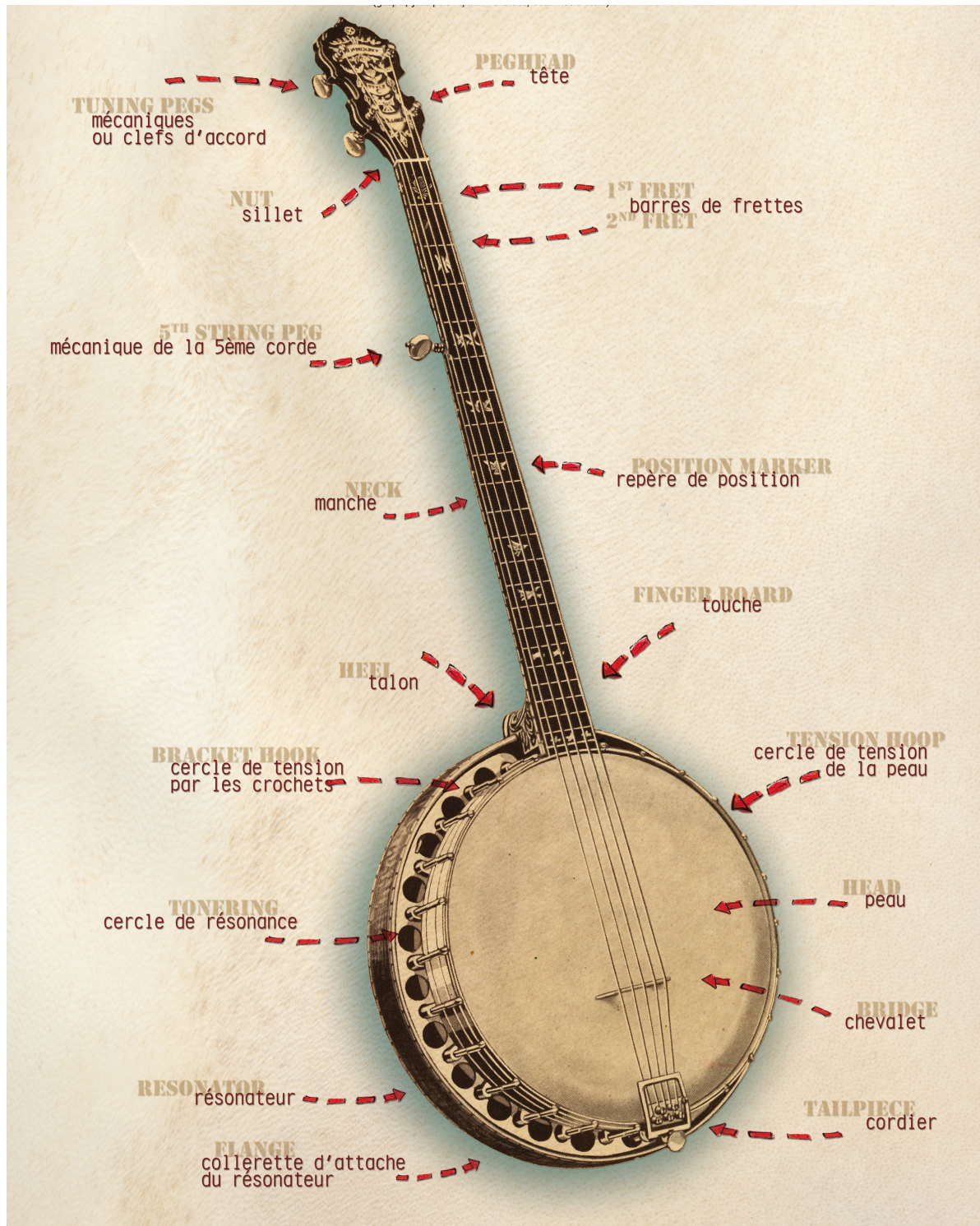


Le Banjo

Itinéraire d'un luth des savanes ouest-africaines aux music-halls américains



Le Banjo

Itinéraire d'un luth des savanes ouest-africaines aux music-halls américains



La famille des luths

Les premières représentations de luths datent d'environ 4 000 ans avant notre ère.

Gravées sur des tablettes d'argile sumériennes, elles ont été trouvées sur le territoire de l'Irak actuel.

Les plus anciens luths conservés (au musée du Caire) ont été trouvés dans la tombe d'un musicien nommé Harmosé à Thèbes (Egypte) et datent du milieu du 2^{ème} millénaire avant notre ère.

Le premier, à trois cordes et caisse de résonance en bois de cèdre creusé, mesure 120 cm de long.

Le deuxième, à deux cordes et caisse de résonance en carapace de tortue, 60 cm. Tous deux étaient joués avec des plectres (ou médiateurs) en bois.

Des peaux sont tendues sur l'ouverture des caisses de résonance, ce qui en fait des instruments très proches des luths joués de nos jours en Afrique de l'Ouest.

Il est généralement admis que ces luths du Moyen-Orient ont été progressivement introduits en Asie, en Europe et en Afrique et que leurs évolutions sont à l'origine de tous les types de luths de ces trois continents.



Les luths africains

Les limites de l'ère d'extension des luths africains sont la Méditerranée au Nord, l'Atlantique à l'Ouest, un arc de cercle reliant la Lybie au delta du Niger en incluant le Tchad et les montagnes du Nord-Cameroun à l'est et au sud.

Ils sont surtout joués dans les zones de savane: Mali, Niger, Nigeria, Burkina Faso et au Nord des pays bordant le golfe de Guinée, à l'exception de la Sénégal/Casamance. Dans cet immense ensemble regroupant des peuples et des traditions très divers, on distingue deux sortes de luths :

- Luths à caisse de résonance en bois creusé en forme de bateau, proches du grand luth égyptien.



Le manche, court, ne traverse pas tout le corps de l'instrument. Il est plaqué sur la caisse de résonance par une peau épaisse (généralement du cuir de tête de vache), son extrémité ressort par un trou découpé dans la peau et sert de cordier ou de support à un cordier en calabasse.

Seulement deux des cordes sont attachées en haut du manche et "stoppées" avec les doigts de la main gauche, les autres (une ou plus) fixées plus bas servent de bourdons et/ou d'extensions de la tessiture de l'instrument.

Les cordes sont traditionnellement attachées au manche par des liens de cuir que l'on déplace sur celui-ci pour les accorder.

Les cordes sont attaquées avec l'ongle de l'index droit dans un mouvement descendant perpendiculaire à la table d'harmonie, le pouce de la main droite faisant sonner la chanterelle en remontant selon une technique voisine de celle encore utilisée de nos jours sur le banjo américain pour les styles frailing et clawhammer.

Ces instruments sont joués exclusivement par des griots - caste d'artisans de la parole, du chant et de la musique au service des nobles dans les sociétés et/ou ex-empires islamisés de l'aire mandingue - et accompagnent les récits semi-légendaires et les panégyriques des familles qui les emploient.

Hoddu peul, Xalam wolof, Koni mandingue, Ngoni bambara, Molo haoussa, etc..., tous ces luths ne présentent que des variations minimales de taille, de nombre de cordes ou de forme de la caisse.

- Luths à caisse de résonance en calabasse, proches du petit luth égyptien.



Ces luths sont de facture similaire à celle des harpes - **Donso** et **Kamele ngoni, Simbi, Kora** - et vièles de la même région :

Caisse de résonance enalebasse recouverte d'une membrane assez fine (peau de chèvre, veau, biche, mouton, serpent, poisson...) et traversée par un manche long. Les différences principales entre ces trois types de cordophones résident dans le mode de mise en vibration des cordes - archet pour les vièles, doigts pour les harpes et les luths - et la forme des chevalets : haut chevalet (simple ou double) pour les harpes, chevalet bas cylindrique ou à deux pieds pour les luths et les vièles.

Les cordes sont aussi attachées au manche par des liens de cuir que l'on déplace sur celui-ci pour les accorder. Elles sont aujourd'hui le plus souvent en fil à pêche de nylon.

Cordier

Soit le manche traverse complètement laalebasse caisse de résonance, et les cordes sont attachées à son extrémité, soit ils empruntent le système de cordier des **ngonis** et assimilés - l'extrémité du manche en forme d'éventail ressort par un trou découpé dans la peau et sert de cordier ou desupport à un cordier enalebasse.

Les luths de ce type ont des formes, des tailles et des modes de jeu plus variés que les luths de griots.

Tout d'abord, lesalebasses utilisées pour le résonateur peuvent être rondes ou ovales, coupées en deux en forme de bol ou seulement percées d'un trou recouvert d'une membrane.

La taille de l'instrument peut varier d'une quarantaine de centimètres à près d'un mètre cinquante.

Il en existe à une seule corde comme le **Kontigui** du Niger/Nord Mali.

A deux cordes comme le **Komsa**, le **Gouroumi** du Niger et le **Konnè** bissa (Burkina Faso).

A trois cordes comme l'**Ekonting** des Diola de Ségambie, le **Molorou** (Mulore ou Gra gra) du Nord Cameroun, le **Lotar** berbère marocain, etc...

Les luths mentionnés ci-dessus sont joués avec les doigts en style "down picking" ressemblant à celui des luths de griots.

En revanche la **Garaya** haoussa et peule (Nigeria, Nord Cameroun), le **Kouliko** fra fra (Ghana) à deux cordes, sont joués avec des plectres.

J'ai même pu observer à Cotonou Jolidon LAFIA - musicien, auteur-compositeur et animateur de télévision - jouer d'un **Morokou** bariba à trois cordes et résonateur enalebasse avec un style "up picking" à trois doigts proche de celui utilisé pour le banjo bluegrass.



NB : Ce **Morokou** soulève une question. Les Morokous actuellement joués par les griots bariba dans le nord du Bénin sont du type ngoni en bois creusé. Celui à résonateur enalebasse de Jolidon, qui est issu d'une famille de griots, est-il une version antérieure de l'instrument ou un type différent qui en ferait le seul luth de griots à résonateur enalebasse de la région avec le **Xalam Gesere** gambien?

MIGRATION ET ÉVOLUTION DES LUTHS AFRICAINS

Les luths à caisse de résonance enalebasse accompagnent les musiques de danse et de loisirs, contrairement aux luths en bois creusé des griots.

Ils sont joués par les musiciens amateurs des sociétés à castes et par des musiciens issus de sociétés sans castes (donc sans griots) aux marges des grands empires.

Ces sociétés et ethnies "périphériques" et/ou non islamisées constituaient le "réservoir" traditionnel des marchands d'esclaves.

D'autre part, les griots n'étaient généralement pas pris en esclavage.

Cf. entre autres :

Tal Tamari : "Les castes de l'Afrique occidentale".

Sory Camara : "Gens de la parole".

Youssef Tata Cissé : *Le monde de la musique* N° 108 février 1988 p.110)

Ces deux faits expliquent que les luths attestés sur les navires négriers, aux Caraïbes et en Amérique du Nord du 17^{ème} au 19^{ème} siècles soient tous du type "luths à résonateur enalebasse" et jamais du type "luths de griots en bois naviformes".

Les sources d'époque mentionnent régulièrement des luths correspondant à la description ci-dessus, principalement utilisés pour l'accompagnement des danses et le plus souvent associés à un ou plusieurs tambours.

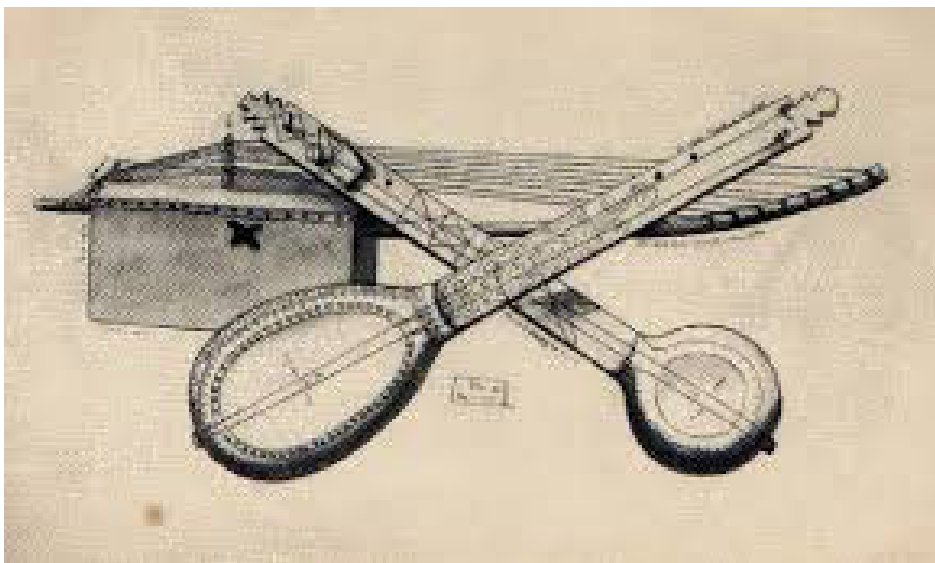
Plusieurs voyageurs indiquent que les capitaines de navires négriers recherchaient ces luthistes pour faire danser/donner de l'exercice à leur cargaison humaine de façon à la maintenir en relativement bonne santé et tenter d'éviter autant que possible dépressions, suicides et mutineries.

Les témoignages de danses au son de ces instruments sur les plantations des Caraïbes et du Sud des Etats-Unis sont très nombreux.

Cf. Dena Epstein "Sinful tunes and spirituals - Black folk music to the civil war"

University of Illinois press Urbana & Chicago p. 7 à 17

Les représentations et instruments les plus anciens conservés viennent de l'aire Caribéenne :



- Deux "**Strum-strums**" dessinés par Hans Sloane en 1689, dessin publié en 1707 à la Jamaïque.

Les deux instruments ont deux cordes, la caisse de résonance de l'un est unealebasse sphérique, l'autre unealebasse oblongue.



- Le “**Creole Bania**” ramené du Surinam en 1777 par John Gabriel Stedman, conservé au Rijksmuseum voor Volkenkunde (Musée National d’Ethnologie de Leiden, aux Pays Bas).

- Le **Banza haïtien**, rapporté d’Haïti par Victor Schoelcher en 1841, conservé au musée de la musique de Paris.



Ces deux derniers instruments présentent les mêmes caractéristiques que les luths d’Afrique de l’Ouest

- Caisse de résonance en calebasse recouverte de peau,
- Quatre cordes dont une chanterelle fixée au milieu du manche traversant,
- Chevalet mobile à deux pieds reposant sur la peau.

Mais leurs cordes sont attachées à des chevilles similaires à celles des violons qui permettent de les accorder. D’autre part, contrairement aux luths africains, leurs touches sont plates.

On peut donc penser que l’uniformisation entre les divers luths importés d’Afrique sur le continent américain et les Caraïbes a été suivie de modifications dues aux contacts avec les instruments européens, notamment le violon et la famille des guitares, si prédominante dans les colonies espagnoles et portugaises que les luths africains et leurs avatars n’y ont pas fait souche.

A ce jour, ces instruments sont apparemment éteints dans les Caraïbes.

Pourtant, l’ethnologue Harold COURLANDER, qui a séjourné dans les années 1930 en Haïti,

mentionne à plusieurs reprises le Banza, dont la description correspond à celle des luths ci-dessus, comme l'instrument des bardes et conteurs ruraux dans son ouvrage **"The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People"** .

Je suis allé en Haïti en 2013 mais je n'ai pu trouver aucune information sur des musiciens jouant encore du banza.

En revanche, l'instrumentarium des groupes de style **Twoubadou** (troubadour), héritiers de ces bardes, comprend toujours des banjos, généralement des banjos à 5 cordes modernes dont la chanterelle et la mécanique correspondante ont été démontées. Ils sont le plus souvent joués avec un médiator mais j'ai pu observer à Port au Prince le banjoïste de TI COCA jouer avec les doigts dans un style down picking réminiscent des techniques africaines.

Il en est de même à la Jamaïque où des banjos ténor ou plectrum accompagnent le **Mento**, style populaire cousin du Twoubadou, lui aussi influencé par la musique rurale cubaine.

Ces musiciens qui auraient peut être joué du banza il y a 60 ans ont adopté les instruments approchants disponibles.

Le banjo américain

Les instruments de type Banza-Bania sont identiques aux descriptions et représentations de luths recensées dans le sud des Etats-Unis, la plus ancienne

représentation date de 1790 : elle figure sur le tableau peint en Caroline du Sud **"The old plantation"** .

La première apparition du terme banjo se trouve dans la "Pennsylvania Gazette ", elle date de 1749.

Les premières mentions de banjos joués en duo avec des violons (fiddles) datent de la fin du 18ème siècle. Cette combinaison restera omniprésente dans la musique populaire américaine jusqu'à nos jours.



Au début 19^{ème}, un certain nombre d'Euro-Américains apprennent à jouer de ce banjo "intermédiaire" à 4 cordes, chevilles et touche plate au contact de musiciens afro-américains.



Le plus connu est JOEL WALKER SWEENEY (1810-1860), issu d'une famille de planteurs d'origine irlandaise installée en Virginie. Il est crédité pour l'ajout d'une cinquième corde (grave) à l'instrument et pour l'adoption d'un fût en bois cylindrique pour remplacer lesalebasses trop fragiles et produire un son plus puissant.

C'est le premier Blanc à jouer du banjo sur scène, dans des cirques et autres spectacles populaires du début des années 1830.

C'est aussi l'un des premiers, avec Thomas Dartmouth Rice, créateur du personnage "Jim Crow", à se noircir systématiquement le visage (blackface) pour interpréter des personnages d'Afro-Américains.

En 1843, Dan Emmett, lui aussi d'origine irlandaise, crée les "Virginia minstrels", première troupe comprenant un banjoïste : BILLY WHITLOCK, EMMETT au fiddle et des percussionnistes (tambourin, bones, etc...) dont tous les membres sont en blackface.

Ils interprètent des morceaux métissés, chantent, dansent, jouent des sketches burlesques et des parodies.

La vogue de ces **minstrel shows** sera extraordinaire. Des centaines de troupes vont se créer.

Ils joueront dans tous les Etats-Unis mais aussi en Europe, notamment en Angleterre, Ecosse, Irlande et en France où ils influenceront le music hall parisien de la fin du 19^e siècle.

Même si le minstrel show évolue rapidement vers un spectacle formaté véhiculant un ramassis de clichés racistes et dégradants pour les Afro-Américains, il constitue la première forme de spectacle véritablement américaine qui gardera longtemps une influence sur le music hall du 20^e siècle.

Après la guerre de Sécession, même des Noirs vont former des troupes de minstrels. **"The jazz singer"**, premier film parlant produit en 1927 par Warner Bros met en scène AL JOLSON en blackface.

EMMETT MILLER, l'un des derniers chanteurs-comédiens à jouer en blackface se produira jusqu'à dans les années 1950.

Ces minstrels sont les premiers à écrire des méthodes de banjo, notamment ELIAS HOWE qui publie **"The complete Preceptor for the Banjo"** en 1851, THOMAS BRIGGS : **"Briggs' Banjo Instructor"** (1855), PHIL RICE : **"Correct Method for the Banjo"** (1858), JAMES BUCKLEY **"Buckley's new banjo method"** (1860) et FRANK B. CONVERSE **"Banjo with or without a master"** (1865).

Ils surfent sur la popularité des minstrels shows et proposent des morceaux en style down picking puis rapidement en style up picking ou fingerstyle influencés par les techniques de guitare.

Les brassages de populations occasionnés par la guerre de Sécession (1861- 1865) contribuent à la popularité du banjo. Grâce à ces méthodes, sur toute l'étendue du pays, les musiciens intéressés par l'instrument pourront acquérir répertoire et technique. Une autre catégorie professionnelle va tirer avantage de l'immense popularité de l'instrument : les luthiers

La lutherie des nouveaux banjos est simple. Dès les années 1840, des menuisiers, ébénistes, facteurs de tambours et autres instruments de musique fabriquent des cercles constitués de plusieurs couches de placage encollées munis de manches rudimentaires pour équiper les hordes d'aspirants banjoïstes.

L'émulation de la révolution industrielle attisant, ce sont des milliers de brevets et patentes qui sont déposés dans la deuxième moitié du 19^e siècle pour des inventions visant à améliorer l'instrument à la mode.

Les luthiers vivent surtout au Nord-Est du pays, à New York, Baltimore, Boston, Philadelphie, etc... BOUCHER, ASHBORN, les frères DOBSON et des centaines d'autres ajoutent progressivement frettes, cercle métallique muni de tendeurs pour la peau, mécaniques pour tendre les cordes, etc... Ils font du banjo un instrument acceptable selon les standards de l'Amérique victorienne, puis dans certains cas une oeuvre d'art.

SAMUEL SWAIN STEWART (1855-1898) banjoïste, zélateur infatigable de l'instrument et businessman extrêmement avisé prône "l'élévation du banjo".

Il veut vendre ses banjos, méthodes et autres productions à l'élite sociale de la Nouvelle Angleterre et pour ce faire, prêche l'alignement de la pratique du banjo sur les standards européens : solfège, répertoire (Mozart, Mendelssohn, Rossini...). Il publie le **"Banjo and guitar journal"** de 1882 à sa mort pour promouvoir ses méthodes et instruments, laminer sans merci banjoïstes minstrel et concurrents et clamer infatigablement la supériorité de son approche.

Grâce à ses efforts, la pratique du banjo "classique" notamment par des femmes des milieux aisés s'intensifiera notablement. Des banjos clubs se formeront même dans la plupart des universités huppées de l'Est.

Cependant, malgré la détermination de SAMUEL STEWART à «gentrifier» le banjo, le répertoire du banjoïste ordinaire du tournant du siècle comportait plus de ragtime ou de **"coon songs"** que de gavottes, rondeaux et arias.

Le banjo bénéficiera grandement des imperfections des débuts de l'enregistrement sonore.

Les cornets acoustiques «prenaient» particulièrement bien le banjo, contrairement au piano ou aux instruments à cordes frottées.

Dès les années 1890, VESS OSMAN, FRED VAN EPS et autres virtuoses enregistrèrent des centaines de cylindres puis de disques de banjo 5 cordes, surtout du ragtime joué en up picking ou fingerstyle.

Les luthiers ne se bornent pas à améliorer le banjo 5 cordes.

Toutes les modes musicales successives motivent l'adaptation d'un nouveau manche à ce tambour à cordes : banjo mandoline, tango banjo, plectrum, ténor, ukulele, banjo guitare...

Le banjo ténor, évoluant du Tango banjo dans les années 1910 connaîtra une destinée particulière. Il sera l'instrument des années folles (Roaring Twenties), les années 1920 qui coïncident à peu près avec la Prohibition de l'alcool aux US (1920-1933).

De nouveau, des banjo heroes comme Harry Reser, Roy Smeck, etc... enregistrent, publient disques et partitions, mais aussi jouent à la radio dans le style **Novelty**, intermédiaire extrêmement populaire entre le ragtime et le jazz.

C'est le banjo ténor qui sera utilisé sur les disques américains de musique irlandaise puis exporté en Irlande, pays au monde dont la population compte aujourd'hui le pourcentage le plus élevé de banjoïstes.

Il sera aussi adopté en France entre les deux guerres par le trio musette caractéristique comportant un accordéon chromatique, un jase (grosse caisse, caisse claire et cymbale) et un banjo, complété éventuellement par un saxophone et/ou une trompette.

Avec la grande dépression de 1929 et l'invention de l'amplification au début des années 1930, le banjo ténor décline face à la guitare électrique, qui sera utilisée dès son invention par les groupes de jazz swing, les grands orchestres puis les groupes de variété, de rock & roll, rock, funk, etc...

A part les Irlandais, les Haïtiens et les Jamaïcains, le banjo ténor est maintenant joué par les revivalistes du style swing ou New Orleans tout autour du monde, par les musiciens algériens de Châabi et quelques musiciens marocains.

La pratique du banjo 5 cordes a perduré dans les Appalaches et ses piedmonts : Caroline du Nord, Virginia et Western Virginia, Kentucky, Tennessee principalement.

Le style **old time** pratiqué dans ces états comporte de nombreux éléments musicaux et techniques africains mélangés aux apports des populations écossaises et irlandaises. Dans les années 1940, EARL SCRUGGS, un banjoïste originaire de Caroline du Nord va synthétiser les techniques locales de jeu à 3 doigts et, avec des musiciens du Kentucky (the blue grass state), va inventer le **Bluegrass**, qui est aujourd'hui le style de musique de banjo le plus connu internationalement.

L'histoire de la transformation de luths d'Afrique de l'Ouest en banjo est exemplaire à plusieurs égards :

- Elle incarne la résilience d'un peuple opprimé et sa capacité à sublimer les difficultés pour réinventer sa culture.
- Elle démontre la puissance de la curiosité et de la collaboration entre des individus issus de mondes différents mais mus par le même besoin de musiquer; elle atteste aussi du pouvoir attractif, presque addictif, d'un instrument qui, omniprésent dans les savanes Ouest-africaines, deviendra à partir de 1850 un marqueur de l'identité américaine blanche.
- Enfin, elle éclaire le premier acte des métissages fondateurs des musiques populaires américaines, ainsi que la première occurrence d'un processus récurrent, à savoir l'appropriation par des Blancs d'éléments musicaux africains puis afro-américains pour des buts commerciaux, suivie par l'invention par des Afro-Américains d'un nouveau style ré-actualisant de façon radicale des matériaux culturels d'origine africaine, lui même récupéré par des musiciens et producteurs blancs, etc, etc, etc...

De cette façon, le ragtime deviendra coon songs, les combos de jazz hot muteront en big bands de middle jazz sirupeux qui appelleront la création du be bop en réaction, Elvis obtiendra le succès que l'on sait en interprétant les chansons de pionniers afro-américains du rhythm & blues...

On peut multiplier les exemples jusqu'à nos jours avec le hip hop.

J'aimerais adresser mes remerciements les plus chaleureux à MONIQUE BRANDILY, TAL TAMARI, MADELEINE LECLAIR, MICHÈLE PIERRE-LOUIS, PATRICK COUTON, DIDIER LEFEBVRE, ainsi qu'à OUSSEINI CHIPKAOU, MAKAN "Badjé" TOUNKARA, BOUBACAR "Barry" SOULEIMANE, IDRISOU MANA "Idy Oulo", REED MARTIN, DAN GELLERT, qui m'ont aidé et soutenu dans les recherches qui ont donné naissance au projet "BANZA BANJO" (exposition, spectacles, concerts, ateliers musicaux, etc...

<http://www.artus-pierre-claude.com/banza-banjo/>)

Bibliographie

BARDINET Nicolas : "Une histoire du banjo"
coll. Contrepoints éd. Outre Mesure Paris 2003

CAMARA Sory : "Gens de la parole" Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké. Paris Mouton 1977

CHARRY Eric : Mande music "Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa". The University Press of Chicago 2000

CONWAY Cecelia : "African banjo Echoes in Appalachia". A study of folk traditions. The University of Tennessee press, Knoxville 1995, 2e ed. 1999

EPSTEIN Dena : "Sinful tunes and spirituals, Black folk music to the civil war" University of Illinois Press 1997 et 2003
"The folk banjo - a documentary history" Ethnomusicology. US Black music issue, Journal of the Society of Ethnomusicology. Vol. XIX, N° 3 September 1975

GURA Philip F. & BOLLMAN James F. : "America's instruments - The banjo in the Nineteenth century". University of North Carolina Press Chapel Hill & London 1999

KUBIK Gerhard : "Africa and the Blues". University of Mississippi Jackson 1999

LINN Karen : "That half-barbaric twang. The banjo in American popular culture". University of Illinois press 1991, 1994.

NATHAN Hans : "Dan Emmet and the rise of early negro minstrelsy". Norman University of Oklahoma press 1962

OLIVER Paul : "Savannah syncopators, African retention in the blues" Stein & Day, New York 1970 et 1974

PETRE-GRENOUILLEAU Olivier : "Les traites négrières". Essai d'histoire globale. Gallimard NRF Paris 2004 (468 pages)

SUISMAN David : "Selling Sounds - The commercial revolution in American music" Harvard University press Cambridge (Mass.) & London (GB) 2009

TAMARI Tal : "Les castes de l'Afrique occidentale, Artisans et musiciens endogames. Société d'Ethnologie Nanterre 1997

WEBB Robert Lloyd : "Ring the Banjar!" The banjo in America from Folklore to Factory. MIT museum 1984 Ed. : Centerstream publishing, Po. box 17878 Anaheim hills CA 92807