



**HAL**  
open science

# INTRODUCTION AUX MUSIQUES POPULAIRES GUYANAISES

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. INTRODUCTION AUX MUSIQUES POPULAIRES  
GUYANAISES. 2020. hal-04704785

**HAL Id: hal-04704785**

**<https://hal.science/hal-04704785v1>**

Submitted on 21 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.

## INTRODUCTION AUX MUSIQUES POPULAIRES GUYANAISES

par Apollinaire ANAKESA KULULUKA  
CRILLASH

S'il nous faut admettre que le substantif populaire désigne un trait attribué culturellement au peuple comme formant un tout indifférencié, le vocable musique fait plutôt référence à un concept beaucoup plus complexe. Celui-ci concerne le phénomène sonore qui se définit, de façon variée, conformément à l'attente de l'exégète musical correspondant à telle ou telle civilisation, tel ou tel peuple, telle ou telle culture, qui en déterminent les paramètres et les règles, tant compositionnels que de pratique musicale. Ainsi, par exemple, dans la conception classique européenne du sonore musical, le timbre et la hauteur sont deux paramètres interprétés comme des composants isolés par l'entendement. Cependant, ailleurs - comme en Guyane ou en Afrique subsaharienne notamment -, hauteur et timbre forment plutôt une unité indistincte. Cela induit une autre conception et un autre processus d'évaluation du son musical. Il en est de même de la danse et de la musique qui, en Europe sont deux entités différentes, alors qu'en Guyane, en l'occurrence, musique et danse demeurent indissociables. Aussi peuvent-elles signifier la même chose : la musique étant la danse, et la danse, la musique. C'est pourquoi, un seul vocable suffira à désigner globalement danse, rythme et musique, parfois même en association avec l'instrument et le genre musical auxquels ils font référence. C'est là un héritage africain de la conception du fait musical. En Guyane, le *kasékò* par exemple, est un terme par lequel, actuellement, se désigne tout à la fois des Cercles du tambour guyanais créole, ainsi qu'un ensemble de chants, de rythmes et de danses stylisés qui lui sont associés.

Cette logique hétérogène entre la conception européenne et celle guyanaise du phénomène musique régit, pareillement, les facteurs définis à travers les vocables folklore et populaire qui, dans le contexte guyanais, peuvent être dotés de nuances inexistantes dans la signification originelle européenne de ces mots. Il s'agit-là des deux raisons fondamentales qui justifient la présente introduction sur la musique « populaire » guyanaise. Elle a pour objet essentiel l'explicitation du caractère de ce que l'on nommerait réellement, en Guyane, musique populaire. Ce concept sera, non seulement mis en lumière en rapport avec le système traditionnel, mais également mis en parallèle voire en opposition avec le folklore, terme d'usage relativement récent dans la désignation des musiques populaires guyanaises. Pour ce faire, une définition, en amont, des vocables-clés s'avère donc nécessaire.

Mais avant d'aborder ces définitions, il importe de noter que la Guyane est un mosaïque de peuples, composés des groupes hétérogènes de souches amérindiennes, européennes, africaines et asiatiques, et de toute race : Blancs, Noirs, Rouges, Jaunes, Métis. Leur évolution s'inscrit dans une histoire complexe, voire confuse. Du brassage des influences hétéroclites, les peuples de cette région française se sont dotés d'une riche culture d'où résultent des musiques auxquelles adhèrent massivement les populations. Les plus en vogue sont celles créoles et Busikondé Sama (également nommés Bushinengé ou Noirs Marrons). Ce sont quelques-unes de ces musiques que Monique Blérald et moi-même aborderons, en premier, dans le cadre de cette étude des musiques populaires guyanaises, respectivement créoles et busikondé sama. Il s'agit-là des musiques métissées, tant sur le plan endogène qu'exogène, mélangeant, à des degrés divers, des apports de systèmes traditionnels et actuels, d'ici et d'ailleurs.

Revenons-en, à présent, aux définitions précédemment annoncées, en commençant par la **tradition**. Elle n'est fondamentalement que réception et transmission, tandis que le **populaire** fait référence à ce qui a cours dans le peuple, ce qui lui appartient, qui est connu, apprécié et répandu en son sein. Aussi se caractérise-t-il au travers des manières et des attitudes sous-

jaçentes qui, se fondant souvent sur des bases traditionnelles, sont sujettes à la transformation et à l'adaptation liées aux conditions et au développement, notamment, socioculturels d'une époque donnée. Le terme populaire est généralement opposé au terme savant. Toutefois, on notera que si le populaire désigne effectivement ce qui caractérise le peuple, cependant, qui dit peuple, ne dit pas forcément populaire. C'est ce que souligne, à juste titre, Romain Rolland (1908, p. 812) lorsqu'il déclare que « *Le peuple a ses aristocrates, de même que la bourgeoisie a ses âmes de la plèbe* ».

Quant au **folklore**<sup>1</sup>, il relève du populaire issu du fond des âges. Il est caractérisé par l'oralité, le collectif, le rural et l'anonyme. Il est aussi, pour reprendre l'expression de Dévigne, « civilisation populaire » qui n'est pas uniquement « paysanne », même si ce sont les campagnes qui, à la base, en ont le plus fidèlement conservé les vestiges. La pratique folklorique fait, globalement, référence aux arts et aux traditions populaires d'un pays, d'une région ou d'un groupe humain.

Cependant, en musique, le terme folklore recèle bien une réelle confusion, comme le remarquera justement François Picard (cf. site de Paris-Sorbonne, CRLM), confusion portant sur les conditions d'observation des genres musicaux examinés d'une part, et de l'autre sur les conditions de leurs origines et de leur transformation. Du reste, le folklorisme musical est fondé sur le modèle de la pensée forgée autour des musiques régionales et campagnardes européennes de l'époque romantique qui opposait des catégories savant-populaire, tradition et modernité, car le contexte et les circonstances historiques permettaient et justifiaient une telle distinction.

C'est cette réalité des choses, qui s'impose aujourd'hui en Guyane - par défaut ou par fausse imitation -, pour désigner la musique populaire. Et pourtant, dans le fait, le mot folklore n'a ici, ni caractère intrinsèque, ni facteur historique patent qui en justifierait l'usage au sens originel européen de ce terme.

En effet, dans les cultures guyanaises, les musiques sont étroitement liées à la vie quotidienne, de façon omniprésente, et ancrées dans la tradition, quand bien même celles que l'on qualifie maintenant de « folkloriques » comporteraient toutes sortes de nouveautés. Nul doute que ces musiques ne sont absolument pas attachées aux contextes qui les opposeraient – comme en Europe romantique - au savant, et encore moins à la tradition, ni même ne les placeraient au dessus de cette dernière.

Plutôt qu'une opposition, il existe en Guyane un continuum entre la tradition musicale et les pratiques résultantes actuelles. Entre les deux, il existe néanmoins des contrastes nuancés. Ceux-ci permettent de distinguer les musiques foncièrement traditionnelles de celles que l'on qualifierait, d'une certaine manière, de « populaires », les premières servant toujours de référent aux secondes. Pour s'en convaincre, on notera les exemples qui suivent. Dans la tradition créole, entre autres, les expressions *musical* et *local*, servaient, jadis, à désigner deux réalités des musiques en vogue dites « danses musicales » et « danses locales ». Les premières, s'appuyant sur un travail orchestral doté d'un traitement harmonique à l'occidentale, privilégiaient le facteur mélodique. Les secondes, « danses locales », se structuraient plutôt sur le fondement de la danse soutenue par des percussions, essentiellement les tambours, d'inspiration africaine. La musique qui en résultait privilégiait le facteur rythme, le chant lui fournissant alors sa trame mélodique, qui par un certains nombres de ses caractères prosodiques, rythmiques et métriques particulièrement, ajoutaient à la ferveur rythmique global d'essence traditionnelle.

---

<sup>1</sup> Le mot folklore vient de l'anglais *folk-lore*, qui fut créé, vers 1846, par l'Anglais William John THOMS, pour désigner « connaissance, doctrine et sagesse du peuple ».

Dans le cadre des « danses musicales », le premier orchestre créole aurait été une formation hybride et ambulante constituée de flûtes à bec, de bâtons en bois *tibwa* et de hochets *chacha*. Ce groupe de transition aboutira à l'émergence de la formation orchestrale qualifiée de véritablement créole. Elle fut composée de la clarinette soliste qu'accompagnaient le banjo, la guitare et le trombone. A cet effectif, s'ajoutera, plus tard et progressivement, les violons et les guitares basses, ainsi que le piano, le synthétiseur, les batteries et d'autres instruments encore<sup>2</sup>. Parallèlement aux divertissements de salon sur invitation - de caractère assez européen - est née une autre performance de bals publics également assez typiquement créole. Elle est le fruit des productions orchestrales qui conduisaient les « vidé » de rue et de bals. Il s'agit des défilés du carnaval, menés dans la rue. Ils finissaient, à 18 heures, dans des salles exclusives à chaque orchestre qui y animait, généralement jusqu'à 20 heures, des soirées dansantes gratuites des bals « Titane ». Il importe aussi de souligner que les « vidé » de rue et des salles représentent l'expression musicale carnavalesque créole qui, encore aujourd'hui, compte parmi les expressions les plus caractéristiques des cultures populaires guyanaises, et le carnaval, tel un miroir, en reflète divers phénomènes socioculturels.

En ce qui concerne les « danses locales », elles relevaient, initialement, des loisirs personnels d'esclaves sur la plantation. On y pratiquait essentiellement le *bélyà*, le *kamougé* et l'endiablé *kasékò*. Ces danses s'accompagnaient toujours de chansons, rythmées aux sons des tambours.

A l'origine, au XVII<sup>e</sup> siècle notamment, les musiques traditionnelles créoles, d'inspirations africaines, produisirent des pièces chantées et dansées aux tambours, auxquels s'associaient d'autres percussions, comme le *chacha* et le *kès kè tibwa*. Il en résultera le *kasékò*, le *bélyà*, le *lérol*, le *débot*, le *grajé* et le *kamougé*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, suite, entre autres, aux réglementations coloniales des activités musicales populaires<sup>3</sup>, nombre des musiques de tambours, de danses et de chants traditionnels furent interdites ou proscrites dans des lieux publics, en faveur des nouvelles expressions : les musiques de danses européennes (*polka*, *valse*, *mazurka* et *quadrille* notamment) accompagnées au piano, au banjo ou au violon.

De la cohabitation de ces deux cultures musicales – d'origines européenne et africaine - émergera un processus de créolisation progressive, d'où naîtra l'atypique syncrétisme musical évoqué plus haut. Ainsi, entre fin XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles, il se produira d'abord la musique dite « créole populaire régionale » ou « nationale », dont l'idéologie sous-jacente fut calquée sur le modèle du folklore européen. Puis, un début de synthèse des cultures musicales locale et européenne se fera en deux temps et/ou parallèlement. Il en résultera une pratique des musiques européens exécutées à l'aide des instruments européens, mais avec une sensibilité plutôt créole. Ce fut le cas des « bals populaires » donnés par les « Gens de couleurs libres » qui jouaient des musiques des Nègres au banjo et à la banjoline (banjo-mandoline). Suivront des « Rythmes guyanais », illustrés, entre autres, par des pièces comme *pallandé*, ainsi que la *danse créole pour Biguinin*, de 1908, ou encore par la *biguine ou polka guyanaise*, pour *vidé ba moin*, de 1931. Toutes ces pièces furent des musiques écrites.

Ensuite se produira une autre forme populaire engendrée par le mélange des musiques traditionnelles d'inspiration africaine exécutées à l'aide des instruments plutôt européens. Ainsi, par exemple, pour traduire le rythme du *kasékò*, traditionnellement rendu à travers une succession et une superposition des trois parties capitales, que sont les jeux *coupé*, *foulé* et *plombé*, on confiera respectivement la partie principale de *coupé* à la batterie qui,

---

<sup>2</sup> Lire les détails dans *Itinéraire de la musique instrumentale en Guyane* d'Emile Lanou.

<sup>3</sup> C'est le cas de l'Ordonnance Coloniale du 28 juillet 1823, portant règlement sur les danses et bals des hommes de couleurs libres et des esclaves, et d'autres encore qui suivront.

originellement, est un instrument rythmique, le rythme étant par ailleurs l'élément fondamental de la culture musicale guyanaise, en générale.

La seconde partie, le *foulé* - qui ponctue la première -, fut confiée aux toms, grosse caisse, caisse claire et autres cymbales. Puis, la guitare basse, et parfois le piano, se chargèrent de la partie d'accompagnement, le *plombé*. Outre cet usage des instruments musicaux européens, on s'essayera également à d'autres genres populaires extra-guyanais, notamment, au *calypso* trinitadien, à la *samba* brésilienne, au *merengue* dominicain et même au *reggae* jamaïcain. Ces essais concerneront, du reste, toutes les communautés guyanaises pratiquant la musique populaire.

Il faudra attendre l'Abolition de l'esclavage, pour voir les jeunes s'appliquer aux transformations, surtout orchestrales et harmoniques, de tous ces mélanges qui, par la suite, produiront un art caractéristique de la musique populaire en Guyane. C'est dans ce contexte que se créeront les « Cercles » et les « Akademi » créoles, parmi lesquels on compte le Cercle des chasseurs, Cercle Saint-Hubert et le Cercle de l'Union, sans oublier les « Patriotes de Mana ».

Habituellement, les « danses musicales » étaient données sous forme de spectacle, dans les salons du maître et à la demande de ce dernier. Seules le *gragé*, le *lérôl* le *kamougué*, et parfois le *kaladja* - proche du *gragé* – étaient admis dans ces salons, et dont les chants pouvaient être chantés en français<sup>4</sup>. A l'époque, maîtres et « hommes de couleur libres » dansaient, au début, menuets et quadrilles, avant l'arrivée du temps des valse, des polkas et des mazurkas, qui furent encore pratiquées dans les salons bourgeois de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Les deux catégories, qui ont cours au sein des populations créoles guyanaises – « danses musicales et danses locales », produisent des pièces qui, toutefois dans la forme, ne sont ni entièrement européennes, ni totalement africaines, mais plutôt le fruit d'un syncrétisme découlant d'un processus de réappropriation des acquis traduits au travers d'une création somme toute originale. Ces types de musiques populaires créoles se sont développés, parallèlement, dans le temps. Pour leur production, le public était, jadis, étroitement associé à la performance des musiciens. Puis, avec le temps, ces musiques sont devenues davantage des productions des spectacles de scène, que le public contemple souvent assis, parfois debout, en esquissant quelques gestes d'approbation ou d'adhésion à la danse. Elles se sont, en même temps, inscrites dans une logique commerciale.

En ce qui concerne la culture musicale des Busikondé Sama, de part leurs voies historiques et leur situation géographique, ils n'ont pas connu le même développement culturel, ni suivi le même cheminement de la pratique musicale populaire que les Créoles. S'étant libérés, tôt, du joug du colon, leur isolement géographique (sur les fleuves Maroni, Tapanahoni et Lawa, ainsi que dans les terres intérieures) a favorisé, chez eux, une pratique de vie communautaire proche de celle des Subsahariens, vie que leurs ancêtres issus d'Afrique leur ont léguée. En conséquence, leurs pratiques culturelles traditionnelles ont pour référence capitale l'Afrique-mère. Quant à leur société, elle se structure au sein des six communautés ethniques (Aluku, Ndjuka, Paamaka, Saamaka, Mataway, et Kwinti), ayant des composantes très hétérogènes, du fait des origines africaines multiples de leurs membres. Pour le reste, on notera que les Busikondé sama guyanais ont des attaches solides avec les membres des mêmes

---

<sup>4</sup> Notons aussi que, de XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'avant 1945, les tambours et le *kasékò* n'étaient plus autorisés dans les bals publics, mais relégués dans les salles *konvwè* où, dans les quartiers populaires, se pratiquaient exclusivement musiques et danses aux tambours. C'est seulement, avec la Départementalisation de la Guyane, en 1946, que le premier préfet, Robert Vignon, favorisa une vie mondaine autorisant divertissements lors des fréquentes soirées dansantes et banquets. Cette période sera aussi marquée par des influences issues du Surinam

communautés vivant au Surinam. Les musiques en vogue parmi leurs peuples se sont développées en continuité des pratiques traditionnelles. Il en est de même, pour certaines de leurs musiques populaires d'aujourd'hui, qui sont dotées des influences extérieures significatives, mais qui s'appuient encore fortement sur la tradition d'où résulte toujours, chez eux, un art des sons tissée dans la trame sociale du quotidien.

Depuis les décennies 1970-1980, la culture musicale busikondé sama a développé quelques musiques populaires, dont l'*aleke* des Ndjuka, Aluku et Paamaka, le *kawina* des Saamaka et le *bigi poku* (également dit *kasse-ko*, au Surinam, et pratiqué aussi par les jeunes ndjuka et aluku de Guyane)<sup>5</sup>.

Musiques populaires créoles, musiques populaires busikondé sama ont en communs des facteurs capitaux qui fondent la culture musicale guyanaise d'une façon générale : l'importance du rythme et l'utilisation des tambours au sein desquels il en existe trois de base.

Il en est ainsi des trois tambours du *kasékò* créole, déjà évoqués, avec le soliste *coupé*, l'accompagnateur et marqueur de pulsations *foulé* et le *plombé* qui fournit la partie basse. On en trouve des équivalents chez les Busikondé sama, jouant exactement le même rôle, les *aleke doon*. Ces tambours, de taille moyenne, sont issus des trois autres, cette fois, traditionnels et de petite taille : *pikin doon*, *waka doon* et *gaan doon* (petit (solo), tambour ponctuant le soliste et le tambour basse). Outre ces trois tambours de base, les groupes busikondé sama (Ndjuka, Aluku et Paamaka) utilisent, en plus, le *djaz* ou *djasi* ou encore *djashi* ou *djasi doon*, tambour basse à double membrane construit à partir d'une moitié de baril. L'équivalent saamaka, le *timbal ma*, est une grosse caisse à également double membrane, mais avec le résonateur métallique, que les Saamaka utilisent pour leur *kawina*).

Hormis les tambours, Créoles et Busikondé sama ajoutent à l'effectif des tambours les hochets *chacha* « en calebasse, bois ou en métal), deux paires de bois et un tabouret en bois nommés *kès tè tibwa* chez les Créoles, *bangi* chez les Saamaka et le *kwakwa* aluku, ndjuka et paamaka qui, plutôt, est un- long banc de bois.

Concernant ces deux communautés guyanaises, il convient aussi de noter qu'à l'origine de leurs tambours, il y a une paire de couple mâle et femelle (un long et un moyennement long) : le mâle *agida* et la femelle *maman doon* des Busikondé sama ont, jusqu'à ce jour, préservé leur utilité des tambours sacrés. Quant aux équivalents créoles, les *tanbou kamougué mal* et *femel*, ils ont, à travers le temps, perdu cette fonction originelle des tambours sacrés, suite aux pressions de leurs maîtres qui, entre autres, en proscrivaient l'usage. Tous ces tambours sont monoxyles, et leur longueur variant entre 1,50m et 1,80m, pour le plus long qui, jadis, pouvait atteindre les 3 mètres, pour le tambour mâle (sur les instruments musicaux, voir aussi plus loin la synthèse des évolutions orchestrales des musiques populaires guyanaises).

Actuellement, les orchestres de musiques populaires, tant de créoles que des Busikondé Sama utilisent toutes sortes d'instruments modernes : guitares électriques, synthétiseurs, grosse caisse, caisses claires, et même la batterie, pour ne citer que ceux-là. Les Créoles y ajoutent quelques instruments à vent (saxophone, clarinette, trompettes, trombone, etc.).

Il convient de relever aussi que l'univers du tambour créole se structure, entre autres – comme dans le bon vieux temps -, en Cercles (chanteurs, tambourineurs et danseurs). Ces cercles, de plus en plus désignés par le terme *kasékò* fait en même temps référence, et comme déjà indiqué, à un ensemble de chants, de rythmes et de danses. Ces trois composantes sont indissociables les unes des autres, car elles créent une alchimie qui exprime le sens même des expressions musicales tambourinées résultantes.

---

<sup>5</sup> Ce sont ces musiques que je traite dans le cadre de cette étude.

D'une façon générale, chez les Créoles comme chez les Busikondé Sama, le tambour constitue aussi un élément fécond de représentation d'un bon nombre de stratégies identitaires, restreintes ou globales.

Pour le reste, ces deux communautés partagent la même conception de l'art de son, conception dans laquelle musique, danses et chants sont considérés comme étant le produit des expressions de l'esprit, de l'âme et du corps humains, ayant un rapport d'unité profonde qui aide l'homme à communiquer avec ses semblables, avec la nature et avec le cosmos.

Concrètement, on recourt au langage tambouriné pour lancer toutes sortes de codes rythmiques aux danseurs, aux chanteurs et aux instrumentistes, pour souligner des moments importantes, mais aussi des moments spécifiques de la performance musicale, tels que le changement de pas de danse, le changement de tempo, le début ou l'arrêt d'un morceau, etc.

Quant aux chants, dans la culture des musiques populaires guyanaises, il est caractérisé, d'une façon générale, par des constructions mélodiques dans le style responsorial et quelquefois antiphonaire. Autrement dit, un soliste entonne le thème auquel répond un chœur souvent à l'unisson ou en hétérophonie, et rarement en polyphonie, tendance qui se développe de plus en plus actuellement.

On l'aura compris, la musique populaire guyanaise, comme partout ailleurs, est étroitement liée aux bouleversements historiques et socioculturels qu'ont connus les peuples de ce pays. Ces peuples ont su assimiler et se réapproprier des apports tant endogènes qu'exogènes que leur ont fournis principalement les héritages africains et européens, mais aussi des influences issues des Amériques (avec des références, notamment, aux *meringués*, *biguines*, *calypsos*, *rumbas*, *sambas*, *guaguanco*, *chachas* et d'autres encore) et, actuellement, de divers endroits du globe.

Nous avons vu que, dans l'univers créole, depuis le dernier quart de la première moitié du XXe siècle, il s'est développé des Cercles et des Associations qui ont promu les musiques populaires créoles. Aujourd'hui, le cadre associatif<sup>6</sup> est encore plus dynamique pour leur organisation et pour leur promotion : Wapa, Musanda, Katrépis, Dahlia, sont autant d'associations qui illustrent cette réalité, et la liste est loin d'être exhaustive. Même les Busikondé Sama, s'y sont mis pour valoriser davantage, non seulement les musiques en vogue comme l'*aléké*, le *kawina* ou le *bigi poku*, pour ne citer qu'eux, mais également ils promeuvent leurs musiques traditionnelles, comme le *awasa*, le *songé*, le *susa*, ainsi que la pratique l'association aluku LAVI DANBWA de Cayenne. Elle compte, en son sein, deux sections, l'une consacrée aux musiques traditionnelles, l'autre vouée au populaire *aléké*.

Les musiques populaires guyanaises sont le reflet d'un nouveau modèle de conception et de la représentation du vécu social et culturel. Il s'agit-là d'un phénomène très peu verbalisé qui comporte des règles latentes des structures profondes d'une grammaire musicale locale et des contenus d'expression assignés aux genres musicaux variés. Elles demeurent, en même temps, des vecteurs symboliques sur lesquels se greffent des stratégies identitaires composites qui, elles-mêmes, sont ancrées dans les fondements des traditions hétéroclites.

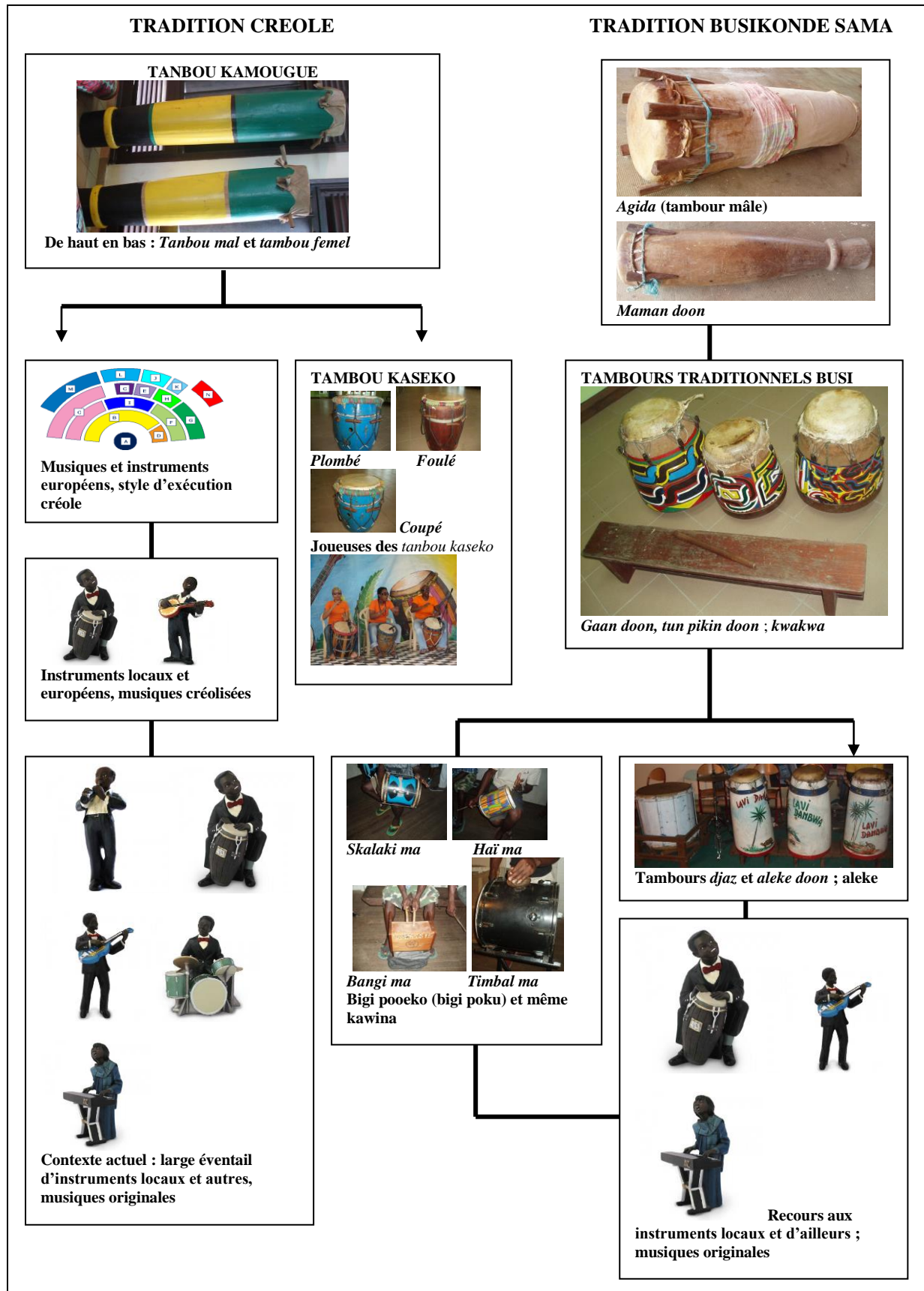
Ces musiques résument un état d'esprit général de la pensée culturelle guyanaise et renvoient à un univers, somme toute, symbolique que ne peut résumer une simple étiquette de « musiques populaires », et encore moins celle du « folklore », car ces vocables ne peuvent traduire complètement la réalité qui sous-tend leur essence. Ce sont-là des musiques néo-traditionnelles qui préservent une grande proximité avec la culture traditionnelle et en sont le

---

<sup>6</sup> On notera qu'en France, dont fait partie la Guyane, les structures associatives sont régies par la loi 1901, qui donne l'opportunité aux gens de s'organiser et d'atteindre des buts divers, tout en disposant ou en bénéficiant toutes sortes d'outils légaux et aides financières, pour l'organisation de leurs activités.

continuum idéal qui fait d'elles des musiques tradi-modernes, qui savent transposer et varier, dans la forme, les éléments de leur construction et de leur production, tout en en maintenant l'essentiel, l'ossature traditionnelle qui fonde leur principe et leur culture.

## SYNTHESE DES EVOLUTIONS D'ORCHESTRES DANS LES MUSIQUES POPULAIRES GUYANAISES





## QUELQUES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELFORT-CHANOL (Aline), *Le bal paré-masqué, Un aspect du carnaval de la Guyane française*, Cayenne, Ibis Rouge Editions, 2000.
- BLERALD-NDAGANO (Monique), *Musiques et Danses Créoles au Tambour de la Guyane Française*, Cayenne, Ibis Rouge Editions, collection Espaces Guyanais, 1996.
- CHERUBINI, B. *Cayenne, ville créole et polyethnique*, Paris, Karthala - CENADDOM. 1988
- DENIS, Ferdinand, *La Guyane. Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de cette partie de l'Amérique*, Paris, Nepveu, 1823.
- DÉVIGNE, Roger *Légendaire de France à travers notre folklore oral : contes, légendes, fêtes, traditions populaires des provinces et terroirs*, Paris, Horizons de France, 1942 (cf. p. 8.)
- ENTES, C., 1978 «The Creole music of Suriname (Dutch Guiana)», New York, Ethnic Folkways Records, (notice qui accompagne un disque 33 t)
- FRANSON, S., n.d., «Lonse Music of the Djuka of Suriname», Ms. Centre d'Etudes des Caraïbes Université d'UTRECHT.
- Girod, François, *La vie quotidienne de la société créole*, Paris, 1972.
- HENRY (Arthur), *La Guyane française - Son histoire 1604-1946*, Cayenne, Guyane Presse Diffusion, 1989.
- HERSKOVITS, MJ. And HERSKOVITS, FS. 1936, *Suriname Folklore*, Colombia University Contributions University to Anthropology 27, New York: Colombia University Press.
- HURAUULT, Jean, *Africains de Guyane*, Paris, Mouton, 1970.
- JEAN-LOUIS, Marie-Paule et Collomb, Gérard (éd.), *Musiques en Guyane, 29 septembre – 25 novembre 1989*. Cayenne-galerie de l'ARDEC, Bureau du Patrimoine Ethnologique, Conseil Régional Guyane, 1989.
- LAFONTAINE, M-Ç., «Musique et société aux Antilles, Balakadri ou le bal à quadrille au commandement en Guadeloupe : un sens, une esthétique, une mémoire» in *Présence laïse, revue Présence africaine* n° 121-122, 1982, pp. 72-108.
- LANOU, Emile, *Itinéraire de la musique instrumentale en Guyane*, Cayenne, Editions Anne C, 2001.
- LOHIER, Michel, *Les grandes étapes de l'histoire de la Guyane. Aperçu chronologique 1498-1968*, Cayenne 1969.
- MAGNY (Hervé) et GRILLON (Alain), *La Guyane en ce temps-là...*, Editions Grillon, 1982.
- MAM LAM FOUCK, Serge, *L'esclavage en Guyane entre l'occultation et la revendication*, Matoury, Ibis Rouge Editions, 1988.
- MOOMOU, Jean, *Le monde des Marrons du Maroni en Guyane (1772-1860). La naissance d'un peuple : les Boni*, Matoury, Ibis Rouge Editions, 2004.
- PICARD François,
- PINDARD, Marie-Françoise, *Musique traditionnelle créole. Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Editions, 2006.
- PRICE, R. et S., 1980 *Afro-American arts of the Suriname rain forest*. Los Angeles, University of California Press.
- PRICE, R. et S., 1977 «Music from Saramaka : A dynamic Afro-American tradition», New York, Ethnic Folkways Records, (notice qui accompagne un disque 33 t).
- ROLLAND, Romain, Jean-Christophe, *La Foire sur la place*, V Paris, P. Ollendorff, 1908 (cf. p. 812). (Voir aussi les éditions P. Ollendorff, 1/1906 ; Les Cahiers de semaines, 1908 ; Albin Michel 1932].
- ROSEMAIN, J., *La musique dans la société antillaise, 1635-1902*, Paris, L'Harmattan. 1986
- VOORHOEVE, J. and LICHTVELD, UM, 1975 *Creole drum*, New Haven, Yale University Press.

## KAWINA

En langue saamaka, le mot *kawina* est constitué d'un démonstratif *ka* (ça ou cela) et du verbe *wina* (vibrer, frémir, tressaillir), et *kawina* : « vibration, ce qui vibre et fait vibrer, qui fait tressaillir ou frémir ; ça va vibrer ».

Trois groupes surinamais - Soukousani, Aisassi et Wi Sani - sont à l'origine de cette musique populaire, dont le précurseur, en Guyane, est Spoity Boys<sup>7</sup>. D'autres groupes suivront sa voie, parmi lesquels, Kasébasaka de Gan Santi, Papa Jacob, Umari, ainsi que Wi Bassi de Kourou.

Musique populaire de divertissement, l'essence du *Kawina* est traditionnelle. Il a pour origine l'un des anciens divertissements d'adultes saamaka, le *djansi*, qui tire son nom du premier instrument soliste des tambours qui rythmaient ses chants et danses : un *djansi* (grosse caisse dont le résonateur est en tronc d'arbre cylindrique creusé et doté, à chaque extrémité, d'une membrane en peau de biche). Il partageait son rôle de soliste avec un des deux *koti*, petits tambours à double membrane. Ces instruments sont soutenus par deux *lumba* (tambours à double membrane, de taille moyenne), ainsi que par un *timbal*, tambour à peau dont la taille varie entre 1m et 1,50m, et qui se joue debout, la main droite frappant l'instrument à l'aide d'un bâton, tandis que celle de gauche le frappant à main nue). Cette danse, encore rarement pratiquée aujourd'hui, agrmente les festivités, comme le mariage, mais surtout les moments particuliers des *booko dei* et des *puu baka*. Jadis, populaire dans le cadre traditionnel des manifestations culturelles saamaka, le *djansi* sera imité par les jeunes qui le feront évoluer en introduisant dans les styles de ses chants et de ses danses des éléments d'influence extérieurs comme on le verra plus loin. Cependant, l'usage des instruments traditionnels sera maintenu, sauf que l'on en adoptera qu'un de chaque. Du reste, on optera pour les membranes synthétiques sur le *djansi ma*<sup>8</sup>. En outre, le rôle de solo, initialement dévolu seulement aux *djansi ma* et au *koti ma*, sera étendu à l'ensemble des tambours. L'effectif orchestral du *kawina* est également élargi, grâce à l'ajout du hochet en forme de cylindre fait à l'aide de la tôle et à l'intérieur duquel on met une quantité idéale de petites billes, ainsi que le l'idiophone *kobangi* ou *kwakwa bangi*<sup>9</sup> tabouret en bois sur lequel on frappe à l'aide des deux petits bois pour marquer des pulsations. Cet instrument partage ce rôle avec le tambour *lumba* dit également *skranki ma*.

On notera aussi que les tambours *kawina* sont conçus en référence aux voix : le *koti*, le soprano (l'aigu), le *timbal*<sup>10</sup>, l'alto qui, souvent, imitent ou reproduit les lignes rythmico-mélodiques du chœur. Le *lumba* sert de ténor, tandis que le *djansi*, la basse.

Comme pour les autres terminologies désignant les genres musicaux populaires en Guyane, le terme *kawina* fait référence, à la fois, aux composantes musique, danse, rythme, ainsi qu'aux instruments, qui le constituent. Il s'agit, en réalité, d'une synthèse d'éléments stylistique, techniques et esthétiques hétéroclites, synthèse de plusieurs genres, dont la majorité est surinamaïse : *banaba*, *kotigo*, *kamalama*, *bigi pokoe*, *partibanaba*, auxquelles on ajoutera

---

<sup>7</sup> Le précurseur du *kawina* en Guyane est le groupe Spoity Boys, né à Maïman - village busikondé sama essentiellement des Aluku et des Saamaka - situé à deux heures de pirogue de Saint-Laurent du Maroni. Il est composé de onze musiciens : trois chanteurs et huit percussionnistes qui sont réappropriés de cette musique d'essence africaine, venue des terres intérieures du Surinam. Harold en est le responsable.

<sup>8</sup> On notera aussi que sur le résonateur du *timbal* est surmonté une cymbalette, dont la partie concave est tournée vers l'extérieure. Cela permet au musicien de produire le jeu de cymbal avec l'autre paire qu'il tient, retournée, dans sa main gauche, la main droite frappant alors la membrane du tambour à l'aide d'une mailloche.


<sup>9</sup> *Kobangui* ou *kwakwa bangui* est l'équivalent créole de *tibwa*, celui Nduja, Aluku et Paamaka du *kwakwa*.

<sup>10</sup> Dans certains groupes, comme chez les Wi Bassie, le nom traditionnel de *timbal* désignant le tambour à peau unique est confié à la grosse caisse.

quelques musiques des Caraïbes, dont le *reggae*. In en résultera quatre danses de base : le *djansi kasté* et le *melengué*, de mouvement vif, le *kanina* de mouvement modéré et le *kamalama*, de mouvement lent et doux.

Le *kawina* compte parmi les créations originales des jeunes busikondé sama, Saamaka en particulier, situés de part et d'autre des deux rives du Maroni. Dans leur art traditionnel des tambours, ils ont intégré divers apports internes et externes à leurs sociétés, musicaux et extra-musicaux, qui leur permettent de chanter la vie, ses maux, ses peines et ses joies, la mort, les espoirs et les désenchantements, tout en apportant leur vision du monde. Pour ce faire, ils servent de toutes sortes de récits, de poèmes, d'anecdotes pour évoquer et questionner la vie, mais également se dévoiler, tout en portant à la connaissance du monde, leur société.

Les chants sont de style responsorial, et leurs rythmes polyrythmiques à l'instar des rythmes africains.

En voici le schéma du rythme-référent : 

Dans la pratique, avant l'intervention en solo improvisé de chaque tambour, les entrées instrumentales se font suivant une certaine logique. Le *hari*<sup>11</sup> (*timbal ma*, tambour à peau, moyennement long et tenu debout, que l'on frappe à l'aide d'un maillet en bois d'une main, et de l'autre, à main nue) introduit son rythme en guise de marqueur de pulsations. Par essence, il est le soliste par excellence, en compagnie de *koti*. Il est aussitôt soutenu, sur le même élan, par le *kobangi*, imitant son jeu. Puis, le *lumba* ou *skranki ma* enchaîne avec des courtes phrases répétitives et variées qui servent souvent à ponctuer, mais aussi à stimuler le soliste, lorsqu'il ne joue pas lui-même ce rôle. Le *koti* ou *ari koti* s'adonne souvent à des prouesses d'une grande dextérité. Il est, en même temps, le fédérateur du groupe. A ce titre, son rôle est essentiel dans le jeu musical du *kawina*, car dit-on, il en traduit « l'âme », l'essentiel. Par son jeu – tout en déterminant le style du moment - il prend plaisir à encenser, à exulter et fait vibrer le monde qui l'entoure, allant des musiciens jusqu'au public, sans oublier les chanteurs et danseurs. Puis, comme un chef d'orchestre, il oriente le jeu instrumental global tout en guidant les chanteurs. Dans ce processus, il est soutenu par le *hari* qui oriente les pas des danseurs. Quant à la grosse caisse, *djansi*, par ses basses, il porte l'harmonie d'ensemble, enveloppe et illumine musique et chant, en donnant sens au discours prosodico-musical pratiqué. Sur le plan de la pulsation, le *timbal*, le *kobangi* et le *djansi* soutiennent les pulsations tout en fixant la variation du tempo qui peut, soudainement, se ralentir, s'accélérer, puis maintenu à une vitesse constante jusqu'à l'arrêt intervenant généralement brusque et sec ; ce qui fait encore secouer les émotions, tenir en haleine les musiciens, mais surtout, le public qui, dans ce cas, continue à jubiler pendant quelques instants après la fin du morceau.

Pour le reste, on notera que, ces dix dernières années, l'orchestre du *kawina* s'est fortement modernisé en adoptant l'instrumentarium des orchestres de variété, avec l'utilisation des guitares électriques, du synthétiseur et de la batterie, souvent, en place et lieu des percussions traditionnelles. La musique ainsi produite est qualifiée de *kaskawi*, et se rapproche de la pratique du *bigi pokoe* ou *bigi poku*.

## BIGI POEKE OU BIGI POKU (BIGI POKOU)

---

<sup>11</sup> Le *hari* est l'équivalent traditionnel du tambour *maaman doon*, qui se joue debout ou couché, seul ou en compagnie avec le tambour mâle *agida* et le tambour *apinti* (de petite taille).

Le *bigi pokoe*, également nommé le *kasse-ko* surinamais, est une des musiques populaires busikondé-sama identifiées avant tout comme étant des jeunes *saaamaka*. En réalité, les jeunes des autres composantes ethniques de ce peuple les rejoignent pour le pratiquer. L'identité *saaamaka* du *bigi pokoe* se justifie plutôt par son origine traditionnelle *saaamaka*. Il s'agit du *seketi*, danse traditionnelle de divertissement. Comme pour les autres danses et musiques busikondé sama du genre, déjà évoquées, cette danse est encore pratiquée pendant les cérémonies rituelles de *booko dei* et de *puubaka*, mais aussi à l'occasion des cérémonies festives, comme le mariage. Il accompagne également certaines prières rituelles spécifiques pour, par exemple, apaiser la colère des dieux, les réjouir et solliciter leur clémence et leur aide. Aujourd'hui, le *seketi* s'exécute aussi en spectacle, dans différentes circonstances. Ce sont, en général, des groupes constitués en association qui le font. Tel est le cas, à Kourou, de l'association Papakai, composée majoritairement d'hommes auxquels s'associent quelques danseuses, et de l'association Hoï Tanga, groupe exclusivement féminin, subdivisé en deux sous groupes : de jeunes et d'adultes.

On distingue deux sortes de *seketi* : le *seketi ku doon* se pratique avec accompagnement instrumental de trois tambours traditionnels : 1 *apinti doon* qui, lorsque c'est indispensable, sert pour communiquer avec les esprits (ancêtres et divinités), mais aussi pour des réjouissances destinées essentiellement aux divinités. 1 *kawina poku*, tambour moyen, à double membrane, l'équivalent du *lumba* utilisé dans le *kawina*. Enfin, 1 *dien dein*, petit tambour à peau unique construit sur le modèle du grand et long tambour sacré, *agida*. Ce premier type de *seketi* est une quasi-exclusivité des hommes.

Le deuxième type concerne le *seketi tongo* ou chanté sans accompagnement instrumental, dont le soutien rythmique est remplacé par des pulsations marquées à l'aide des tapements de main. Hommes et femmes le pratiquent.

Techniquement, la pratique du *seketi* consiste en des chants et des danses très agiles, surtout lorsqu'elles sont exécutées par les hommes qui sautillent, agençant plusieurs mouvements corporels, tout en se baissant. Les femmes pratiquent généralement le *seketi tongo*, qu'elles chantent en s'accompagnant des tapements de mains ponctués de cris. Leurs danses s'exécutent en position baissée, et le corps courbé en forme de la lettre L. Cette position est très symbolique. Elle fait avant tout référence à la terre, mère-nourricière, assise des humains et porteuse de la demeure des ancêtres. Elle est aussi synonyme du respect que l'on témoigne à l'égard de l'assemblée présente et qui, par sa présence, manifeste de l'estime envers les artistes et partage avec eux les plaisirs et les émotions suscités par ces derniers à travers leur production.

Les chants *seketi* sont souvent des longues mélodies très lyriques où les voix alternent des passages marqués par des vibratos suaves et des glissandos d'une grande agilité et douceur. Ce sont ces usages que les jeunes *saaamaka* ont emprunté, à la tradition pour créer leur *bigi pokoe*. Ils les expriment à travers une musique entièrement amplifiée avec l'aide des instruments de musiques de variétés modernes (guitares électriques, batteries, synthétiseur, microphones pour les chanteurs). A cet effectif instruments, certains groupes ajoutent un à trois tambours à une peau, souvent les *timbal*, avec le hochet *chacha* ou *chacka*.

Comme le *Kawina* et l'*aléké*, le *bigi pokoe* est le fruit du rapprochement des cultures busikondé sama et créoles des traditions afro-surinamaises et afro-guyanaises.

Tous pratiquent des alliages hybrides, issus des influences réciproques, qui favorisent des rapprochements entre les différents membres de ces communautés et nourrissent l'identité pan-busikondé sama de chaque groupe. Il en résulte différentes productions culturelles qui

sont présentées en référence à tel ou tel groupe ethnique ayant servi de fondement à la production en question.

C'est ainsi qu'aujourd'hui, il existe une profonde collaboration interethnique entre les jeunes<sup>12</sup>, membres des six ethnies busikondé sama guyanaises, en l'occurrence, puis entre eux et leurs frères - ainsi qu'avec, en particulier, les Créoles - surinamais. Cette collaboration a donné lieu, notamment, au *Kawina* et au *bigi pokoe* qui sont identifiés aux jeunes saamaka. L'*aléké*, que j'aborde maintenant, fait référence d'abord à la jeunesse ndjuka.

## ALEKE

L'*aléké* est une musique populaire busikondé sama guyanaise apparue vers 1950. Il est né de la fusion de divers apports, en particulier, ceux issus des éléments de musique populaire saamaka et ndjuka du Surinam – le *kawina* – auxquels ont été mélangés des éléments du *lonsei* ndjuka guyanais. Ce dernier est une suite de danses traditionnelles. Sa pratique, fondée sur l'improvisation, fut initialement destinée aux divertissements juvéniles, en marge ou pendant les cérémonies rituelles (rite funéraire *booko dei*, qui se pratique pendant la première semaine du décès d'un(e) membre de la communauté, ainsi que la levée de deuil *puubaka* intervenant des mois plus tard). A l'occasion de ces manifestations rituelles, *puu à tyali*, fut une journée exclusivement réservée à la performance et à la démonstration des prouesses du *lonsei* qui, jadis, était également exécuté pendant des moments festifs.

On notera aussi, qu'en Guyane, les proches voisins des Ndjuka, Aluku et Pamaaka, avaient, à leur tour, adopté cette suite de danses traditionnelle comme chants et danses de métier. Ils s'en servaient surtout pour agrémenter des soirées de divertissements devant soulager les gens du stress dû aux efforts après leurs labeurs journaliers.

Au fil des années, la forte séduction de l'*aléké* sur les jeunes, prenant le pas sur le *lonseil*, fera de ce nouveau genre une musique très en vogue à partir des années 1970. Et, comme le *lonsei*, l'*aléké* demeurera, jusqu'à ce jour, une musique de divertissement, avant tout de jeunes. Il est toujours, à l'instar de son équivalent traditionnel, exécuté en marge ou pendant les cérémonies funéraires (*booko dei*) et de levée de deuil (*puubaka*).

Quant à la constitution de son caractère et de sa nature, l'*aléké* a suivi, depuis le début, la mutation sociétale et culturelle que connaissent les Busikondé sama depuis environ la fin de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Jusque là, les différentes communautés ethniques de ce peuple de Marrons - ayant longtemps demeuré en marge de l'évolution sociale avec les colons - ont su préserver un remarquable degré de dynamisme endogène des éléments de leur culture, dont ceux musicaux. Après cette période, les nouvelles musiques populaires, émergeant de leurs sphères culturelles, vont commencer à déroger à cette règle de principe. Il en est ainsi de l'*aléké* notamment, dont la naissance est le fruit d'une expérimentation inédite des influences équilibrées internes, mais aussi externes à la société busikondé sama, parmi lesquelles celles caribéennes et nord-américaines. Toutes ces influences ont, certes, permis une assimilation des styles musicaux divers et variés, et de sources également différentes, mais elles se sont surtout inscrites dans la continuité des expressions traditionnelles originelles.

---

<sup>12</sup> Il en est ainsi du groupe Kaseko Loko, d'Apatou, qui regroupe des jeunes aluku, ndjuka et saamaka.

En ce qui concerne l'*aléké*, cette expérimentation s'est réalisée dans des circonstances et dans un cadre spécifiques. Comme le *kawina* au Surinam, l'*aléké*, en Guyane, est né d'un alliage et d'une transformation de divers styles musicaux. Quant à son origine, il existe plusieurs témoignages et récits, oraux et écrits, dont les détails divergent considérablement, pour les uns comme pour les autres. Cependant, leurs données présentent finalement des constantes que je tente de résumer ainsi :

Dans les années 1950, de nombreux descendants d'Africains, en particulier des Créoles - venus des Antilles (Martinique, Sainte-Lucie, Barbade, Saint-Domingue, etc.) et des côtes surinamaises - furent attirés par l'orpillage en Guyane française. Certains d'entre eux convergèrent dans les territoires occupés par les Aluku et les Ndjuka, surtout ceux venus du Surinam. Tout ce monde participait à de diverses activités et rencontres interculturelles, dont les soirées musicales données par les uns et par les autres. A ces occasions, différents styles des musiques et des danses de tambours – *kawina*, *ladja* et le *kasse-ko* surinamais notamment - intéresseront les Aluku et Ndjuka guyanais. Ces derniers les apprendront, en même temps qu'ils s'essayeront à la pratique de certains instruments européens (la clarinette notamment, qu'avaient introduite les Créoles dans leur musique, ces derniers pratiquant des échanges culturels avec leurs voisins busikondé sama).

De ce côté du Maroni, au Surinam donc, Saamaka et Ndjuka viennent en particulier des bords du fleuve Cottica qui, depuis toujours, ont constitués les lieux d'une forte activité économique et socioculturelle busikondé sama. Ces ressortissants surinamais joueront pareillement un rôle crucial dans ce processus d'échanges avec leurs frères et sœurs de la Guyane française.

Ainsi, les Créoles surinamais vont influencer, en particulier, leurs voisins ndjuka. Ces derniers, préservant étroitement des liens avec leurs frères et sœurs guyanais, vont à leur tour partager le produit de leurs propres influences avec ces derniers, mais aussi avec les membres des ethnies mitoyennes aluku et paamaka. Ces influences se prolongeront, en Guyane, de part et d'autre des rives de fleuves Maroni, Tapanahoni et Lawa. Par ce mouvement de va-et-vient, toutes ces influences vont muer vers des perspectives nouvelles.

C'est dans ce contexte qu'entre 1950 et 1960, les Créoles surinamais migrants en Guyane française ont été marqués par la pratique ndjuka du *lonsei*. Il s'en inspireront pour créer le genre *lama*, également dit *lamba*. Ce serait-là le résultat des échanges et de collaboration, vers la fin des années 1950, entre le Créole surinamais Alexander Grandisson<sup>13</sup> et son co-équipier orpilleur ndjuka guyanais dont on ignore le nom. À leur tour, les Ndjuka de la Guyane française ont adopté les différents styles du *kawina* des Créoles du Surinam et y ont mélangé les éléments stylistiques de leur propre *lonsei*, pour aboutir à l'*aléké*. Autrement dit, ils sont pratiqué du *lonsei* adapté à la manière d'Alékésanda de faire du *kawina*. Les Ndjuka auraient ainsi fait honneur à leur hôte créole Alexander, dont ils prononçaient le nom, en langue ndjuka, Alékésanda, et que l'on finira par, familièrement, appeler Aléké. C'est de ce diminutif que découlera le nom de leur nouvelle création, désignant à la fois rythme, danse et genre musical, l'*aléké*. S'étant affirmé pendant les années 1970, ce nouveau genre musical finira par, progressivement, supplanter le traditionnel *lonsei*, et prendra, peu à peu, sa place de musique de divertissement exécutée pendant les cérémonies traditionnelles de funérailles et de levée de deuil. Il a, en même temps, continué et continue encore à agrémenter diverses occasions festives, mais aussi à être produit en spectacle de concert.

---

<sup>13</sup> Selon des témoignages concordants des Ndjuka et des Aluku, que j'ai pu interroger à ce sujet, Alexander Gandisson était un célèbre artiste, en particulier du *kawina*, qui vivait sur une berge surinamaïse, en face de Stoelmans Eiland, près du village de Sikisani.

On notera, cependant que du *lonsei*, l'*aleke* n'a préservé que le style ou la manière de chanter lyrique qui fait, en même temps, appel à des vibratos très suaves ; les rythmes, ainsi que les pas de danses du *lonsei* y ayant été modifiés. En effet, pour l'exécution de la chorégraphique de ce dernier, une seule personne, à la fois, était admise sur scène pour des improvisations appelant dextérité et virtuosité, alors que tous les autres participants ne devaient que contempler, en acclamant et encourageant le danseur du moment. En revanche, pour l'*aléké*, tout le monde danse ensemble, et pas forcément, non plus, de manière aussi spectaculaire que pour le *lonsei*. Les thèmes chansons, l'amour, la nature et les récits de la vie.

Par ailleurs, dans ses débuts, l'*aléké* était pratiqué à l'aide des trois tambours traditionnels, qui servaient avant tout aux musiques rituels, il s'agit des *gaan doon*, *pikin doon* et *tun* (voir clichés sur la *Synthèse des évolutions d'orchestres...*). Le *pikin doon*, faisant office de tambour solo, est également qualifié d'*apinti doon*<sup>14</sup>. C'est seulement dans les années 1970<sup>15</sup> que les tambourinaires - ndjuka à l'origine - ont pensé à dissocier leurs tambours servant aux divertissements qu'animent leur nouveau genre musical - de ceux destinés en même temps aux usages rituels. Ils finirent par construire des tambours relativement plus grands et plus hauts que les traditionnels, et que l'on joue debout<sup>16</sup>. Ces nouveaux tambours, qu'ils nommeront *aleke doon*, sont également au nombre de trois. Le *waka doon* joue un ostinato rythmique qui subit, quelquefois, des variations au cours du discours musical relativement long des pièces exécutées (dépassant souvent les dix minutes). Le *sholo doon*, équivalent de *pikin doon* traditionnel, fait pareillement la partie solo, tandis que le *gaan doon* reproduit généralement les motifs rythmiques du chœur, tout en improvisant de temps en temps.

Ces instruments sont construits un peu sur le modèle de congas cubaines. Ils sont frappés à main nue et leur résonateur est en bois. A ces trois tambours à peau de biche, s'ajoute la grosse caisse (le *djasi*<sup>17</sup> ou *djaz tiki*, qui est en demi-tonneau en plastique (baril). Frappé à l'aide d'une mailloche, le *djasi* joue le rôle du *tun* traditionnel, en donnant le tempo et en marquant les différentes pulsations. Une paire des cymbales (*simbali*), ainsi que le hochet *chacha*, complètent l'effectif instrumental.

Avec les *simbali*, le *djaz* constitue un des symboles de la modernité de la culture musicale busikondé sama guyanais, en l'occurrence, introduit par l'*aléké* et qui fait écho à un autre univers afro-américain, le jazz. L'amplification des instruments musicaux et des voix, qui utilisent également des microphones, est un autre élément caractéristique de la modernité de l'*aléké* nouvelle version, car l'ancienne ne se faisait qu'avec des instruments acoustiques. Ce nouvel élément de la modernité, ajoutant à la richesse de cette musique, demeure, en même temps, le reflet d'une culture musicale populaire urbaine pratiquée par les jeunes d'aujourd'hui. Leurs groupes d'*aléké* se constituent souvent sous formes d'associations à la tête desquelles se trouve un responsable. Certaines d'entre elles fonctionnent même comme de véritables entreprises. Parmi les plus réputés groupes d'*aléké* guyanais, on citera Fondering, Energy Crew, Spoitly Boys, Bigi Ting, African, Sapatia et Fondering, aux côtés desquels existent tant d'autres comme Lavi Danbwa cayennais, pour ne citer que ce cas.

---

<sup>14</sup> D'une façon succincte, l'*apinti* est à la fois instrument, mais et surtout un langage tambouriné, avec divers codes utilisés différemment selon le rituel ou la cérémonie rituelle auxquels ils se réfèrent.

<sup>15</sup> Divers témoignages, que j'ai pu relever sur le terrain confirment que c'est bien dans les années 1970 que les *alake doon* avait été construits par un certain Ndjuka, nommé Afudini.

<sup>16</sup> Pour les tambours traditionnels, seul le tambour solo est joué en position semi-debout, au sommet de la performance, lors de ses diverses improvisations virtuoses.

<sup>17</sup> Le *djasi* est couvert, non pas de double membrane en peau de vache, comme initialement, mais plutôt d'un tissu en coton, relativement épais et que l'on met en plusieurs couches (deux ou trois au maximum), sur lequel on applique de la colle de bois.

La partie chantée de l'*aléké* se fait, comme pour les autres genres musicaux busikondé sama, en style responsorial. Un soliste entame un jeu de question-réponse avec un chœur souvent de trois à cinq chanteurs (rarement plus) qui lui répond, en général, à l'unisson ou en hétérophonie<sup>18</sup>. Actuellement, le chœur recourt à la polyphonie. Il s'agit-là de nouvelles versions pratiquées surtout dans des centres urbains, où les musiciens subissent de multiples influences issues des horizons divers.

Du point de vue stylistique, dès les années 1980, est née une double variante, rythmique et vocale d'*aléké*, appelée *fonki* (funky). C'est une émanation des influences nord-américaines des chants exécutés sur un ton lyrique des églises pentecôtistes et évangéliques, ainsi que des chants et rythmes carnavalesques antillais, auxquels s'ajoutent les rythmes du *kasse-ko* (le *bigi pokoe*) surnamais, que les busikondé sama guyanais interprètent librement, en les adaptant à leurs besoins d'expression. On y ajoutera également l'influence des rythmes du reggae jamaïcain. Il en résulte les styles *reggae-aleke*, ainsi que l'*aleke-kaseko* pratiqué par le groupe Yakki Famiri, qui réunit des jeunes Ndjuka et Créoles, groupe constitué dans les années 1990.

D'une façon générale, l'*aléké* est à l'image de la mutation douloureuse qui s'impose aux Busikondé Sama, au sein de la civilisation contemporaine où leur culture traditionnelle - fondée sur des liens communautaires - est, en même temps, confrontée à celle du capitalisme libéral et individualiste, inscrite dans la mondialisation. Faisant face à cette réalité, les jeunes busikondé sama tentent, surtout dans le domaine de la musique, une synthèse dont les intérêts sont difficilement conciliables entre la conservation ou la continuité des traditions, désormais conditionnées par des changements inéluctables de leur société. A la base de ces antagonismes se trouvent aussi le fait qu'il existe, en outre, des oppositions entre jeunes et Anciens, entre leurs différentes conceptions de vie et du monde, ainsi que les principes et les besoins endogènes et exogènes qui les régissent. Aussi les jeunes tentent-ils de briser tout conservatisme acerbe pour se donner les moyens de produire et de véhiculer des expressions et formes d'identité busikondé sama nouvelles, sans pour autant renier leurs traditions auxquelles ils demeurent profondément attachés<sup>19</sup>. Sur ce plan, l'*aléké* est une des expressions de leur identité moderne à travers laquelle ces jeunes busikondé sama assument les acquis de la tradition, tout en se positionnant dans la société guyanaise actuelle.

---

<sup>18</sup> Ici, la réponse mélodique se fait à plusieurs voix souvent à l'octave, les unes des autres, et comportent diverses nuances d'intonation interne.

<sup>19</sup> Aussi est-il difficile, actuellement, à quiconque de se lancer le défi de pronostiquer les futurs aboutissants des cultures busikondé sama, tant les traditions demeurent profondément ancrées et la volonté de changements de jeunes tout autant féroce.



## REFERNCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agerkop, Terry, Kenneth Bilby, and Peter Manuel 2000 "Suriname." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. Revised edition. London: Macmillan.

Bilby, Kenneth 1985 "The Caribbean as a Musical Region." In *Caribbean Contours*, edited by Sidney W. Mintz and Sally Price. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 181-218.

1989 b "La musique aluku: un héritage africain." In *Musiques en Guyane*, edited by Marie-Paule Jean-Louis and Gérard Collomb. Cayenne: Bureau du Patrimoine Ethnologique, 49-72.

1990 b *The Remaking of the Aluku: Culture, Politics, and Maroon Ethnicity in French South America*. Ph.D. diss., Johns Hopkins University, Baltimore, MD.

1998 "Maroons and Contemporary Popular Music in Suriname." In *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean*, edited by Ralph R. Premdas. St. Augustine: University of the West Indies, 143-54.

1999 "Roots Explosion": Indigenization and Cosmopolitanism in Contemporary Surinamese Popular Music." *Ethnomusicology* 43(2): 256-96.

Herskovits, Melville, and Frances Herskovits 1936 *Suriname Folk-Lore*. Columbia University Contributions to Anthropology 27. New York: Columbia University Press.

Ijzermans, Jan 1987 "Ontstaan en ontwikkeling van de Creoolse populaire muziek in Suriname: 1800-1940." *Oso* 6(1): 49-66.

Ijzermans, Jan, and Claartje Gieben, eds. 1992 *Music and Dance in Surinam: A Comprehensive Collection of Source Literature Extracted from over 4,000 Publications*. Amsterdam: Ethnomusicological Center Jaap Kunst, University of Amsterdam.

Kolinski, M. 1936 "Suriname Music." In *Suriname Folk-Lore*, edited by Melville Herskovits and Frances Herskovits. Columbia University Contributions to Anthropology 27. New York: Columbia University Press.

Price, Sally, and Richard Price 1980 *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest*. Berkeley: University of California Press.

1999 *Maroon Arts*. Boston: Beacon Press.