



HAL
open science

De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle : Expression cognitive singulière d'une musique-verbe

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle : Expression cognitive singulière d'une musique-verbe. ITAMAR. Revista de Investigación musical: Territorios para el Arte, n°7, 2021. hal-04698299

HAL Id: hal-04698299

<https://hal.science/hal-04698299v1>

Submitted on 15 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle : Expression cognitive singulière d'une musique-verbe

Apollinaire ANAKESA KULULUKA

Référence : Apollinaire Anakesa Kululuka, « De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle : expression cognitive singulière d'une musique-verbe », in *ITAMAR. Revista de Investigación musical: Territorios para el Arte*, n°7, Año 2021. Edición electrónica. pp. 105-144. I.S.S.N.: 2386-826.

Prélude

Dans cet article, je présente une des faces importantes de la culture musicale traditionnelle en Guyane française, encore très peu exploitée dans les domaines musical, musicologique et ethnomusicologique français. Elle est davantage abordée à travers des travaux plus généraux en littérature, en histoire et moyennement en anthropologie¹. Cet article est donc une des contributions inédites concourant à combler cette lacune dans le domaine musicologique. C'est le fruit de mes observations et expériences du terrain de plus d'une dizaine d'années (depuis 2005).

Avant d'entrer dans les détails du sujet, notons que la musique traditionnelle guyanaise est un système sémiotique polysémique, dont les considérations esthétique-techniques sont également poly-conceptuelles. Du fait de son essence plurielle, sa lecture demeure donc complexe, tant sur le plan musicologique ou ethnomusicologue qu'anthropologique.

Il s'agit d'un « un fait social total », au sens que lui octroient Marcel Mauss et Émile Durkheim (1925), régi par des « Manières d'agir, de penser et de sentir » qui s'imposent à l'individu (Durkheim). La création et les pratiques, qui en découlent, renferment effectivement une complexité des objets et des facteurs divers, qui condensent de nombreuses dimensions de la vie sociale des pratiquants (arts vivants, artisanat, culture, langue, religion, politique, économie, anthropologie, sociologie, esthétique, histoire, etc.).

Sa nature, son étymologie comme son évolution relèvent de la créolisation, concept permettant de décrire, plus globalement, le processus tant de rupture que de transformations subies au fil des siècles, dans la Caraïbe et les Amériques, par les populations des esclaves et, au-delà, leurs descendants jusqu'à nos jours. Ce concept a été utilisé dans divers domaines, dont les sciences humaines avec notamment K. Brathwaite (1971), M. Trouillot (1977) et de Gerry L'Etang (2012), en linguistique, avec entre autres Chaudenson (1995), en littérature avec Édouard Glissant, Raphael Confiant, Jean Bernabé et Patrick Chamoiseau (1989), pour ne citer que ces quelques cas.

S'il a abondamment été étudiée, ce concept de créolisation a par ailleurs nourri de nombreuses réflexions qui l'ont élucidé au travers d'autres notions, dont hybridation, hybridité, métissage,

¹ Récemment, Nicolas Darbon a consacré un ouvrage sur le sujet. L'auteur aborde la problématique, avec fruit, davantage « la création musico-littéraire, écrite et orale, dans ce pays en plein essor qu'est la Guyane. Il propose des pistes de recherche interdisciplinaires en musicologie, anthropologie du contemporain et forge le concept de transdiction. Cf. Nicolas Darbon, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatives, 2018.

mangrove, rencontre, Relation, rhizome ; Tout monde, identité-relation, identité-rhizome. Parmi des évocations et rapprochements significatives à ce sujet, on compte celles de Homi K. Bahaba (1980, 1990), de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), d'Édouard Glissant (1990, 1997), d'Antonio Benitez-Rojo (1996), de Juliane Tauchnitz (2014).

Par exemple, selon E. Glissant, le mot créolisation « [...] donne une idée à peu près complète du processus de la Relation : non seulement une rencontre, un choc, un métissage culturel, mais une dimension inédite qui permet d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sur la mer, en accord et en exil ».

Il importe également de relever que, même si les concepts cités conviennent tous pour décrire tel ou tel aspects de cette musique, la notion de musique-verbe (Anakesa 2000, 2007) et celle de musique-rhizome, que je propose, en permettraient une lecture plus significative et de façon plus ample. Dans son aspect rhizomatique, par exemple, cette musique est dotée des composantes, intrinsèquement souterraines (underground), qui en nourrissent l'extérieur, foncièrement catalyseur, dans ses aspects techniques et pratiques, ainsi que les fonctions qui en découlent. Aussi demeure-t-elle une musique qui constitue un tout multiple et donc pluriel. Elle allie ainsi une arborescence à la fois de complexité et de simplicité ; de complexité par la croissance matériaux musicaux internes, par le truchement du ressenti et de l'agi, de la pensée et de la conception de la vie autant que du monde ; externes au travers des matériaux et toutes sortes d'objets sonores, instrumentaux, mais également extramusicaux, soutendus par des relations, des rapports et des réseaux très diversifiés, dans sa représentation technique et esthétique. Dans sa part arborescente de simplicité, cette musique est assujettie au processus de formalisation systématique des éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbraux bien spécifiques, souvent rattachés à d'autres facteurs extra-musicaux comme nous le verrons plus tard, éléments obéissant singulièrement au principe de synchronie répétition-improvisation. Sa réitération, se décline sans relâchement, et demeure fondée sur des répétitions des cellules, des formules et des structures musicales simples et de formalisation, par le biais desquelles sont définies, entre autres, une identité, une destinée, une vision, une forme, une réalité, musicales et/ou non musicales, auxquelles se réfère l'œuvre produite. Théoriquement, cette musique, construite sans dogme, ni partition intégralement préétablie, est régie par le principe de l'oraliture, c'est donc une musique-verbe, dans laquelle, même le silence peut avoir la vertu d'une parole.

Les pièces musicales qui en résultent sont l'agencement d'une relative sophistication des matériaux musicaux de base aux formules et aux structures souvent simples. Cependant, l'ensemble expertement tissé, est un complexe, entremêlant divers objets sonores, pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer², qui sont déterminés à l'aléatoire à travers l'improvisation fréquente, sans pour autant se démettre de son intégrité. La combinaison, qui en découle, est une concordance souvent obtenue au travers d'une constante métamorphose. Elle intègre progressivement de nouveaux éléments aux résurgences parfois surprenantes, en sensations, émotions et sentiments, autant qu'en esthétique, tant les effets recherchés ajoutent constamment à la nouveauté et au saisissement du corps aussi bien que de l'âme et de l'esprit.

Tel un rhizome, cette musique fonctionne ainsi avec des pans stables et une mobilité alternant ou enchevêtrant, en toute souplesse intrinsèque, divers éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques et de timbre. Dans ce processus, leur transformation est plus ou moins constante. Il en résulte une création somme toute vivante qui préserve les éléments de son identité souvent fonctionnellement. En corollaire, sur les plans rythmique et mélodique particulièrement, on y trouve des zones de stabilités et de mobilités, avec des cellules, des tempos et des pulsations dont la permanence crée une simultanété

² Pierre Schaeffer, *Traité des objets sonores. Essai interdiscipline*, Paris, Seuil, 1966, 672 p. Cf. également, *Id.*, *Machines à communiquer*, 2 tomes (1. *Genèse des simulacres* 2. *Pouvoir et communication*), Paris, Seuil, 1970 et 1972.

vitale, qui fait que le Tout s'élabore par la mise en réseau et rencontres des apports composites intérieurs-extérieurs précédemment évoqués.

Quant à la notion de "musique-verbe", elle m'a été inspirée par ce que je savais déjà du rapport musique-parole dans la culture musicale africaine (que j'ai qualifiée de « verbe-musical » au lieu du « langage tambouriné », employé par bon nombre d'ethnomusicologues africanistes, dont Simha Arom. Pour eux, ce langage ne se limite qu'à la manière de « parler » ou de porter un message uniquement par le tambour). Pour mieux en aborder la réalité, voici une anecdote évocatrice qui en résume la profonde nature :

À Cayenne, un soir de week-end, la nuit tombée, je perçus quelques belles sonorités lointaines, bien animées et qui m'intriguaient. Je posais alors, à mon voisin, la question de savoir ce que c'était ? Il me dit : « C'est du kasékò ». Qu'est-ce que c'est alors ? « Si tu veux, ce sont les tambours qui parlent et les gens s'amuse ». Ah bon, comment ça ? « Ben oui ! Chez nous, on fait des soirées kasékò ; c'est le moment de partage... » Et comment appelez-vous alors les instruments qu'on y joue ? « Non seulement les instruments (tambours, *ti-bwa*, *chacha*³), même la danse, les chants, le repas, la boisson, les cris, les rires, ce moment-là, tout ça c'est du *kasékò* ; c'est l'ambiance de la vie *kasékò* quoi ! Si tu veux, les corps font la musique, les danses et les instruments parlent, et la vie s'anime... Il te faut donc le voir... Il faut y participer pour le comprendre ». À la suite de ce conseil, j'ai vu et participé à de nombreuses soirées du genre, pour voir, écouter, entendre et tenter de mieux comprendre, cette vie musicale singulière.

Comment pouvons-nous alors le percevoir et en saisir le propos factuel ? Notons que le *kasékò*, ainsi que nous le verrons dans la suite de mon propos, n'est pas l'unique exemple du genre. Du reste, cette anecdote en dit long sur le caractère-même de la musique traditionnelle guyanaise, dont j'étudie ici la singularité performancielle : à la fois musique-verbe et musique-rhizome.

Avant de pénétrer les détails du sujet, souvenons-nous d'abord que comme la culture, la musique traditionnelle guyanaise ici traitée est de nature foncièrement plurielle. Elle-même, ainsi que la culture sous-jacente, sont effectivement le produit de plusieurs cultures, résultant de multiples positionnements et visions du monde, dont les sources sont essentiellement antagonistes. Elles sont aussi le fruit de plusieurs langues et peuples d'origines également diverses (initialement des colons européens, des esclaves africains et des autochtones amérindiens), se retrouvant dans les Amériques, pour construire un Nouveau monde. On le sait, c'est un monde à part, exceptionnel, forgé au travers du processus de créolisation : une nouvelle conception des êtres, de la vie, du monde. Sur le plan humain, il ne s'agit donc pas de l'addition de cultures, mais plutôt d'un processus transculturel unique qui, au fil des siècles, a donné un résultat tout autant original, né dans les Amériques, en Guyane française en l'occurrence. Il en a résulté une forme de refondation, de recréation des cultures, et même l'émergence des êtres nouveaux, que l'on qualifie génériquement de Créoles.

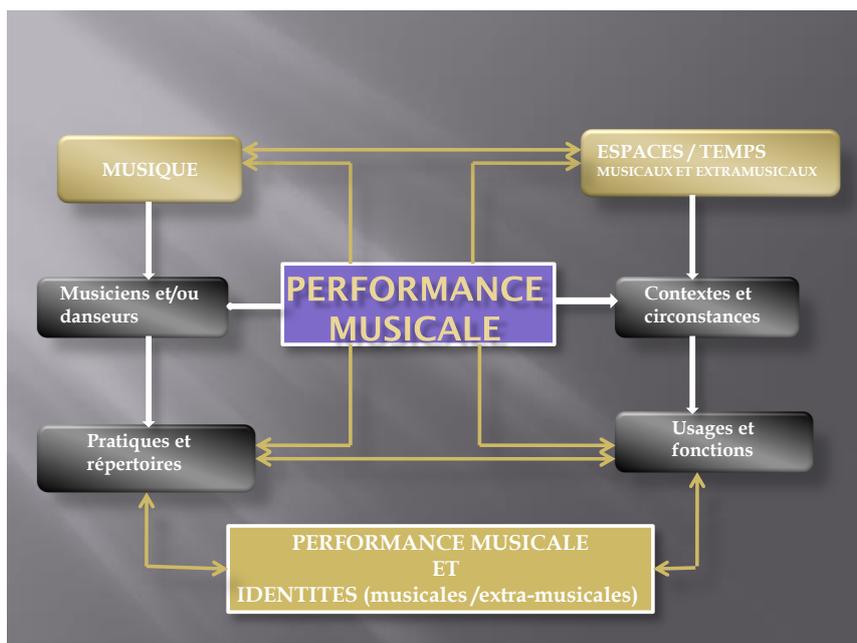
Dans la sphère artistique, la performance musicale, que j'étudie ici, est l'écho de l'espace social et culturel de cette reformulation de la pensée, de la vie et de la conception du monde. Elle est aussi le moyen de transposition et de transformation des valeurs de sources et catégories diverses. Elle n'est aucunement une pratique culturelle seconde, puisqu'elle est le

³ *Tibwa* (littéralement petit bois) est un terme créole qui désigne un idiophone. Il peut s'agir de deux baguettes moyennement longues, en bois dur, que l'on entrechoque pour produire un rythme spécifique. Souvent c'est un rythme qui définit l'identité du genre et/ou style de la musique jouée. Dans la musique *kaseko* créole guyanais, entre autres, le *tibwa* est un ensemble composé de deux courtes baguettes en bois durs avec lesquelles on percute une caisse en bois en forme de tabouret.

lieu où se sont construites et se construisent encore des philosophies, dont bon nombre d'actions fondent encore des actes régissant la vie, tant communautaire qu'individuelle, des sociétés de notre temps (le XXI^e siècle). C'est le lieu symbolique des métissages, des mélanges, mais aussi des enjeux sociaux et sociétaux majeurs, qui se tissent, s'entrecroisent, s'interprennent. La musique qui en découle représente, pour chaque Guyanais, le médium ou le support pour lire et dire le monde, pour évoquer son rapport à l'autre et à sa communauté.

Pour traiter cette problématique, et permettre au lecteur d'en saisir le mieux possible les facteurs qui en régissent l'essence et la signification fondamentales, il m'a semblé plus pertinent d'en apporter d'abord une lecture globale, en adoptant une approche cognitive à travers un regard pluridisciplinaire. Celui-ci s'appuie plus particulièrement sur la sémiotique, pour en relever les signes, les symboles et les représentations qui lui donnent sens et permettent de comprendre ses enjeux et les signifiants culturels, tout en mettant en exergue les constructions identitaires et sociopolitiques sous-jacentes. Ensuite, le point de vue socio-anthropologique est essentiel pour mettre en exergue la représentation et la représentativité de l'homme guyanais dans son milieu socioculturel à travers une performance musicale. La musicologie, dans ses aspects historique, systématique, systémique et ethnologique, permet ici de saisir le sens technique et esthétique de la musique, mais aussi celui des pratiques qui en résultent.

Voici, pour commencer, un schéma qui en résume les composantes et leurs interactions.



Comme dans bon nombre des cultures du monde, dans l'univers culturel traditionnel guyanais, la musique est un acte qui comporte une dimension multisensorielle. Elle se réalise à travers une performance somme toute particulière. C'est à la fois une pratique et un processus durant lesquels les idées musicales sont réalisées et accomplies, mais surtout données autant à voir et à entendre qu'à dire exceptionnellement des choses de l'homme, de ses environnements social, naturel et sacré. Cette performance demeure également un canal idéal pour transférer toutes sortes de messages, un canal de production sonore duquel résulte une musique-verbe qui conte l'Humanité des hommes, la vie des êtres, l'harmonie avec le temps et les univers. En quoi une telle musique peut-elle être singulière ?

C'est une pratique qui se concrétise à travers une prestation qui n'est pas uniquement la résultante d'un agencement voire d'une simple juxtaposition ou synchronisation d'éléments musicaux techniques et esthétiques. Elle n'est pas non plus seulement le fruit d'un composé d'événements sonores et visuels, puisqu'elle se trouve également connectée aux contextes, circonstances et espaces spécifiques, sous-tendus par divers domaines de la vie temporels et intemporels. Il en découle de multiples et riches connaissances, savoirs et savoir-faire, mais aussi des formes variées d'intersection. L'ensemble est élaboré sur le fondement des principes culturels intrinsèques caractérisés, riches en symboles et en significations, et que les musiciens, les danseurs et/ou chanteurs traduisent en pièces musicales et danses, à travers une grande variété des configurations perceptives.

De fait, comme ailleurs, la performance musicale guyanaise s'avère alors être l'expression d'une singulière tradition portée par un système structurel et socioculturel où la musique-verbe⁴ est un principe à la fois capital et original.

C'est une organisation de l'expérience musicale qui exige plusieurs niveaux de lectures. Il en est de même pour la compréhension de la performance sous-jacente qui constitue la problématique que je traite ici. Qu'est ce qui fait alors l'objet de la performance musicale dans la société traditionnelle guyanaise ? Quels en sont la nature, la signification et le processus de réalisation ? Quels contextes, situations et circonstances la sous-tendent-ils ? De quelle nature sont les dynamiques, les interrelations et les interactions qui la composent ? Quelles en sont les techniques de mise en œuvre ainsi que les formes intrinsèques de connaissances et de savoirs ? Quel en est le processus d'élaboration et pour quelle visée ? En résulterait-il des constructions identitaires et/ou de socialisation spécifiques et significatives ?

Nul doute que des questions sur cette problématique sont encore nombreuses et variées. Il n'en est pas moins de réponses que l'on peut y apporter. Les quelques interrogations de base, ci-haut mentionnées, constituent un fil conducteur à la réflexion que je mène ici en rapport avec la Guyane musicale traditionnelle. Cette réflexion est le produit d'un mûrissement des lectures consacrées à la littérature sur cette importante et complexe problématique. Elle est aussi, et en particulier, le fruit, comme déjà relevé, d'un ensemble d'observations *ad hoc* que j'ai menées sur le terrain guyanais depuis plus d'une dizaine d'années. Mes investigations ont nécessité, entre autres, des observations participantes et réflexives. J'ai eu l'opportunité d'y effectuer des expériences qui m'ont permis de progressivement mieux appréhender l'essentiel de la pratique musico-chorégraphique, et avec elle, le sens de la performance sous-jacente telle quelle est pensée et opérée au sein de la culture guyanaise. Les analyses systématiques et systémiques notamment, que j'en ai réalisées ensuite, m'ont permis de mieux éclairer les arcanes des paramètres majeurs du système musical en question.

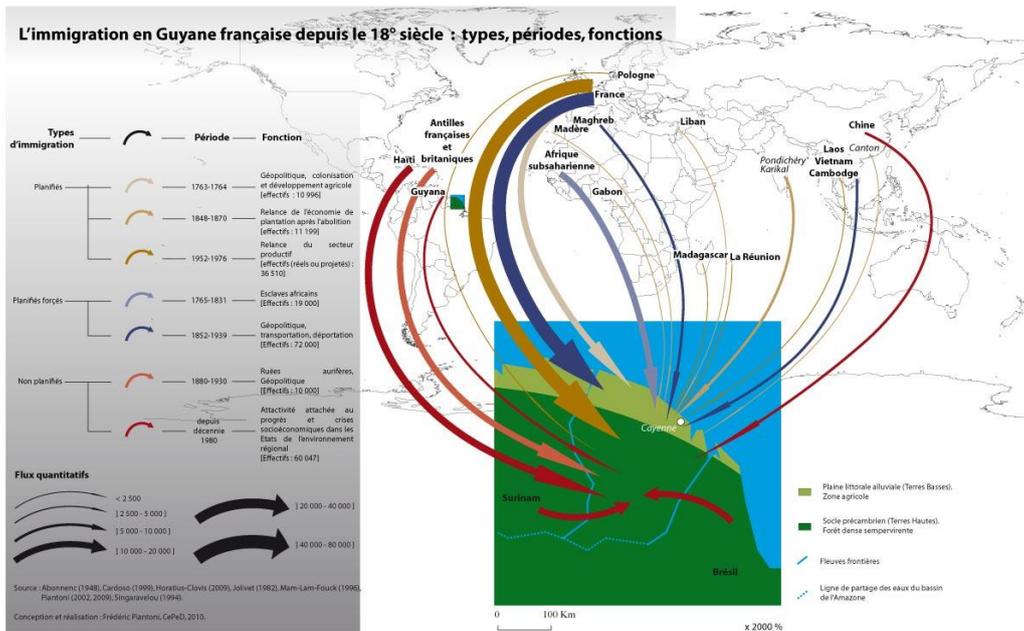
Le sujet est vaste et la Guyane dispose d'une grande variété de peuples et de cultures. En corollaire, la réalité et le sens de la performance musicale en Guyane ne peuvent être

⁴ La musique-verbe est une expression que j'utilise pour signifier le lien étroit qui existe, au sein des cultures étudiées, entre le triptyque musique, danse, chant (particulièrement liées aux langues à tons), en tant que pendants, mais que l'on conçoit surtout comme une extension logique et étroite de la parole, du Verbe, au sens large, ce, en termes de langage et de communication. Ici, musique et danse, autant que la sonorité instrumentale, sont conçues comme dotées de code communicationnel équivalant à celui de la parole parlée. C'est ce que certains ethnomusicologues qualifient de « langage tambouriné », et que moi je nomme « verbe musical », car ce langage ne concerne pas uniquement le « langage du tambour », mais concerne tous les instruments musicaux, voix comprise, dont les usages participent substantiellement aux langages, communications et échanges en tous genres, tant dans le domaine matériel que spirituel. Sur le langage tambouriné, cf., entre autres, les travaux de Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, Paris, SELAF (*Ethnomusicologie*, 1), 1985 ; Kofi Agawu, 1995. "The Invention of "African Rhythm", *Journal of the American Musicological Society* 48 (3): 380-395; Gerhard Kubik, 1972. "Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns", *Review of Ethnology* 3 (22): 169-176. 1996 "Emics and Etics: Theoretical Considerations", *African Music* 7 (3): 3-10, pour ne citer qu'eux.

véritablement saisis que si la pensée musicale qui l'engendre est comprise préalablement. Aussi commencerai-je par en définir ici le concept.

Sachons avant tout que la Guyane française est multiethnique, et sa population est des origines diverses provenant de cinq continents. Des peuples qui la composent, il existe trois communautés de base : les Amérindiens, les Bushinengé ou Noirs Marrons et les Créoles. La communauté amérindienne est composée de six groupes ethniques autochtones : les Kalin'ña ou Galibi, les Lokono ou Arawaks, les Palikwene également dits Palikur ou Parikours, les Teko ou Émerillons, les Wayãpi ou wayampis ou encore Oyampis, et les Wayana ou Wayanas. Pendant la période l'esclavage et des marronnages, ces Amérindiens ont été rejoints par les Bushinengé dans la jungle où ils vivaient et ils y ont connu des rapprochements, même si quelques accrochages au début de leurs rencontres, on s'en douterait, étaient inévitables. Les Bushinengé compte pareillement six groupes ethniques : les Aluku appelés aussi Boni, les N'Djuka (D'juka) ou Bosch, les Paamaka (Paramaka ou Paramaca), les Saamaka (Saramaka ou Saramaca), les Matawai et les Kwinti.

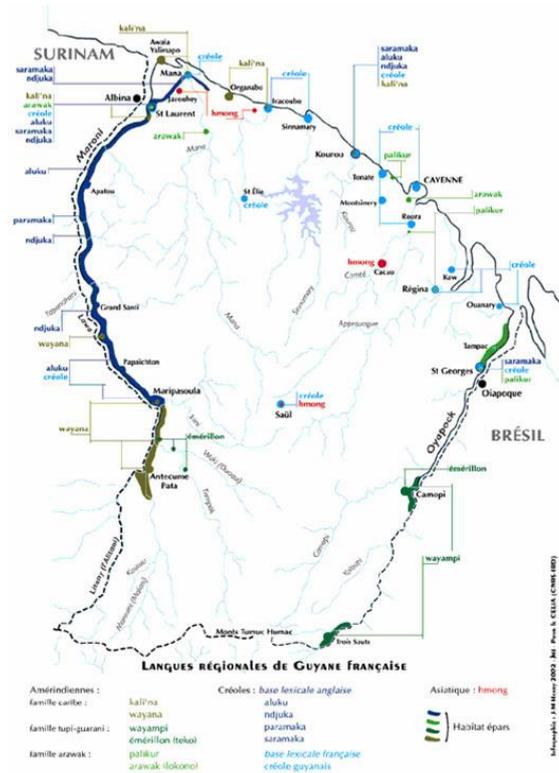
Ce sont là des descendants d'esclaves qui ont marronnés aux XVII^e-XVIII^e siècles, quittant les plantations et les habitations de leurs maîtres, au Surinam. Ensuite, ils se sont enfuis dans la jungle amazonienne où ils se sont réfugiés et constitués en ethnies, en mettant en place une organisation socio-politique et culturelle spécifique. Cette organisation est fondée essentiellement sur des coutumes et des valeurs culturelles de l'Afrique, qu'ils ont su adapter à leur nouvelle condition de vie. Quant aux Créoles guyanais (Noirs ou Métis), ce sont des descendants d'esclaves qui sont restés dans des plantations et des habitations de leurs maîtres, jusqu'à l'abolition des esclaves en 1849. Toutes les personnes issues des mélanges de personnes d'origines diverses, avec ou sans les descendants des Créoles affranchis de Guyane, ainsi que les autres Créoles venus des Antilles et de la Caraïbe, rentrent aussi dans cette catégorie créole. Étant proches de la culture dominante, et après l'abolition, ce sont donc les Créoles qui détiendront le pouvoir politique, et c'est encore le cas jusqu'à aujourd'hui, de façon majoritaire, même si la situation tend à changer. Les Créoles essentiellement sont basés dans les bourgs et dans les villes, où aujourd'hui, ils sont rejoints par les Amérindiens et les Bushinengé. Ces deux dernières communautés ont longtemps été méprisées (et les raisons sont multiples et variés) notamment par les Créoles qui les assimilaient aux « sauvages », car vivant dans la jungle, loin de la civilisation. Puisque la Guyane est l'un des territoires français d'Outre-mer, c'est le français qui est la langue officielle et commune toutes ces communautés, même si chacune d'elles et chaque groupe ethnique sous-jacente ont une langue qui leur propre et porte la dénomination de l'ethnie concernée (par exemple, les Créoles parlent créole, les Aluku (Boni) l'*aluku*, les Saamaka le *saamaka*, les Kali'ña le *kali'ña*, etc.). Toutefois, le créole reste hégémonique. Après le français, c'est la langue pratiquée notamment dans les médias, les écoles, pour certains faits administratifs.



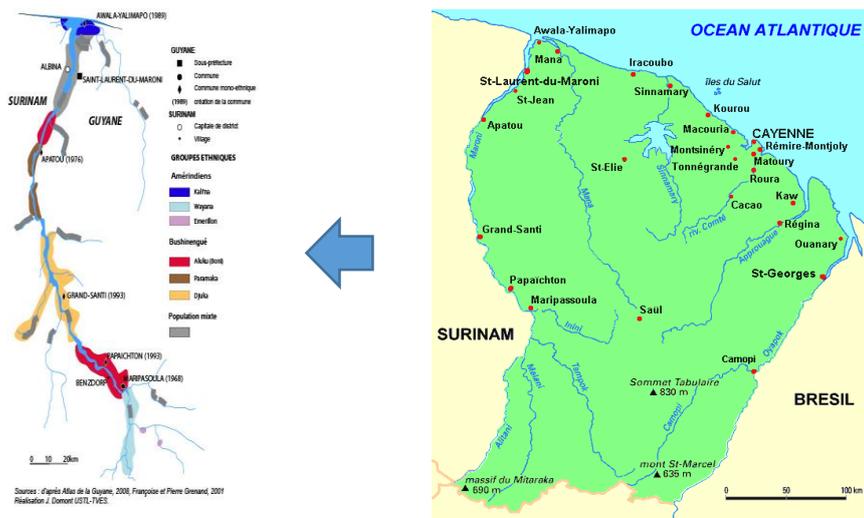
Carte 1 : L'Immigration en Guyane française depuis le XVIII^e siècle.



Carte 2 : Situation géographique de la Guyane française. Source: GraphicMap.com



Carte 3 : Langues régionales de la Guyane française.



Cartes 4 : Distribution des groupes ethniques le long du fleuve Maroni.

Le concept de "musique" et le sens musical dans la Guyane traditionnelle

Dans le système social guyanais, le substantif musique est un vocable générique et marqueur culturel ; c'est un concept pluriel. Ici, ce mot de musique ne sert pas uniquement à traduire la réalité des matériaux sonores organisés artistiquement et esthétiquement, pour produire une œuvre dans des contextes et circonstances spécifiques. Il fait aussi référence à d'autres valeurs extra-musicales sous-jacentes, ce, dans un rapport inhérent de très fortes interactions et interrelation entre les éléments musicaux et extra-musicaux, à l'intérieur même du système musical qui les engendre.

Ainsi le mot *grajé*, par exemple, est un substantif qui désigne à la fois les chants, la danse, les tambours sur cadre, le rythme référentiel, les costumes et la performance musicale et le moment de son déroulement, mais aussi la restauration alimentaire et d'autres faits et gestes qui émaillent une soirée musicale du même nom spécifiquement chez les Créoles guyanais. Il

en est de même pour leur *kasékò*. Quant au terme *tulé*⁵, des Amérindiens Wayãpi, il désigne tout autant la musique et sa performance, que les grandes clarinettes en bambou à anche unique et sans trous de jeu, ainsi que la formation orchestrale et le répertoire musical résultants. Le *malaka* est, chez eux, à la fois la séance chamanique, les chants et la danse, ainsi que le hochet qui les accompagne. La musique produite permet ou facilite, entre autres, la communication avec des entités divines. Elle aide aussi à la guérison des malades. Ainsi, globalement, les *malaka* forment-ils des propositions cosmologiques auxquelles les habitants du village adhèrent ou qu'ils discutent, comme l'a également observé très justement Jean-Michel Beudet (1997, 43).



Image 1. Performance *tulé* avec des clarinettes en bambou des Wayãpi, Cayenne, Jardin botanique, 2009, © auteur⁶.



Image 2. *Malaka*, hochet sacré du shaman amérindien *kali'ña*

⁵ Sur le *tulé* et les Wayãpi, lire particulièrement Jean-Michel BEAUDET, *Souffles d'Amazonie les orchestres tulé des Wayãpi*. Nanterre : Société d'Ethnologie, Collection « Hommes et Musiques », 1997.

⁶ Toutes les photographies sont de l'auteur, sauf exception dûment signalée.



Image 3. Performance amérindienne *palikwene*, de la danse *kalawashi* (hochets sur pilotis, équivalent du *malaka* des Kali'ña).

Chez les Bushinengé, le terme générique *apinti* fait référence au tambour à une membrane et au langage tambouriné rituel (*apinti tongo* littéralement parler ou langue *apinti*) qu'il produit. Il désigne également le rite ainsi que la pratique musicale qui en découlent.

Plus globalement, sur le sens que l'on donne au vocable musique, en Guyane, de tels exemples sont multiples. Ici, les musiques, souvent essentiellement dansées et fonctionnelles, ne constituent pas uniquement des actes de plaisir collectif, communautaires ou pluriethniques. Elles sont aussi à la fois réalisations et écho, entre autres, d'une référence à la nature et à la cosmogonie. Au sein des systèmes traditionnels, particulièrement dans les rituels et les cérémonies, l'acte musical n'est nullement un simple accessoire suppléant l'action engagée, même si, à ce sujet, on observe quelques exceptions surtout chez les Amérindiens⁷. Cet acte participe également aux enjeux aussi importants que l'affirmation politique identitaire⁸ de chaque groupe des peuples qui composent ce territoire. En général, chacun de ces groupes participe, de façon significative et distinctive, à la définition d'une humanité spécifique qui ajoute à la richesse culturelle des peuples de Guyane. Ici, la musique est donc un phénomène qui englobe la totalité du physique, du métaphysique et de l'émotionnel. D'elle, découle également une singulière culture de vie, de communication et de représentation sociale. C'est une culture de vie exprimée de façon plurielle, selon les préceptes régissant chacune des communautés concernées.

Les musiques qui en résultent sont par ailleurs de différentes catégories. Elles sont réalisées par les moyens des performances caractéristiques : publiques et privées, traditionnelles, folkloriques ou de variétés ; rituelles, cérémonielles ou divertissantes. Elles présentent aussi bien les traits d'un art individuel que collectif, et la multiplicité de leur nature ajoute à leur richesse technique, esthétique et idéale. C'est pourquoi, les richesses musicales guyanaises ne se dévoilent pas comme des systèmes autonomes dont on ne comprendrait la nature seulement

⁷ Jean-Michel Beudet est parvenu aussi au même constat concernant certaines soirées musicales amérindiennes, comme les concerts *tule wayāpi* (pour les détails, on lira avec fruit Jean-Michel Beudet 1997).

⁸ Chez les Créoles, par exemple, le mot *kasékò* désigne à la fois le rythme, la danse, les chants, le divertissement, la performance, le moment de cette performance (*swaré kasékò*). C'est aussi le cadre de transmission de la tradition culturelle et des valeurs et coutumes qui y sont associées, etc. C'est donc un des symboles identitaires des Créoles Guyanais voire, au sens large du terme, de la Guyane.

qu'à partir des paramètres techniques et esthétiques spécifiquement musicaux. En effet, leurs systèmes font aussi sens à travers un ensemble des enjeux pratiques, sémiotiques et conceptuels, ainsi que des jeux différenciés et contrastants. Par ailleurs, du fait des conjonctions historiques, ces musiques nécessitent qu'on les définisse et interprète également à travers une mise en relation des unes et des autres, mais aussi en relation avec les autres productions musicales, telles que les européennes et les africaines, qui en constituent des sources originelles, et desquelles elles ont reçu une influence plus ou moins conséquente.

À ce propos, comme chez les Africains traditionalistes, les Créoles et les Bushinengé, par exemple, ont une conception musicale qui comporte une double signification, technique et symbolique, par le biais de laquelle on élève, entre autres, les instruments musicaux au rang des êtres qui "parlent" ou "chantent", et ceux qui "soutiennent" ou "accompagnent", tous valorisant le propos et l'action de vie sous-jacents. C'est pourquoi je qualifie ces instruments "d'êtres culturels". Cette considération permet d'établir un rapport entre ces instruments, ainsi personnifiés, et les personnages de la société voire ceux de la sphère spirituelle. En effet, certains de ces instruments sont réellement considérés comme des êtres mâles et femelles, tout en étant parfois référencés avec des statuts sociaux spécifiques. D'autres sont pris pour des ancêtres, d'autres encore pour des divinités. La paire des tambours *yangwé* créoles, par exemple, forme un couple instrumental mâle et femelle. On leur trouve des équivalents chez les Bushinengé. C'est le cas notamment des tambours *agida* des Boni, mais aussi des *paa doon* et *maa doon* des Saamaka, qui sont respectivement mâle (tambour papa) et femelle (tambour maman). Chez les Bushinengé, ces instruments sont foncièrement de nature sacrée, et donc associées à des divinités ou à des ancêtres. Aussi leur sonorité est-elle traditionnellement assimilée à la "voix" de ces entités (divines ou des ancestrales), ce, suivant la destination ou le personnage auquel l'instrument concerné est assimilé.



Image 4a. Performance tambours (mâle et femelle) *yangwé* des Créoles guyanais, accompagnant la danse *kanmongwé*.



Image 4b. Performance danse *kanmongwé* Groupe Wapa.



Image 5a. Tambour sacré *agida boni* (Bushinengé) dans sa case au village, à l'abri du regard indiscret.



Image 5b. Tambour sacré *agida boni* (Bushinengé) dans sa case en bordure d'une rivière dans la forêt.



Image 6. *Gaa doon, Maa doon* (mâle & femelle, papa et maman) tambours sacrés des Bushinengé Saamaka.

Voilà pourquoi, pour comprendre et élucider le fonctionnement des performances des musiques de Guyane, il est nécessaire donc que l'on en observe, définisse et interprète de multiples relations et interrelations musicales et extra-musicales, ainsi que les réseaux, les croisements qui les engendrent, mais aussi les tracées, les tissages, les connexions et interactions qui en résultent. Ces facteurs en définissent véritablement le sens. Les rapports sous-jacents concernent surtout les relations musicales des objets sonores, des instruments musicaux et leurs acoustiques, des techniques de jeux, des structurations formelles et stylistiques, des genres et des répertoires. Ils concernent aussi les relations extra-musicales qui leur sont associées. Ces interconnexions peuvent concerner les acteurs ou personnes de la société qui les produisent, les environnements socioculturels et même naturels de leurs accomplissements, mais également les circonstances, les représentations et les contextes qui y sont associés, ainsi que d'autres facteurs encore.

Examinons à présent les détails de la fameuse réalité de la performance musicale dans les cultures musicales guyanaises traditionnelles.

L'essence de la performance musicale dans les cultures musicales guyanaises

D'une façon générale, la performance musicale est la technique et la manière de mettre en œuvre ou d'interpréter musicalement des matériaux sonores de façon synchrone. Elle se réalise, collectivement ou individuellement, dans des circonstances variées de prestations :

concert, récital, spectacle et d'autres formes encore. Cet art de jeu musical met d'abord en valeur différents paramètres et aspects d'« objets sonores ». Les paramètres pris en compte sont alors en lien notamment avec les mélodiques, les rythmiques, les tempos, les dynamiques et l'instrumentation. Pour le traitement desdits objets sonores, dans le système écrit comme dans le système oral, outre l'homme et les instruments musicaux *ad hoc*, on peut aussi recourir à la machine, dont l'ordinateur. Il en est notamment ainsi pour les musiques électroniques et/ou électroacoustiques, savantes ou pas, ce depuis le XX^e siècle.

En revanche, dans la plupart des cultures à tradition orale, comme celle traditionnelle de la Guyane, une performance musicale, par-dessus ce traitement technique des matières sonores, confédère également d'autres enjeux cruciaux qui se juxtaposent : organiser une expérience de vie (physique et mentale), traduire ou exprimer la relation à l'autre, affirmer la cohésion sociale à travers une réalisation artistique collective (par le chant, par le jeu instrumental et par la danse). Aussi la musique qui en résulte offre-t-elle une représentation de facteurs artistiques et socioculturels multiples et divers. Aussi peut-elle se substituer à la langue et à la parole parlée, tout en portant des fonctions symboliques essentielles. Celles-ci dynamisent, de façon également divers et variées, la vie des individus et des communautés concernés. Il s'agit là d'une musique-racine, et donc d'une musique-rhizome. Elle se structure, comme une concordance des sonores et des silences, des dissonances et des consonances, des rythmes synchrones et asynchrones, des pulsations lentes et rapides, etc., s'opérant dans des rapports somme toute harmonieux. Cela se fait autour d'une idée centrale, celle de l'unité sociale singulière, car fondée sur une cohésion favorisant une existence en bonne intelligence des individus, dans un cadre social pluriel et hétérogène. En effet, ici, les différences endogènes, et même exogènes, sont surtout considérées comme étant un élément positif d'enrichissement mutuel entre les individus d'une même communauté ou non. Les choses se pensent ainsi, particulièrement dans le cadre des musiques cérémonielles et de divertissement. Dans cet espace, les protagonistes, jouant des rôles différents, participent à la concrétisation d'une harmonieuse cohésion entre eux, sans pour autant masquer les différences inhérentes à leur groupe, comme dans tout groupement humain.

D'une façon générale, quelques constances sous-tendent les pratiques techniques des performances musicales traditionnelles de Guyane. À travers le territoire, ici et là, on observe aisément des jeux vocaux et instrumentaux alternant des passages solos et des *tutti* (en tant qu'événements collectifs intergroupes). Musiciens, chanteurs, danseurs et public évoluent en étroite interdépendance. Les uns et les autres peuvent, du reste, jouer plusieurs rôles en même temps ou en alternance : en passant d'un statut à l'autre (de public devenir successivement musicien, danseur ou chanteur) ou alors jouer d'un instrument et chanter en même temps ; danser en chantant ; être public et répondre aux chants ou ponctuer une séquence instrumentale par des cris, des frappements de mains ou d'autres artifices, etc.).

Du reste, ces pratiques musicales sont en lien avec la structuration sociale des communautés qui les produisent⁹. Aussi les rassemblements musicaux, qui en résultent, constituent-ils des miroirs d'une unité manifeste et d'un bien être partagé, à travers les divertissements ou les

⁹ Il existe, entre autres, des instruments mâle et femelle (les tambours *yangwé mâl* et *fimèl* des Créoles, par exemple) ; il y a des tambours enfants (*pikin doon*) et des tambours adultes (*gaan doon*) chez les Bushinengé boni notamment, ainsi que des tambours pères (*paa doon*) et des tambours mères (*maa doon*) chez les Bushinengé saamaka, entre autres, etc.

instants festifs. Ces moments de retrouvailles en groupe permettent également aux participants d'être, selon les circonstances et les contextes du moment, en harmonie avec la nature et/ou avec l'univers religieux. Dans ce cas, les performances musicales sous-jacentes sont des systèmes symboliques qui mettent en jeu les hommes, leurs ancêtres, les dieux et l'environnement naturel, la forêt en particulier. Il s'établit, concomitamment, des relations et interactions liant le langage musical à celui du corps (par la danse) et de la parole ou du verbe, au travers d'un langage adéquatement codé (souvent instrumental) et évocateur, notamment des propos des dieux, ou en référence aux sonorités et aux êtres de la nature¹⁰. En Guyane, cette pratique est très répandue particulièrement chez les Amérindiens et chez les Bushinengé, chez qui la relation musique-sacrée est très prégnante et d'importance majeure.

Rappelons-nous que bon nombre de leurs instruments sont tenus pour des "êtres culturels" dotés d'une "voix" et d'un certain pouvoir magique. Pour ce faire, ils peuvent donc représenter, entre autres, un animal mythique, un ancêtre ou une divinité. À cela s'adjoignent des éléments verbaux et visuels, ainsi que des gestuels spécifiques qui sous-tendent le langage du corps souvent très évocateur et étroitement lié au jeu musical. Les musiques ainsi produites deviennent, sur certains plans, l'expression symbolique des forces cosmiques que l'être humain cherche plutôt à concilier qu'à se les approprier. Sur d'autres plans, des éléments musicaux esthétiques, stylistiques et formels – par ailleurs très dynamiques – participent à l'intégration sociale des pratiquants et leur public, tout en donnant une résonance particulière à leurs différentes musiques, et avec elles, à leurs propres identités. Les œuvres produites deviennent alors un système signifiant, qui transforme tant le langage, au sens large du terme, que les échanges sociaux.

L'on comprend alors pourquoi, en Guyane, les performances musicales traditionnelles constituent également des espaces d'interculturalité et de rencontres, des espaces de traditions et de mémoires vivifiées. Elles deviennent aussi une dynamique et un système des valeurs et vecteurs d'identité individuelle ou communautaire. Elles sont une référence culturelle, expression d'une conscience individuelle ou collective ; une manière d'être et de penser spécifiquement le monde.

Techniquement, il est un fait exceptionnel qui mérite d'être souligné ici. Pendant la performance musicale, les différentes parties instrumentales se définissent en particulier par des plages ou des masses de hauteurs sonores et de timbres plutôt que par des intervalles précis constituant une mélodie. Ainsi, l'opposition des registres grave-aigu est de grande importance. Elle est prise en compte dans cette mise en valeur des **hauteurs** et des timbres. Par ce moyen, s'établissent un certain nombre des liens en référence, entre autres, à la taille instrumentale (gros-moyen-petit¹¹), au statut d'êtres culturels déjà évoqué pour les instruments que l'on dit doté d'une voix, d'une parole et doués d'un pouvoir certain (c'est le cas particulièrement pour les instruments représentant les ancêtres et les dieux). Cette opposition sonore, de registres, d'intensités, de hauteurs et de timbres, permet

¹⁰ Les associations ainsi effectuées sont le fruit d'expériences et de transmission à travers des initiations, enseignées au sein des cadres formels précis, en lien avec la pratique musicale, tout en tenant compte du but qu'on y vise.

¹¹ La représentation « Gros, moyen et petit » fait référence notamment au rapport social Ancien-adulte-jeune. Ce rapport figure aussi le degré de connaissances : juvénile-maturité-sagesse ; innocent-apprenant-maître.

conséquemment la distinction des rôles de musiciens : accompagnateurs, marqueurs de rythmes ou de tempos et soliste. Ainsi les associations hauteurs-timbres s'avèrent-elles fondamentales dans la création musicale traditionnelle guyanaise. Toutefois, ces oppositions se manifestent de façon, soit très tranchée, soit graduelle, ce, selon les peuples concernés et les pratiques musicales mises en œuvre.

Pour le reste et de façon plus générale, les variations d'intensités ou le recours aux nuances ne sont jamais explicites. Elles sont souvent le fait de changement de l'instrumentiste au cours du jeu, chacun ayant un toucher et une force de jeu instrumental différents de ceux des autres musiciens. Il arrive cependant – comme chez les jeunes *bushinengé* notamment et dans leurs pratiques de l'*aleké* et du *bigi poku* ou *kawina*, deux genres musicaux de divertissement –, que les musiciens marquent sensiblement des ralentissements et des accélérations de rythmes qui entraînent quelques variations d'intensités assez singulières.



Image 7. Tambours *aleké* (utilisés principalement par des jeunes Boni, N'djuka et Paamaka).



Image 8. De gauche à droite : *haïma*, *tibwa* et, en arrière-plan, grosse-caisse et *chacha* (en tube métallique), pour la musique *kawina* (jeunes Saamaka, Mataway et Kwinti).

Par leurs tailles, leurs propriétés et leurs usages, les instruments guyanais traditionnels marquent également l'hétérogénéité et l'épaisseur acoustiques, par lesquelles peuvent se définir des types musicaux qui se réalisent alors par le truchement de deux univers majeurs : les mondes musicaux rituel et non rituel. Le jeu musical résultant est tout autant un symbole qu'un phénomène éclairant divers facteurs sociaux. Ceux-ci relèvent de toutes sortes de relations. Il s'agit de relations d'échanges, de communications, de liens socioculturels et artistiques, mais aussi de coopération ou d'échange, d'opposition ou d'harmonie, ainsi que d'interactions sociales qu'entretiennent les individus ou groupes d'individus. Ici, le jeu musical est, comme nous l'avons vu précédemment, parfois la substitution de la parole sous-tendant le fondement de diverses formes de représentations et de communications codées par le biais de la musique. Il participe ainsi à toutes sortes d'harmonie voire de « fusion des horizons », pour reprendre l'expression de Hans-Georg Gadamer (1967). Toutes ces actions reposent sur trois actes majeurs : le *voir*, l'*entendre* et le *faire*, qui constituent le socle des significations résultant de la performance et de l'acte de création et de pratique des cultures musicales guyanaises traditionnelles.

Actes essentiels de la performance musicale guyanaise traditionnelle : voir, entendre et faire

Dans la performance musicale guyanaise traditionnelle, le *voir*, l'*entendre* et le *faire* sont en effet trois actes essentiels qui régissent la majorité des pratiques, surtout celles réalisées en groupe. Ces trois actes vont de pair avec trois actions : *chanter*, *danser* et "*musiquer*", par lesquelles l'œuvre et le jeu musical prennent véritablement tout leur sens. Ces actes et actions appellent, par-dessus tout, d'autres actions, cette fois, extra-musicales qui s'y associent dans une forte interaction. Cela peut être une entraide, un repas, une boisson, un conte, etc., à partager pendant le moment de la performance.

Dans l'agencement des faits musicaux, s'instaurent en même temps d'étroites relations d'échanges communicationnels. Elles concernent l'ensemble des protagonistes (musiciens, chanteurs, danseurs, public ou spectateurs) et se réalisent à travers un jeu musical d'une grande ferveur et d'un grand dynamisme.

D'une façon générale, les musiciens accordent une attention particulière à la dimension spectaculaire de leur acte musical. Par ce biais, ils offrent au regard des gestes, des mouvements, ainsi que l'exhibition de leurs costumes souvent à la teneur évocatrice et symbolique. Par ce truchement, ils investissent, dans les aspects visuels de la performance musicale, autant d'énergie et de créativité que dans les sons eux-mêmes. Aussi peut-on observer, chez eux, des musiques qui se trouvent logiquement associées aux mouvements du corps, en particulier des danseurs, ainsi qu'aux costumes et autres accessoires portés par les chanteurs, les musiciens et les danseurs. Il en est ainsi, par exemple, des sonnailles *kaway* noués aux chevilles des danseuses et danseurs, chez les Amérindiens et les Bushinengé, ou du tissu *kamza* ceint aux reins des chanteuses et danseuses créoles qu'elles utilisent pour, entre autres, pavoiser en dansant. Par ailleurs, les costumes, souvent ornementés, sont de couleurs éclatantes. Les Amérindiens y ajoutent aussi des plumes chatoyantes et ondulées. Ainsi, les prestations musicales qui en découlent deviennent une expérience multisensorielle. Ici, la part du visuel est donc rendue saillante par différents procédés, plus ou moins complexes. Leur différence est liée aux répertoires distincts pratiqués lors du jeu musical.



Images 9a et b. Sonnailles *kaway* bushinengé.



Image 9c. Danse *awasa bushinengé* (boni, n'djuka et paamaka), groupe Lavi Danbwa (Cayenne).

Le voir, l'entendre et le faire : sens dans le système musical traditionnel guyanais

Entre musiciens, danseurs et chanteurs, *observer*, *s'écouter* et *entendre* l'autre pour mieux *faire*, mieux agir, mieux *s'exprimer*, sont là des principes capitaux. Aussi constituent-ils un impératif auxquels musiciens, chanteurs et danseurs apportent une attention particulière. Leur gestuelle et les expressions résultantes ajoutent à l'efficacité et à la beauté de leurs musiques, chants et danses, et avec eux, à leurs performances.

Ici, les propriétés acoustiques instrumentales sont de grande importance, car conçues à la fois comme des référents stylistiques et des marqueurs du rôle joué par chaque instrumentiste dans le jeu d'ensemble. Le son instrumental y demeure donc associé à une relation d'échange langagier bien singulière. Ce langage, souvent codé, se réalise par des cellules, des formules ou des séquences rythmiques et mélodiques spécifiques. Il est aussi le fait d'une expression des timbres, des registres et des parties d'ensemble. Cet ensemble d'éléments nécessite une forte attention des acteurs impliqués (musiciens, danseurs et chanteurs). Ils exigent également une discipline et une concentration mentales exceptionnelles des acteurs en question, ce, pour une mise en œuvre du véritable geste musical, le geste qui vaille et qui donne véritablement sens à la prestation du moment, tout en la vivifiant.

D'une façon générale, pour tout public – qu'il soit impliqué ou un observateur passif ou encore un novice qui, toutefois, demeure intéressé à l'affaire –, *voir* et distinguer chaque instrument musical par lequel s'exprime une musique traditionnelle guyanaise en l'occurrence, et en connaître la dénomination, constituent un acte nécessaire, un préalable pour mieux se saisir de la réalité musicale produite. Cela est aussi utile pour repérer le mode de jeu instrumental pratiqué par le musicien. En effet, ici, le nom donné à chaque partie du jeu instrumental constitue, non seulement une référence aux timbres et à aux registres sonores particulièrement, mais il peut en même temps représenter une voix, un langage codé, un dire musical spécial, et avec lui, un message spécifique, comme c'est le cas du langage musical *apinti* des Bushinengé.

Chanter, musiquer et danser dans la performance musicale traditionnelle guyanaise : signes, symboles et significations

Chanter et musiquer...

Si, à quelques exceptions près, les chants créoles et *bushinengé* sont accompagnés par un instrument, chez les Amérindiens, les hommes Wayāpi notamment disposent d'un répertoire particulier exécuté *a capella*. Il s'agit des chants de guerre, *yeenga yapisi leme wale*. Ils auraient été créés après chaque guerre pour en célébrer les exploits des guerriers et en marquer également les tristesses engendrées par des faits qui en résultent. Ces chants n'étant donc pas dansés, les chanteurs les pratiquent en étant assis, lorsque, comme le souligne Jean-Michel Beaudet (1997, 42), ces « [...] hommes sont pris par la nostalgie de la vaillance passée de leur peuple ». Il ne s'agit pas des chants strophiques. Ils sont interprétés - à l'unisson, dans un registre grave et à faible volume - par un groupe de quelques dizaines d'hommes environ.

Sur la culture musicale amérindienne, on notera aussi l'existence d'une notion capitale. Il s'agit du concept de *souffle* et son usage singulier dans certaines pratiques de performances musicales. Cette notion régit, d'une façon particulière, une double mise en scène : sonore et visuelle. Elle se traduit par les moyens des performances soit ritualisées, soit servant aux divertissements. Le chant, des cris, des sonorités d'instruments à vent, ainsi que la singulière exaltation de la fumée du tabac écumant pendant les pratiques chamaniques constituent, ici, à la fois des outils et des procédés de concrétisation de cette double mise en scène – musicale et visuelle -, dont le souffle est un moteur incontournable. Ce souffle permet, par ailleurs, le jeu de l'instrument musical et de la voix du chanteur d'une part, et de l'autre, l'acte et l'action, par le chaman, de fumer le tabac.

Dans ce processus, le "souffle-chant", par exemple, se détermine par des manières assez particulières de chanter et par les modes de respirations adoptés pour influencer sur des énergies des êtres et sur les environnements immédiats. Le "souffle de la scène chamanique", lui, demeure une expérience musicale particulière. C'est le fruit du chant exécuté à travers des techniques singulières, dans la manière bien insolite d'utiliser la langue, les lèvres, la gorge et la respiration, permettant de faire résonner le son dans le corps du chaman. Il en découle, en même temps une expérience extra-musicale qui, surtout, permet une communication tout autant singulière avec le monde des esprits. Ici, chants et hochets (*malaka* notamment), et surtout le jeu de souffle du chamane, rythment la production sonore qui va au-delà de la simple mise en musique de ces différentes gestuelles. Ainsi, par le chant aux sonorités artistiquement bien amplifiées – et même souvent parsemées des distorsions - et par son souffle enfumé, le chamane invoque et communique tant avec les esprits qu'avec le patient. On assiste ici à une véritable théâtralisation du souffle. Aussi le chamane met-il en scène une relation complexe entre l'audible et le sensible d'une part, entre l'invisible et l'appréhensible de l'autre, qu'il traduit dans une dimension musicale exceptionnelle.

Quant au souffle issu des aérophones, la famille d'instruments la plus en vogue chez les Amérindiens, il se répand à travers des jeux en solo, en duo ou en formations orchestrales de différentes tailles. Ces instruments offrent des matières acoustiques d'une grande variété et d'une rare subtilité sonores. Ces sonorités sont très évocatrices, notamment des événements sonores de la nature, en lien avec l'univers du sacré.

Sachons aussi que les aérophones amérindiens, en particulier ceux en bambou, ne sont fabriqués que pour une occasion précise. Leur durée de vie, relativement très limitée, dépasse rarement une semaine, car les matériaux expressément utilisés sont fragiles. Ces instruments deviennent donc vite inutilisables du fait qu'ils se dessèchent et se déforment prématurément. Du reste, les propriétés des matériaux utilisés varient selon l'époque de la construction de l'instrument. Cela a pour corollaire une production musicale qui, au fil du temps, crée des œuvres dont chacune est quasiment unique dans l'expression de ses harmonies, de ses timbres et même de son rendu esthétique. Seuls les principes formels de la pièce ainsi que les parcours mélodico-rythmiques demeurent et se transmettent aux générations suivantes. En effet, quelle que soit la période de leur performance, ces parcours mélodico-rythmiques répondent aux exigences d'indentification liées à leur répertoire. Aussi des saisons et des matériaux de fabrication de ces aérophones régulent-ils la fréquence des prestations musicales, où d'ailleurs la danse occupe une place majeure. La saison sèche est plus propice à davantage de rassemblements musicaux, par rapport à celle des pluies où se pratique très peu de ces réunions musicales.

Cette particularité permet de définir, au sein des cultures musicales amérindiennes guyanaises, des différences sensibles touchant tant les instruments que les formations orchestrales qui les emploient. Par ce procédé, se définissent aussi œuvres et danses produites. Il en est de même des différences de styles et celles qui sous-tendent les états d'esprit de la collectivité des individus qui les pratiquent.

Danses traditionnelles guyanaises...

En ce qui concerne les danses, à l'exception de celles rituelles exécutées en solo, la plupart d'entre elles demeurent collectives. Chez les Bushinengé entre autres, on pratique des danses en couple, mais aussi par groupe séparé des femmes et des hommes. Chez les Créoles, hormis la danse exigeant formellement qu'un seul couple à la fois puisse évoluer sur scène pendant la performance du *grajé*, les autres danses se font généralement, soit en masse, soit à travers plusieurs couples d'individus dansant en même temps et pêle-mêle sur scène, soit encore ils dansent en ronde ou alors linéairement en chaîne. Cette disposition en chaîne est, d'une façon globale, adoptée par les musiciens-danseurs amérindiens, dont les mouvements chorégraphiques demeurent synchrones. Lors de ces mouvements concordants, ils avancent en diagonale par rapport à l'orientation de leur buste, en marquant le pas au sol. Chacun des hommes évolue tenant de la main gauche son instrument (la clarinette en bambou notamment, dont l'usage coutumier est par ailleurs proscrit aux femmes), sa main droite étant posée sur l'épaule gauche respectivement du danseur ou de la danseuse qui le précède. Les danseuses, qui prennent part à cette séance chorégraphique, ne marquent jamais le pas. Elles marchent plutôt en suivant leurs cavaliers, leur tenant le bras gauche, lorsqu'ils ne sont pas instrumentistes. Il existe une exception dans la région de l'Oyapock où cavalière et cavalier se tiennent plutôt par la taille. Cette exception, par rapport à la pratique assez répandue de chaîne chorégraphique chez les Amérindiens, est une spécificité oyapockoise des danses de couples. Ceci est un marqueur musical référentiel ou identitaire ou encore stylistique, en particulier des Wayãpi et des Palikwene (Palikur) de Camopi du bas Oyapock.

On notera aussi que la chaîne des danses amérindiennes est généralement circulaire (cercle ouvert, semi-ouvert ou fermé), et les danseurs se déplacent dans le sens inverse des aiguilles

d'une montre. Ne se tournant jamais le dos, ils pratiquent toutefois des mouvements de recul et des sinuosités¹².

Il convient aussi de préciser que leurs grandes suites de danses s'exécutent en chaînes ouvertes ou semi-ouvertes. Elles sont constituées par des danseurs-musiciens qui, soit chantent, soit jouent de leur instrument. Selon la tradition, ces danses sont coordonnées par le chef du village, et toutes les factions de la communauté y sont équitablement représentées. Lors de ces performances, les cavalières, se trouvant sur la scène et tenant le bras de leurs cavaliers, peuvent également chanter. Certaines des danses chantées sont habituellement produites lors des rencontres intercommunautaires qui, souvent, durent plusieurs journées et comportent des danses réglementées rituellement. Tel est le cas des "préludes pour les âmes de morts" ou les danses du "vol d'aliments". Ces chants et danses se partagent entre les individus de plusieurs villages proches, réunis à l'occasion de réunions musicales particulières.

D'autres mouvements chorégraphiques sont également pratiqués. Il en est, par exemple, ainsi lorsque le danseur lève son pied pendant que les autres passent à côté en lui grattant le talon, comme pour se faire enlever une épine (*eyu peyo'o* = enlève mon épine). Dans la danse du Coati (*kwasi*), le danseur-musicien de tête joue sa clarinette *ta'i* en tenant le pagne d'un danseur pour évoquer la queue de cet animal. La danse du toucan (*tuka*) consiste, pour les musiciens-danseurs, à s'accroupir et sautiller de côté, comme pour imiter des sauts effectués par cet oiseau sur un arbre.

Chez les Wayãpi, le mouvement chorégraphique de base est une marche balancée, exécutée les pieds à plat, avec accentuation marquée du pied droit. (Pour les détails, lire Beaudet 1997, 80-87). Cette liste d'exemples chorégraphiques amérindiens n'est, bien entendu, pas exhaustive.

Il convient cependant d'indiquer que les différentes danses exécutées par les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles font souvent référence, soit à la terre, soit à la nature (surtout à l'univers animalier), soit encore aux faits sociaux. Ils en adoptent des motifs bien stylisés et même figuratifs. C'est aussi là une manière, pour les danseurs, de faire participer l'assistance les réalités évoquées. Ainsi, les enfants et les personnes âgées, en particulier, prennent part tant aux activités de chasse, pratiquées métaphoriquement par ces musiciens-danseurs avant ces réunions musicales au village, qu'à d'autres réalités de la vie sociale ou communautaire. Cela ajoute au divertissement du village ou à la distraction d'une assistance spécifique. Toutefois, chez les Bushinengé et les Amérindiens singulièrement, les figurations qu'ils en adoptent sont, sur le plan d'évocation cosmologique, d'une importance symbolique capitale. Elles traduisent une réalité qui indique, dans l'univers amérindien surtout, que la création musicale ou chorégraphique sont le fait d'une manifestation énergétique créée, et demeure plutôt une réalité en perpétuel mouvement. Il en est également ainsi, d'une façon générale,

¹² Sur les détails à ce propos, lire J. Beaudet. 1997, *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre, Société d'Ethnologie (+ 1 CD) ; « Les Wayãpi au Festival d'Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique », in Mam Lam Fouck, Serge et Isabelle Hidair (éds.), *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires*. Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, pp. 357-373 ; Jean-Michel Beaudet avec Camilo Laks Martínez, « Musiques en Amérique du sud », in *La revue commune*, n° 47, pp. 53-57. Sur les traditions musicales amérindiennes, on peut également en lire, des regards anthropologiques entre autres de Gérard Collomb et de Félix Tiouka.

pour la force morale, la capacité d'entreprendre, d'agir ou de faire des choses, mais aussi pour les pouvoirs extraordinaires pourvoyant les « esprits » du chamane. Dans ce processus, tout se transforme, s'échange ou se vole, tout circule donc. On considère ainsi que ce qui est nouveau dans ce bas monde n'est nullement une invention. C'est plutôt une découverte qui doit être inscrite dans un processus régissant globalement la vie : soit un mouvement, soit une répétition, soit encore une transformation. Ils sont pacifiques ou guerriers.

Sur un tout autre plan, pendant les grandes suites de danses amérindiennes, les échanges systématisés s'établissent entre hommes et femmes à travers le lien danseurs-spectateurs, mâles et femelles. À cette occasion, le *cachiri*, boisson à base du manioc, produite traditionnellement par les femmes, apporte une dynamique singulière aux danseurs qui la consomment continuellement pendant toute la durée de leur performance musicale. Il en est de même chez les Bushinengé, lors des soirées musicales communautaires, en particulier pendant les levées de deuil *puu baaka*, ou bien chez les Créoles, pendant leurs soirées musicales, en particulier les *bals konvwé*. Ils y utilisent diverses boissons alcoolisées et non-alcoolisées, locales et importées, de fabrication artisanale ou industrielle.

On notera cependant que, lors de l'interprétation des répertoires musicaux (amérindiens, *bushinengé* et créoles), les paroles et leur structuration – à l'intérieur des chants – ne varient quasiment jamais d'une performance à l'autre, lorsqu'il s'agit d'une exécution des chants majeurs. Il en est de même pour les agencements des thèmes musicaux, permettant l'identification d'un genre ou d'un style musical (car ce sont des éléments de formalisation identitaire aux références variées, puisque liés aux paramètres musicaux et extra-musicaux), comme pour leur alternance au sein du discours musical. En revanche, la prestation chorégraphique ainsi que les éléments de sa mise en scène, mais aussi les ornements extra-musicaux sous-jacents et la dynamique d'ensemble, varient selon le groupe, le contexte et la nature de la performance réalisée. Cet ensemble de paramètres peut aussi changer selon le besoin de se singulariser d'un groupe par rapport à un autre. Du reste, leur traitement dépend de la signification des différents signes de la mise en scène performantielle globale, ce, en rapport avec la musique pratiquée. Aussi nombre de répertoires des musiques guyanaises traditionnelles se révèlent-ils comme des formes non fixées. Car ces dernières constituent non pas l'expression d'un état, mais plutôt celle d'un mouvement sensible. Pour le reste, ces musiques se réalisent à l'échelle d'un individu ou groupe d'individus, qui les mettent en œuvre à travers un jeu musical significatif, souvent singulièrement stylisé.

La création et la vie du jeu musical : produire, reproduire, transformer et évoquer par la musique

En Guyane, comme dans la plupart des cultures musicales à tradition orale du monde, quelle que soit la position adoptée pour le jeu de leurs instruments et de leurs chants et danses, les musiciens sont, généralement et physiquement, toujours très proches les uns des autres (par le toucher, par le regard, par l'écoute et par l'entendement de leur action d'ensemble). Ils sont aussi très proches du public. Liée en quelque sorte à leur respiration, à leur toucher et à la danse exécutée par leur corps, la musique leur sert donc de cordon ombilical. Elle leur sert aussi de pont établissant toutes sortes de liens. Son énergie captive l'émotion et les sentiments aussi bien des danseurs, des musiciens (instrumentistes ou chanteurs) que du public. Cette musique leur sert également de dynamique de vie. Les personnes qui participent à sa

performance, nous l'avons vu, jouent souvent, alternativement ou successivement, ce triple rôle : de public, de musicien et/ou chanteur, de danseur.

Par l'énergie qu'elle génère, par les émotions qu'elle suscite et l'animation qu'elle crée, la musique se révèle encore ici comme un des faits sociaux sous-tendus par des paramètres subsidiaires de diverses natures. Ces paramètres extra-musicaux interfèrent avec les paramètres techniques dans une relation d'interactions complexes et variées qui en déterminent l'essence. Ainsi, la répétition avec des micro-variations, des cycles d'improvisations, des imitations et l'alternance des timbres s'associent-ils aux figures chorégraphiques qui suivent quasiment les mêmes processus de transformation et de développement discursif. L'ensemble de ces événements musico-chorégraphiques se métamorphose alors dans un tout formel, global, dynamique et vivant.

Le discours musical produit se dote d'une singulière mobilité des matières musicales. L'agencement, de leurs timbres, intensités et pulsations rythmiques, crée souvent des variations de la dynamique que les musiciens nomment en créole la *kadans* (la « cadence »). Il ne s'agit pas de la cadence au sens d'une forme de repos, comme on le conçoit dans la musique savante classique occidentale. C'est plutôt une dynamique et un noyau d'énergies sonores qui, se métamorphosant, se régénèrent et animent l'assemblée de musiciens, de chanteurs, de danseurs jusqu'à atteindre les spectateurs dans une espèce d'euphorie émotionnelle globale.¹³ On notera aussi que, pendant les *bals konvwé* et autres soirées musicales créoles notamment, cette "cadence" est le moteur de leur dynamique musicale. Grâce à cette dynamique, musique, chants et danses pratiqués pendant ces soirées ne s'interrompent guère, ce, durant tout le temps de la performance musicale. Celle-ci peut aller du soir à 21h00 au lendemain matin 7h00 environ. À ce moment, tout constitue une unité sensible, riche en mouvements et en énergies. Tout est donc alternance d'émotions puissantes et jaillissements joyeux régis par un continuum musical plein de vitalité. La chaîne sonore (musique et chant) est ainsi tenue sans discontinuer par les musiciens et les chanteurs. Ils s'alternent sur scène, chacun sachant mesurer son énergie en rapport avec l'harmonie du groupe. Cette façon de pratiquer la musique est aussi symbole et référence à leur identité ; c'est là une de leurs manières d'être.

Musique et symboles identitaires à travers la performance musicale traditionnelle guyanaise

Musiques et représentations identitaires

Comme c'est le cas ailleurs, les musiques traditionnelles guyanaises forment des systèmes de représentations complexes. Il existe même un lien de représentation entre la performance musicale, les instruments musicaux et la représentation sociale ou sociétale à travers le village et les individus qui l'occupent.

¹³ Cette réalité peut être comprise selon les approches d'effervescence collective prônée par Durkheim, et de transe par Gilbert Rouget. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. Paris, Presses universitaires de France, 1985, 647 p.-[2] f. de pl. (Quadrige : 77). ; Hans Joas, 1977. *Kollektive Extase (Emile Durkheim)* (Durkheim et l'extase collective). In *Die Entstehung der Werte*, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 87-109. Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Paris Gallimard, 1/1980. Nouvelle édition revue et augmentée en 1990.

Ordinairement, dans cet univers, des éléments musicaux figurent certaines relations et interactions des éléments extra-musicaux. Ce sont là des facteurs de représentation et d'identification des liens similaires entre des faits de la sphère sociale et ceux de la sphère exclusivement culturelle musicale. En effet, la construction et la reproduction des relations sociales ne se réalisent pas uniquement au sein des structures sociales, mais également à l'intérieur des pratiques musicales, tant ordinaires que rituelles. Il s'agit, très souvent, de reproduction des catégories elles-mêmes, plutôt que de contenus nommés des formations sociales. À ce propos, les Amérindiens (cf. aussi Beaudet : 1987), les Bushinengé et les Créoles ont, traditionnellement, des musiques qui font référence et/ou participent vraiment à la reproduction des catégories : une famille nucléaire ou élargie, un groupe de parenté, la communauté villageoise ou encore territoriale. Elles ont également des composantes qui en définissent les particularités stylistiques et identitaires, mais aussi esthétiques et philosophiques.

Philosophiquement, par exemple, il existe, nous l'avons vu, chez les Créoles des instruments mâles et femelles, des *yangwé* utilisés pour la musique de travail *kamougwé*. C'est une musique consacrée à l'entraide collective, notamment pendant les grands travaux de défrichage de champs. Les instruments similaires se retrouvent aussi chez les Bushinengé Saamaka sous la dénomination d'*paa doon* et *maa doon* qui les utilisent plutôt en tant qu'instruments sacrés, consacrés à certains rituels et cérémonies. Les Boni ont des instruments similaires (des *agida*), mais également des tambours qu'ils catégorisent en tambours enfants, jeunes et adultes ou encore en tambours petits, moyens et grands (*pikin doon*, *tun* et *gaan doon*). L'équivalent créole de ces tambours est plutôt désigné à travers leurs modes de jeu. Il s'agit des *tanbou koupé*, *tanbou plonbé* et *tanbou foulé*, utilisés pour le *kasékò* notamment. Chez les Amérindiens, les clarinettes *ta'i*, *mîte* et *māmā* figurent plutôt l'enfant, l'adolescent (le moyen) et la maman. Cet ensemble de catégorisation instrumentale, et leurs timbres, font aussi référence au rapport générationnel qui définit les trois grandes étapes de la croissance humaine : le petit (enfant et jeune), le moyen ou l'adolescent et le grand (adulte et Ancien). Et, musicalement, du plus petit au plus grand de ces instruments, on obtient des sonorités graves, medium et aiguës. Ainsi, souvent, les instruments de musique, comme du reste les chants, forment des marqueurs de représentations sociales à travers leurs registres, leurs caractéristiques sonores, ou leur usage ou encore leurs catégories ou familles instrumentales.



Image 10. En avant-plan : *tun* ; en arrière-plan, de g. à d. : *gaan doon*, *pikin doon* ; au fond : *kwakwa*.



Image 11a. Instruments de musique *kasékò*. De g. à d., en avant-plan : *tanbou koupé* et *tibwa* ; en arrière-plan : *tanbou plonbé* et *tanbou foulé*.



Image 11b. Orchestre *kasékò*.



Image 11c. Performance danse *kasékò*, lors du *bal kasékò*, à Dégrad des Cannes, commune de Remire-Montjoly. Elle est accompagnée aux sons de trois tambours *kasékò*. De d. à g. : *tanbou plonbé*, *tanbou koupé* et *tanbou foulé*, le *koupé* étant le soliste, tandis que les deux autres tambours, les accompagnateurs.

Lorsqu'un instrument est destiné à des pratiques rituelles et voué à représenter une divinité ou un ancêtre, sa fabrication sera donc soumise à des rites et aux secrets préalablement prescrits. Pour en symboliser le pouvoir ou l'autorité, certains de ces instruments portent donc, sur leur corps, des ornements (une gravure, un motif calligraphique ou une autre décoration spécifique) ou alors on y attache un accessoire-ornement particulier et caractérisé.

Ce sont ces instruments que je nomme des "êtres culturels". Leurs sources sonores sont, en conséquence, dotées d'un langage qui est associé à la voix des ancêtres ou des divinités qu'ils représentent. Il en est par exemple ainsi du tambour *agida bushinengé* que l'on abrite dans une cabane (cf. images 5a et b) ou du hochet *malaka* (image 2) du chamane amérindien : une gourde sphérique (dont certains de couleur sombre), garnie de petits cailloux blancs. Cet instrument, à l'histoire mystérieuse, serait porteur de puissance magique. La performance musicale, où interviennent de tels instruments, est soumise à une réglementation très stricte. D'autres instruments sont ou peuvent être fabriqués publiquement. Comme je l'ai indiqué précédemment, les Amérindiens le font souvent à l'occasion même de la performance musicale. C'est le cas des clarinettes en bambou, les *tulé*.

Pour le reste, concernant la désignation du fait musical ou de la musique elle-même, les musiciens utilisent souvent des termes polysémiques qui peuvent évoquer plusieurs réalités à la fois. Ils peuvent ainsi faire référence autant à la matière de fabrication de l'instrument concerné (*ti-bwa* ; petit bois), à son usage et/ou aux techniques de jeux (*tanbou koupé* ; tambour coupé), à un statut social (*maa doon* ; tambour mère), qu'à la signification mythologique à laquelle il fait référence (*agida* ; tambour de dieux), etc. Par rapport à la performance musicale, l'usage de ces instruments comporte donc des paradigmes qui offrent divers niveaux de lectures ou d'interprétations. Celles-ci concernent la technique et l'esthétique musicales, la fonction sociétale, mais aussi la performance qui en découle, ainsi que d'autres facteurs extra-musicaux. Les prestations sous-jacentes sont souvent émaillées d'une dynamique émotionnelle particulière, et leurs amplifications extra-musicales demeurent souvent implicites ou plutôt cachées. Elles sont d'ordre métaphysique ou font référence à la nature. Avec les espaces sociaux spécifiques, les performances musicales traditionnelles guyanaises constituent ainsi des interdépendances riches en symboles et en significations.

Espaces sociaux guyanais et configurations musicales

Nous nous souvenons que le cadre social de la Guyane est une sorte de matrice unique d'évolution et de transformation des individus issus d'origine diverses, dotés de pratiques et des représentations spécifiques. Ici, les environnements socioculturels forment un continuum d'entrelacements de configurations stratifiées et de sphères sociales fondamentalement structurées en communautés, dont celles amérindienne, bushinengé et créole en constituent le socle. Par ailleurs, les faits sociaux y fonctionnent en concomitance avec les faits musicaux. Ces derniers engendrent des composantes sensibles typiques à une configuration ou à une communauté. En d'autres termes, l'organisation des actions, des contenus, des matières et des gestes musicaux, ainsi que la performance sous-jacente et les musiciens qui la mettent en œuvre, peuvent relever d'une structure rituelle familiale ou corporatiste. Ils peuvent également relever d'une appartenance identitaire commune voire d'un même lieu-dit.

Au sein de la Guyane cohabitent ainsi, ce, en bonne intelligence, divers groupes organiques et systèmes musicaux institués. Sur le plan purement musical, les timbres et les rythmes forment des paramètres capitaux de la conception, de l'organisation et de représentations musicales rhizomatiques, tant les interconnexions et interactions sous-jacentes sont nombreuses et significatives. S'y ajoutent des gestes et attitudes caractéristiques. Le sonore musical, notamment, est ici saisi à travers des mécanismes vivants d'écoute, d'observation et de mise en mouvement de la matière musicale. Les œuvres produites sont liées aux faits sociaux, sociétales et/ou évoquent des réalités de la Nature ou de l'univers sacré.

Le lien musique-société concerne aussi les habitations et leur positionnement au sein du village. C'est le cas chez les Amérindiens et chez les Bushinengé. Non seulement la position de leurs maisons est symbole de l'affirmation des groupes de parenté d'individus, à base clanique, qui les occupent, mais en même temps, cette position préfigure les configurations musicales typiques évoquées ci-haut. Certains styles et rythmes musicaux sont carrément associés au lieu de leur provenance, à la famille qui en détiendrait le monopôle, à un groupe musical emblématique, etc. Par exemple, le *grajé* est kouroucien et sinamarien ; le *Kawina* est des jeunes Saamaka et groupes ethniques apparentés (*kwinti* et *matawai*), etc.

Ainsi, en fonction de la destination d'une case, d'une maison commune ou de tout autre lieu symbolique, les musiques et danses qui s'y produiront correspondront aux critères ou répondront aux règles qui régissent l'usage du lieu concerné. Il peut s'agir d'un lieu pour l'organisation des événements cérémoniels, rituels ou festifs, celui pour des réunions de boissons et d'autres rencontres communautaires ou manifestations sociales animées par des musiques spécifiques. C'est le cas, chez les Amérindiens, du *kasililena* (maison de bière de manioc chez les Wayãpi) ou du grand carbet traditionnel wayana, le *tukusipan*, où l'on pratique des musiques rituelles, cérémonielles, mais aussi de divertissements lors des réunions de boissons et d'autres rencontres communautaires. Les salles de bals *konvwé* créoles (avec les *bals kasékò* et *grajé* notamment) sont dédiés surtout aux musiques et danses de divertissement, tandis que les lieux de veillées mortuaires *puu-baaka bushinengé*, entre autres, servent particulièrement aux performances musicales cérémonielles et rituelles.

On notera aussi que si la position des maisons contribue effectivement à l'affirmation des groupes de parenté, celle des villages servent plutôt à l'affirmation de la communauté ethnique. La musique, les performances, et la transmission des connaissances et savoirs qui en découlent, participent à la consolidation des liens sous-jacents. Du reste, les membres d'une même famille élargie construisent généralement leurs maisons de sorte qu'elles se regroupent en « petits quartiers » de nature clanique, selon une tendance matrifocale (sœurs et mères) chez les Bushinengé, et patrifocale (frères et pères) chez les Amérindiens.

Tous ces facteurs démontrent entre autres pourquoi, en Guyane, il existe de fortes et profondes interrelations, interdépendances et interactions entre des espaces sociaux et des réalités ou configurations musicales. Ainsi que nous venons de le voir, ces espaces et configurations musicales ont également des liens symboliques riches de sens, liens sous-tendus par des rapports – localité (village)-organisation sociale-pratiques musicales – par ailleurs très significatifs. En corollaire, la musique est un élément incontournable dans une maison communautaire amérindienne ou *bushinengé* notamment, où chaque individu la fréquentant trouve un "banc commun" ou un "banc individuel" où s'asseoir. Ce banc symbolise la place occupée, en groupe (lien avec la collectivité, la communauté) ou individuellement (référence à l'exploit de l'individu contribuant à l'enrichissement de la collectivité), par les personnes qui participent, entre autres et comme nous venons de le voir, à une réunion communautaire, à une réunion de boisson ou un instant rituel. Ici, la musique sert toujours de cordon ombilical favorisant les rapports sociaux, mais aussi établissant les liens entre l'homme et le monde sacré, entre l'homme et la Nature.

Chez les Amérindiens, par exemple, le vocable individu peut être aussi pensé comme une notion d'inclusion qui, en wayãpi notamment, se traduit par le mot *E-lena* : « **ma** maison », *lena* désignant la maison qui abrite une famille nucléaire et son feu de cuisine. *E-lena*, faisant par ailleurs référence à « **mon** village », est le lieu où un ensemble des maisons est réuni sous la représentation politique d'un « chef » (*tuwiyã*), mais il désigne également la portion de vallée fluviale où est établi le village en question. –*Lena* fait donc référence à une double notion : celle de la maison et de la place. À ce sujet, Viveiros de Castro (1993, 148) présente

une configuration sociale basée globalement sur une « disposition concentrique du champ social » et « l'idéologie endogame » qui prévaut dans la Guyane. Quant à Jean-Michel Beaudet (1997, 43), il utilise la « notion d'inclusion », pour faire un lien avec la « configuration musicale », par laquelle l'ethnomusicologue « désigne un groupe d'événements musicaux dont l'organisation de gestes, de sons, de lieux, d'acteurs, de moments[...] est associée à une sphère, une configuration sociale donnée. »

En effet, chez les Amérindiens en l'occurrence, mais aussi chez les Bushinengé, si un village constitue bien une unité politique, cette dernière est en même temps, significativement, sous-tendue par une autre unité, géographique, alliant différents villages et différents lieux du territoire. Cette unité favorise, par ailleurs, les échanges économiques et culturels : on s'invite réciproquement pour participer à des cérémonies et à des prestations musicales dansées, et par ce truchement, au partage de la vie et de l'humanité.

Chez les Amérindiens, par exemple, le lien entre la configuration musicale et la configuration sociale se traduit notamment à travers les suites orchestrales. Leurs répertoires musicaux sont assez animés. Lors des performances des ensembles des souffles (instruments à vents), le rapport entre musiciens et danseurs-chanteurs se réalise à travers d'actifs échanges qui sont des référents sociaux. Ceux-ci font pénétrer l'auditeur ou le spectateur attentif et/ou averti dans les arcanes du village, mais aussi de la société, à travers cette respiration collective émise par les musiciens : la musique devenue alors une manière d'être et de vivre. Symboliquement, cette respiration permet de saisir, sinon de comprendre les hommes qui composent ce pan de l'univers amérindien. Les suites orchestrales et leurs représentations sont ainsi le signe de l'intégration sociale et des regroupements sociopolitiques au sein du village. Dans ces suites, les *elewu* (pour flûtes de Pan) et les *tules* (pour clarinettes en bambou) notamment, constituent une exclusivité masculine. Les termes « père », « fils » ou « frère » sont ici utilisés pour la désignation interne, non seulement des membres de ces orchestres, mais aussi de leurs instruments musicaux. Ils font, en même temps, référence à l'appartenance à un groupement politique (au sens large du terme) auquel dépendent les musiciens impliqués. Aussi existe-t-il de grandes suites impliquant le village entier, et de petites qui ne concernent qu'une faction politique ou groupe de personnes partageant un intérêt commun.

Lors de ces pratiques musicales et en guise de détente, on exécute souvent des airs à la flûte solo particulièrement, mettant en l'honneur un individu qui, d'une manière ou d'une autre, participe toujours au bien-être de la communauté. C'est une pratique très répandue sur l'Oyapock. Ici, d'un hamac ou le long des chemins, on entend souvent surgir ici et là des jeux musicaux solitaires pratiqués à la flûte. Les airs produits dénotent bien cette atmosphère de repos, de tranquillité ou de quiétude. C'est une quiétude qui marque une distance prise par le musicien vis-à-vis de la place du village, vis-à-vis de l'espace public et ses jeux sociaux. Les rares fois où se réalisent publiquement ces musiques solitaires, amérindiennes notamment, c'est pendant des réunions de boissons. D'une façon générale, elles y sont exécutées comiquement.

Sur le plan rituel, la production musicale des chamanes amérindiens, des guérisseurs *obiaman bushinengé* et des sorciers *piaye* créoles relève des prestations singulières, de par le caractère particulier de ces personnages et le rôle fondamental qu'ils jouent au sein de leurs sociétés respectives. En effet, d'un point de vue social, il existe un continuum entre l'activité de ces

personnages et la musique. Celle-ci est souvent en soutient à leurs pratiques, qui sont d'ordre spirituel et qui, pour les cas des chamans et des Obiaman, servent notamment à la guérison et à la protection familiale, mais aussi du village et même à celles des individus extérieurs au village en question.

Musique comme facteur de définition de soi et de l'autre dans la culture traditionnelle guyanaise

Tout ce qui précède montre également combien, dans la société traditionnelle guyanaise, la musique, en tant que fait social total, est aussi un facteur par lequel se définissent le soi et l'autre. Il en est du reste de même dans bon nombre de cultures à travers le monde. Par la musique, se déterminent en même temps des relations extérieures plus tangibles : temporelles et intemporelles, individuelles et collectives, intracommunautaires et intercommunautaires, endo-factionnelles et exo-factionnelles. Il en résulte diverses « physionomies musicales », que je qualifie de "visages musicaux pour soi" et de "visages musicaux présentés aux autres", ce, au niveau individuel ou communautaire. Cela se fait avec ou à travers des identités sonores spécifiquement variées. Ce sont des identités caractéristiques (essentiellement sonores et chorégraphiques). Elles se réalisent par toutes sortes de mélodies, de rythmes, de timbres, d'instruments musicaux, mais aussi de pas et autres gestualités dansés. L'ensemble peut constituer une représentation symbolique ou une référence¹⁴, notamment, à un animal mythique, à un ancêtre, à une divinité, à certaines surpuissances, et à d'autres symbolismes encore.

Certaines représentations relèvent même de l'individuation¹⁵, étant fondées sur les connaissances individuelles héritées par lignée familiale ou initiatique, comme c'est le cas pour les Sabi Man *bushinengé*, porteurs de toutes sortes de connaissances, de savoirs et savoir-faire. Leurs riches connaissances et savoirs, tant musicaux qu'extra-musicaux, sont reçus par filiation initiatique au fondement souvent familial. Ils les traduisent à travers des actes de performance musicale bien distincts, en rapport avec l'activité initiatique ou rituelle menée.

¹⁴ Par exemple, dans la pratique du *kasékò*, dont le mot signifie littéralement « cassé le corps », la danse est conçue comme une gestuelle symbolique qui consiste à trouver l'équilibre à la fois physique et mental, à travers les postures corporelles plutôt déséquilibrées de la personne qui danse. Aussi, par la musique et la danse, mais également par le biais de ces gestuelles de désarticulation feintée, son corps ainsi « cassé » se procure-t-il une dynamique singulière de vie. Parmi les gestuelles alors exécutées, il y a le *nika*. C'est un enchaînement des pas de danse en sauts ciselés, en sautillés, en pirouettes, en postures équilibres-déséquilibres maîtrisées, etc., dont certaines imitent, entre autres, les pas balourds du gorille, les virevoltes d'oiseaux.

¹⁵ Sur le concept d'individuation (ici au sens de l'individu total s'harmonisant avec ses diverses strates en lien avec les orientations et les valeurs de son environnement social, mais aussi naturel et métaphysique), cf. entre autres, les travaux des psychologues Carl Jung et Gilbert Simondon. Lire notamment Carl Jung, *Two Essays in Analytical Psychology*. London, Routledge, 1966.



Image 12. Danse *kasékò*, pas de danse *nika*.

On l'aura compris, l'art de la performance musicale traditionnelle guyanaise relève des musiques-verbes, musiques-rhizomes, sources de multiples rencontres, tracées, croisements, tissages, communications et relations. Il génère des langages variés, avec des usages et utilités également divers. Ces langages se réalisent par le truchement des pratiques dynamiques en situation, soit originelle, soit d'adaptation, soit encore de transposition. Du reste, ces langages laissent transparaître une réelle vivification des traditions, mais aussi une meilleure adaptation et transposition des héritages musicaux ancestraux. Ces héritages nourrissent de nouvelles créations, et ouvrent des perspectives d'avenir prometteuses à cette plurielle culture musicale de la Guyane.

Ici, les performances musicales exécutées s'opèrent dans des contextes multiples : de divertissements collectifs ou de jeux solitaires, mais aussi de métiers, et très souvent elles demeurent fonctionnelles (rituelles ou cérémonielles, telle que la levée de deuil, ou encore porteuses d'un message spécifique). Elles sont communautaires ou intercommunautaires. D'autres prestations se font en bal (tels que les bals *konvwé*, *kasékò*, *grajé* créoles), en concert ou sous d'autres formes de spectacles, quelquefois circonstanciels voire de reconstitution.

Comme ailleurs dans le monde, l'on comprend que la musique traditionnelle produite en Guyane demeure aussi un processus et une activité mentale complexes : c'est un mouvement et un élan exceptionnels du cœur. Elle organise, relie et filtre ce qui va être ressaisi et réintroduit dans le sensoriel. Elle constitue, en même temps, une culture de communication et de représentation sociale d'où résultent différentes formes de pratiques et de discours langagiers. Aussi est-elle un important champ de connaissances et constitue-t-elle un moyen autant qu'un mécanisme d'acquisition des savoirs. Elle a également une fonction référentielle, générant, de multiples manières, des messages variés qui servent à informer et/ou à traduire une pensée. De façon spécifique, cette musique oriente et permet une organisation de toutes sortes de conduites et de communications sociales. En même temps, elle contribue à la diffusion des connaissances et à la définition des identités. Ses éléments cognitifs – entre autres d'actions, de références, de pratiques et de descriptifs – donnent à la fois sens à ces identités et aux cultures résultantes, tout en étant adaptés aux circonstances et aux contextes précis de sa réalisation.

De par sa nature, cette musique traditionnelle guyanaise demeure donc un "fait social total" (pour reprendre l'expression de Marcel Mauss, 1940¹⁶). En tant que telle, elle est, pour ses pratiquants, une perception du monde qui, au fil du temps, a permis, aux Amérindiens, Bushinengé et Créoles en l'occurrence, la représentation, la reproduction, la reconstitution et

¹⁶ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Introduction de Florence Weber, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2007.

la conservation des éléments culturelles et identitaires, tout en sous-tendant les relations humaines, d'ordre physique et spirituel.

Sur la problématique de la performance musicale dans la Guyane traditionnelle, beaucoup reste encore à dire. Mais quelle synthèse peut-on en faire des propos déjà évoqués jusqu'ici ?

En guise de coda

Ainsi que nous venons de le voir, au sein des cultures guyanaises, la performance musicale traditionnelle compte parmi les actes socioculturels majeurs qui – au-delà de leur essence purement artistique - participent à la description, à l'affirmation et même à l'identification d'un état d'être, d'une réalité sociale et sociétale. Cette réalité sociale se définit par rapport à, non seulement l'individu et au groupe social (parental, communautaire ou corporatiste), mais également au lieu territorial spécifique. La musique, comme la performance qui en découle, deviennent donc une référence identitaire, un moyen de mise en scène de la vie et de sa pratique. Par ce moyen, chaque communauté parle sa langue, vit sa culture, pratique ses rites, à travers des musiques de genres et styles typiques et variés. Ce sont là des actes culturels symboliques par lesquels se manifeste la différence qui affirme l'identité de chacun. Ils forment une identité ouverte et relationnelle. La musique utilisée permet ainsi de communiquer avec autrui, de partager les différences à l'intérieur de l'unité plurielle qu'est la société pluricommunautaire guyanaise.

Dans ce cadre, des traits musicaux, mais aussi des caractéristiques de productions musicales, mais aussi chorégraphiques, ainsi que les usages qui les composent, constituent des éléments capitaux. Ils définissent la nature autant que les implications des musiques pratiquées, ce, en correspondance avec des configurations sociales. Il existe donc une étroite interdépendance entre le jeu musical et certains pans de l'organisation sociale et/ou sociétale. Aussi certains genres et formes de musique servent-ils ici d'outils aux jeux d'expression des réalités multiples, aux référents temporels et intemporels. On peut clairement remarquer cela, notamment dans les soirées ou *bals kasékò* et *bals grajé* créoles, par exemple. Il en est de même au sein des deux autres communautés guyanaises étudiées ici (amérindienne et *bushinengé*), et où quelques vocables peuvent illustrer cette jonction entre le musical et le social. Par ce biais, se réalisent des rapprochements, des échanges, mais aussi le partage, l'alternance, et même les oppositions, la complémentarité, ainsi que l'harmonie des individus vivant dans une hétérogénéité, en bonne intelligence.

Dans la sphère traditionnelle de Guyane, faire la musique est également un acte majeur des jeux d'alliances. Ici, les performances musicales deviennent régulatrices des enjeux non seulement musicaux, mais également sociaux, ce, entre les individus constituant le village, le bourg, la ville, la communauté, etc. Elles génèrent en même temps des rapports entre les humains et les êtres des mondes des esprits et de la Nature. Aussi s'y établit-il des relations d'échanges symboliques entre l'homme et l'environnement naturel, et le monde métaphysique.

De manière concrète, on peut noter que pendant une performance musicale, les jeux d'échanges musicaux sont fondés sur la relation de dialogue et même d'opposition entre la

partie solo et les autres parties réalisées par le reste du groupe. Ce procédé est surtout fondamental chez les Créoles et les Bushinengé, chez qui l'organisation socioculturelle est plus hiérarchisée. Musicalement, les interrelations qui découlent de différentes parties se font généralement à travers diverses formes d'expressions symbolisant divers rapports sociaux. Ces expressions musicales sont également de nature multiple. Elles peuvent être des chants exécutés en solo, des chants responsoriaux où le soliste s'oppose ou alterne avec le chœur. Elles peuvent être le fruit d'une improvisation, en particulier instrumentale. Du reste, l'improvisation est souvent au cœur des échanges musicaux qui se font entre différentes parties du groupe musical concerné. Pour certains genres musicaux, est primordial le rôle du chef. Il s'agit d'un chanteur ou d'une chanteuse ou encore d'un instrumentiste soliste qui guident le jeu d'ensemble. Il en est ainsi particulièrement chez les Créoles et chez les Bushinengé.

Pour mieux comprendre la nature et le sens de la performance musicale dans le contexte de la société pluriethnique guyanaise, ainsi que son lien avec des marqueurs identitaires, nous pouvons faire un lien ou un parallèle avec les principes "d'induction d'individuation"¹⁷. À ce propos, il faut souligner premièrement que les composantes "d'individuation" et d'appartenance au groupe s'opèrent en totale interdépendance. En effet, ici, l'individuation n'est pas à prendre au sens de l'individualisation¹⁸ qui implique l'égoïsme, la lutte pour l'existence, le droit de se défendre et d'attaquer autrui. Elle est à considérer davantage au sens durkheimien de solidarité. C'est une solidarité qui permet à la société de devenir « plus capable de se mouvoir avec, ensemble, en même temps que chacun de ses éléments a plus de mouvements propres » (Cf. Durkheim, *Division sociale du Travail*, 1893, 101). Le lien du principe d'induction avec les différentes performances musicales traditionnelles, telles qu'elles sont pratiquées en Guyane, réside dans le fait qu'elles fonctionnent sur le modèle similaire du processus régi par la théorie embryologique. Celle-ci permet la constitution des structures organiques complètes. Chaque organe ayant sa physionomie spéciale et son autonomie bien marquée, agit toutefois dans l'intérêt du bon fonctionnement de l'ensemble de l'organisme ; il en résulte la nature de musique rhizome, musique-racine. L'induction est liée au principe d'individuation. Celle-ci est une forme substantielle par laquelle l'individu participe à l'organisation et à la réalisation de l'idée générale, en lui conférant la réalité et la vie, musicales en l'occurrence, dans la société plurielle guyanaise.

Ainsi, les différentes performances musicales de Guyane forment-elles, en quelques sortes, des structures organiques spécifiques à chaque communauté, qui les met en œuvre, et par lesquelles cette communauté s'identifie. Ses membres s'en servent comme une forme substantielle. Par elle, individuellement ou collectivement, les membres de la communauté concernée participent à faire vivre leur culture, mais aussi à vivifier globalement la culture guyanaise en question. Ici, faire la musique devient ainsi, rappelons-le, un acte majeur des

¹⁷ L'individuation est une notion philosophique ancienne, devenue un concept-clé de la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Ce concept est utilisé dans de nombreux domaines des sciences humaines et sociales. Cf. les détails, entre autres, dans Carl Gustav Jung, *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1990. ; Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, LGF, coll. « Livre de Poche », 1996, etc.

¹⁸ Sur l'individualisation, cf. les travaux notamment de Bernard Husson (1970-1971), mais aussi de Thines-Lemp et de Greimas-Courtés (1979). Lire aussi, entre autres, le point de vue philosophique de Victor Cousin, *Histoire générale de la philosophie*, 1861, p. 486 et d'Etienne Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, 1932, p. 205.

jeux d'alliances qui régule des enjeux socioculturels et métaphysiques. Les musiques produites ne s'organisent donc pas selon une simple opposition catégorielle. Aussi doivent-elles être observées comme étant un véritable continuum riche d'interrelations et de contrastes. Dans ce continuum, chaque répertoire, chaque genre et chaque style musicaux occupent une place de choix. Et les performances musicales résultantes deviennent, par conséquent, le reflet des aspects identitaires complexes de cette société. Elles demeurent, en même temps, une conception du monde, mais aussi le support par lequel se racontent un système de valeurs et une identité somme toute pluriels dans un cadre de vie unitaire, la Guyane.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

AGAWU Kofi, 1995. "The Invention of "African Rhythm", *Journal of the American Musicological Society* 48 (3): 380-395.

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, « Les voies du marronnage et la culture des libertés : itinéraire à travers la culture musicale subsaharienne », in Bruno Poucet (dir.), *Marronnage et diversité culturelle*. Actes du colloque de la Biennale du Marronnage, Matoury, Ibis Rouge, 2010, pp. 71-84.

Id., « Le "dire musical" pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thèmes et variations », in Jean Moomou et des membres de l'APFOM, *Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e au XX^e siècles*, Matoury, Ibis Rouge, pp. 377-393.

Id., *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissance, 2007.

Atlas de la Guyane, 2008, F. et P. Grenand, 2001. Réalisation J. Domont USTL-IVES
<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/frontier/FrontScient10.htm>

AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, Paris, SELAF (*Ethnomusicologie*, 1), 1985.

BEAUDET, Jean-Michel *Souffles d'Amazonie. Les orchestres « tule » des Wayãpi*, Nanterre, Société d'Ethnologie, coll. « Société française d'ethnomusicologie » 3, 1997.

Id., Beudet Jean-Michel (avec la participation de Jacky Pawe), *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Éditions du CTHS, coll. « Le regard de l'ethnologue » 23, Paris, 2010, 207 p., bibl., lexique, ill., photos.

Id., « Les Wayãpi au Festival d'Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique », in Mam Lam Fouck, Serge et Isabelle Hidair (éds.), *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires*. Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, pp. 357-373.

BEAUDET, Jean-Michel, et LAKS MARTINEZ, Camilo, « Musiques en Amérique du sud », in *La revue commune*, n° 47, 2007, pp. 53-57.

BENITEZ-ROJO, Antonio, 1997, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translator: James E. Maraniss, Paperback, Stanley Fish, Fredric Jameson Editors.

COUSIN, Victor, *Histoire générale de la philosophie, depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, Didier & Cie Éditeur, Libraires-Éditeurs, 1861 (4^e édition revue et augmentée) ; Gand, Kissinger Legacy Reprints (*Introduction à l'histoire de la philosophie*).

CONFIANT, Confiand, BERNABE, Jean et CHAMOISEAU, Patrick Chamoiseau, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, coll. Hors-série, 1989.

DARBON, Nicolas, *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Paris, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatives, 2018.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- DURKHEIM, E., *De la division du travail social*, Paris : Les Presses universitaires de France, Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1967, huitième édition, 416 p. (1/1893).
- Id.*, 2007, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*, Introduction de Florence Weber, Quadrige/Presses universitaires de France, 2007.
- Id.*, « Fait social et formation du caractère », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, pp. 135-140.
- Id.*, 1985, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, 647 p.-[2] f. de pl. (Quadrige : 77).
- GADAMER, Hans-Georg, *Kleine Schriften I. Philosophie, Hermeneutik*. J. C. B. Mohr. January 1, 1967.
- Id.*, *Gesammelte Werke, Band I. Hermeneutik : Wahrheit und Methode. 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 495 p. ; Band II. *Hermeneutik : Wahrheit und Methode. 2. Ergänzungen, Register*, 533 p. ; Tubingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986.)
- Id.*, *Herméneutique et champs de l'expérience humaine : écrits / Hans-Georg Gadamer ; textes réunis par Pierre Fruchon et traduit par Isabelle Julien-Deygout, Philippe Forget, Pierre Fruchon... [et al.]* Collections : Bibliothèque philosophique Niveau de l'ensemble : L'Art de comprendre. Livre 2, Paris, Aubier, 1991.
- GILSON, Etienne, *Esprit philosophique médiéval*, Paris, Vrin, 1932.
- HUSSON, Bernard, *Anthologie de l'alchimie*, Paris, Pierre Belfond, 1971, 326 p. ; *Bibliotheca hermetica*", 1970
- GLISSANT, Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997.
- Id.*, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990.
- JOAS, Hans. 1977, *Kollektive Extase (Emile Durkheim)* (Durkheim et l'extase collective). In *Die Entstehung der Werte*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 87-109.
- JUNG, Carl Gustav, *Two Essays in Analytical Psychology*, London, Routledge, 1966.
- JUNG, Carl Gustav, *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1990.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, LGF, coll. « Livre de Poche », 1996.
- KAMAU, Brathwaite, 1971, *The Development of Creole Society in Jamaica (1770-1820)*, Oxford, Clarendon.
- KUBIK, Gerhard, 1972. "Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns", *Review of Ethnology* 3 (22): 169-176. 1996 "Emics and Etics: Theoretical Considerations", *African Music* 7 (3): 3-10.
- L'ETANG Gerry (dir.), *De la créolisation culturelle, Archipélies*, n° 3-4, 2012.
- Le PAGE, Robert B. (dir.), 1961, "Proceedings of the Conference on Creole Language Studies, 1959", *Creole Language Studies*, London, Macmillan.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*, Introduction de Florence Weber, Quadrige/Presses universitaires de France, 2007.
- Id.* « Fait social et formation du caractère », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, pp. 135-140.
- MOLINO, Jean, « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », in *Philosophiques*, vol. 12, n° 1, 1985, p. 73-103.
- Id.*, *Le singe musicien essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris Actes Sud, 2009 (Éditer par Jean-Jacques Nattiez).
- PRICE, Richard & Sally, *Les Marrons*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents d'Ailleurs, 2003.

Id., *Les Maroon Societies: Rebels Slave Communities in the Americas*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 3/1996.

ROUGET, Gilber, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Paris Gallimard, 1/1980. Nouvelle édition revue et augmentée en 1990.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets sonores. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966, 672 p.

Id., *Machines à communiquer*, 2 tomes (1. Genèse des simulacres 2. Pouvoir et communication), Paris, Seuil, 1970 et 1972.

SIMMEL, Georg, *Sociologie, Étude sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF (Chapitre : Le croisement des cercles sociaux - 1908, 1999, pp. 407-452)

SKLAR Deidre, « Invigorating dance ethnology », *UCLA. Journal of Dance Ethnology*, 15, 1991, pp. 4-15.

TAUCHNITZ, Juliane, *La créolité dans le context international et poscolonial du métissage et de l'hybridité. De la mangrove au rhizome*, Paris, L'Harmattan, 2014.

VICKERS, John, 2008. "The Problem of Induction". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (en) Stan Baronett, *Logic*, Upper Saddle River, NJ, Pearson Prentice Hall, 2008, 321–325 p.

Auteur :

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, Professeur des universités, travaille dans les domaines de musicologie, ethnomusicologie et anthropologie de la musique, à l'Université des Antilles, pôles régionaux universitaires de la Guadeloupe (au sein du Département Pluridisciplinaire de Lettres, Sciences Humaines, DPLSH, à Saint-Claude) et de la Martinique (UFR LSH, à Schoelcher). Ses champs de recherches sont : l'Afrique subsaharienne, la Chine, la France métropolitaine et les Antilles-Guyane (pour les cultures musicales de tradition orale), les musiques actuelles, ainsi que la musique savante contemporaine (XX^e siècle) et du XXI^e siècle. Ses études portent sur les spécificités de ces musiques et leurs entrecroisements. Directeur de recherche à l'École doctorale en SHS (« Milieu insulaire tropical : dynamiques de développement, sociétés, patrimoine et culture dans l'espace Caraïbes-Amériques », ED 588), de l'Université des Antilles, il y est également en tant que Directeur-adjoint du laboratoire Centre de recherches interdisciplinaires en langues, lettres arts et sciences humaines (CRILLASH, EA 4095) et Directeur de l'équipe interne Archives et documents ethnographiques de la Caraïbe et des Amériques/Mutations culturelles (ADECAM/MC).

Courriels : Apollinaire.anakesa@univ-antilles.fr / apo. anakesa@orange.fr
Tél. : +33 696 02 18 07