



HAL
open science

Les masques sonores dans le carnaval guyanais : pour une humanité partagée

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. Les masques sonores dans le carnaval guyanais : pour une humanité partagée. Monique Blérald et Mylène Dangles (dir.), Actes du colloque Bals masqués de Guyane et d'ailleurs. Identités et imaginaires carnavalesques en question, Paris, Éditions Orphée, 2020, 2020, 9791029803994. hal-04698318

HAL Id: hal-04698318

<https://hal.science/hal-04698318v1>

Submitted on 16 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.

Les masques sonores dans le carnaval guyanais : pour une humanité partagée

ANAKESA KULULUKA Apollinaire

Référence : Apollinaire Anakesa, « Les masques sonores dans le carnaval guyanais : pour une humanité partagée », in Monique Blérald et Mylène Dangles (dir.), *Actes du colloque Bals masqués de Guyane et d'ailleurs. Identités et imaginaires carnavalesques en question*, Paris, Éditions Orphée, 2020, pp 139-162.



Légende : Masques sonores carnavalesques par évocation imagée. © Photographies auteur.

I. PRELUDE AUX MASQUES SONORES ET AU CARNAVAL DE GUYANE : CARNAVAL, MASQUE ET MUSIQUE PAR LEUR ESSENCE ET LEUR SIGNIFICATION PREMIERE

Fait social, mécanisme de symbolisation, de ritualisation de la vie et de communication, le carnaval est un moment public (mascarades, défilés, etc.) ou semi-public (bals notamment) ou encore privé (avec diverses activités liées au carnaval), pour des réjouissances populaires. On y associe bouffonnerie, divertissements et toutes sortes de plaisirs. Son Roi, le *mannequin* de

Caramentran (Carême-Entrant ; dit Vaval, en Guyane), est, selon le lieu et l'époque, processionnellement promené, jugé, condamné, exécuté, en étant enterré ou brûlé le mercredi des Cendres. Pendant le carnaval, ont cours toutes sortes d'activités, de spectacles et de déguisements avec le masque. Au sens masculin¹, ce terme générique et polysémique renvoie à de multiples réalités, représentations et significations.

Le caractère éphémère ou pérenne d'un masque, comme son rôle secondaire ou substantiel, ajoutent à sa richesse polysémique. Aussi devient-il un moyen qui procure des fins bien différenciées, faisant atteindre des buts très variés vers lesquels il ordonne de tendre, par symbolisme, par emprunt ou par dissimulation. Des multiples définitions qui le désignent, masque est, entre autres, un objet représentant grotesquement un visage humain ou une figure animale. Porté comme déguisement, dans diverses occasions de la vie sociale, ce, selon les peuples et les époques, il peut aussi symboliser un affect, un comportement ou un rôle. Dans certaines cultures, il revêt même une valeur sacrée ; aussi le porte-t-on ou l'exhibe-t-on dans l'accomplissement de cérémonies religieuses ou rituelles. Le masque c'est également une pièce d'étoffe, recouvrant la totalité ou la partie supérieure du visage, et que l'on porte ainsi pour se dissimuler. Il peut s'agir également d'un abondant maquillage appliqué sur le visage. Dans son étymologie portugaise (*mascarra* ou tache), italien (*maschera* ou masque d'où, en gallo-roman, le verbe « mâchurer » (à ne pas confondre avec mastiquer ou mâcher), le masque est ce déguisement qui, jadis, consistait tout simplement à se noircir le visage voire le corps tout entier. Au XVII^e siècle anglais, masque, synonyme de mascarade, était, en outre, un spectacle particulier : un bal donné à la suite d'un opéra « avec des jeux, des loteries, des masques, des danses aux flambeaux, et autres inventions galantes » (Bourges, 1884 : 4). Ce fut un spectacle combinant allégorie, féerie, danse et musique.

Quant à la musique, dans toutes les sociétés humaines, d'hier comme d'aujourd'hui, elle est art et expression de vie par les sons spécifiquement codifiés. Ses faits, acoustiques et physiques, parfois liés à la métaphysique, comme les possibilités qu'elle offre, sont innombrables. Les conditions et les voies de sa réalisation demeurent également multiples et significatives. S'inscrivant dans un champ socioculturel soutenu par un circuit communicatif tout autant spécifique, la musique se matérialise à travers une action performantielle en tant que pratique artistique. Elle prend aussi appui sur des actes, nous en verrons les détails dans la suite de mon propos, qui en permettent des singulières formes d'expression aux possibilités infinies (concrètes et virtuelles). Aussi la musique constitue-t-elle une somme d'interconnexions, d'interrelations et d'interactions, toujours à l'œuvre dans le champ de communication aux réalités diverses et variées. Ayant toujours permis les hommes, de tout temps et en tout lieu, de se réapproprier, entre autres, leur existence, de traduire en même temps leur dignité, leur identité ou spécificité, leur humanité, la musique cimente en même temps des moments intimes aussi bien que collectifs. Ces moments mêlent, ici et là, divertissement et ritualisation de la vie, tout en garantissant la transmission des valeurs qui fondent l'originalité culturelle sous-jacente.

Dans le domaine carnavalesque, et d'une façon générale, se réalise, par un jeu approprié, une subtilité d'emprunt, de dissimulation, du détour et de l'artifice musical à travers ce que je nomme des masques sonores. Ils sont sculptés par le truchement d'une performance mettant en scène de multiples rapports : de l'homme à l'homme, de l'homme à la société, de l'homme à l'environnement naturel, de l'homme à la profondeur et à l'enracinement de son être et de ses

¹ Au féminin, le substantif masque désigne péjorativement une fille, une femme laide ou rusée et effrontée.

mémoires, tout en projetant son existence aussi loin que puisse lui permettre l'infini de son horizon culturel.

Dans le carnaval guyanais, qui nous intéresse, la musique paraît tel un miroir social, une fabrique d'une esthétique collective au cœur de laquelle sont érigés, en valeurs premières, le sens de la beauté, du partage, de singularité et de collectivité, mais aussi et surtout le sens de l'humanité. Ici, par la créolisation et au fil du temps, différents groupes humains, composantes de la société guyanaise, inventeront, au-delà des limites des contraintes environnementales auxquelles ils font face, un ordre social et culturel somme toute singulier. Par cette voie, ils s'appliquent du reste à continûment forger de la différence et garantir leur unité, magnifiant leur humanité.

Le sens de cette réalité socioculturelle m'interpelle. À travers le fait musical, les "masques sonores" est une expression que j'adopte pour une lecture anthro-musicologique, questionnant le carnaval de Guyane, sa créolitude², son essence et sa caractéristique véritables. Quels masques sonores régissent alors l'espace musical carnavalesque guyanais ? Quelles en sont la nature et les caractéristiques ? Quels éléments de mémoire véhiculent-ils et par quels moyens ? Quels en sont les procédés de structuration et d'usage ? Quels en sont les signes, les symboles et les représentations ? Quels en sont la fonction, le but ? D'autres interrogations encore sont nécessaires pour une meilleure élucidation de ce système dialogique carnavalesque et phénomène social guyanais, tant son implication dans la quasi-totalité des domaines de la vie est profonde et ses racines historiques complexes.

II. GENERALITES SUR LE CARNAVAL ET LA MUSIQUE : PAR LA REALITE ORDINAIRE ET PAR LE MASQUE

II A. *Le carnaval, par la réalité ordinaire*

Avant de répondre aux questions de base, qui fondent ma problématique postulant que la musique carnavalesque est une somme de masques sonores qui concourent à l'humanité partagée, notons d'abord que la réalité carnavalesque guyanaise s'inscrit dans un contexte social et culturel pluriel, par son hétérogénéité et interculturalité, fruit d'un contexte historique complexe. Et le carnaval, en tant qu'un système dialogique pluridimensionnel à géométrie variable, se prête bien à l'étude des masques sonores comme objet de symbolisation, de représentation, et moyens de réjouissances populaires ou privées.

Ordinairement, on le sait, le carnaval est un fait social régi par divers principes. Ceux-ci sous-tendent une ritualisation singulière de la vie, au travers notamment des processus d'emprunts, d'évocations, de reformulations et de déguisements en tout genre. C'est une vie traduite par le biais des réalisations pratiques et cérémonielles. Ces dernières sont à la base des toutes sortes de symbolisations et de représentations caractérisées (une référence, par exemple, à un statut social, aux problématiques de la société, à une identité, aux questions de l'environnement). Le carnaval est, par ailleurs, un moment de rêve et de partage, voire un moment de reconstruction d'une vie ou de reformulation des valeurs déniées, contestées ou bafouées par un tiers, comme

² Par créolitude, j'entends la systématique ou l'étude de l'ensemble de faits tangibles, leurs expressions, leur fonctionnement, mais aussi l'examen des attitudes de protagonistes, leurs initiatives, agissements, actes, pratiques et autres actions patentes encore, en tant que faits opérés concrètement, de façon similaire ou différenciée.

ce fut notamment le cas pendant la période coloniale. C'est aussi un ensemble des moments où l'humanité est la même pour tous les communs du mortel.

En tant que processus de communication, le carnaval est un mécanisme pour explorer les problèmes de la vie et de la conscience. La musique, qui l'accompagne, a tout autant cette fonction. Elle ajoute à cette richesse communicationnelle et informationnelle, à travers des messages qui sont une épaisseur de symboles, de signes et de représentations nombreux. Dans ce cadre, les dispositifs carnavalesques se mêlent à ceux musicaux dans une sorte de masques composites. Ils créent, pour les participants, des instants riches de messages simultanés, mais singuliers, en ce qu'ils leur parviennent avec des évocations multiples et variées. Ces messages découlent de divers supports et médias : costumes, déguisements, décors, paroles, chants, danses, mimiques et toutes sortes de gestuelles produits par l'ensemble des acteurs impliqués. Certains de ces messages se figent dans le temps, pendant que d'autres se transforment au fil du temps, au fil d'innovations.

Pendant le carnaval, il n'est donc d'instant de réjouissances *ad hoc* qui se passe de la musique, et son pendant, la danse, particulièrement dans le carnaval guyanaise, en l'occurrence.

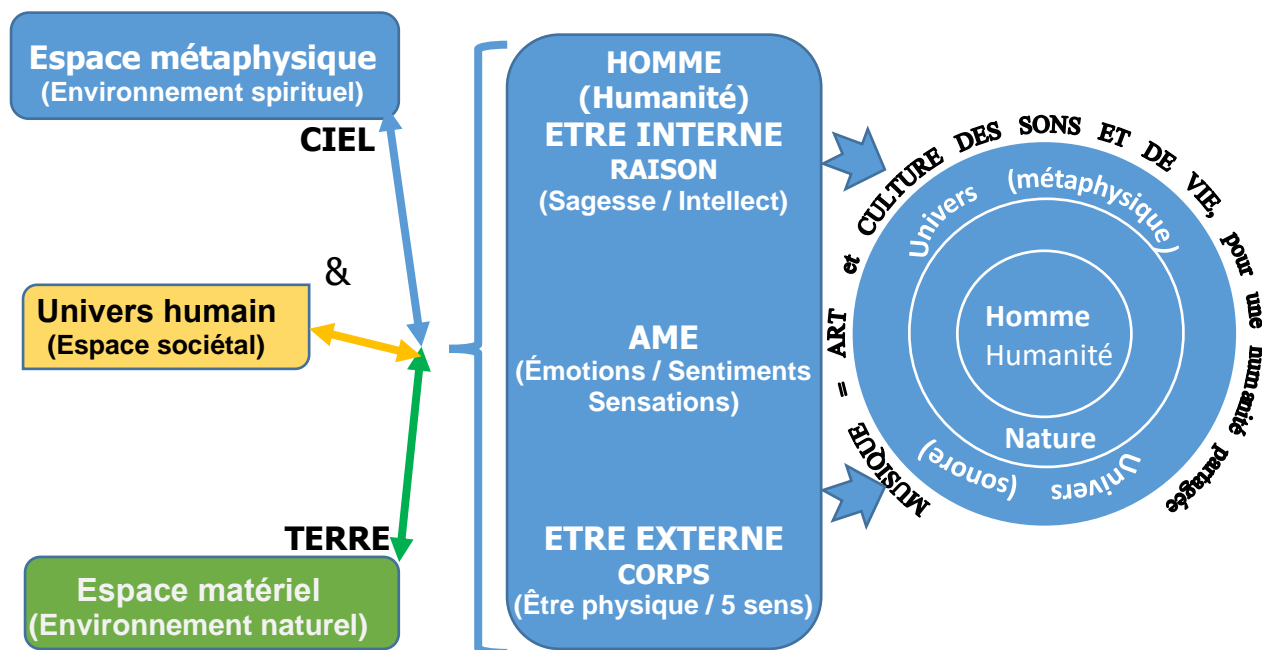
II B. *La musique, par la réalité ordinaire dans son essence et dans sa signification première*

La musique est tout un monde en soi, dont le soubassement est le son adéquatement codé et organisé. Selon la société ou la culture qui la pratique, cette énergie vibratoire d'ondes est régie par de multiples facteurs palpables et impalpables. Elle est saisie puis structurée artistiquement, sous des formes et des genres variés, par la personne qui l'organise et/ou l'interprète, à travers le corps humain ou avec l'aide d'un instrument adéquat.

Sa construction a pour assises divers rythmes, mélodies et harmonies, l'ensemble étant structuré à propos dans une esthétique et un style précis, pour constituer le sens musical désiré. Cela implique des facteurs, des faits et phénomènes également divers et variés. Certains sont physiques, chimiques, et perçus par nos sens, tandis que d'autres, ontologiques, influent sur nos émotions, nos sentiments, nos sensations et donc, sur notre âme. D'autres encore agissent sur notre raison (intellect et sagesse qui relie l'homme à l'aspiration divine). Ainsi, la musique, provoquant en nous toutes sortes de sensations internes et externes exceptionnels, tout en opérant une attraction certaine. Dès lors, l'évocation de toutes les échelles d'émotions et de sentiments humains est possible à travers une action musicale pertinemment menée. En cela, la musique est aussi miroir des affects humains. Autant elle est capable de toutes sortes de réconforts (physique, mental, matériel ou sensible), et autres manifestations puissantes chez l'homme, autant elle peut aussi traduire, chez lui, des affects négatifs (angoisse, agressivité, par exemple). Elle peut alors attrister autant qu'elle surprend ou émerveille. Elle exprime petites et grandes passions, qui agitent notre âme, notre être, ce, en tout lieu en tout temps. Individuellement ou collectivement, l'homme y a recours souvent comme refuge suprême, comme exutoire, pour, entre autres, se prémunir contre toutes sortes de danger, de souffrances, d'états d'âme. En corollaire, par son énergie insaisissable, elle transcende les sens humains, pénètre le sens du sacré, pour élever, en l'homme, les sentiments spirituels, les sentiments de l'ineffable, lui faisant ainsi accéder dans l'univers du méditatif, de l'inouï et du rêve. Voilà pourquoi la musique permet à l'homme d'accéder au réel autant qu'à l'impalpable. Elle lie des interactions et interconnexions Homme – Société – Nature – Surnature (Cosmos). Ce sont ces rapports que résume le schéma ci-dessous.

1. HOMME – MUNI COSMOS. Représentations : société, nature, surnature

L'homme est nature (être biologique, physiologique, lien avec l'environnement naturel), *sensation* (sentiments et motions, lien avec l'âme), *raison* (sagesse et intellect, lien avec l'univers sacré ; avec la culture (connaissances et identités)).



2. MUSIQUE

Énergie transcendante ; *dynamique* des vies ;
harmonies des êtres, des faits et des phénomènes,
cohésion des différences ; *cordon ombilical* entre des
sphères (société, Nature, Cosmos).

3. PRATIQUE SOCIALE / RITUALISATION DE LA VIE

Savoirs, histoire, mémoires,
connaissances, savoirs, savoir-faire ;
cultures ; identité(s) ; symboles ;
représentation(s).

Légende : Schéma rapport Homme-Musique et interrelation avec la Société, la Nature et la Surnature.

II C. La musique carnavalesque comme masque(s) sonore(s)

Si l'on considère le masque comme signe, symbole et représentation du système carnavalesque, les sons musicaux, réalisés dans ce contexte, sont autant des masques sonores. La musique, les produisant, demeure – dans sa double essence singulière et globale - un cordon ombilical symbolique entre des multiples sphères, musicales et extramusicales, où s'opèrent toutes sortes d'interactions, interrelations et interconnexions. Ce cordon ombilical lie, par cet ensemble de relations, le passé et le présent, le visible et l'invisible, la profondeur et le superficiel, le réel et l'irréel, l'apparence et l'être, le concret et le virtuel. C'est donc là une musique courroie de transmission entre le ressenti, le réceptif, l'expressif et le transmis. Aussi connecte-t-elle l'être humain à lui-même et au monde, aux environnements physique et métaphysique, tout en

traduisant sa manière d'être au monde, de penser celui-ci et de le concevoir. Par ce truchement, la musique se mue en un exceptionnel espace de communication. À travers elle, et par ses désirs, ses attentes et sur la base de ses affects, l'esprit humain attribue et/ou construit des représentations symboliques, tout en l'associant à une esthétique et à un goût précis. Il en découle un langage (musical) qui va au-delà du langage parlé, même si musique et parole parlée partagent quelques expressions, notamment par le chant et bon nombre de qualités mesurables, dont l'intonation, l'accent, le timbre, la hauteur, le rythme, la durée, l'intensité, la dynamique, ainsi que d'autres caractéristiques d'identification sonore, du déroulement temporel et d'expression agogique ou de mention d'affects.

En tant que flux énergétique sous-tendue par le principe de l'harmonie, au sens large du terme, la musique ramène l'homme à soi et à l'autre. Elle sert de médiatrice entre le palpable et l'impalpable, entre l'intelligible et l'inintelligible ; et pour paraphraser Platon, elle est « le mixte du sensible et de l'intelligible ».

D'elle, le sage chinois, Ruanji (210-263), dit qu'elle est « La substance de l'univers, la nature des êtres. L'union avec cette substance, l'accord avec cette nature, voici l'harmonie ». Et Yueji – qui constitue la partie antique du *Mémorial des rites chinois (Liji ou Li Ki, cf. bibliographie)*, consacré à la musique - révèle, au début du juan 105, que « La musique est le mouvement du cœur. La musique est la fleur de la vertu. Ciel et terre ensemble résonnent, voilà l'harmonie du ciel et de la terre. »

Ces propos sur la signification, mais aussi sur la richesse de symbolisation et de représentation de la musique, peuvent encore être très largement commentés. Mais dans le cadre relativement restreint de cette rédaction, je soulignerais, pour clore ce pan du sujet, que la musique est un essaim d'énergies et de rêves, mais également d'idées, de pensées et de mémoires. C'est un suc mielleux, dirais-je, dont les douceurs et caractères attirent, en les unissant, des individus de toutes les origines et de toutes les classes et statuts sociaux pour, en harmonie, leur permettre de partager l'humanité. Encore faut-il souligner que l'harmonie est, physiquement, cette somme d'accords aux sons différenciés et aux résonances équilibrées. Ici, les accords sont donc une concomitance de différences consonantes et dissonantes. Ils n'ont de sens que lorsqu'elles forment un ensemble agréable, un ensemble réussi et heureux en une unité cohérente ou en cohésion de groupe. Aussi la musique peut-elle transcender les différences de tous les hommes de l'humanité, et lier ciel et terre, comme le relèvent très justement les propos ci-haut cités des sages chinois.

En cela, l'art musical est une sorte de masque sonore, capable d'évoquer chez l'homme, et par lui, la nature factuelle, mais aussi cachée, des faits et des choses ; de faire écho à la Surnature. Cet art souligne, par ailleurs, l'humanité qui magnifie non pas un individu spécifique, mais plutôt, et d'une façon globale, l'Homme-humanité par qui se fait une représentation vivante des choses, une synthèse (microcosme) des choses visibles et un écho de celles invisibles (macrocosme ou Univers). Cf. schéma en *supra*.

La liste des caractéristiques et des effets de la musique sur l'homme, sur la société et sur d'autres environnements sont encore légions. Ne pouvant les épuiser ici, il est donc temps de savoir ce qu'il en est dans l'univers carnavalesque, la nature de ses masques sonores, ainsi que leurs caractéristiques, fonction et usages.

II D. *Masques sonores dans l'univers carnavalesques : essence et signification*

Nous venons de le voir, les sons musicaux sont des facteurs autant physiques, identifiables par des moyens acoustiques et techniques qu'impalpables, et que je nomme masques. Ils sont des énergies agissantes, capables d'influer sur le corps, l'âme et l'esprit humains, en même temps qu'ils sous-tendent diverses identités et toutes sortes de symboles et de représentations (naturelles, socioculturelles, avec des évocations des faits de la Surnature). Jean-Marie Seca (2001 : 87) considère ces symboles et représentations comme des moyens de « musicalisation du social ». Comme pour les masques - dans le carnaval ou dans d'autres univers et contextes où ils sont utilisés -, les sons musicaux-masques sonores sont des substances à la fois palpables (car accessibles à l'audition) et impalpables et fort en représentation. A l'instar des masques carnavalesques, les masques sonores sont aussi des éléments pour l'emprunt et/ou le déguisement (codes musicaux), le voilement et/ou dévoilement du vrai en tout genre, mais aussi pour revêtir, dévêtir, faire paraître ou disparaître le réel autant que le virtuelle. Ils permettent également le masquage et le démasquage du tangible et de l'intangible, pour le détournement ou la reformulation du naturel, de l'ordinaire et de l'extraordinaire. Ils peuvent, en outre, servir pour la transcendance du temporel et le marquage de l'intemporel, pour le triomphe des maux sociaux, pour l'harmonie, la réalisation de l'égalité dans la valorisation des singularités ou des spécificités ; pour la cohésion sociale des hommes, pour, tout simplement, le bonheur de l'homme et l'exaltation de l'humanité. C'est un moyen concret et virtuel d'une rare efficacité, par lequel s'établissent, nous venons de le voir, toutes sortes de relations, d'interactions et de connexions sociales à double visée : distractive et instructive à travers diverses voies, tout en servant de marquage d'identité et d'identification de l'homme, des faits et des phénomènes.

Aussi les masques sonores constituent-ils diverses "physionomies", et pour les pratiquants, des exceptionnels "visages musicaux", pour se représenter et pour se présenter à l'autre, mais aussi pour se représenter des faits, des choses, des phénomènes et des fonctions extra-musicaux, liés à la société, à la nature, à la surnature, tout en demeurant en interaction avec la réalité musicale primaire.

Quelle est alors la réalité des masques sonores dans le carnaval guyanais ?

III. LE CARNAVAL PAR LA SINGULARITE : LES MASQUES SONORES CARNAVALESQUES GUYANAIS

Les masques sonores carnavalesques guyanais sont inscrits dans un réseau de correspondances analogiques multiples, dont les liens sont réels tout autant que symboliques, opérant au sein des systèmes d'agencements de formes et de langages différenciés. Ces masques sonores sont l'expression de divers personnages et protagonistes dits *touloulou*³, en Guyane. Les actions, les faits et les actes résultants se formulent et se traduisent en un véritable fait social, dont il importe maintenant de saisir la réalité et les interrelations sous-jacentes, à travers l'examen de leur source et de leur nature.

III A. *A la source du carnaval guyanais et de ses personnages (le touloulou)*

³ A l'origine, *touloulou* est un substantif générique et polysémique par lequel est désigné l'ensemble des personnages carnavalesques guyanais, et de façon plus particulière, l'emblématique personnage féminin des bals parés-masqués. Il s'agit des femmes entièrement voilées et portant un masque.

Nous le savons ! Bien que spécifiques et quels qu'ils soient, les faits sociaux ne se constituent pas en vase close. De multiples travaux anthropologiques et sociologiques le démontrent très significativement (Durkeim et Malinoswki, notamment, en ont fait la démonstration éloquente ; cf. notamment Michel Bourses 2007 : 65). Inscrites dans une logique propre, voire autonome, les cultures se réalisent effectivement à travers divers contacts, dans des rapports d'influences, d'alliances et/ou d'échanges, par le biais desquels se font des choix, des tries, des reformulations, et donc des transformations pour constituer une singularité. La mobilité des personnes, et avec elles de leurs cultures et biens, y jouent un rôle capital.

Quant aux personnages carnavalesques guyanais, j'ai déjà noté la nature générique et polysémique du substantif *touloulou*, dont je donnerai, si nécessaire, d'autres précisions ou détails en temps opportun. Étymologiquement, cette appellation dériverait ou serait une déformation créole du mot *tourlourou*, par lequel, initialement, au XIX^e siècle, les bourgeois européens désignaient les soldats revenus de la guerre, ces derniers qualifiant les premiers de « pékin » (Victor Hugo, 1885 : 28). Puis, popularisé, le vocable *tourlourou* désignera non seulement le soldat de l'infanterie de ligne (le fantassin), mais également des airs, puis, des chansons et des saynètes populaires, ces dernières ayant alors été qualifiées du même nom de *tourlourous*.

C'étaient des saynètes (saynettes) d'un comique grossier, nous dit-on dans l'*Histoire des spectacles* (1965 : 1544). Elles étaient interprétées au café-concert ou au music-hall⁴, par des artistes vêtus en soldats. Progressivement, les artistes de café-concert en créèrent aussi, tout en se spécialisant dans des genres nouveaux, dont les « troupiers » également dits « *tourlourous* » qui y occupèrent alors une place de choix dans les chansons comiques. Il en résultera même la comédie de chansons. Faute de pouvoir approfondir ici le sujet, il est important de relever néanmoins que le mot *tourlourou* sera également associé aux termes *masque* et *mascarade* qui, ici et là, serviront ensuite à désigner les carnavaliers.

III B. *A la source des musiques carnavalesques guyanaises et de ses masques sonores*

Les masques sonores, comme la singularité du carnaval guyanais, comportent donc des faits, des facteurs et des messages, dont les sources s'enracinent dans diverses mémoires, cultures et représentations, dont je ne mentionne ici que l'essentiel pour expliciter mon propos. Notons, qu'à l'origine, la pratique du carnaval guyanais fut avant tout l'affaire des Gens de couleurs (mulâtres également dits « sang-mêlés ») et des Libres de couleurs (Nègres affranchis), dont l'ascendance fut les esclaves qui ont demeuré dans les habitations-plantations, jusqu'à l'abolition (1848). Ce sont ceux que l'on nomme aujourd'hui Créoles guyanais. Leur musique a pour fondement deux héritages.

L'héritage africain aura pour, entre autres symboles culturels majeurs, la *kalenda*⁵ de l'époque de l'esclavage, de laquelle découlera le *kasékò* notamment. Il ne s'agit pas là d'une simple musique, mais plus encore, d'une société musicienne, comme il y en a eu aussi ailleurs dans les

⁴ Ce substantif désigne à la fois édifice et genre de spectacle qui s'inscrit dans la suite du café-chantant de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du café-concert du XIX^e siècle.

⁵ La *kalenda* (*Calenda*) est musique et danse, mais surtout un véritable acte social par lequel les esclaves, dans les plantations, utilisaient pour se maintenir et reconstruire leur humanité bafouée. Ce fut aussi, en quelque sorte, un système de filiation et d'organisation des choses pour que la vie se maintienne et que la cohésion du groupe soit assurée par le partage et l'entraide que leur privait le maître. C'était pour eux un moyen de faire fonctionner également le corps, l'âme et l'esprit (pour panser leurs blessures alors de plus en plus profondes quotidiennement).

Amériques (Société Béliya en Martinique, par exemple). À travers cette musique, esclaves, puis affranchis, se sont reconstruits, et autour de laquelle des valeurs de vie et de société, mais aussi l'identité ont été reformulées. Dans ce cadre, c'est le tambour qui, plus qu'un simple instrument musical de divertissement, servira, et sert encore aujourd'hui, de facteur structurant. Soulignons aussi l'importance et l'impact de la transmission familiale de cet art, qui demeure tout autant un moyen de transmission des valeurs, une expression d'amour filial. Voici, entre autres, pourquoi le vocable *kasékò* désigne tout autant la *swaré* (réunion musicale collective), une salle *konvwé* (lieu de partage d'énergies positives, de la performance conviviale et de toutes sortes d'expressions esthétiques), un bal ; chants, danse, musique, instruments ; un spectacle total, ainsi que tout ce que cela sous-tend.

Ici, l'esthétique évoquée comporte divers paramètres (codés et non codés, musicaux et extra-musicaux). Ils demeurent tous interdépendants en sens et en signification. Ceux musico-chorégraphiques se traduisent notamment à travers les prouesses instrumentales, particulièrement du *dòkò tanbouyen*, maître du tambour solo (dit *tanbou koupé*). Il le frappe, le cogne, tout en le caressant ; le but étant finalement de faire « parler » le tambour, puisque celui-ci n'est pas qu'un simple instrument musical, mais bien davantage : un facteur structurant de beaucoup de choses, comme je l'ai évoqué précédemment. C'est par des expressions mélorythmées (rythmes sous-tendus par des mélodies tambourinées) et des improvisations de grande virtuosité, que le maître tambourinaire se livre à ces véritables créations instantanées, riches en musicalité et en évocations symboliques. Son jeu, ses timbres, ses rythmes, ses mélodies, ses harmonies sont autant des masques sonores, aux dynamiques envoutantes, transportant, jusqu'au saisissement, danseuses et danseurs, mais aussi le simple spectateur curieux. Codés, ces masques sonores se déclinent parfois en commandements, en directives autant qu'en souhaits, guidant les expressions chorégraphiques alors produites sur scène. Par ces codes le *dòkò* dynamise, tout en lui faisant prendre d'envol, le dialogue musico-chorégraphique d'ensemble. Il l'instaure d'abord avec ses accompagnateurs, *tanbou plonbé* et *foulé*. Le premier, tambour à la sonorité grave, et le second au ton moyen, lui assurent, à leur tour, leur harmonieux et indéfectible soutien, par des mélorythmes tenus en *ostinato*, comme pour le libérer de toutes contraintes et entraves, afin que soient exaltés la parole du tambour, la cohérence et la cohésion du groupe, mais aussi le partage et la bonne entente de tous. Le soliste, comme ses accompagnateurs, s'assurent aussi d'un autre soutien capital, car métronomique pour la totalité du groupe, chanteuses et danseurs compris. Ce dernier soutien est l'œuvre du *tibwa*. Cet idiophone, exécuté par le *bwatè*, est composé d'un mini-tabouret sur lequel il frappe, obstinément, à l'aide de deux baguettes en bois durs. Il produit le rythme identifiant le genre et/ou le style de la musique jouée sur le moment.

Par la danse, la cavalière ajoute à l'esthétique d'ensemble en exécutant, entre autres, divers mouvements chorégraphiques, avec toutes sortes de pas : *pavwézé*, *glissé*, *lansé*, *palaviré*, et d'autres encore (sur les détails à ce propos, on lira avec fruit Monique Blérald, 1996). Le cavalier, lui, y participe en se jouant notamment des gracieuses figures acrobatiques du *nika* (danse imitant, pour l'essentiel, des mouvements et des gestuelles d'animaux). Comme pour la musique, les chants portent leur signature musicale voire identitaire, si la soliste est une chanteuse d'exception ou de talent reconnu par la communauté.

Parmi les facteurs extra-musicaux, qui participent à cette beauté et aux valeurs d'ensemble, il y a des tenues vestimentaires traditionnelles (entre autres la robe *gol*, longue ou courte, l'étoffe en madras, *Kamnza* ou tissu patchwork rectangulaire, que les cavalières nouent à la taille ; les

coiffes créoles et autres ornements en toutes sortes de parures et de bijoux, dont la beauté n'est plus à démontrer).

Pratiquer le *kasékò* c'est donc pouvoir et savoir sentir et vivre les *sons-masques kasékò*, c'est pouvoir et savoir danser le *corps-kasékò*, c'est être dans l'imprévisibilité menant à la liberté de soi, à la résistance de son être physique et à la libération de son être social. De libre créativité, la musique *kasékò* relève de la sphère populaire. Danse de défoulement, entre autres, le *kasékò* sert, comme pour le vidé, à clôturer les bals carnavalesques.

Le deuxième héritage est européen. Il découle des carnivals et des musiques qui ont prévalu en Europe du XIX^e siècle particulièrement, et qui furent, pendant la même période, transportés dans les Amériques. Ici, les influences ou emprunts concernent essentiellement les personnages carnavalesques, les danses, les musiques et des instruments (guitares, basse, piano, violon, banjo, clarinette, saxophone et flûte, entre autres).

De ces deux héritages (africain et européen), et par un subtil syncrétisme, découleront de nouveaux genres, de nouvelles formes, de nouveaux styles et pratiques culturelles, musico-chorégraphico-carnavalesques pour le cas qui concerne cette étude. Dans un premier temps, les musiques d'influence européenne n'étaient alors exécutées que lors des bals de bourgeois, qui ne pratiquaient guère les musiques populaires au tambour. Les emprunts européens, en question, étaient imprégnés des valeurs intrinsèques et extrinsèques utiles aux artistes qui les exploitaient, en étant donc créolisés selon les goûts et styles locaux ; j'y reviendrai pour certains détails. Parmi les emprunts musicaux, dans la musique carnavalesque de Guyane, il y a la valse, la mazurka, la polka, le quadrille et la biguine, pour ne citer que ces cas majeurs et significatifs. Ces danses furent empruntées aux divertissements des music-halls, aux guinguettes⁶ et autres musiques de salon européens, mais aussi aux répertoires antillais (Martinique Guadeloupe), pour la biguine.

Ne pouvant approfondir les éléments techniques de chacune de ces musiques ou danses, pour des raisons déjà évoquées de restrictions liées à un travail réalisé dans le cadre étroit d'un article, seules quelques précisions contextuelles méritent, toutefois, d'être relevées ici. Cela nous permettra, le mieux possible, de saisir ensuite les sources, la nature et le caractère singuliers du carnaval guyanais, mais aussi des masques sonores qui en résultent.

Retenons donc que dans le domaine de la musique, ayant servi de sources d'emprunt ou d'inspiration aux musiques carnavalesques guyanaises, outre des amusements et des danses, qui y prévalaient localement depuis le XVIII^e siècle et leur vogue au XIX^e siècle, il fallait attendre le XX^e siècle pour que se fasse réellement la prégnance des influences en provenance de l'Europe, dont Paris était, en quelque sorte, la capitale culturelle. En effet, le Paris de la première moitié du XX^e siècle popularisera de nouvelles « danses tournantes » : valse, polka et Mazurka. Ce fut au sein des guinguettes. Il en fut de même dans les music-halls. Pendant la même période (fin XIX^e s. – première moitié du XX^e s.), dans les bals populaires, naissait, notamment à Saint-Pierre (Martinique) et à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), la biguine. C'est le clarinettiste martiniquais, Alexandre Fructueux, dit Stellio, qui en fixa définitivement la forme et le style classiques. Grâce à son succès fulgurant, la biguine se diffusera rapidement en

⁶ Les guinguettes ce sont des cabarets populaires des banlieues, alors dotés d'un restaurant et où se pratiquaient des bals.

Europe, aidée par les performances réalisées par les artistes antillais, en particulier, pendant l'Exposition Coloniale de Paris, tenue au Bois de Vincennes, en 1931.

Par ailleurs, dans les années 1940-1950, à Paris, il se produira de nombreuses fusions musicales et musicales, entre les Caribéens, particulièrement entre Antillais, Trinidiens, Cubains et Haïtiens.

Quant aux autres danses de salons, avant leur créolisation, notamment dans les Antilles et en Guyane, la mazurka, par exemple, est une danse polonaise, très rythmée avec les accents qui se déplacent sur les temps faibles. Langoureuse, elle est à trois temps, et son tempo vif. La mazurka deviendra en vogue dans les salons européens au XIX^e siècle. Puis, elle passera rapidement dans le répertoire populaire et dans le répertoire dit des danses de société, dont le divertissement sera pratiqué en réunion. Grâce à cet épanouissement, la mazurka sera adoptée dans divers territoires d'Europe et des Amériques. Aussi passera-t-elle dans les répertoires du bal musette (fin XIX^e s.), des danses folks (bretonnes notamment), dans les musiques dites de Saint-Pierre (en Martinique), dans la musique du carnaval en Guyane, etc. Suivant le territoire qui l'a adoptée, la mazurka peut être exécutée fluide, et les formules mélodico-rythmiques très variées, notamment avec des balancements, des bercements, des tournements et des suspensions. Son tempo est un peu en deçà de celui de la valse.

Selon certains auteurs, la valse aurait pour origine les danses populaires allemandes (le vocable allemand « Walzer » signifiant « tourner en cercle »). D'Aucuns lui confèrent plutôt la source autrichienne. La valse gagnera ses lettres de noblesse au XVIII^e siècle (1780), à Vienne, avant de se répandre en Occident dès le siècle suivant. Cette danse s'est développée en opposition aux danses de cour, alors très formelles, ce, sous l'influence particulièrement de la cour française de Versailles. Des valse, il en existe plusieurs formes (valse viennoise, anglaise, musette, tango, etc.).

Quant à la polka, c'est une danse binaire (à deux temps), originaire de Bohême, actuelle République tchèque). Son tempo est assez rapide, et ses rythmes bien articulés. Cette danse de couple, effectuant un mouvement circulaire, se fonde sur le demi-pas, dit pas chassé. Comme la mazurka, la polka s'est pareillement popularisée au XIX^e (à la seconde moitié du siècle).

Le quadrille français est originellement, au XVIII^e siècle, une danse de bal et de salon, qui deviendra en vogue dès le début du siècle suivant. Il se danse par quatre couples formant un carré, ou par deux couples se faisant face, formant une quadrette. Les couples se répartissaient alors, suivant les dimensions de l'espace scénique, en une ou plusieurs doubles lignes. Pour l'essentiel, notons que plusieurs figures sont pratiquées : cavaliers seuls, des balancés ou des traversés, demi-promenade, tour de main, chaîne des dames, etc. Dans les bals publics, le quadrille français connaîtra une transformation radicale. On y introduira, entre autres, des improvisations de pas débridés. Il en découlera le quadrille dit chahut ou cancan que l'on nommera également chahut-cacan⁷. Celui-ci est né à Paris, dans les bals étudiantins du quartier latin, à la fin de la Restauration (1830), avant de se répandre dans tous les bals publics parisiens, et d'y devenir une attraction pour touristes, sous le Second Empire (1852-1870).

Le masque, je l'ai relevé dans l'introduction, est lié au déguisement, à la représentation, à l'imitation, à la ritualisation, au détournement, à la dissimulation, mais aussi au paraître, à la

⁷ Le chahut-cancan est une danse inspirée de la *cachucha* andalouse que pratiquait Fanny Elssler sur la scène de l'Opéra de Paris, des années 1836. Lire les détails dans Henri Joannis Deberne : 90-93, particulièrement.

théâtralité, à l'identité, à l'identification. Il assure de nombreuses fonctions, variant selon les lieux, l'époque et les contextes de son utilisation. Les masques participent autant à l'art, au rite, au divertissement qu'à la vie.

En musique, en Angleterre, le masque est genre qui accommode musique, danse, allégorie et féerie. Originellement, ce fut un spectacle de cour né dans la période comprise entre la fin de la Renaissance et le début du Baroque, pendant le règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603). Il se popularisera au début du XVII^e siècle, certains de ses éléments étant adoptés dans le drame scénique des théâtres publics, dont *La Tempête* de Shakespeare, écrite vers 1610-11. Pendant le Baroque, le masque emmêlera les arts de la scène (musique, chant, danse, théâtre (avec décors et costumes), sans oublier la poésie et même la pyrotechnie). Il importe de noter aussi que la pratique du masque anglais participait alors au renforcement de la cohésion de la cour. Sachons également que, jusqu'aux années 1620, d'autres formes de masque émergeront, dont le semi-opéra anglais, équivalent français du ballet de cour, tandis que les représentations similaires dans les autres cours européennes étaient, entre autres, nommées mascarades, c'est le bal masqué. Pendant ce spectacle, les protagonistes étaient vêtus d'un costume et/ou portaient un masque de déguisement. Ce sont la parodie et la satire qui en constituaient les facteurs principaux. Elles servaient, par ailleurs, de caractéristique de la mascarade, en tant que divertissement pratiqué par des personnages déguisés et masqués. C'était là l'occasion de danses exécutées lors d'un véritable bal. On en trouvera ensuite l'esprit dans le music-hall. Retenons aussi que c'est aux XVIII^e-XIX^e siècles que se développeront les bals traditionnels, et où les mascarades se démocratiseront. Parmi les plus fameux, on compte le bal masqué des ifs (1745), donné à la cour de Versailles et où participa Louis XV. Et, au bal de l'Opéra (1840), Philippe Musard lança le fameux « cancan ou coincain », qui donnera naissance au « French cancan ». À l'époque, durant ce bal carnavalesque dansé en couple, les danseuses portaient des culottes fendues. Aussi cette danse, officiellement classée comme « lascive », finira-t-elle par être interdite par les autorités. Le bal masqué deviendra plus populaire que les autres pratiques similaires de l'époque, non seulement dans toute l'Europe, mais également en Amérique.

Qu'en était-il alors dans le carnaval guyanais ?

III C. *De la singularité musicale et masques sonores carnavalesques guyanais*

Les musiques du carnaval de rue guyanais sont à l'image de la population de la Guyane : plurielle et richement variées en cultures et en identités, lui assurant sa singulière interculturalité. Ici, chaque groupe carnavalesque en définit la nature, les genres et styles, ainsi que les règles et modes de fonctionnement et/ou de performance.

Pour les musiques des dancings, par exemple, pendant la dernière décennie du XIX^e siècle (1896 et 1898)⁸, la Guyane sera dans la vogue des bals-masqués, alors tenus dans les salons bourgeois de Cayenne (en particulier à l'Hôtel de la Renaissance). Ici, dans une ambiance furibonde, les réjouissances seront animées avec des sonorités du violon, du violoncelle, du piano, de la clarinette, du saxophone, des rythmes de batteries. Dans les quartiers populaires cayennais régnait plutôt une toute autre ambiance : celle principalement de l'impétueuse *kasékò*, déjà décrite, ainsi que d'autres rythmes traditionnels créoles, tenus particulièrement aux

⁸ *La Guyane*, n° 15, 1 février 1896 et *Le combat*, n° 2, 24 février 1898. Cf. également Aline Belfort (2000).

tambours, hochet *chacha*, idiophone *tibwa* et au banjo, et dont le Casino-théâtre servira de lieu symbolique de performance.

Tous ces rythmes sont tenus comme l'architecture de l'être, autrement dit, pour l'individu qui les pratique, ils deviennent dynamisme intrinsèque lui donnant forme par des ondes vitales qu'il émet également en partage avec les autres. C'est aussi là un moyen de connaissance de soi, de se donner la possibilité de s'agencer à l'autre, à un groupe. Cette expression de la force vitale se réalise dans la mesure même que le rythme illumine le corps, l'âme, l'esprit, étant entendu que la musique résultante, instrumentale ou vocale, est synonyme de la « parole » et pendant de la danse, ainsi que tout ce que cela sous-tend de tangible et d'intangible. Les masques sonores qui composent ces rythmes se jouent alors de toutes les énigmes que leur confère la nature carnavalesque.

Pour revenir sur quelques autres détails illustrateurs importants, sur les deux premiers emblématiques lieux de réjouissances carnavalesques de Guyane et sur le bal paré-masqué qui s'y déroulait à la fin du siècle XIX^e siècle, je relèverais un des changements qui affectèrent significativement le carnaval guyanais, en influant très favorablement sur la créativité musicale notamment. Ce changement concerne le Casino-théâtre. Il deviendra alors le lieu de fusions musicales, bourgeoises et populaires, le nouvel espace dédié aux performances carnavalesques des bals parés-masqués cayennais. C'est aussi une forme de rapprochement des humanités jadis opposées. Cette fusion sera aussi celle des instruments musicaux, éléments structurants et symboliques, en usage au sein de ces deux bals. Seul le *kasékò* et son symbole, le tambour, qui alors relégués au rang des pratiques para-carnavalesques, ne seront pratiqués qu'à proximité des dancings. Il importe de noter aussi que l'Hôtel de Renaissance et le Casino-théâtre cayennais équivalaient aux cafés-concerts et aux music-halls qui, en Europe de la même période (fin du XIX^e et première moitié du XX^e siècles), marquèrent l'émergence et l'assise d'une culture populaire riche de tradition de la chanson, de la danse, avec des formes et spectacles également florissants.

Il convient aussi de relever que, suite aux fusions évoquées dans le cadre du nouvel espace des bals parés-masqués du Casino-théâtre cayennais, furent alors privilégiées les danses de salons, pratiquées par les bourgeois (valse, mazurka et polka en particulier), mais aussi d'autres danses encore venues d'ailleurs, dont celles des musiques caribéennes : la biguine antillaise et la rumba cubaine pour ne citer que ces cas. Pour ce faire, les Antillais Stellio, Archange Saint-Hilaire et Alfred Pays apporteront significativement leur pierre à l'édifice, aux côtés des Guyanais Antoine Vincent, clarinettiste, le saxophoniste Robert Munian, les banjoïstes Lelette Eugène et Linton. S'y adjoindront d'autres artistes, comme Sébastien Charles, tarcy, Gabriel, Tibodo, Polydore, Zamor, Chari et Cabéria.

Toutefois, l'ensemble de ces danses de salons n'échapperont pas à l'influence de la fougue rythmico-mélodique et gestuelle chorégraphique du *Kasékò*. Celui-ci, bien qu'encore marginalisé, en marquera de sa signature, en leur assurant un style nouveau, une spécificité guyanaise, même si bon nombre de ces danses et musiques exogènes ont gardé jusqu'à aujourd'hui leur dénomination originelle (biguine, mazurka, valse, etc.). Les groupes musicaux, qui les interprétaient alors, devenaient des orchestres-référents des bals parés-masqués guyanais. Faut-il encore souligner que tous ces bals n'avaient de vitalité qu'accompagnés par des pièces musicales dynamiques, de formes et de caractères divers. Que l'on veuille à en exempter quelque nature monotone que ce soit, ici ce sont le bon goût et la musicalité pleine d'allant et d'expressivité qui priment comme critères substantiels.

Sur le plan pratique et en guise des masques sonores, dans les musiques carnavalesques guyanaises, on se joue de syncopes, de contretemps, de hoquets et de toutes sortes d'artifices techniques (*vibrato*, *glissando*, par exemple), faisant ainsi se succéder, s'alterner ou se superposer rythmes dynamiques et entraînants, mais aussi mélodies, accords et toutes sortes de cadences suaves. Ces éléments participent autant à l'imprévisibilité du jeu qu'à la liberté d'expression. Ici, sur des formules-référents, en *ostinato*, virevoltent différents éléments mélodiques-métaboles, dynamisant la création existant, tout en favorisant la recréation. Certains passages sont assurés par des *rubato* qui apportent, à la rigueur de la mesure, souplesse élasticité du jeu. Rythmiquement, les membres de l'orchestre s'évertuent à mettre toute leur énergie à maîtriser, à leur gré, la ou les mesures utilisées, en les pressant, les ralentissant, selon que l'exige le goût de la chanson en question et de la danse alors exécutée. Cela participe, encore une fois, à la vitalité de la créativité musicale qui, souvent, se fait instantanément. Ainsi les artistes s'appliquent-ils à la musique qu'ils jouent avec passion. Ils y intègrent librement toutes sortes de variations, et selon la capacité, le jugement et le bon goût de chacun, ils parviennent à surprendre toujours les auditeurs par de nouvelles inventions, tout en laissant une impression singulière dans leur âme. Chacune des parties musicales exécutées doit toujours s'accorder avec l'harmonie de l'ensemble. Il faut qu'il en résulte une plus grande beauté, afin d'exciter en l'auditeur une admiration toujours renouvelée et touchante par quelque chose d'imprévu, et pousser ainsi les passions, qu'on a pour but, à leur plus haut degré.

Comment sont alors organisées les musiques du carnaval guyanais ?

III D. Du déroulement musical dans la performance carnavalesque guyanaise

De l'observation que l'on peut faire du fait musical carnavalesque guyanais de rue, aucune structuration spécifique n'est préalablement définie, pour l'ensemble des performances musico-carnavalesques qui s'y succèdent ou s'y déroulent dans les défilés. Il en est de même dans les espaces privés. En revanche, dans les universités carnavalesques, les fameux dancings, l'ordonnancement, comme les genres musicaux pratiqués, obéissent à une organisation précise. Ici, les pièces musicales, de plusieurs répertoires et genres (valse, quadrille de quelques figures choisies, biguine, mazurka, boléro, compas, calypso, polka, merengue et d'autres encore), sont agencées en suite de danses bien structurée et jouée à propos, la musique étant prévue pour en animer toute la nuit le déroulement. Sont proposées, des compositions orchestrales et des pièces de solistes, souvent d'artistes particulièrement talentueux et essentiellement locales. Des artistes invités Peuvent également y intervenir.

Plus globalement, pendant le déroulement de la performance carnavalesque guyanais, la succession des œuvres se fait en série de quatre répertoires, comportant chacun une suite de huit morceaux, huit rythmes dits *rim* en créole. Chacune de ces suites alterne des pièces d'allures rapides et lentes ou modérées, pour permettre aux cavaliers de reprendre leur souffle après un morceau d'allure effrénée. On y joue des œuvres locales, mais également des pièces à succès de musiques caribéennes. Toutes ces musiques guident le jeu chorégraphique des cavalières et cavaliers.

La performance d'ensemble tient en deux grandes parties, entrecoupées par un entracte d'une heure à une heure trente, et chacune des parties comportant deux séries de répertoires successifs. La première série de la première partie débute généralement à 21h et se termine à 23h, la deuxième allant de 23h à 1h du matin. Après l'entracte, effectué entre 1h et 2h30 environ, la

seconde partie tient ses deux séries de répertoire successives de 2h30 à 3h30, puis de 3h30 à 5h30. Sur d'autres détails de cette organisation, lire notamment Aline Belfort (2000 : 61-64). Selon cette auteure, le nombre de rythmes s'est sensiblement réduit vers 1960, au profit de la valse créole, la mazurka et la biguine. On réintroduira ensuite, vers les années 1970, le calypso. Quelques morceaux sont alors chantés. C'est à partir de ces années que la composition de chansons pour le bal paré-masqué, en Guyane, commence à se développer considérablement, alors qu'elle avait toujours foisonné dans son carnaval de rue.

Sur le plan musical, dans les universités carnavalesques guyanaises, quelques événements sont à souligner. En 1980, l'avènement d'un orchestre, Les Mécènes, y apporte une révolution : ces sont des innovations rythmiques, mélodiques, timbrales et orchestrales, réalisées tant dans les compositions instrumentales, dans les chansons que dans la danse. De ces innovations, émergera l'emblématique *piké-djouk*, une mazurka très lascive, qui, comme le Touloulou, ajoute à la richesse et à la singularité du carnaval guyanais. Un autre événement important, de cet univers musical, concerne la création, en 1995, de l'orchestre Blues Stars, visant la défense et la valorisation de la tradition carnavalesque de Guyane.

Cet ensemble des réalités musicales du carnaval de Guyane témoigne, en même temps, de la richesse de talents, de compétences de créativité musicale carnavalesque. Parmi les originalités en la matière, on compte la *polka bloké dous*, le *piké-djouk*, pour ne citer que ces emblématiques cas. Ici la musique est une source d'énergie par laquelle le corps transpire la liberté, les émotions, les passions autant que les rêves, le tout dans le partage et la bonne humeur, sur le même pied d'égalité entre l'ensemble de participants, l'ensemble des touloulous.

Que sous-tend alors une telle réalité carnavalesque et musicale ?

IV. REALITES CARNAVALESQUES ET MUSICALES GUYANAISES : ESPACES, OUTILS DE SYMBOLISATION, DE REPRESENTATION SOCIALE ET D'HUMANITE PARTAGEE

IV A. *La musique et le carnaval de Guyane : outils de construction et de reproduction des relations sociales*

D'une façon générale, j'ai, comme Jean-Michel Beaudet (1997 : 162), observé qu'en Guyane, la construction et la reproduction des relations sociales ne se trouvent pas uniquement dans les structures sociales établies. Elles le sont également et surtout dans les pratiques musicales et rituelles, auxquelles j'inclue le rite carnavalesque. Toutefois, il s'agit là « de reproduction des catégories elles-mêmes, plutôt que de contenus nommés des formations sociales ». Aussi les musiques en question contribuent-elles à reproduire et à cimenter différentes catégories : famille, groupe de parenté, communauté villageoise, groupe communautaire, jusqu'à s'ouvrir au reste du monde. Dans ce cadre, en communauté, en groupe d'affiliation ou pas, la musique est aussi un acte stratégique d'échanges et d'établissement de relations en tout genre. C'est aussi une source de morale, par laquelle s'exposent des valeurs culturelles, des connaissances sur l'homme et son être, sur la nature, sur la pensée cosmogonique. C'est également une manière de réaliser le monde, de le conter et de le faire. Elles sont porteuses d'histoire et de mémoires.

C'est donc là un pan de sa nature masque-sonore, maquillant, en voilant et dévoilant des réalités socioculturelles particulières de la plurielle société guyanaise.

IV B. *Musiques carnavalesques guyanaises et représentations sociales singulières*

Dans l'univers de carnaval guyanais, comme dans les moments ordinaires, la musique permet aux individus, se connaissant préalablement ou pas, de former un corps social. En Guyane, cette pratique sociale carnavalesque est évènement qui réunit des personnes d'origine, de genre et de statut différents. À cette occasion, ceux-ci se retrouvent formant un corps social, nouant par la même occasion des liens *ad hoc* qui, pour certains perdurent dans le temps. Bien qu'initialement associé à la culture ou à l'identité créole, depuis un peu plus de deux décennies, le carnaval de Guyane est davantage devenu une représentation de la population guyanaise toute entière. La variété et la richesse des musiques pratiquées, traditionnelles ou modernes, sont ici chargées de mémoires et d'histoires, de par leurs sources plurielles, certaines étant nées dans l'univers des plantations d'ici et d'ailleurs, d'autres ayant des racines particulièrement ancrées dans les cultures européennes et africaines. Il en est ainsi de la valse, de la mazurka, du quadrille et de la polka notamment, pour l'Europe, et pour l'Afrique, du *kasékò*, pour ne citer que ce cas emblématique, avec ses impétueux rythmes tambourinés aux improvisations flamboyantes, ainsi que ses attrayantes chorégraphies.

Par la magie de l'énergie, dont seul l'art des sons dispose le secret pour transcender corps, âme et esprit, pour favoriser l'harmonie entre les individus, ainsi que les rapprochements et les ententes de toutes sortes, en groupe ou en communauté, la musique carnavalesque guyanaise est donc un acte stratégique d'échanges, d'alliances et de relations diverses entre les protagonistes qui s'y adonnent. C'est aussi une morale où on expose toutes sortes de connaissances sur l'homme, sur la société, sur les environnements sociétal et naturel, sur la pensée cosmogonique. C'est en outre une manière de réaliser le monde, de le penser, de le conter et de le pratiquer. Par ce truchement, il devient alors possible de voiler et de dévoiler le vrai, de masquer et de démasquer la réalité, de détourner et de reformuler le naturel ; de transcender le temporel pour marquer l'intemporel, de triompher des maux de la société et retrouver le bonheur de vivre, pour retrouver la liberté et l'égalité entre les êtres humains, sans aucune différenciation quelconque, pour l'exaltation commune et le partage de l'humanité.

V. SENS DE L'HUMANITE PAR LA MUSIQUE ET SES MASQUES SONORES, A TRAVERS LE SOCIAL, DANS LE CARNAVAL GUYANAIS

Comme c'est le cas dans la quasi-totalité des cultures à travers le monde, la musique, je le rappelle, est en Guyane l'acte social total, par lequel se définit notamment le soi et l'autre, tant dans le cadre intra qu'extramusical, endogène qu'exogène à la communauté qui la pratique. Par elle, se déterminent aussi des relations extérieures plus tangibles : temporelles et intemporelles, individuelles et collectives, intracommunautaire et intercommunautaire, endo-factionnelle et exo-factionnelle.

Ici, l'art musical permet le saisissement de la vie, de la pensée aussi bien que l'expression de toutes sortes de manifestations physiques et métaphysiques. Par ce biais, la musique souligne

l'humanité qui magnifie non pas un homme, mais l'homme par qui se fait une représentation vivante des choses, à travers notamment les faits carnavalesques. Sa réalisation, par toutes sortes d'actes et de gestuelles, en matérialisent les faits et l'intérêt sous-jacent. Ces faits peuvent être une transformation d'une idée, d'une sensation, d'une motion, d'une volonté, d'une raison ou d'une résolution. Cette transformation s'opère de manière plus ou moins nette, plus ou moins rapide, plus ou moins simple ou plus ou moins complexe, ou encore de manière plus ou moins belle et sensible, de manière harmonieuse.

Encore faut-il noter qu'en Guyane, les environnements socioculturels sont un continuum d'entrelacements de configurations, voire de sphères sociales structurées en diverses communautés, en divers peuples. Par ailleurs, nous l'avons également vu, les faits sociaux sont ici en concomitance avec les faits musicaux qui en constituent des composantes sensibles souvent bien spécifiques. En d'autres termes, sur le territoire guyanais, l'organisation des contenus musicaux, et avec eux des contextes sous-jacents, sans oublier les moyens, et les acteurs qui les produisent, sont associés à une sphère, une configuration sociale ou culturelle spécifique. Diverses configurations y cohabitent en bonne intelligence, ce malgré quelques tensions internes qui y surgissent ici et là, pour de multiples raisons que je n'aborde pas dans le cadre de ce travail. Notons toutefois que cette cohabitation des modèles musicaux et sociaux différents font que la société guyanaise, dans sa globalité, devient un cadre social formant une matrice de transformation des individus issus d'origines diverses. C'est un cas d'école riche d'enseignements, sur lequel il faut se pencher très sérieusement, pour en tirer le meilleur profit possible.

Ainsi, pendant le carnaval, comme en temps ordinaire, les productions musicales constituent-elles ici, à la fois, un objet et une expression essentiels de la relation à soi et à l'autre, mais aussi de la relation des individus au monde qui les environne. Ici, faire de la musique est une manière, non seulement de s'auto-définir, mais également de se positionner au sein des sous-univers sociétaux carnavalesques, par lesquels chaque groupe d'individus s'identifie. C'est en même temps une manière de poursuivre et d'orienter un acte de dialogue endo et exogène entre les différents protagonistes. Par ce dialogue, se produit une relation sociale relativement explicite, entre individus ou entre divers groupes de parenté culturelle, communautaire ou localisée, dialogue qui détermine le type d'échange engagé entre eux, et souvent cimente à bon escient les rapports humains, pour la reconnaissance de l'autre, pour la réconciliation, pour l'humanisation des communautés en présences, pour une humanité partagée.

Que conclure alors du rapport homme, humanité, masques personnages et masques sonores à travers le carnaval de Guyane ?

CODA : UN CARNAVAL GUYANAIS, DES MASQUES SONORES, POUR UNE HUMANITE PARTAGEE

Le propos est complexe, la tâche rude, mais l'attente noble. Aussi me dois-je d'oser un coda, puisqu'il faut, malgré tout, en venir à la synthèse significative, ne fut-ce que partielle, et non partielle, pour rappeler l'essentiel.

Les masques sonores sont physionomies musicales autant que source d'une énergie vitale qui libère les esprits et les corps de beaucoup de contraintes de la vie ordinaire. L'énergie, cachée en leur sein, traverse en même temps lieux, personnes et leurs émotions, sentiments et sensations, sans distinction d'espèces, de statuts ou de position sociale.

Les différentes formulations et expressions, techniques et esthétiques, de la musique carnavalesque guyanaise, se traduisent par des masques sonores singulières, car élément factuel important d'une créolitude culturelle de liberté et de partage, sous-tendant attitude, actes, actions, expressions et moyens par lesquels les uns et les autres expriment concrètement la liberté de leur humanité, l'humanité de tous. L'énergie musicale des masques sonores permet ici ce miracle, qui s'atténuera momentanément, ses effets perdurant dans les mémoires et dans les temps.

Notons aussi que des masques personnages, par l'exultation des corps et des gestuelles venus de toute part à travers le monde, en passant par les masques sonores aux rythmiques pleins d'entrain et de sens, aux harmonies et cadences musicales suaves, riches en couleurs et en consonances, le carnaval de Guyane fait jouir de toutes sortes d'affinités. Celles-ci célèbrent le partage, par le goût du fruit que comporte son art, son rituel et ses musiques, dont s'exalte cette présence humaine transculturelle sur la terre eldorado, la Guyane. Ce sont des musiques hélant autant de mélodies, autant de rythmes, qui font « chant du monde » à travers les voix accumulées des humains, des tambours, des trompètes, des trombones ; des toutes sortes d'instruments (percussions ou vents, claviers ou cordes). Par ce truchement, dans les rues comme dans les fameuses universités (dancings), les masques sonores font retrouver « Tout monde », pour reprendre l'expression de Glissant, dans une expression polysémique, pour les retrouvailles d'une grande symbolique, car célébrant l'homme et le partage d'humanité assumée.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUDET Jean-Michel, 1997, *Souffles d'Amazonie les orchestres tule des Wayãpi*, Nanterre : Société d'Ethnologie, Coll. Hommes et Musiques.

BELFORT Aline, 2000, *Le bal paré-masqué. Un carnaval de la Guyane française*, coll. Espaces guyanais, Matoury, Ibis Rouge.

BEGOT Danielle (dir.), 1990, *La Grande encyclopédie de la Caraïbe*, T. 10, Arts et traditions, Paris, Sanoli.

BLERALD, Monique, 2011, *Carnaval guyanais traversée littéraire*, Pointe-à-Pitre, Éditions NESTOR.

- BLERALD Monique, 1996, *Musique et danses créoles au tambour de la Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge.
- BOURSES Michel, 2007, « Durkeim et Malinowsky » : *Éloge du métissage*, Paris ; Éditions L'Harmattan.
- COURTÉS, Joseph, 1976, *Introd. à la sémiotique narrative et discursive*, préface d'A. J. Greimas, Paris, Hachette.
- FANON, Franz, 1952, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- DUMUR Guy (dir.), 1965, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, n° 19.
- HUGOT Victor, MDCCCCXIII, *Choses vues*, I, Paris, Librairie Ollendorff.
- JOANNIS DEBERNE Henri, 1999, *Danser en société*, Paris, Éditions Bonneton.
- JOLIVET, Marie-José, 1997, « La Créolisation en Guyane. Un paradigme pour une anthropologie de la modernité créole », in Gérard Bertrand et Jolivet Marie-José (éd.), in *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n° 148, pp. 813-837.
- JOLIVET, Marie-José, 1994, « La Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », in Gérard Bertrand et Jolivet Marie-José (éd.), *Cahiers des Sciences Humaines, Incertitudes identitaires*, 30 (3), pp. 531-549.
- La Guyane*, n° 15, 1^{er} février 1896 ; *Le combat*, n° 2, 24 février 1898.
- Li-ki [Liji] ou Mémorial des rites*. Traduction de Joseph-Marie CALLERY, 1853, Turin, Imprimerie royale, Turin.
- POIRIER NKPA, Florence et GRIG, G., 2006, *Touloulou... Devine qui suis-je ?*, Baie Mahault, CRDP de la Guyane et MGC Antilles Guyane.
- ROSELE CHIM, Paul et RABOTEUR, Joël (dir.), 2012, *Le carnaval et la folie imaginaire des peuples*, Actes du colloque des 4 et 5 février 2011, Port-Louis Guadeloupe, Beauport Pays de la Canne, OCG, IES-Guyane, UAG, Paris, EPU, Sciences humaines et sociales.
- SECA Jean-Marie, 2001, *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus.