau est très original pour intégrer le balafon car c'est un Soul-rock (Otis Redding dans sa dernière période) qui flirte avec le Rythm'n'blues (Wilson Picket, Sam and Dave), avec un ad lib sur une forme d'Assiko. Les balafons remplacent la section cuivre qui répond tel un chœur au chant lead, en utilisant des accords enrichis à quatre sons dotés de 7èmes mineures.

Dans le premier refrain, le balafon joue des accords naturels pour proposer une atmosphère plus caribéenne, notamment en utilisant le monnayage. Cela a comme effet de rappeler d'une certaine manière le jeu des *Steeldrum*¹, en imitant par un crescendo sur chaque accord les *steelbands* (ensemble de *steeldrums*).

La partie ad lib est directement tirée d'une tourne propre à l'Assiko. À ce moment-là, le balafon joue en retournant les baguettes de manière à frapper les lames directement avec le bois, donnant un son plus sec et plus percussif, ce qui rappelle le jeu propre à l'Assiko de frapper une bouteille en verre avec une fourchette.

¹ Steeldrum signifie tambour d'acier en anglais. Cet instrument, aussi appelé *pan*, est originaire de Trinité-et-Tobago dans les Caraïbes et est fabriqué à partir d'un baril de pétrole sculpté pour obtenir un idiophone mélodique.

❖ Le groupe Père et Fils, Hakuna Matata

Père et Fils est un duo de style M.A.F.I.A : Musique Accidentellement Francophone d'Inspiration Africaine. C'est un répertoire de chansons en français essentiellement composées par l'artiste camerounais Ricky James Fotso Guifo. La formation est donc très simple : une guitare, un balafon, et deux chants. La musique est au service des textes. En tant que duo, les instruments ont beaucoup d'espace et le balafon est alors très libre et colore la voix grave du chant lead.



Musicalement :

La majorité des morceaux sont d'abord créés à la guitare et au chant par Ricky James. Certains ont déjà été adaptés et réarrangés pour être joués par le groupe *Big Boum Boum*, composé de neuf musiciens (basse, batterie, guitare, guitare lead, clarinette, saxophone, clavier, percussions, chœur). Dans ce cas, nous nous basons sur les versions *Big Boum Boum* des morceaux pour transposer les arrangements d'ensemble sur le balafon dans la mesure du possible, mais cela ne fonctionne pas toujours. Par exemple, les phrases de clarinette ou de guitare électrique ne sont pas forcément aussi efficaces quand elles sont jouées au balafon. Il faut alors déplacer certaines parties, ou carrément créer de nouveaux arrangements.



Pour cela, nous utilisons la technique de l'engrenage en rapport avec le jeu de la guitare et la mélodie du chant. Les phrases musicales hors accompagnement sont composées pour illustrer le texte comme il est d'usage de le faire dans la chanson française. Il est parfois question d'extraire un *pattern* d'un morceau traditionnel africain pour l'adapter à la tonalité, ou encore d'inventer son propre *pattern* en utilisant les codes propres à la

musique africaine. Enfin, la formation duo permet une grande liberté de varier l'intensité en utilisant les nuances. On peut alors utiliser le système du « *less is more* »¹ qui consiste à éliminer plutôt que rajouter des interventions musicales. En occident, nous avons l'habitude d'entendre une guitare pour accompagner le chanteur du début jusqu'à la fin du concert. Ce n'est pas le cas pour le balafon dans la chanson, qui doit aussi savoir se réserver, briller aussi bien par ses interventions que par ses silences.

➔ Voir Annexe 11 Analyse des morceaux *Ça va changer* et *Cheveux blanc*—Père et Fils

¹ Cette phrase a été imprimée pour la première fois en 1855, dans un poème de Robert Browning intitulé *Andrea del Sarto*. Aujourd'hui, cette phrase exprime que la notion de simplicité et de clarté conduit à un résultat plus agréable et plus fluide.

❖ Le groupe TEL'O' Gasy

TEL « Ô » est un projet musical ayant vu le jour suite à la rencontre avec l'artiste Christophe Rajaonarisoalo. Natif de Madagascar, Christophe, de son nom de scène Tofa est multi-instrumentiste, compositeur et interprète. Ses compositions puisent leur inspiration dans les rythmes traditionnels malgaches¹, venues de tout le pays, revisités et réarrangés. Le projet a d'abord démarré en duo entre Jordan (balafon) et Tofa (batterie/chant). Le Balafon n'est pas présent sur l'île de Madagascar², c'est pourquoi ce répertoire est très original pour l'instrument.



Au fil des années, la formation s'agrandit jusqu'à atteindre sa forme actuelle. Le groupe se rebaptise **TEL'O' Gasy** et comprend cinq musiciens :

Christophe RAJAONARISOLO : Batterie, chant
Antonin NÉEL : Clavier, basse
Olivier MONTANGERAND : Percussions
Jessica LAURÈS : Flûte traversière, chœurs
Jordan DETOUILLON : Balafon, chœurs

Musicalement :

Le point essentiel dans la musique de Madagascar est sa rythmique ternaire. Chaque temps étant divisé en trois croches, on accentue toujours la 2^{ème} croche du triolet. Les phrases musicales ont tendance à démarrer et à terminer sur cette 2^{ème} croche.

Le groupe compose sa musique avec les ingrédients de la tradition malgache, mais structure les morceaux en les organisant à la manière pop : introduction, couplet, refrain, couplet, refrain, pont, chant responsorial, fin.

Le Balafon dans le projet *TEL'O' Gasy* n'est donc pas issu d'une tradition de xylophone à Madagascar, mais "remplace" d'une certaine manière les instruments harmoniques tels que l'accordéon (très utilisé dans plusieurs types de musiques malgaches), le synthétiseur, la guitare ou encore la valiha en utilisant leur mode de jeu.

Les arrangements musicaux se basent toujours sur un continuel question/réponse de tous les instruments et des voix, et une équivalence rythmique généralement entre la basse et l'accompagnement. La voix lead adopte souvent une rythmique à la blanche, ce qui donne un effet de douceur rythmée, caractéristique de la langue malgache.

➔ Voir Annexe 12 Analyse des morceaux *Misaotra* et *E le Vali* – Tel'O' Gasy

¹ Pour avoir une présentation des rythmes et des instruments malgaches, voir annexe 12 – [La musique malgache](#)

² On note toutefois la présence de l'Atranatrana, sorte de xylophone sur cuisse qui est aujourd'hui très peu utilisé dans l'extrême Sud de Madagascar (voir Annexe 14 : [Les xylophones africains](#))

TROISIÈME PARTIE

LE BALAFON CHROMATIQUE AU NOM DU PASSÉ

A. Ce qu'on appelle Balafon

Le balafon est un idiophone¹. Par abus de langage, on emploie balafon comme un mot générique qui rassemble tous les xylophones africains. Or, il existe une très grande variété de xylophones et chacun possède un ou plusieurs noms selon l'ethnie dans laquelle il est utilisé.



Embaire d'Ouganda

Le mot xylophone vient du grec « xylo » (bois) et « phon » (voix). Il signifie donc la voix du bois. Les xylophones sont apparus tout autour du monde, probablement à des époques différentes, mais l'Afrique en est le continent avec la plus grande variété. En effet, selon le peuple qui l'utilise, plusieurs formes et tailles de claviers apparaissent un peu partout en Afrique. Il existe des centaines de spécimens propres à chaque culture, village, ou ethnie².



Didimbadimba

Certains n'ont qu'une seule lame, comme le *Didimbadimba* du Congo, alors que d'autres, comme l'*Akinda* ou encore l'*Embaire* présents en Ouganda, sont immenses, et peuvent être joués par six musiciens en même temps. On observe des xylophones à claviers plats, d'autres à claviers incurvés. Certains ont les lames posées directement sur les cuisses du joueur. D'autres encore utilisent une fosse creusée dans la terre en guise de résonateur, ou bien se servent de deux troncs d'arbres comme support pour les lames.



Xylophone sur fosse

Le balafon que nous avons traité tout au long de notre travail est le plus populaire et probablement le plus représentatif des instruments africains. C'est le balafon originaire de l'ancien Empire du Mali. Il est particulièrement présent dans ce qu'on appelle les trois pays du balafon : le Mali, la Guinée-Conakry et le Burkina Faso, où il est appelé « balân ».

Le mot balafon a été dicté par la littérature coloniale française à partir des mots *balân*³, qui désigne l'instrument, et *fô* qui veut dire « jouer ». En raison de la ressemblance entre « fô » et « phone », on rencontre parfois des variations dans l'orthographe qui n'est donc jamais « Balaphon » mais bien « Balafon », et qui signifie littéralement « jouer du balafon ».

¹ Selon le système de classification des instruments de musique conçu par Erich von Hornbostel et Curt Sachs en 1914. Idiophone : instrument non pourvu de cordes ou de membranes, dont le corps solide suffit à produire un son.

² Le site marimbalafon.com (actuellement hors ligne) a recensé plus de 215 différents noms du balafon en Afrique sans que cette liste ait la prétention d'être exhaustive. On peut en découvrir certains dans l'Annexe 14 – [Les xylophones africains](#).

³ Balân en Bambara (langue mandingue) signifie également suspendre. Chez les Samogo, une ethnie du Burkina Faso, le balafon est appelé « bân » qui signifie : pont, quelque chose posé qui permet de franchir un obstacle.

En langue Bambara, le joueur de balafon est appelé *balanfola*, et le morceau de balafon *balansé*. Les *balâncalaman* sont les baguettes, le *balândônla* est le danseur ou la danseuse qui s'exerce sur la musique du balafon, et le *balân-yiri* est l'arbre ayant servi à sa fabrication.



« Le balafon, c'est l'essence même du Mali, l'harmonie parfaite entre les lames de bois dur des forêts sombres et la frêle calebasse qui pousse en plaine sous le soleil. »

Eric Milet : Mali, magie d'un fleuve aux confins du désert.

B. Origines et mythes du Balafon

Personne ne connaît la date exacte d'apparition de cet instrument. Une théorie sur l'origine indonésienne des xylophones existe. Selon le professeur Kunst, le balafon aurait été inventé en Indonésie puis apporté à Madagascar à travers les mouvements migratoires, et ensuite en Afrique de l'Est. A partir de là, le balafon aurait migré vers l'Afrique centrale, puis l'Afrique de l'Ouest, avant de traverser l'océan vers l'Amérique avec la traite négrière. Mais cette théorie se fonde sur très peu de preuves.

Par ailleurs, plusieurs ethnomusicologues¹ supposent que sa pratique serait liée à la découverte du fer il y a 2500 ans. En effet, c'est suite à cette grande découverte que l'organisation sociale africaine change profondément. La population se sédentarise et le métier de forgeron apparaît. Par la similitude des gestes du forgeron et de ceux du joueur de balafon, certains ethnomusicologues et/ou auteurs de littérature supposent que les premiers à jouer de cet instrument furent d'abord forgerons².

Cette vision stratigraphique³ de l'origine du balafon peut être critiquée, toujours est-il qu'aujourd'hui encore, traditionnellement, c'est le forgeron qui sculpte les fûts de djembés et les lames de balafon, bien que tout le monde aie le droit de réaliser cette tâche.

¹ Comme André Schaeffner dans Origine des instruments de musique, Gert Kilian dans Le balafon.

² Michel Leiris dans Afrique Fantôme rapporte que le xylophone serait inventé par le père des forgerons, Soussoumour Soumankourou.

³ En musique, la méthode stratigraphique est d'abord développée par George Montando La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation (1919). Reprise par Curt Sachs ou encore Hornbostel, elle consiste à comparer de manière chronologique l'invention des instruments d'une part avec l'organisation sociale humaine et les découvertes de sa civilisation d'autre part. Cette méthode sera largement critiquée notamment par Schaeffner et par une majorité d'ethnomusicologues actuels.



Apprentissage rythmique
©La voix du balafon

Moussa Héma, maître balanfolle Burkinabé, auteur de la méthode La voix du balafon, ajoute que sa pratique est très répandue chez les forgerons et son apprentissage s'effectue aussi bien au labour que sur l'instrument lui-même. Par exemple, pour faire ses classes, le jeune apprenti s'exercera d'abord aux rythmiques via le souffleur de braise, ce qui est à la fois un symbole important pour son devoir musical ultérieur et une bonne préparation à la coordination et aux mouvements des bras.

Avec son aspect rustique, brut, presque simpliste, le balafon transporte avec lui un héritage lourd et puissant. Il est le témoin d'une époque lointaine, tisse des liens entre le passé et le présent. C'est un instrument sacré, qui a joué un grand rôle dans l'Histoire de l'Afrique Occidentale. On lui prête des origines mythiques et mystiques dans la plupart des sociétés africaines.

Il n'existe pas ou presque pas de sources écrites pour témoigner des premières apparitions du balafon. Toutefois, on peut se pencher sur son Histoire, c'est-à-dire sur le moment où le balafon est devenu ce qu'il est aujourd'hui : un outil social, un témoin du passé, un objet de rituel.

Parler de l'origine du balafon revient à s'appuyer sur la mémoire orale des peuples Mandés¹. Cette Histoire se situe entre faits historiques et mythes dont il est pratiquement impossible de déterminer le vrai de l'imaginaire. Nous avons à faire à un contraste entre les sciences modernes, qui ont tendance à ne pas faire cas de ce qui échappe au rationnel, et aux croyances animistes², qui sont mystiques.

On remarque deux manières d'aborder l'origine du balafon : d'une part en s'appuyant sur les légendes expliquant l'invention pure du balafon, d'autre part en relatant le récit de la fondation de l'Empire du Mali qui donna au balafon ses lettres de noblesse. Ces deux approches sont complémentaires et comportent de nombreuses variantes.

❖ La fondation de l'Empire du Mali

L'histoire du balafon est liée à l'histoire de l'Empire du Mali, et la mémoire dont nous avons accès aujourd'hui est celle racontée et chantée par les djélis (ou griots). Ils relatent de génération en génération, aujourd'hui encore, les faits historiques de la création du grand Empire du Mali, permettant par la même occasion de comprendre l'importance du balafon en Afrique Occidentale.

¹ Les Mandé forment un immense groupe ethno-linguistique en Afrique de l'Ouest issus de l'ancien Empire du Mali. On appelle *mandé* le groupe linguistique dans son ensemble et *manding* le sous-groupe constitué par les langues malinké (Sénégal, Gambie et Guinée), bambara (Mali), et dioula (Côte d'Ivoire et Burkina Faso).

² Le terme « animisme » désigne, dans son sens général, la croyance aux âmes et aux esprits. Dans son sens spécial, il se réfère à la théorie d'Edward B. Tylor (1832-1917), selon laquelle la croyance aux esprits représente la première phase de la religion.

Dans le village de Niagassola, en Guinée, proche de la frontière avec le Mali, la famille djéli des Kouyate conserve un balafon sacré, historique, père de tous les autres balafons qui sont alors considérés comme une copie de celui-ci. Ce balafon est le **Sosso Bala**.



Le *Sosso Bala* lors de l'inauguration de
« la maison du *Sosso Bala* ».
L'instrument fête ses 814 ans en 2019,
il est considéré comme le premier de
tous les balafons, le *balafon originel*,
l'étalon dont tous les autres ne sont que des copies.
© <http://mosaiqueguinee.com>

Pour comprendre l'histoire du *Sosso Bala*, il faut remonter au début du 13^{ème} siècle, lors de la fondation de l'Empire du Mali (aussi appelé l'Empire Mandingue). Ce territoire est à l'origine constitué de différentes populations réparties en plusieurs Royaumes (le Royaume du Sosso, le Royaume de Ségou, le Royaume de Kaarta, le Royaume du Mandé, pour n'en citer que quelques-uns). Elle comporte certaines variations ou imprécisions historiques selon l'origine de l'orateur, du public auquel il s'adresse, et de ses choix et mises en forme concernant sa narration.

Voici un résumé de ces faits historiques :

Le roi Naré Maghan Konaté (1135-1218) régna sur le royaume du Mandé. Un jour, il reçut la visite d'un chasseur devin lui prédisant qu'une femme laide lui donnerait un fils qui deviendrait le plus grand des rois. Naré Maghan Konaté était déjà père d'un premier fils nommé Dankaran Toumani. Quelques années plus tard, on lui présente Sogodon, la femme buffle (appelée ainsi pour sa laideur), qu'il décida d'épouser en se rappelant la prédiction du chasseur devin. Cette dernière mit au monde le deuxième fils du roi, Soundiata Keïta, qui deviendra le successeur légitime du roi.

Mais à la mort de Naré Maghan, en 1218, c'est Dankaran, le premier fils qui prit le pouvoir malgré la volonté du roi défunt de respecter la prédiction. Dès lors, Soundiata et sa mère étaient l'objet permanent du mépris du nouveau roi Dankaran, qui alla jusqu'à chasser son demi frère Soundiata et sa famille du Royaume du Mandé, les poussant à l'exil. Mais Naré Maghan avait pressenti cette situation et avant sa mort, eut le temps de nommer Diakouma Doua, le fils son propre Djéli¹, comme conseiller de Soundiata. Il pensait que grâce à son sens politique, il pourrait un jour aider ce dernier à reprendre le pouvoir usurpé par son frère.

À la même période, un royaume voisin, celui des Sosso, gouverné par le roi Soumaoro Kanté, décide d'attaquer le Royaume du Mandé pour s'emparer de ses immenses

¹ Chaque Famille de roi avait sa famille de Djéli qui la suivait partout pour les conseiller, leur rappeler l'Histoire et leur chanter des louanges.

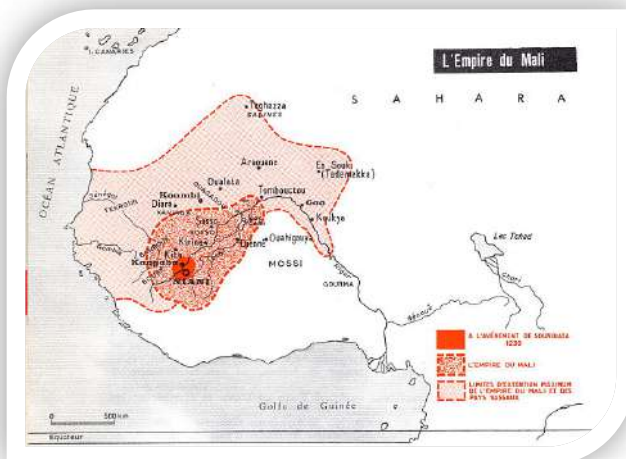
ressources en or. Les armées du roi Soumaoro ravagent le pays et s'emparent du Royaume Mandé. Le jeune roi Dankaran Toumani doit fuir à son tour.

Une résistance commence à s'organiser à l'extérieur du pays à la tête de laquelle va émerger Soundiata, alors en exil. Il prit l'initiative d'envoyer son djéli Diakouma Doua à la cour du roi Soumaoro avec pour mission de tenter une médiation entre les deux royaumes. Mais le roi Sosso fit de Diakouma Doua son prisonnier, violant ainsi la coutume ancestrale de respect du Djéli.

La légende raconte que c'est Soumaoro, qu'on appelle aussi le roi-sorcier, (car il était doté de nombreux pouvoirs magiques), qui reçut de la part des génies de la brousse un instrument que personne ne connaissait alors : le balafon. Il voulut rester maître exclusif de cet instrument et personne n'avait le droit d'y toucher sous peine d'être exécuté.

Pendant sa capture, Diakouma Doua brava cette interdiction et décida d'entrer dans la chambre secrète où se trouve le balafon pour en jouer. Soumaoro, bien que parti chasser, entendit de très loin les sons de son instrument, et c'est fou de rage qu'il rentra au palais s'apprêtant à tuer son prisonnier avec sa lance. Mais Diakouma Doua envoûta le roi Sosso de louanges en son honneur. Il joua avec une telle virtuosité que Soumaoro décida d'en faire son propre Djéli¹.

Une guerre entre Soumaoro et Soundiata devient inévitable, et c'est en 1235, la bataille de Kirina qui vient mettre un terme à ces affrontements. Le djéli Diakouma Doua désormais Bala Fasséké ayant réussi à s'échapper pour retrouver son maître originel Soundiata, la guerre fut gagnée et Soundiata Keïta fut proclamé Mansa : roi des rois.



Dès lors, le nouveau Mansa unifia tous les Royaumes voisins et créa donc le grand Empire du Mali, par la même occasion mit en place la première constitution africaine, basée sur la « Charte du Manden » stipulant la fin de l'esclavage, le respect de la vie humaine et la loi du Djéli. Il est désormais impossible pour les rois de communiquer sans la présence du Djéli, qui est le seul à avoir droit de parole lors de négociations et médiations entre les royaumes.

L'empire connut son apogée entre 1235 et 1255, c'est également l'apogée du balafon. La caste des Djéli obtenait alors l'exclusivité de la pratique musicale, et devint responsable de

¹ Alors que le griot s'interrompt, le roi lui demande alors de poursuivre en lui disant en bambara : « bala fo sa ké ». Ce qui signifie : « continue donc de jouer de l'instrument ». Diakouma Doua se rebaptise dès lors Bala Fasséké, le joueur de balafon. Plus tard, Soundiata Keita, victorieux de Kanté, lui confiera la gestion de l'instrument qui se transmet depuis cette époque de génération en génération. C'est ce même balafon que l'on célèbre chaque année depuis 814 ans, le *Sosso Bala*.

la tradition orale, poétique et musicale. Le balafon n'est alors plus seulement un instrument, mais aussi un bien social. Sa pratique est encouragée par les rois, si bien qu'il n'existera pas de royaume sans balafon officiel.

Aujourd'hui encore, dans la musique africaine, la caste des Djéli est présente et continue de chanter les louanges de ce grand empereur, ainsi que celles des héros de l'histoire de l'Empire du Mali.

❖ **Les légendes**

Nombreuses sont les légendes qui racontent l'origine du balafon. Elles varient d'une culture à l'autre, mais dans chacune d'entre elles, il en ressort que la musique, les instruments et les dons musicaux ont été légués aux hommes par les *génies*¹. On ne doit exploiter ces dons que sur leur autorisation préalable, obtenue moyennant des incantations.

Parmi ces fables, nous pouvons transmettre ici la légende du chasseur nommé Pazo² :

« Parti en brousse pour traquer le gibier. Sa chasse n'étant pas

fructueuse, Pazo désespérait assis au pied d'un grand baobab³, où il fit la rencontre des génies qui s'amusèrent à lui lancer de petits morceaux de bois. À chaque fois qu'ils touchaient le sol au pied du chasseur, ils produisaient une jolie sonorité. Bien que charmé par cette mélodie, Pazo, suivant son instinct de chasseur, lança une flèche en direction des génies qui, effrayés, s'enfuirent en laissant l'instrument. De retour, Pazo raconta son aventure et offrit l'instrument au musicien du village. La nuit fut cauchemardesque pour Pazo, culpabilisant d'avoir volé l'instrument sans vergogne aux génies. Au lendemain, le musicien du village, pour régler cette situation, décida d'inviter ces mêmes génies afin de leur chanter des louanges, accompagné de son nouvel instrument. Pazo pu redormir en paix et c'est ainsi que les Bobos ont découvert le balafon. »



Génie de la brousse
sculpté par l'ethnie
Baoulé (Côte d'Ivoire)

On retrouve cette légende avec quelques variations chez le peuple mandingue, chez qui la rencontre avec les génies s'effectue entre deux jeunes garçons :

Le premier, nommé Mandéka, provenait du village, et l'autre étant l'enfant des génies de la brousse. En se liant d'amitié, les deux compagnons se donnèrent rendez-vous tous les jours pour jouer cet instrument que l'enfant des génies maniait si miraculeusement. Ainsi il transmet les secrets du jeu et de la fabrication de l'instrument. Si bien qu'un beau jour, le père de Mandéka surprit son fils en train d'en fabriquer un dans son jardin. Il le couvrit alors de bénédictions : le balafon était né.

Les génies apparaissent également dans d'autres légendes à travers les rêves, comme dans la légende du roi Mansa Kourounani, qui signifie « le roi aux quatre bosses » :

¹ En Afrique, d'un point de vue animiste, on considère que d'autres êtres plus puissants que nous, vivent à nos côtés sur terre, dans les airs ou sur d'autres planètes. Ces êtres nous voient, mais nous sont invisibles, sauf s'ils se manifestent. On les appelle « génies », esprits de la forêt, gestionnaires des éléments de la nature (flore, faune, montagnes, cours d'eau, etc.), détenteurs de la musique dont ils ont bien voulu faire don aux hommes.

² Cette légende appartient au peuple bobo, vivant principalement au nord-ouest du Burkina Faso.

³ Grand arbre typique de l'Afrique tropicale sèche doté d'une grande valeur symbolique dans de nombreuses cultures africaines. Il est vu comme le repère privilégié des génies, comme tout arbre creux. Il servait même autrefois de cimetière chez les Sérères, un peuple du Sud du Sénégal.

Ce roi portait un bonnet qu'il n'ôtait jamais afin de cacher les quatre bosses qu'il avait sur le crâne. Un jour, l'un de ses serviteurs le surprit tête nue. Pour ne pas attirer la malchance, le serviteur creusa un trou dans lequel il enterra ce qu'il avait vu afin de l'oublier. Quelques années plus tard, un grand arbre avait poussé à l'emplacement du trou. Et dans son rêve, le serviteur reçut la voix des génies qui lui indiquèrent d'aller couper son arbre maintenant, de le laisser sécher et une fois taillé, de taper à l'aide de bâtonnets sur les lames afin de les faire parler. S'étant exécuté, le serviteur fut émerveillé par les sons des lames de bois : « kou-rou-na-ni-man-sa-kou-rou-na-ni »¹. Il fut si angoissé par sa découverte qu'il n'eut pu tenir son secret, et en parla à un autre serviteur, qui en parla à un autre serviteur, et ainsi de suite, si bien que la nouvelle fut vite connue du roi. Ce dernier, curieux de rencontrer le serviteur qui faisait parler les morceaux de bois, lui demanda donc d'en jouer : « kou-rou-na-ni-man-sa-kou-rou-na-ni ». Le roi prit les baguettes et joua à son tour. Les mêmes mots résonnèrent. Il déclara que même si l'instrument l'avait insulté, il pouvait aussi le louer, et fit de son serviteur son musicien officiel, qui avait désormais la responsabilité du discours tenu par son nouvel instrument : le balafon.

On remarque dans cette dernière légende que le balafon et son musicien, qui est aussi conseillé du roi, naissent en même temps. Ces musiciens officiels, les Djélis (ou griots) du roi, jouent un grand rôle dans les sociétés africaines depuis le Moyen-Âge, à l'époque du grand Empire du Mali.

C. La fabrication du balafon

Le balafon comprend trois parties : les lames, le châssis et les calebasses. Il est de forme trapézoïdale, et serait inspiré de l'être humain. En effet, on range toujours le balafon de manière verticale lorsqu'on n'en joue pas. La partie plus étroite sur le sol, et la partie plus large en haut. Posé ainsi, selon Sory Diabaté², le balafon est à l'image de l'homme (photo). Certains djélis de la famille Kouyaté pensent que le balafon a la forme d'un poisson : les lames en sont les arrêtes, les calebasses les œufs et le bout du châssis (de forme triangulaire) la tête. Ainsi il symboliserait le *manogo*, sorte de silure dotée d'une forte symbolique mystique.

Dans son traité sur le balafon, Konomba Traoré nous affirme que les trois parties composantes du balafon correspondent à certaines parties du corps. Les lames sont la tête, ou l'âme, ce qui anime le corps. Le châssis correspond aux jambes, et les calebasses représenteraient le tronc humain contenant les organes vitaux (cœur, poumons, estomac, intestin).

¹ En langue bambara, mansa = roi, kourou = bosses et nani = quatre. Cette phrase chantée par l'instrument signifie littéralement « bosses – quatre – le roi – bosses – quatre ».

² Lors de sa master class au CRR de Chalon-sur-Saône en mai 2018.

Les lames :

Tous les balafons sont fabriqués à partir d'éléments naturels. Le plus important étant le bois utilisé pour les lames. C'est un bois qui provient de l'arbre que l'on appelle en français le palissandre du Sénégal. Son nom scientifique est le *Pterocarpus Erinaceus*. C'est un bois très dur qui pousse dans le Sahel et au Soudan. Ce bois a plusieurs nominations, mais il appartient toujours au même arbre. En Afrique, il est appelé *ngouéné* en bambara, en moré¹ *noïncà*, en dagara² *liga*, en bwaba *koyéhoun*, ou simplement le bois de guéni, goni, vène, ou encore guénou.



Dans la cosmogonie africaine, certains arbres sont considérés comme sacrés. C'est le cas de l'arbre du balafon puisqu'il est le seul arbre chargé de la parole et de la musique - selon le mythe, ce sont les génies qui l'ont montré aux hommes et en ont expliqué son utilisation. Traditionnellement, le bois utilisé pour fabriquer les lames de balafon provient d'un arbre qui est déjà mort, soit par la foudre ou par vieillesse. Ainsi le bois sera d'autant plus sec et sonnera mieux. Toutefois, le palissandre du Sénégal est largement exploité par l'homme et il est désormais difficile de le trouver dans plusieurs pays africains³. Son bois est également utilisé pour la fabrication de meubles et de bâtiments. Traditionnellement, avant d'abattre l'arbre pour fabriquer un balafon, le fabricant devra d'abord le visiter auparavant pour lui réciter une prière et demander aux génies qui l'habitent de déménager.



Le bois recherché doit être vieux (de mort naturelle c'est encore mieux), sec et de préférence ayant poussé dans une terre rouge. Il existe plusieurs coloris de bois de guéni, selon le sol dans lequel il pousse : un sol rocailleux donnera une couleur plus ocre, un sol plus humide donnera une couleur plus claire (photos). Le

bois brun est plus apprécié que le bois clair car il est plus dur et plus sonore, surtout pour les balafons guinéens.

On taille les lames par trois étapes distinctes. D'abord, on découpe grossièrement le tronc afin d'obtenir grosso modo des planchettes. Il faut ensuite affiner ces planchettes pour obtenir des formes qui se rapprochent des lames définitives. Le son commence alors à se clarifier sur cette étape. Si le bois n'est pas assez sec, c'est le moment où l'on peut laisser les lames grossièrement taillées au soleil pendant des mois. Si on est pressé, on peut les laisser cuire au four à charbon pendant quelques jours.

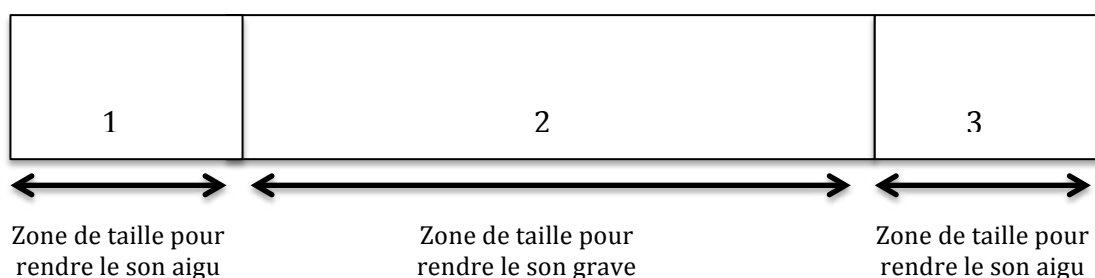
Lorsqu'elles sont refroidies, elles peuvent être coupées aux dimensions définitives, polies et accordées, chacune d'un ton plus haut que la note définitive. Ainsi, la lame retenue pour faire un do sera accordée en ré à cette étape de la fabrication.

¹ Langue du Burkina Faso, parlé par l'ethnie des Mossi, la plus parlée au Burkina (50%)

² Langue du Burkina Faso et du Ghana, principalement parlée par l'ethnie Dagari

³ C'est le cas au Mali, où le bois de guéni provient de plus en plus de Côte d'Ivoire où il y a encore de grandes forêts.

Tailler les lames de balafon est un art car il faut être doué de talents techniques et musicaux. Pour abaisser la note, il faut creuser au centre de la lame, et pour la rendre plus aigue, il faut tailler sur les extrémités.



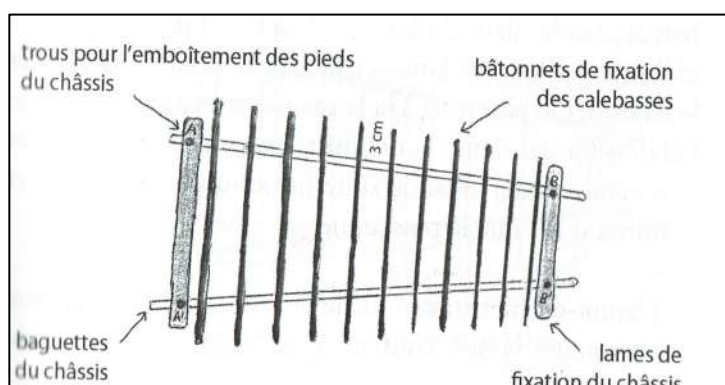
Les limitations entre les zones correspondent au point d'attache des lames qui sont fixées au châssis par des lanières de peau de chèvre ou de biche (mais de plus en plus remplacé par du fil nylon, généralement de la tringle à rideaux).

Les lames de balafon sont sensibles aux matières grasses et à l'humidité. Toutefois, une lame mouillée retrouvera ses propriétés premières si elle sèche complètement.

Le châssis :

Le châssis est de forme trapézoïdal et se compose de quatre tiges rondes ou plates traditionnellement en bambou (plante réputée magique car habitée par les génies) : deux pour le trapèze inférieur, et deux autres pour le trapèze supérieur. L'espace entre les deux trapèzes sera déterminé par la hauteur de la plus grosse calebasse afin qu'elle ne touche pas le sol lors de sa fixation. Les pieds du châssis sont quant à eux en bois de guéni (la même matière que les lames) car c'est un bois très résistant et il pourra supporter tout le système.

Les extrémités des trapèzes en bambou sont également en bois de guéni. Ce sont les lames de fixation du châssis. Elles seront trouées pour laisser passer les pieds du châssis et solidement attachées aux quatre angles du trapèze avec des lanières de cuir de bœuf ou de chèvre.



Les bâtonnets pour fixer les lames sont ensuite installés. Ils doivent être légers et résistants, généralement en bambou également. Ils délimitent la place de chaque lame¹ mais aussi à fixer les calebasses sous chacune des lames.

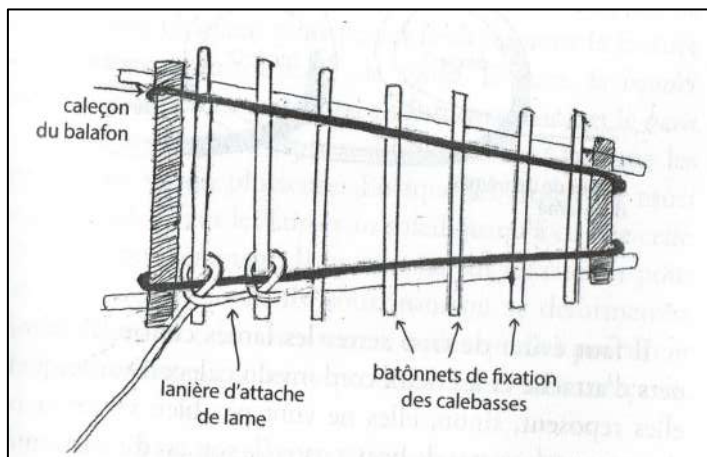
Pour ne pas étouffer le son des lames, il faut alors installer ce qu'on appelle le « caleçon du balafon ». Ce sont deux lanières de cuir torsadées qui passent des deux côtés du châssis sur les bâtonnets et les deux lames de fixation des tiges supérieures. C'est sur ces cordons que reposeront les lames. La dernière opération du châssis sera l'installation de la lanière

¹ Leur nombre est par conséquent identique au nombre de lames, en ajoutant un bâtonnet.

d'attache des lames. Elle est traditionnellement en peau de chèvre mais aujourd'hui remplacée par de la corde en nylon d'un assez gros diamètre souple et résistant.

Lorsqu'il est terminé, on remarque que certains balafons ont un peu une forme de hamac, c'est-à-dire qu'ils sont incurvés. C'est le cas des

balafons pentatoniques. Cette allure est due à la disposition des deux tiges du trapèze supérieur sur lequel sont posées les lames. D'autres balafons comme le djélibalani¹ sont plats.



Les calebasses :

C'est le système d'amplification du balafon. Il y a une calebasse par lame et chaque calebasse est accordée à sa lame. Ainsi les calebasses les plus grosses seront placées sous les notes les plus graves et inversement. Ces fruits en forme de gourde proviennent d'une plante qu'on appelle scientifiquement *Lagenaria siceraria*. C'est une plante cosmopolite dont on trouve des traces un peu partout dans le monde. Elle appartient à la famille des Cucurbitacées, comme le melon ou la citrouille. Les calebasses utilisées pour le balafon proviennent du calebassier-liane et non du calebassier-arbre qui sont moins solides. Les calebasses, une fois vidées et séchées deviennent dures comme du bois, mais l'épaisseur reste de quelques millimètres. Pour les consolider, certains fabricants les font d'abord bouillir. On peut ensuite les accorder à l'aide d'un couteau en élargissant l'orifice supérieur afin d'obtenir la note recherchée. Une fois cette étape effectuée, chaque calebasse est perforée de chaque côté afin de l'attacher à l'aide d'une ficelle aux bâtonnets présents sur le châssis. On effectue également un petit trou d'un centimètre environ sur la face visible de la calebasse lorsque le balafon est en position de jeu. Ce petit trou permettra de fixer une membrane qui apportera le fameux grésillement de la résonance du balafon. À l'origine, cette membrane était réalisée à partir de cocon d'araignée, de peau de serpent séchée ou encore d'ailes de chauve-souris. Aujourd'hui on remplace ces matériaux par du papier à cigarette ou encore du plastique très fin que l'on colle avec du chewing-gum ou de la pâte gluante. Cette particularité du timbre du balafon est très importante. Le bon balafon est celui qui grésille. C'est pourquoi certaines calebasses, notamment dans le registre grave, peuvent avoir jusqu'à trois petits trous creusés pour insister sur ce grésillement.

Les calebasses ont également un fort potentiel symbolique. En Afrique, elles sont utilisées comme ustensile de cuisine, également comme récipient pour boire. Dans tous les rituels tels que mariages, funérailles, adorations des fétiches, les calebasses sont indispensables.

¹ Balafon heptatonique guinéen, voir Partie II.B) Accordage et chromatisme.

Les mailloches :

On les appelle communément les mailloches, les baguettes ou plus précisément les *balanccalamans*. Leur fabrication influera fortement sur la sonorité de l'instrument. C'est pourquoi on dit qu'un bon balafon, c'est aussi de bonnes *balanccalamans*.

Ce sont généralement des tiges de bambous qui sont utilisées pour la confection des baguettes. Cependant, le facteur peut utiliser toute sorte de bois léger et solide qui permet la taille d'une baguette. On utilise parfois le même bois que pour les lames afin d'obtenir des baguettes plus lourdes et plus prestigieuses. Une fois encore la fabrication varie selon l'ethnie dans laquelle on se trouve. Par exemple chez les Lobi et les Dagari¹, les mailloches sont de véritables massues de par leur taille imposante. Au Cameroun, on joue les *mendjangs* avec des bâtons de bois sans tête (pas de caoutchouc), même chose en Côte d'Ivoire avec les *djomolos*. On remarque que certaines baguettes sont taillées de manière à ce que l'extrémité qui ne frappe pas les lames soit un peu plus large que le restant de la tige. Cette spécificité s'explique par la manière traditionnelle de tenir les baguettes :

- La manière traditionnelle qui consiste à tenir la baguette entre l'index et le majeur juste au-dessus de la partie « gonflée » de la tige. Cette technique est surtout utilisée lorsque l'on joue le balafon pentatonique d'accompagnement dans les graves. Il permet une plus grande rapidité de mouvement notamment de la baguette gauche ainsi qu'une meilleure endurance. Par contre, cette position engendre des frottements sur la peau fine de la base des doigts. Quand on joue longtemps avec cette position, on verra apparaître sur ses doigts ce qu'on appelle « la petite peau du balafon », c'est-à-dire une ampoule et/ou de la corne.
- La manière « moderne » (ou « classique » selon le point de vu) qui consiste à pincer la baguette entre le pouce et l'index. Permet de jouer davantage les solos ou bien d'autres répertoires adaptables au balafon. Mais peu importe la tenue des baguettes. Chacun est libre de choisir la position qu'il préfère du moment que la qualité du jeu est sauvegardée.



Concernant la tête de baguette, elle est fabriquée à partir de l'arbre à caoutchouc. La sève de couleur blanche de cet arbre est étalée dans un récipient plat en couche d'une épaisseur d'un millimètre puis on l'aspersion de jus de citron qui va permettre la coagulation et le renforcement de la matière. Lorsque l'étape de la coagulation est terminée, on fait bouillir dans l'eau cette « tartine » de caoutchouc puis on la découpe en fines lamelles d'environ cinq millimètres qu'on enroulera autour de la tige. Plus on serre, et plus la baguette sera dure, ce qui en fera une baguette adaptée aux lames médium et aigu. Une baguette plus molle sera davantage destinée à la main qui frappe les lames du registre grave.

Il est fréquent que le balanfola joue avec deux baguettes différentes (une molle pour les graves et une plus dure pour la main qui frappera les aigus). Généralement, la baguette molle est un peu plus longue afin d'atteindre les lames les plus graves, situées un peu plus loin du balanfola.

¹ Les Lobi vivent au Sud-Ouest du Burkina Faso, au Ghana et en Côte d'Ivoire. Les Dagaris sont au nord-est du Ghana et de l'autre côté de la frontière au sud du Burkina Faso. Quelques communautés vivent également en Côte d'Ivoire. Voir Annexe 4 – Les ethnies du Burkina Faso

En plus des baguettes, le balanfolà utilise traditionnellement des bracelets de grelots qu'il fixe à ses deux poignets pour ajouter une autre sonorité à celle du balafon. On appelle ces clochettes ou ces grelots les *daro*. Lors des premiers enregistrements dans les studios occidentaux, les ingénieurs trouvèrent que les grelots « brouillaient » le son du balafon, et prièrent les joueurs de s'en passer. C'est pourquoi aujourd'hui il est plus rare de voir un balanfolà les utiliser.



Balafon profane et balafon sacré :

Il est important de savoir qu'il existe deux sortes de balafons dans les sociétés traditionnelles africaines : le balafon profane que tout le monde peut utiliser et le balafon rituel (ou sacré) que ne peuvent jouer, dans des circonstances très précises, que des musiciens initiés.

La fabrication varie peu techniquement entre ces deux balafons. Cependant, le balafon qui servira à effectuer des rituels sera soumis à des étapes supplémentaires nécessaires à sa sacralisation. Par exemple lors du séchage des lames, on introduit des encens dans le four et on récite des formules pour « charger » les lames de propriétés surnaturelles.

Ces phases de sacralisation diffèrent selon l'ethnie dans laquelle on se trouve, mais consistent de manière générale à rendre le balafon « mystique » et doté de pouvoirs.

Chez les Sénoufo par exemple, une fois que l'instrument est entièrement terminé, on doit le présenter aux ancêtres, aux fétiches du balafon. Pour cela on réalise des sacrifices de coqs. On récite des incantations, on brûle un assemblage d'encens et d'herbes et on verse du sang de coq sur la plus grosse des calebasses pour ensuite y coller des plumes.¹

D. Le balafon dans la vie sociale africaine

Les fonctions sociales du balafon en Afrique sont si variées qu'on ne pourrait toutes les énumérer ici. Ses rôles sont multiples. Dans de nombreuses ethnies, sa pratique est indispensable pour les rituels comme les mariages, les funérailles, les cérémonies d'initiation, etc. Il rassemble toutes les générations et origines sociales lors de ses prestations, ce qui en fait un facteur d'union et de cohésion social. Il a des fonctions ludiques, économiques, culturelles et patrimoniales. Pour apprécier l'importance du balafon dans la société africaine, nous pouvons observer ses domaines d'intervention au travers de quelques ethnies. Chez les Sénoufo², les travailleurs qui labourent aux champs sont accompagnés par les joueurs de balafon pour leur donner du courage.

¹ Dans le précieux documentaire « Je fabrique un balafon » de Julie Courel (2015), nous découvrons que le coq devra retomber dans une certaine position (sur le dos) pour que le sacrifice soit accepté et la sacralisation réussie.

² Population présente au Burkina Faso, dans le sud du Mali et en Côte d'Ivoire comptant environ 1 663 199 membres, soit 9,7 % de la population de Côte d'Ivoire.

Le balanfol est vu comme un intermédiaire entre les mondes¹, l'utilisation du balafon sacré aurait le pouvoir de soigner, d'exorciser une personne possédée par des esprits (fétiches) ou des génies malins, faciliter un accouchement, soigner un nouveau-né.²

Une autre particularité remarquable de l'utilisation du balafon est sa capacité à « parler ». Il sert véritablement de moyen de communication. En effet, comme nous l'avons vu, de nombreuses langues subsahariennes sont des langues tonales. En imitant les tons et les rythmes de la langue, le jeu du balafon communique alors des messages clairs et socialement importants. Il devient audible et traduisible par l'auditeur. On parle alors de *sémantique musicale*.³

Le phénomène de substitution de la musique à la parole est répandu un peu partout dans le monde : on parle de langages tambourinés, ou encore de langages sifflés⁴, que l'on retrouve sur tous les continents. Theodor Stern⁵ distingue deux grandes catégories dans le domaine du langage musical :

- le « système de réduction » (*abridgement system*), qui conserve une certaine ressemblance avec la langue naturelle, en premier lieu par les tons et le rythme de l'énonciation. Précisons que la langue doit être tonale. Par exemple, avec un tambour, le plus souvent, un coup correspond à une syllabe et on reproduit alors la hauteur du ton qu'elle porte.
- « l'idéogramme lexical », qui symbolise directement un concept sans référence à la structure phonématique de la langue : Par exemple, trois coups pour dire crabe et cinq pour poisson. Ce type de langage tambouriné, dit parallèle, existe surtout en Océanie, mais aussi en Afrique.

À la différence des tambours, le xylophone a plus rarement été le sujet d'étude des langages musicaux. Cependant, les recherches d'Hugo Zemp et Filippo Colnago nous informent que la pratique du balafon chez ces ethnies peut constituer un élément déterminant et puissant de leur appartenance culturelle. Pour appréhender ces recherches concernant le langage musical, nous pouvons citer le témoignage de Filippo Colnago lors de ses recherches en territoire Lobi :

« Il m'est arrivé d'entendre des histoires et d'être témoin de situations dans lesquelles, pendant une cérémonie funèbre, à l'écoute d'une mélodie, les parents du défunt commencèrent tous à pleurer au même moment : le xylophoniste avait exalté, avec des formules stéréotypées dans un registre musical particulier, la mémoire du défunt en décrivant ses activités professionnelles et productives. Quand j'en demandai des explications, on me répondit avec comme une provocation pour quelqu'un qui, comme moi, ne connaissait

¹ « Le balafoniste a le pouvoir de faire parler le balafon, il est craint, respecté parce qu'il est réputé être de connivence avec les génies, les génies de la musique. Donc, partout où il trouve, il n'est pas seul. Les génies de la musique veillent sur lui. » Konomba Traoré dans *Le balafon, Traité de musique d'un balafonla* (2015)

² Dans le livre de Michel Dacher intitulé *Cents ans au village : chronique familiale Gouin* (Burkina Faso), on apprend que chez les Gouins, on parle de *grand balafon*, en opposition au *petit balafon*, joué par quiconque et destiné à animer les fêtes.

³ Ce phénomène a été mis en lumière par les remarquables recherches de l'ethnomusicologue franco-suisse Hugo Zemp en réalisant un film-documentaire intitulé « *Les Maîtres du balafon* » (2001), suivant une cérémonie de funérailles chez les Sénoufo de Côte d'Ivoire. Les travaux de Filippo Colnago sur le peuple Lobi du Burkina Faso témoignent également de cette particularité. Voir *Annexe 15 : La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso – Filippo Colnago*.

⁴ Voir les travaux récents de Julien Meyer et son site internet ludique et interactif : <http://www.lemondesiffle.free.fr>

⁵ « Ted » Stern (1917-2005) est un anthropologue américain, membre important du département d'anthropologie de l'université d'Oregon (Department of Anthropology at the University of Oregon) qui a publié sur les langages musicaux, notamment dans son article *Drum and Whistle "Languages": An Analysis of Speech Surrogates* (*American Anthropologist* © 1957).

pas la langue et restait ébahi face à une telle ignorance : « Tu n'as pas entendu ce que le balafon a dit ? » Pour moi qui étais au début de mes recherches, cette question voulait immédiatement dire que le xylophone avait effectivement transmis un message, défini comme nous l'entendons, alors que ce n'est que par la suite que je compris que l'exécution d'un registre déterminé dans une situation précise véhicule un sens symbolique aussitôt identifié dans un milieu culturel particulier. En effet, personne ne sut me dire alors ce qu'avait exactement dit le xylophone, mais tous avaient reconnu et reçu, de manière diverse selon leur lien de parenté avec le défunt, le message symbolique de la mélodie ».

De son côté, Hugo Zemp analyse de plus près la démarche musicale pour transposer la parole à l'instrument. Chez les Sénoufo, le maître balafola Nahoua Silué nous explique :

« Tout air de balafon a vraiment une signification. À ce propos, je peux parler de ceux pour la déclaration d'un décès. Je peux expliquer la signification de certains. [...]. Tout air de balafon a une signification chez nous. Quand le décès doit être déclaré [...], alors nous jouons en disant ce que les morts sont en train de dire : "En voici un qui vient d'arriver chez nous !" »¹

Ces mises en musique de la langue sont courantes en Afrique occidentale. Dans l'article d'Hugo Zemp, le musicien Coulibaly explique : *« Une pièce de musique de jegele [balafon] est avant tout une parole traduite sur l'instrument, [...] il n'existe pas de pièce sans texte [...], c'est-à-dire la parole qu'on veut transmettre. [...] La mise en musique de la langue est basée sur les tons et la structure rythmique du langage. »*

On remarquera que de manière générale, le répertoire traditionnel du balafon s'articule autour de maximes ou de proverbes. La composition elle-même naît généralement d'un proverbe ou d'une histoire que l'on demande de mettre en musique au musicien afin de lui donner une plus grande chance de perdurer et de se répandre.

En ce sens, le balafola joue le rôle d'une véritable bibliothèque ambulante. Il connaît l'Histoire de son peuple, ses proverbes et ses maximes. Il peut ainsi répondre à travers la musique aux questions qui lui sont posées par l'assemblée et résoudre certains conflits.

Dans son ouvrage Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké, Sory Camara² nous apporte une vision intéressante du griot musicien dans la société africaine, il et nous explique pourquoi le balafon a une place ambiguë et importante. De son point de vu, les instruments ont une vocation sexualisée :

« Il est des instruments qui semblent voués à l'accompagnement des réjouissances féminines, tandis que d'autres n'animent que les réunions d'hommes. » (p.121)

Il distingue les instruments à cordes des instruments à percussion selon leur vocation : les cordes sont propices à l'accompagnement de la voix (seuls les doigts sont occupés). Les joueurs d'instruments à cordes peuvent réciter des louanges, déclamer des chansons épiques ou lyriques, et même improviser en s'inspirant de leur propre musique. En ce sens, les instruments à cordes sont à vocation masculine, puisqu'ils permettent à la parole

¹ Pour plus de détail sur les excellents travaux d'Hugo Zemp et ses films documentaires « Les maîtres Balafon », se référer à l'Annexe 16 – Hugo Zemp – Soro – Paroles de balafon.

² Sory Camara (1939-) est un universitaire et essayiste guinéen, professeur d'anthropologie sociale et culturelle à l'Université Bordeaux II.

d'avoir un plus grand impact, et donc de participer aux réunions masculine (c'est le groupe masculin qui détient l'autorité politique, la puissance guerrière et financière).

D'un autre côté, les instruments à percussions, notamment les tambours, sont à vocation féminine puisqu'ils offrent à la femme malinké un défouloir dont elle a besoin : *« Ainsi donc, les tambours épuisent, par le truchement de la danse, les forces qu'ils mettent en branle. Ce qui nous permet d'expliquer que, dans la classification des instruments de musique, ils soient plutôt du côté féminin que masculin ; la vie sociale chez les malinkés ne va pas sans provoquer des tensions et des conflits aussi bien chez la femme que chez l'homme ; mais, il se produit, en plus, chez la première, une accumulation d'agressivité dont l'accumulation demeure problématique du fait de la situation même de la femme. Soumise en permanence à l'autorité des mâles, du moins publiquement, de l'enclos maternel à la concession maritale, n'ayant aucune possibilité de contestation reconnue (surtout en public) et enfin ne disposant presque pas d'exutoire à ses tensions dans les activités quotidiennes qui lui sont dévolues, celle-ci a besoin d'occasion de défoulement physique : les tambours, entre autres, les lui offrent : la femme malinké ne fait pas la guerre, elle danse. »* (p.122)

Les percussionnistes sont beaucoup plus contraints par l'intensité et les efforts de leurs gestes pour développer le chant. D'ailleurs, les joueurs de tambours ont beaucoup moins de considération que ceux qui jouent des instruments à cordes¹, puisqu'ils n'auront pas la même importance au sein des réunions masculines.

Le balafon se place alors dans une situation intermédiaire puisque son jeu n'empêche pas le chant, mais il le limite par sa complexité d'exécution et son volume sonore assez élevé. Généralement, le griot va chanter le début du morceau en jouant bas, puis ce sont les femmes qui reprendront le thème en chantant en chœur pendant que le balafola reprendra le jeu normal. Ainsi le balafon est le seul instrument qu'utilisent les griots qui a à la fois une vocation masculine et féminine. En ce sens, ceux qui le pratiquent ont un rang élevé dans la hiérarchie de la caste des griots.



« En Afrique noire, c'est la musique qui accomplit la parole et la transforme en verbe, cette invention supérieure de l'homme qui fait de lui un demiurge. »

Léopold S. Senghor ²

¹ « Traiter une personne de « djembefola » équivaut à la traiter « d'homme de rien » » p.120 de *Gens de la parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Sory Camara

² Léopold S. Senghor, poète, écrivain, homme d'État français, puis sénégalais et premier président de la République du Sénégal (1906-2001). Le demiurge est le nom donné par les platoniciens au dieu qui crée le monde, constitue les êtres.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, le balafon est un instrument à multiples facettes, qui ne cesse de se renouveler, d'évoluer et de se transformer. Ses facultés d'adaptation et d'assimilation en font un instrument du futur, qui n'a pas fini de se propager. Ce n'est pas un hasard que dans la légende, celui qui ramena le balafon du monde des génies au monde des hommes est un chasseur. Depuis lors, l'instrument ne cesse de vouloir exister, vouloir se faire entendre et se répandre toujours plus loin, en nous offrant sa joie, sa musicalité et son message de rassemblement.

Le balafon est un pont, un intermédiaire entre les hommes et entre les mondes. Dans la tradition animiste africaine, il sert à communiquer avec l'au-delà, à soulager les peines lors des rites funéraires, à supporter les douleurs lorsqu'il accompagne les travailleurs aux champs. De la même manière, en Europe, il s'impose être un formidable outil de communication et de cohésion sociale, à en juger par son utilisation en musicothérapie auprès des personnes âgées, des personnes en situation de handicap ou encore dans les ateliers d'éveil musical où il est très apprécié par les plus jeunes.

L'arrivée du Balafon Chromatique conforte cette démarche d'unification. Sa vocation à réunir les différentes générations, les différentes cultures, n'a jamais été aussi forte. On le retrouve aujourd'hui dans tous les styles musicaux et il reste encore beaucoup à faire.

Les recherches effectuées pour le travail que j'ai réalisé tout au long de mon parcours au CRR de Chalon-sur-Saône ne sont que le début d'une démarche artistique et humaine d'approfondissement d'un savoir. Grâce à la formation proposée par le département des *Musiques du Monde*, j'ai eu la chance de découvrir et d'approfondir de nombreuses pratiques musicales en apprenant les techniques spécifiques à chaque genre. Ce parcours a permis d'attiser ma curiosité sur les cultures extérieures, via les ateliers pédagogiques et les stages et les conférences.

Cette démarche n'a pas toujours été facile puisqu'elle nécessite une conscientisation intellectuelle du rapport que j'ai avec l'instrument et avec la musique en général. L'autonomie de travail proposée par le département est également très formatrice, et par moment déstabilisante quand il s'agit de sortir de sa zone de confort. L'objectif de mon parcours, via ce travail de recherche, était de conscientiser ma pratique musicale afin de voir plus clairement une direction dans ma future carrière de musicien.

Aujourd'hui, le chemin parcouru m'a donné la possibilité d'intégrer des groupes professionnels, d'être plus précis et plus serein dans mes choix professionnels. J'ai acquis de nombreuses connaissances, fait de multiples rencontres, et je réitère donc mes remerciements à l'ensemble du conservatoire de Chalon-sur-Saône pour son professionnalisme, son ouverture et l'opportunité qu'il a laissée au balafon de s'exprimer grâce à son soutien.

BIBLIOGRAPHIE

❖ Livres et méthodes

○ Livres

- Le Balafon, Traité de musique d'un balanfola – Konomba Traoré – 2017
- Soundiata ou l'épopée mandingue – Djibril Tamsir Niane – 1960
- Jeliya, Etre griot et musicien aujourd'hui – Adama Drae et Arlette Senn-Borloz – 1992
- La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession – Gilbert Rouget – 1980
- Madagascar, La musique dans l'histoire – Mireille Mialy Rakotomalala – 1986
- Gens de la parole – Sory Camara – 1978
- Mali, magie d'un fleuve aux confins du désert – Eric Millet – 2007
- De la tradition à la World music – Sorry Bamba – 1996

○ Méthodes

- Le Balafon – Aly Keita et Gert Kilian – 2008
- La voix du balafon – Adrian Egger et Moussa Héma – 2006
- Xylophone music from Ghana – Trevor Wiggins et Joseph Kobom – 1992

❖ Articles

- Le xylophone à résonateurs multiples des Lobis – Daniel Branger
- Jalon pour une ethnomusicologie dagara – Bèkuonè Somè Der Joseph – 1976
- Les secrets du manding, Les récits du sanctuaire de Kamabolon à Kangaba (Mali) – Jan Jansen – 2002
- Sogolon la Scrofuleuse, L'Épopée de Soundiata passé au rayon X – Anne-Marie Bouttiaux et Marc Ghysels – 2015
- Le griot et le pouvoir – Vincent Zanetti – 1990
- L'accord des xylophones Gbaya et Manza de Centrafrique – Frédérique Voisin – 1993
- Sur les xylophones equiheptatoniques des Malinkés – Gilbert Rouget
- Inherent Pattern – Gerhard Kubik – 2004
- Les instruments de Centrafrique – Susanne Furniss – 1993
- Les maîtres du djembé, entretien avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamy Keïta, Soungalo Coulibaly – Vincent Zanetti – 1999
- Gérer le passage de la tradition à la modernité – Trevor Wiggins et J.H. Kwabena Nketia – 2004
- La nouvelle génération des griots – Vincent Zanetti et Bassi Kouyaté – 1993
- Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine – Michel Plisson – 2001
- Le griot et le pouvoir – Vincent Zanetti – 1990

❖ Sites internet

- www.djembefola.fr
- www.nova.fr
- www.rfi.fr
- www.franceculture.fr
- www.gert-kilian.com
- www.chantshistoiremande.free.fr
- www.youtube.fr
- www.wikipédia.fr

❖ Films et documentaires

- Je fabrique un balafon – Julie Courel – 2017
- Je suis né Griot – Cédric Condom – 2007
- Balafon – Bernard Surugue – 1969
- L'héritage du Griot - Dani Kouyaté Keïta – 1996
- Les Maîtres du Balafon, 4 films – Hugo Zemp - 2010

❖ Personnes ressources

- Ba Banga Nyeck
- Samba et Mamadou Diarra
- Solo Koita
- Emmanuel Pi Djob
- Christophe Rajaonarisolo
- Sory Diabaté
- Livio Camara