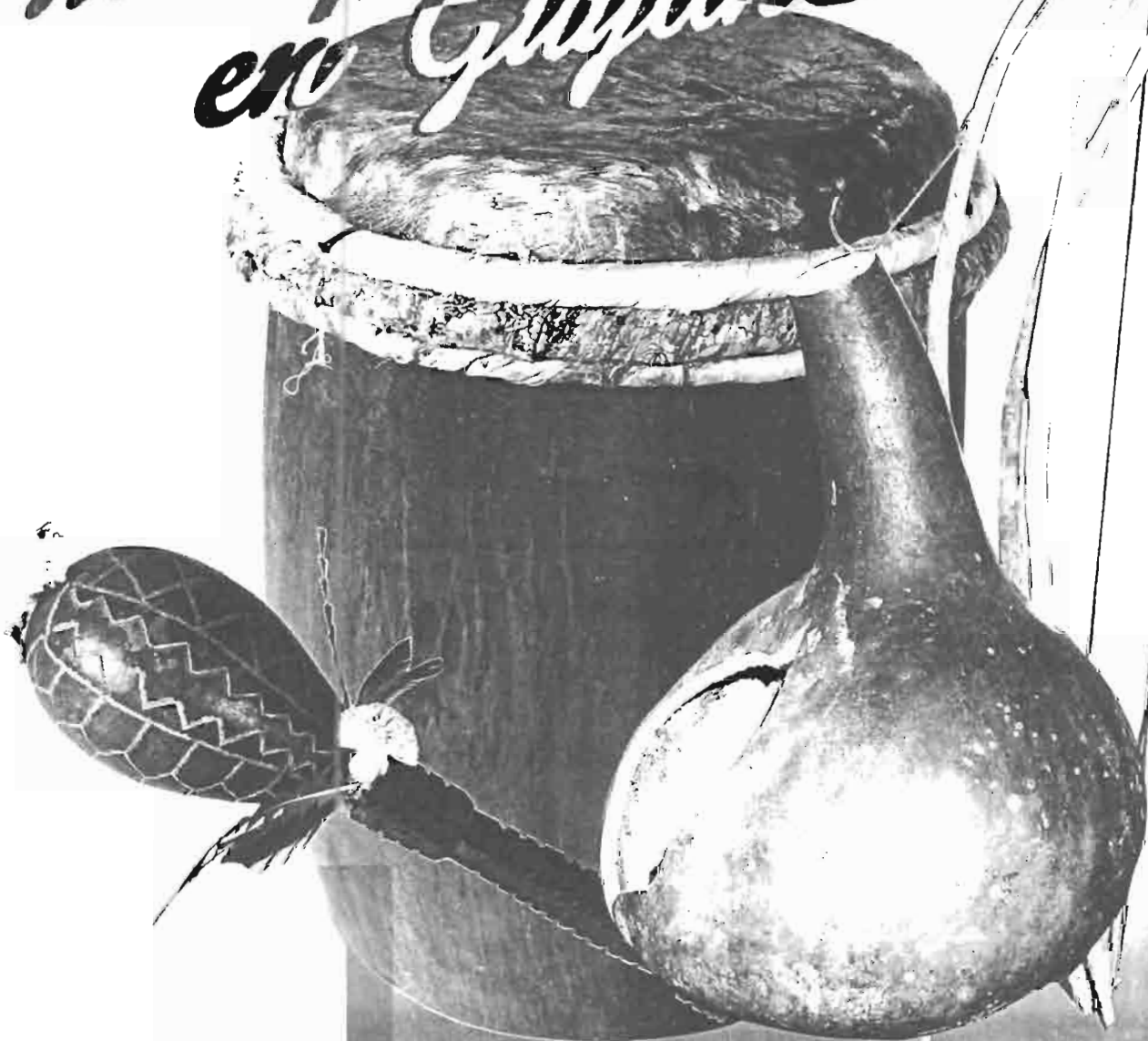


CONSEIL REGIONAL DE LA GUYANE

Musiques en Guyane



BUREAU DU PATRIMOINE ETHNOLOGIQUE - CAYENNE

MUSIQUES EN GUYANE

29 septembre - 25 novembre 1989

CAYENNE - galerie de l'ARDEC -

Bureau du Patrimoine Ethnologique

**CONSEIL REGIONAL
GUYANE**

L'exposition et le catalogue ont été réalisés par :

Marie-Paule JEAN-LOUIS
Directrice du Bureau du Patrimoine Ethnologique

Gérard COLLOMB
Chargé de recherche C N R S

avec le concours de :

Jean-Michel BEAUDET, Ethno-musicologue, Maître de conférence Université Paris X

Kenneth BILBY, Anthropologue, John Hopkins University, Baltimore, USA

Marie-José JOLIVET, Sociologue, Maître de recherche O R S T O M

Christian MEDUS, Professeur de collègue

Coordination de l'exposition : Marie-Paule JEAN-LOUIS

Réalisation technique : Michel MONTGENIE

Maquette du catalogue : Pâquerette SINITAMBIRIVOUTIN

La réalisation du catalogue a été assurée avec la participation de :

- * Centre Spatial Guyanais
- * Canon
- * Tropique Informatique
- * Banque Française Commerciale des Antilles et de la Guyane
- * Tour Des Miracles (T D M)

SOMMAIRE

PRÉFACE

| | |
|---|---|
| G. OTHILY, Président du Conseil Régional de la Guyane | 7 |
| J. JOLY, Président de l' A R D E C | 9 |

INTRODUCTION

| | |
|---|----|
| «Pour un musée régional en Guyane» M-P. JEAN-LOUIS / G. COLLOMB | 11 |
|---|----|

LA MUSIQUE AMERINDIENNE

| | |
|--|----|
| « Un art du souffle», J-M. BEAUDET | 27 |
| Eléments de bibliographie - éléments de discographie | 40 |
| Catalogue des objets présentés | 42 |

LA MUSIQUE ALUKU

| | |
|--|----|
| «Un héritage africain», K. BILBY | 51 |
| Eléments de bibliographie - éléments de discographie | 67 |
| Catalogue des objets présentés | 70 |

LA MUSIQUE CREOLE

| | |
|---|----|
| «Les formes de la tradition musicale en Guyane créole», M-J. JOLIVET | 75 |
| Eléments de bibliographie | 90 |
| Document : «Les tambours kamougué et kasé-kò», J-P. AGARANDE | 91 |
| Document : «Un kamoungoué à l'habitation du Rosier», G. de LALANDELLE | 95 |
| Catalogue des objets présentés | 98 |

LA MUSIQUE GUYANAISE D'AUJOURD'HUI

| | |
|--|-----|
| «Approche de la musique guyanaise», C. MEDUS | 101 |
|--|-----|

EN GUISE DE CONCLUSION



CAYENNE. - Installation des Baraques sur la Place d'Armes pour un Jour de Fêtes
N^o 60. - Cliché Bruère-Dawson et Carranza, Cayenne.

"CAYENNE - Installation des baraques sur la place d'Armes pour un jour de fêtes",
Cliché Bruère-Dawson et Carranza, N^o 60, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique.

L'assemblée Régionale s'était engagée l'année dernière dans le projet de créer un grand Musée des cultures guyanaises. L'exposition «Musiques en Guyane» marque l'achèvement d'une première étape qui a vu tout à la fois amorcer une réflexion sur le programme du futur Musée, se mettre en place les structures administratives, scientifiques, techniques, qui en permettront le fonctionnement, et s'engager les recherches ethnologiques qui conduiront à la formation des collections régionales.

Le bilan que nous pouvons aujourd'hui dresser est encourageant au delà de toute espérance, chacun en jugera à travers les premiers résultats produits par l'équipe du Bureau du Patrimoine Ethnologique.

Lorsque nous avons conçu l'idée du Musée régional, et que nous l'avons fait adopter par l'Assemblée Régionale, nous avons conscience de répondre à une attente très largement partagée par les Guyanais et les Guyanaises, et qui touchait ce qu'il est peut-être de plus profond et de plus sensible en nous. Dans ce miroir que le peuple guyanais se tendra à lui-même, dans ce passé et ce présent dont le futur Musée aura la charge de rendre compte, les différentes cultures qui sont les nôtres devront pouvoir puiser des enseignements qui nous permettront d'encore mieux construire notre avenir. Lieu de conservation, d'étude et de documentation sur les cultures traditionnelles de Guyane, le futur Musée se révèlera, nous en sommes persuadé, un puissant instrument de culture au service de la Guyane et des Guyanais d'aujourd'hui.

Il fallait pour cela doter l'institution de moyens appropriés : le Conseil Régional vient de s'engager cette année pour une seconde tranche de fonctionnement, et a mis en place le Bureau du Patrimoine Ethnologique.

Mais il fallait, tout autant, pour permettre au futur Musée de jouer pleinement son rôle, lui donner comme objectif de prendre rang au nombre des grandes institutions qui contribuent à la connaissance et à la valorisation des cultures traditionnelles dans l'espace régional caraïbe et sud-américain, comme dans l'espace national. Autour des responsables du projet, les meilleurs spécialistes guyanais ou étrangers ont accepté de se rassembler en un

groupe de travail et en un comité scientifique, afin de donner à notre région un outil de préservation et de mise en valeur de notre patrimoine et de nos traditions, au service de nos collectivités et de nos concitoyens.

Il fallait enfin, faisant éclater les structures étroites du Musée classique et, suivant en cela une dynamique largement engagée tant en Europe que chez nos voisins brésiliens ou de l'Amérique hispanophone, concevoir une structure moderne, capable de répondre aux besoins diversifiés des hommes d'aujourd'hui : lieu de connaissance et de conservation du patrimoine culturel, le futur Musée régional sera également un centre de documentation scientifique et de recherche de haut niveau ; il constituera, en outre, pour la Guyane une institution pilote au service des collectivités, à même d'apporter un savoir-faire spécifique en appui aux différentes initiatives qui peuvent légitimement se faire jour dans notre région en matière de préservation de notre patrimoine.

Il nous faut remercier l'équipe du Bureau du Patrimoine Ethnologique pour le travail déjà accompli, et tous ceux qui ont contribué à cette première réalisation. Il nous faut, plus encore, leur manifester nos encouragements, car le chemin à parcourir reste long et difficile, mais nous savons que leur conviction, leur ardeur et leur talents sont grands. Dans ces conditions qu'ils sachent que notre soutien pour cette entreprise leur est acquis et ne leur fera pas défaut.

Georges OTHILY
Président du Conseil Régional

Le thème choisi pour la seconde exposition du futur Musée régional accueillie par l'ARDEC après l'exposition «Sur les traces de Boni», n'a rien d'innocent, et a valeur de symbole. «Musiques en Guyane» irrigue en profondeur notre culture, dans toutes ses composantes, et représente parmi tous les héritages qui forment notre patrimoine, un de ceux qui nous est le plus cher et qui contribue le mieux à affermir notre identité. L'ARDEC et son Président, en sont conscients, comme en témoignent les nombreuses manifestations musicales programmées au long de l'année, ainsi que la toute jeune Ecole Régionale de Musique.

Chacun d'entre nous, aujourd'hui a sa propre représentation de ce que sont nos musiques guyanaises, chacun les connaît ou croit les connaître. Cette exposition et son catalogue viennent rappeler que ces musiques s'inscrivent dans une histoire, dans des histoires, et qu'elles ont pris forme à travers de complexes processus de contact et de métissage culturels, que les ethnomusicologues rassemblés par l'équipe du Musée se sont efforcés de mettre à jour et d'étudier. Quelques idées reçues sur nos musiques seront peut-être remises en question, quelques certitudes ébranlées, quelques interrogations nouvelles formulées. Et c'est tant mieux ! Le travail ici présenté contribuera par là, nous en sommes persuadés, à donner encore plus de vie à nos musiques : à les installer dans un passé pour leur conférer un avenir, à les célébrer dans toute leur diversité pour mieux montrer comment, dans cette diversité, s'est construite notre identité guyanaise, et comment se forge notre identité de demain. L'ARDEC et son Président souhaiteraient toutefois formuler un vœu, qui rejoint celui des responsables du futur Musée régional, et qui donne tout son sens à l'entreprise qu'ils ont engagée : nous aimerions que cette exposition soit l'occasion pour chacun, à travers la musique, de découvrir l'autre, et de faire l'effort d'une compréhension mutuelle.

A cet effort de compréhension, dont dépendent tant de choses pour demain, ni cette exposition, ni le futur Musée, ne peuvent bien entendu suffire ; soyons sûrs toutefois qu'ils y contribueront et que l'Assemblée Régionale trouvera ainsi la meilleure justification aux efforts qu'elle a consentis.

Joël JOLY
Président de l'ARDEC



"OYAPOC habitants du Ouanari",

Ed. Mme Georges Edvard, N°53, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique.

POUR UN MUSEE DE L'HOMME GUYANAIS

Un projet muséographique, né de la volonté collective d'une population et de ses élus, voit le jour en Guyane ; une aventure séduisante, riche de possibilités, dont l'exposition «Musiques en Guyane» voudrait offrir un premier témoignage, et qui suscite les quelques propositions que nous souhaiterions avancer ici. Elles n'ont d'autre ambition, on le comprendra, que de contribuer au nécessaire débat que nous souhaiterions voir s'engager autour de ce que devrait être le futur Musée régional de la Guyane.

A travers ce projet, une population, diverse à l'extrême dans son histoire, dans sa culture, manifeste l'aspiration à reconnaître ses identités, son identité. Confrontée depuis des décennies à des évolutions démographiques et économiques profondes, la société guyanaise est en effet engagée aujourd'hui dans un processus de bouleversement des systèmes sociaux qui va s'amplifiant. Une telle situation -qui n'est certes pas le propre de la Guyane- rend plus particulièrement sensibles et aigus les changements culturels en train de s'opérer, et demande que soit conduite aujourd'hui une reconnaissance et une observation des cultures et des sociétés traditionnelles guyanaises : la collecte des témoins matériels de ces cultures, leur conservation, le recueil de témoignages sur des savoirs et des savoir-faire menacés de transformation ou de disparition, sont une première réponse que le futur Musée régional voudrait apporter à ce qu'il faut bien reconnaître comme un sentiment, largement partagé, de dégradation ou de perte d'un patrimoine.

Cet effort de connaissance, de préservation et de valorisation des cultures traditionnelles guyanaises constitue ainsi un premier objectif -majeur- du projet, objectif qui ne pourra être atteint que par étapes, et avec le concours de tous. Le soutien qu'ont apporté d'emblée au projet les guyanais, et en particulier les élus et les responsables des groupes et associations oeuvrant pour une sauvegarde du patrimoine, représente à cet égard pour nous un élément très encourageant. Comme est encourageant, aussi, la décision qu'a prise l'Assemblée Régionale de créer cette année le Bureau du Patrimoine Ethnologique, et de le doter de moyens qui vont lui permettre d'engager son travail dans les meilleures conditions pour conduire à son terme en un temps raisonnable la mise en place du futur Musée régional.



"Habitation Vidal", Ed. Richesses du passé, Rémire - Montjoly (Guyane), cliché B. Paris, Délégation au tourisme pour Guyane.

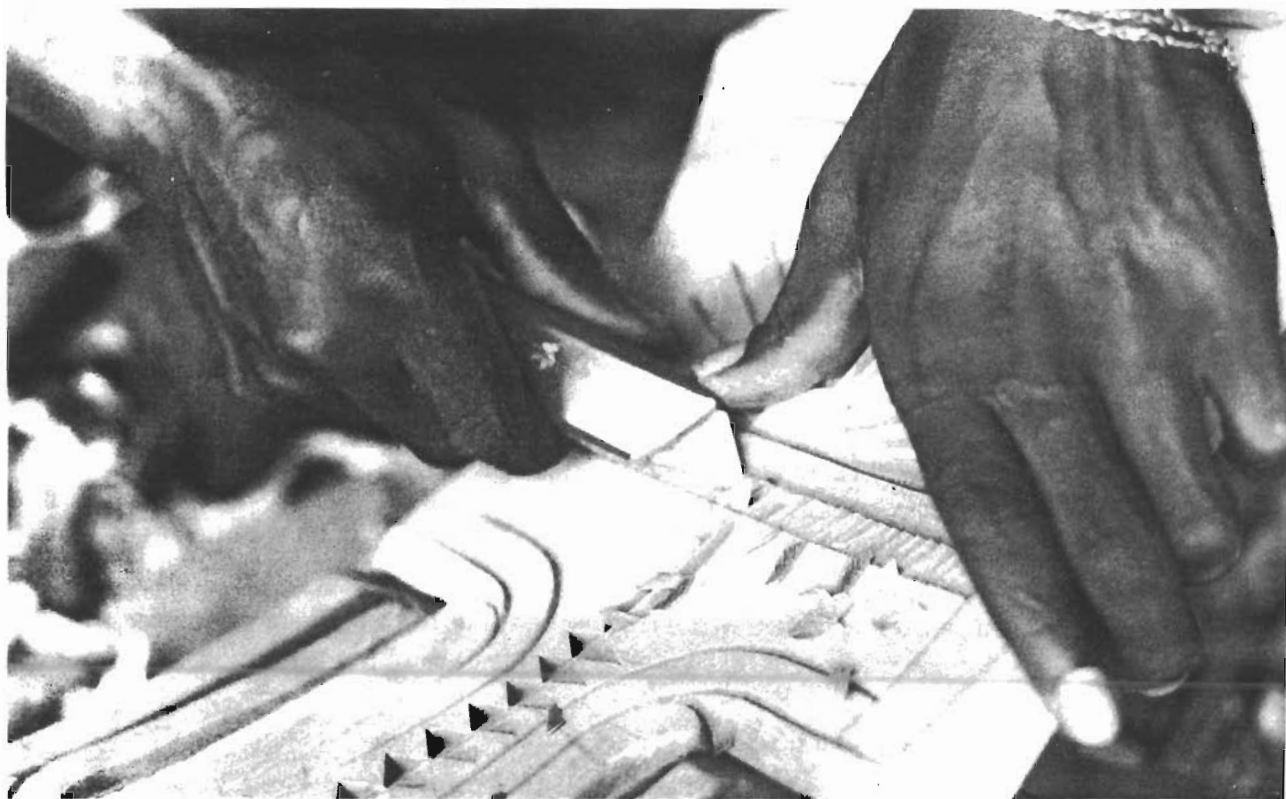
UN MUSEE, POUR QUOI FAIRE ?

Ce Musée régional en préparation prendra place en Guyane à l'intérieur d'un paysage culturel extrêmement marqué par les problèmes que pose la transformation des cultures traditionnelles, qui représente à nos yeux un élément très positif par rapport au travail que nous engageons. Il s'insèrera également au sein d'un dispositif de recherche qui touche aux principales disciplines scientifiques visant à une connaissance des milieux naturels et de l'histoire des sociétés, rassemblant, autour de l'ethnologie et des disciplines connexes (sociologie, linguistique...) *l'histoire et l'archéologie, les sciences de la terre et de la nature*, venant ainsi éclairer l'histoire culturelle des hommes, en tant qu'histoire s'inscrivant dans un environnement géologique, végétal et animal.

Il faut profiter de cette situation, tout à fait favorable pour inscrire d'emblée le futur Musée régional dans un champ scientifique transdisciplinaire, et faire éclater le cadre des «arts et traditions populaires», notion qui avait été adoptée comme guidant l'hypothèse de travail initial : le domaine classique des «arts et traditions populaires» ne répond plus aux exigences d'une approche anthropologique actuelle, il enfermerait le Musée dans une perspective étroite, qui le couperait des travaux conduits désormais sur des bases différentes par les musées ethnologiques à travers le monde ; la notion elle-même de «tradition populaire», de plus en plus contestée dans un contexte culturel européen, est aujourd'hui réinterrogée, et en tout état de cause, elle ne saurait connaître une application sérieuse dans le contexte historique et culturel propre à la Guyane.

Le Musée régional devra donc, dès le départ se situer à l'intersection des apports multiples de différentes disciplines scientifiques, de plusieurs regards, en se donnant comme objectif de rendre lisibles les systèmes de relations unissant divers domaines, qu'il serait peu pertinent aujourd'hui d'enfermer dans un cloisonnement trop étroit.

Les perspectives offertes au Musée régional seraient alors déplacées, du Musée «folklorique» classique, qui a certes du charme, mais qui offre une représentation figée des cultures et des faits de société, orienté exclusivement vers un passé considéré comme intemporel, vers un objectif plus ambitieux, qui s'organiserait autour de deux pôles.



Sculpteur Saramaka, Cayenne, mars 1989,
Cliché Bureau du Patrimoine Ethnologique

Le premier serait centré sur une présentation des groupes ethniques et des cultures présentes en Guyane, et sur une interprétation du rapport que chacun de ces groupes a établi, au cours de son histoire, avec différents milieux naturels, forêt, fleuve, zone côtière. Le futur Musée, renverrait ainsi en miroir, selon une proposition que formulait le muséologue G.H. Rivière, deux images :

- celle des groupes humains aménageant et exploitant leur environnement, chacun selon son génie propre, pour en produire leur subsistance ;

- celle de la nature, dans ce qu'elle a de sauvage, mais aussi dans ce que l'homme par son action l'a, au fil des temps, transformée. Il sera nécessaire, pour cela, de réfléchir sur les articulations entre le Musée, rassemblant diverses fonctions à l'intérieur d'un bâtiment, et la prise en charge d'un environnement naturel et historique, dont le Musée lui-même ne saurait être coupé, en créant des aménagements permettant une approche directe et sensible de l'environnement, espaces présentant des caractères naturels intéressants, ou espaces aménagés à des fins de conservation et à des fins pédagogiques.

Le second pôle, tout à fait complémentaire du premier, conduirait vers une approche de l'homme, ici saisi dans son histoire -ses histoires- et à travers la diversité des figures sociales et culturelles qui fondent l'identité guyanaise aujourd'hui. Le Musée présenterait ainsi les différentes civilisations qui ont construit la Guyane -des premiers peuplements amérindiens préhistoriques, à la Guyane créole et à la civilisation hautement technicienne illustrée aujourd'hui à Kourou- en prenant en compte l'ensemble des faits de société et des oeuvres de culture interprétés à travers la diversité des ethnies peuplant la Guyane et la dynamique des contacts de civilisation, selon les grands axes d'une approche anthropologique.

La définition détaillée du programme du futur Musée ne peut précéder la formation des collections, qui est en cours. On peut toutefois, dans une perspective exploratoire, esquisser ici rapidement quelques grandes orientations.

La présentation devra s'efforcer d'échapper au plan classique du musée d'ethnographie, et renoncer à un découpage du culturel et du social -facile, mais peu

satisfaisant aujourd'hui- progressant du matériel vers le symbolique, de la cueillette et de l'agriculture aux formes d'organisation sociale et de production esthétique...

Nous nous donnerons plutôt comme objectif de travailler selon des raisonnements et des cheminements qui feront apparaître, pour l'ensemble des sociétés prises en compte par le Musée :

- l'insertion du groupe humain dans un ordre naturel, dans un environnement duquel il tire sa subsistance, et dans lequel se déploie son imaginaire.

- l'intégration, à l'intérieur d'un même groupe, ou d'un même espace social, des différents plans et des différentes manifestations du social et du culturel.

- l'inscription de ce groupe dans une histoire, faite de changements écologiques, démographiques, économiques, conduisant à concevoir le programme scientifique du Musée selon une lecture dynamique des phénomènes sociaux et de la production du culturel.

La traduction muséographique de ce mode de lecture des sociétés et des cultures guyanaises demandera que soient définis des cheminements thématiques organisant les correspondances et les croisements entre les différentes disciplines scientifiques convoquées, et rendant sensibles les questionnements que le Musée souhaite faire surgir.

A titre de *simple illustration* de notre propos, on peut évoquer dès maintenant quelques parcours muséographiques, ou des fractions de parcours qui pourraient s'organiser autour de thématiques telles que :

- la formation de la société créole et d'une culture de la *créolité*, saisissant et donnant à comprendre, dans leurs différentes dimensions, les formes du passage de l'ancienne société d'Habitation à la société créole qui constitue le Cayenne de la première moitié du XXe siècle.

- *une culture du manioc*, qui permettrait d'aborder les agricultures tradition-

nelles et les connaissances naturalistes qui les sous-tendent, examinées et valorisées à l'intérieur des différents groupes pratiquant l'agriculture d'abattis ; de mettre en place une analyse des économies pré-marchandes et de montrer l'articulation entre production et faits d'organisation sociale ; d'éclairer les phénomènes de contacts inter-culturels à travers l'histoire, conduisant à une diversification et à des évolutions de cette «culture du manioc»...

- une thématique construite à partir de l'or se prêterait également à la confrontation des apports de la géologie, d'une histoire des techniques, d'une histoire de la formation d'un imaginaire et d'une micro-culture de l'orpaillage, d'une histoire économique enfin, repérant les processus à l'oeuvre localement et situant la Guyane dans une économie capitaliste occidentale en expansion dans le monde de la fin du XIXe siècle, pour donner à comprendre une étape importante de la formation de la Guyane contemporaine.

UN CENTRE DE DOCUMENTATION ET DE RECHERCHE

Conservatoire des témoins matériels et des témoignages sur les cultures et les sociétés guyanaises contemporaines et anciennes ; véhicule, à travers les expositions qu'il organise, d'une lecture transdisciplinaire de leur histoire, le Musée régional devrait également jouer un rôle dans le dispositif régional de la recherche.

Associé aux grands organismes de recherche présents dans la région (au premier rang desquels l'ORSTOM), échangeant régulièrement avec les institutions et universités métropolitaines ou étrangères conduisant des recherches en Guyane et dans les zones amazonienne et caraïbe, le Musée régional a vocation à constituer à terme un *Centre de documentation scientifique* de haut niveau dans le domaine propre de l'anthropologie : il rassemblera des publications et des documents de travail, conservera copies des matériaux d'enquête (sonore ou audio-visuels), élaborera par le moyen d'un bulletin, de répertoires, par la mise en place d'une informatique documentaire, un outil spécialisé à la disposition des chercheurs et étudiants travaillant en Guyane, tendant vers un double objectif :

- former des bases de données documentaires exploitables à des fins de *recherche*.



"Lavage au "sluice" des sables aurifères -Placer St-Elie",
Ed. Mme Georges Evrard, N°47, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique.

- rassembler, à des fins de *conservation et de constitution d'archives anthropologiques*, des matériaux originaux d'enquête ou des copies de ces originaux, dont la communication au public serait éventuellement réservée ou différée selon les règles habituellement applicables en la matière.

UN OUTIL PEDAGOGIQUE ET UN CENTRE DE RESSOURCES MUSEOGRAPHIQUES

Le Musée régional, qui sera doté de moyens de fonctionnement et d'un personnel qualifié, mettra à la disposition des collectivités en Guyane un ensemble de services techniques spécialisés dans les domaines de la recherche ethnographique, de la conservation et de l'exposition.

A ce titre, le Musée devra se donner comme objectif prioritaire la mise en place de structures itinérantes d'exposition, qui permettront d'atteindre un public auquel une trop grande distance géographique ou culturelle rendrait difficile l'accès aux salles du Musée.

Ces expositions itinérantes, dont la forme sera précisée en accord avec les différents partenaires concernés, seront accueillies dans des locaux aménagés aux normes minimales de sécurité ; elles ne seront pas réservées aux manifestations initiées par le Musée régional : cet outil à la disposition des collectivités sera ainsi un moyen ordinaire de dialogue, de contact et d'échanges réciproques entre le Musée, les populations, leurs représentants et leurs associations, et entre le Musée et les différents secteurs de la vie culturelle, sociale, économique et socio-professionnelle en Guyane.

Il faut souligner également, et dans une même perspective, combien l'articulation du Musée avec les structures pédagogiques de l'Education nationale sera, pour l'avenir,

importante. Cette articulation fera l'objet d'une réflexion avec les responsables de l'Éducation nationale en Guyane, afin de mieux définir les attentes auxquelles le Musée devra se préparer à répondre, et d'envisager des formes concrètes de collaboration : programmation des activités d'accueil de classes, mise en place de PAE...

Enfin, et plus généralement, le Musée régional, considéré comme un centre de ressources spécialisé devra avoir vocation d'apporter une assistance technique, selon des modalités à définir entre les diverses collectivités, aux autres projets muséographiques initiés dans le département : expositions à dimension anthropologique, création ultérieure de petits musées,...

UN PROGRAMME POUR LES ANNEES A VENIR

La préparation du programme scientifique du Musée régional, les collectes de terrain et les recherches documentaires demandaient, pour être conduites dans des conditions satisfaisantes, la constitution d'un *Comité Scientifique* de pilotage, chargé d'en contrôler le bon déroulement. Son rôle sera très important pour conférer au projet un haut niveau de qualité et de rigueur, condition majeure de sa réussite et de sa pérennité.

Un Comité scientifique du Musée a donc été constitué autour des responsables du projet, rassemblant des ethnologues spécialistes de chacun des trois grands groupes ethniques constituant la base de la population guyanaise, les responsables des principaux organismes de recherche en sciences humaines représentés en Guyane (1) ; il s'associera également, selon les besoins et l'état d'avancement du programme scientifique du Musée, des chercheurs d'autres disciplines (historiens de la Guyane, géographes, spécialistes des sciences de la terre et de la nature)...

chercheurs d'autres disciplines (historiens de la Guyane, géographes, spécialistes des sciences de la terre et de la nature ...).

Pour des raisons qui tiennent aux transformations économiques, sociales et culturelles rapides et profondes dans lesquelles la Guyane est plongée, la partie essentielle de la tâche à engager dès maintenant par le Musée doit être pensée comme une campagne de collecte ethnographique de sauvetage, pour former des collections d'objets et de documents audio-visuels, et rassembler des informations relatives aux domaines de la culture qui ne trouvent pas leur inscription dans des supports matériels : domaine des savoirs et des savoir-faire, du symbolique, de l'organisation sociale et de ses représentations...

Cette campagne d'enquête et de collecte est conçue et programmée en concertation avec le Comité scientifique. Les responsables de l'opération ont toutefois pleinement conscience que les résultats et la qualité du travail réalisé seront en rapport direct avec une nécessaire sensibilisation des guyanais eux-même, et avec le degré de leur adhésion aux finalités du projet de Musée régional : un accord sur les objectifs entre les responsables de l'opération et la population elle-même, et sa pleine adhésion à un projet élaboré conjointement reste en effet tout à la fois la meilleure justification du programme qui se met en place, et une condition majeure de sa réussite.

La formation de collections propres est une tâche importante à laquelle l'équipe de programmation du Musée consacre dès cette année une attention et une énergie soutenues.

Ce n'est toutefois qu'un des moyens dont disposera le Musée régional pour parvenir à l'objectif qui lui est assigné, qui est de présenter au public une vision cohérente de l'histoire des sociétés et des formes de culture présentes en Guyane, et d'assurer la conservation d'un patrimoine.

On sait que des collections ethnographique anciennes ont été rassemblées en Guyane et dans les territoires voisins, à partir de missions anciennes de recherche ethnogra-



"Petite poterie avec couvercle, terre rouge lissée, provenance Indiens Iracoubo, rivière du Menvo (?), côte de la Guyane
Don de M. Emile Dider, sous-officier du Génie, Mission du Chemin de fer de Guyane, 1907, Col. Musée d'Annecy, Haut
Savoie, N°14-148.

phiques, géographiques ou naturalistes, mais aussi à partir de collectes associées notamment aux campagnes missionnaires où à l'occasion des tâches administratives.

Les collections constituées dans ce cadre sont conservées, dans la plupart des cas, hors de la Guyane. Elles présentent le plus souvent le grand intérêt d'avoir été constituées à des époques où les cultures traditionnelles offraient une plus grande diversité, et témoignent parfois d'aspects de ces cultures dont il ne subsiste aujourd'hui que des souvenirs.

L'équipe chargée de mettre en place le futur Musée a engagé un repérage et un inventaire de ces collections, dont la connaissance sera un élément indispensable à la conception du programme scientifique du Musée. Le moment venu, et lorsque le Musée régional pourra assurer des conditions satisfaisantes de conservation et d'étude, il sera nécessaire en effet, dans une perspective de retour des biens culturels, d'envisager notamment avec les responsables des collections nationales les possibilités de mise en dépôt dans le Musée régional d'une partie des objets ethnographiques collectés par le passé en Guyane.

Dans une même perspective, le Musée régional a engagé dès cette année un travail de repérage et d'inventaire des fonds photographiques, cinématographiques et sonores disponibles auprès des organismes de recherche français et étrangers, et des chercheurs ayant travaillé sur les cultures de Guyane.

Le champ ainsi défini, on le conçoit, est vaste ; mais les outils scientifiques et les spécialistes ne manquent pas pour organiser à partir des matériaux rassemblés, et sur la base d'une nécessaire réflexion collective, un programme muséographique introduisant un ordre aidant à la compréhension, et un rythme soutenant l'intérêt du visiteur, en mettant à profit les techniques aujourd'hui disponibles, notamment audio-visuelles, venant en complément de la présentation des objets.

A ces conditions, le Musée régional ne sera pas le simple dépositaire de rêveries nostalgiques mais stériles sur le passé de la Guyane ; il pourra devenir véritablement un outil de compréhension et de réappropriation, par les guyanais, de leur histoire et de leurs identités, saisies dans leurs diverses composantes ethniques, et pensées dans une profondeur historique qui n'exclut pas les développements les plus contemporains.

Marie-Paule JEAN-LOUIS
Directrice du Bureau du Patrimoine Ethnologique

Gérard COLLOMB
Chargé de recherche CNRS
Centre d'Ethnologie Française

1 Ce Comité Scientifique est composé de :

Gérard COLLOMB, Ethnologue, Chargé de Recherche CNRS
Françoise GRENAND, Ethnolinguiste, Chargée de recherche CNRS
Pierre GRENAND, Ethnologue, Chargé de recherche ORSTOM
Marie-Paule JEAN-LOUIS, Directrice du Bureau du Patrimoine Ethnologique
Marie-José JOLIVET, Sociologue, Maître de recherche ORSTOM
Jean MICHOTTE, Directeur du Centre ORSTOM de Cayenne
Arthur OTHILY, Sociologue, Délégué Régional à la Recherche et à la Technologie.
Richard PRICE, Ethnologue, Standford Humanities Center, Stanford University
Sally PRICE, Ethnologue, Standford Humanities Center, Stanford University

LA MUSIQUE AMERINDIENNE

"Roucouyenne dansant", Dessin d'A. Paris d'après un croquis de l'auteur, 8 x 12, in H. COUDREAU "Chez nos Indiens (Quatre années dans la Guyane Française)", *Le tour du monde*, 1982, p. 24



"Voici d'après la légende, comment le toulé a été enseigné aux Roucouyennes : dans un de leurs villages tous les hommes étaient partis à la chasse seules une femme était restée. Au coucher du soleil elle vit sortir de la crique des Indiens inconnus qui, non sans boire force cachiri, dansèrent toute la nuit une danse inconnue devant l'Indienne stupéfaite. A l'aube, ils se firent accompagner jusqu'à la crique par l'Indienne, qui les vit disparaître dans les eaux peu profondes. La femme, revenue de sa frayeur enseigna aux hommes du village la danse le chant et le costume, et depuis cette époque on danse le toulé en pays Roucouyenne."

in H. COUDREAU
id., *ibid*, p. 24

UN ART DU SOUFFLE

A kusiway, Teai, Naway, depuis trois jours, préparent la bière (kasili) : arracher les tubercules de manioc, les rapporter dans les hottes, peler, râper, presser dans la couleuvre, cuire les galettes épaisses, les faire tremper dans l'eau, ajouter les ferments, brasser vigoureusement dans les grands canots iatuluwa. Les femmes ont fait goûter leur kasili au vieux chef du village. Elles sont prêtes, belles.

Vers le milieu du jour, leurs maris, Yawalu, Aso et Suwi, parés de plumes et de perles, font chacun de leur côté le tour des maisons pour lancer les invitations à cette petite fête. En cette saison des pluies, il y en a au moins trois par semaine, elles sont plus fréquentes en saison sèche.

Pour la fête d'aujourd'hui, Yawalu a demandé à son grand frère Wilapile d'organiser une danse tule. Les garçons vont couper les bambous et les roseaux. Pendant que les invités arrivent, par petites familles, avec leurs bancs et leur tabac, et commencent à boire les grandes calebasses de bière, Wilapile et ses frères Tatu et Tola préparent les instruments : l'un coupe les bambous, l'autre en perce les noeuds avec un vieil arc, Wilapile, en dernier, taille les anches en roseaux, les place dans le bambou et essaie l'ensemble. La préparation est longue, les corrections nombreuses.

Lorsque les timbres et les intervalles sont jugés satisfaisants, les instruments sont posés ; les jeunes garçons s'en saisissent et s'amuse avec, jusqu'à ce que, des neuf instruments préparés, il n'en reste plus que six d'utilisables. Leurs pères les appellent assez mollement et Wilapile, enfin, commence à distribuer les clarinettes. Il garde les deux plus petites pour lui, la «répondante» est pour Tatu, les moyennes pour Kwataka et Moype, la basse pour Tola .

Le jeu commence assis, parmi les hésitations, les erreurs et les rires. Après plusieurs pièces différentes il prend de l'allure, de l'aisance, de la fermeté, et les hommes se lèvent pour danser. Plus tard, ils sont relayés par d'autres ; quelques femmes même



Orchestre de clarinet
tule
Wayāpi
Trois Sauts, 1979
Cliché J-M BEAUD



Joueur de flûte à encoche
Wayāpi
Trois Sauts, 1977
Cliché J-M BEAUDET

s'accrochent, tout sourire gêné, au bras des danseurs. Les enfants, peu à peu, s'endorment et quelques parents quittent la fête dont l'intensité baisse lentement ; mais jusque tard dans la nuit, le village est irradié par la houle grave du tule. C'est tuleko, la danse du bousier.

«Il y a longtemps, *pātipāti* la luciole lumineuse invita *ene* le bousier à boire le cachiri la nuit. Le bousier dit : «je n'ai pas de lumière, attends-moi, allons ensemble». Ils partent, ils volent ; et soudain, la luciole éteint sa lumière. Le bousier tombe dans le contrefort d'un arbre et essaie de voler.

Un homme qui passait par là, entend le bruit du bousier dans le contrefort. Il va voir et se dit : «le bousier ne peut pas faire de la musique comme ça!». Il s'écarte, écoute, revient voir et pense : «oui, c'est bien le bousier qui fait de la musique comme ça». Alors, il s'est mis à jouer avec les *tule* la musique que faisait le bousier, et l'a enseignée aux gens de son village».

Ce petit mythe de l'origine de la danse tule a été conté par Robert Yawalu à Trois-Sauts en septembre 1977. Un autre musicien, du Moyen Oyapock précise que le bousier était pris dans une toile d'araignée. Il ajoute que la rencontre avec l'homme s'est effectuée pendant la journée. Aussi, à la différence des gens de Trois-Sauts, les Wayāpi du Moyen Oyapock ne dansent jamais le *tule* la nuit.

Dans la forêt de Guyane, sur les fleuves et les grands marécages, le silence est rare. Humidité qui ruiselle des feuilles, branches qui tombent, grincement des bambous poussés par le vent, le végétal offre une trame sonore variée où insectes, oiseaux et amphibiens placent leurs appels et posent leurs sons multiples : criquets de nuit qui bercent le village, appoggiatures ensoleillées du toucan, sifflement du tapir, martèlement sec de guêpes qui essaient, jaguar qui imite le singe saki, plainte mystérieuse au fond d'une vallée. Communs ou exceptionnels, tous ces bruits composent un véritable monde musical pour l'homme en forêt.

De A. Theuet. Liure XXI.

922

la grosseur d'une Chastaigne moyenne, dangereux sur tout venin, & mesmement le noyau : & ce fruit est blanc, avec son noyau, fait en la forme d'un Δ lettre grecque. L'arbre est aussi grand que noz poiriers pardeça, ayant les fucilles larges de deux doigts, & longues de trois ou quatre, lesquelles sont tousiours verdoyantes, & l'escorce blanchastre. Si on le coupe, ou en arrache quelque branche, il en sort un certain suc blanc, comme lait, qui montre la qualité de l'arbre, à sçavoir sa froidure, qui cause le venin en son fruit. Au reste, l'arbre sent mal, & a l'odeur merueilleusement puante, quand on le coupe : qui est cause, qu'ils n'en vident aucunement en leur mesnage, non seulement à faire du feu : & est la figure de cest arbre telle, que ie vous la represente icy. Les hommes, pour legere occasion estans

Arbre
l'Arbo

courroucez contre leurs femmes, leur donnent de ceste bonne viande, & elles à leurs marys : lesquelles sont si meschantes & vindicatives, que si leurs marys les ont faschees, pour se venger, elles vident de certaine herbe pour se faire auorter. Les Sauvages ne donneroient pour rien du monde de ce fruit fraiz cueilly aux estrangers, siils ne sont de leurs ennemis, & à qui ils veulent nuire : mesmes ils deffendēt à leurs enfans d'y toucher, iusques à ce que le noyau soit dehors, auquel gist & consiste toute la force du venin, & les coquilles du fruit estans seiches, ils en font des sonnettes, qu'ils portent en leurs iambes, lesquelles sonnent aussi dru, que celles qu'on fait par deça, & en vident hommes & femmes, lors qu'ils font leurs *Cabouina*

DDDDD ij

"Arbre l'Ahouai"
in A. Thevet *Cosmographie
universelle*, 1575, 21 x 3
Cayenne, Col. Bureau du
Patrimoine Ethnologique
N° A 89-1-4

Pour les peuples d'Amazonie, l'univers naturel est la source de la musique, que poissons, insectes, oiseaux, reptiles... offrent aux humains ; les mythes et les musiciens l'affirment : les poissons qui chantent gravement au fond de l'eau nous ont donné les premiers instruments, les premières flûtes. Cette transmission de musiques, d'instruments et de répertoires se réalise par l'intermédiaire du chamane. En effet, celui-ci, chanteur nécessaire, est le premier inspiré musical du village, et c'est lui qui le plus souvent apporte de nouveaux chants, de nouvelles pièces à sa communauté. Lors des cures, ce voyant-guérisseur appelle les puissances auxiliaires par son chant, et communique avec les malades par son souffle enfumé et sonore, qui met en jeu tout un art de l'amplification et de la distorsion des sons.

L'importance du souffle dans la pratique chamanique associée à la place prépondérante des «chamanes» à l'origine des musiques explique en partie le fait que, dans toute l'Amérique du Sud, la plus grande richesse instrumentale se trouve parmi les aérophones : étonnante variété de flûtes, clarinettes et trompes dont, par exemple, on peut rencontrer plus de vingt types ou variantes distincts chez les seuls Wayãpi de l'Oyapock.

LES INSTRUMENTS A VENT

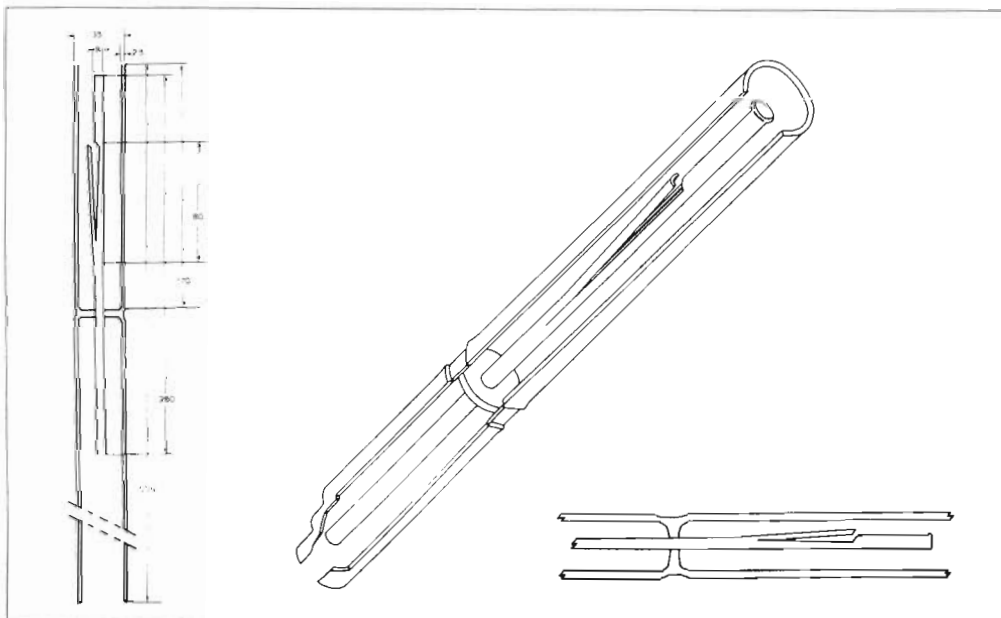
A l'exception du hautbois, les amérindiens de Guyane fabriquent et utilisent toutes les formes, tous les styles d'instruments à vent, depuis la minuscule toupie ronflante lancée par les enfants, jusqu'à la grande trompe en bois canon (Cecropia) de trois mètres de long des Emérillon.

En Amazonie centrale, lors des rites d'initiation des garçons, les hommes font tourner au-dessus de leur tête de grands rhombes en forme de poisson. Les Wayãpi de l'Oyapock connaissent aussi le rhombe qu'ils utilisaient pour la guerre, mais ne le fabriquent plus.

Les **trompes** dans lesquelles le son est créé par la vibration des lèvres de l'instrumentiste, sont fréquentes dans toute l'Amérique amérindienne à l'exception des plaines de l'Argentine. En Guyane elles sont principalement en bambou et en bois-canon.



Trompes avec résonateur
 - *kuti* - Kalina, 31 x 21,5 / 30 x 20,5
 Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
 N°89-2-16 et 89-2-17



Coupe d'une clarinette
 en bambou *tule* in J-M
 BEAUDET, *Les orchestres
 de clarinette tule du
 wayâpi du Haut-Oyapo*
 thèse de 3ème cycle,
 Univ. de Paris X, 1983,
 p. 101

mais les Kalina en fabriquent de très belles en terre cuite, nommées *kuti*, et depuis l'arrivée des européens ils utilisent aussi la corne de vache. Ces trompes peuvent comporter une embouchure latérale, c'est alors une trompe traversière comme le *tuhaka* des Palikur du Bas-Oyapock. La trompe est dite droite lorsque son embouchure est à l'extrémité supérieure, comme pour les *kuti* des Kalina, ou les grandes *ama'twu* des Wayāpi.

Ces trompes sont utilisées le plus souvent pour des appels, des signaux à distance ; elles étaient jadis parfois associées à la guerre, mais elles sont aussi présentes dans des orchestres, en particulier pour les danses des oiseaux des Wayāpi.

Le son de la **clarinette** est produit par la vibration d'une anche le plus souvent en roseau. Dans le bassin amazonien, cette anche est fixée dans un tuyau en bambou : c'est le *tule*, que Wayāpi, Emerillon et Wayana jouent en orchestres alternants : chaque instrument ne produit qu'un son, et le thème mélodique est réalisé par la succession, l'alternance ou la superposition des différentes parties instrumentales. Ces instruments, au son grave et épais, impressionnaient toujours les voyageurs, de P.Barrère en 1743 à J. Crevaux en 1883 et H.Coudreau en 1893.

Les Palikur comme les Wayāpi et les Emerillon ont également un riche répertoire associé à ces orchestres de clarinettes qu'ils nomment eux *aramtem*. Pour leurs cérémonies de deuil, ils jouent d'une paire de grandes clarinettes légèrement différentes (avec un pavillon en gourde) qu'ils nomment *kaatiwiyu*. Lors des danses des Poissons chez les Wayāpi, le premier danseur souffle dans une clarinette unique au monde : elle a plusieurs anches et "feule" comme le jaguar.

Dans les **flûtes**, l'air fait vibrer le corps même de l'instrument ; c'est le son le plus fin, le plus sinusoïdal de tous les instruments. Toutes les sortes de flûtes du monde se retrouvent en Amérique du Sud.

En Guyane le type le plus largement répandu est la flûte droite à encoche à quatre



Joueur de flûte nasale -*kulipawa*- Wayãpi, Trois Sauts, 1977, Cliché J-M. BEAUDET

trous de jeu en bambou de type *quena*. Les Wayana en sont les grands spécialistes, et sont probablement à l'origine de sa diffusion dans cette région. Ces flûtes à encoche, variées dans leur forme, peuvent avoir de trois à cinq trous de jeu, être en bambou ou en os.

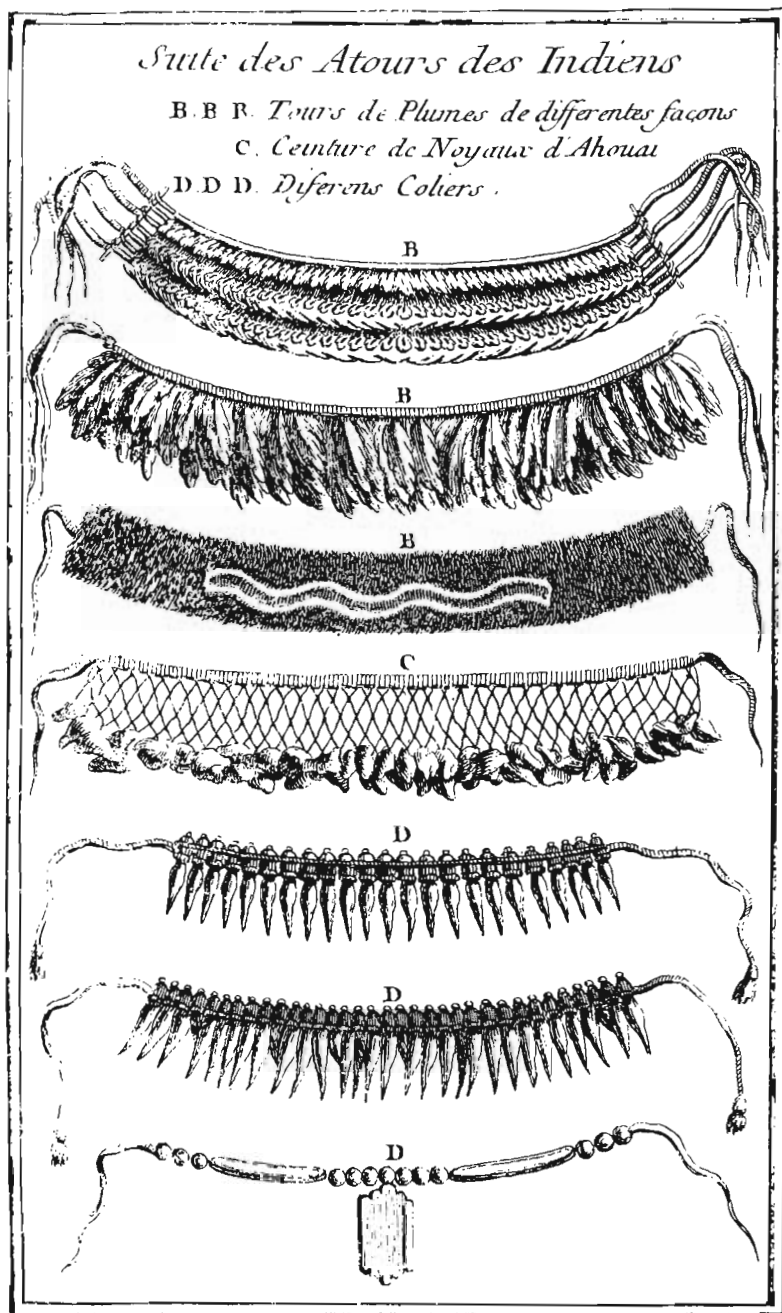
On rencontre deux types de flûte traversière en Guyane : celle des Palikur nommée Sawikwi à trous dont on joue par la bouche, alors que Wayana et Wayãpi jouent d'une flûte nasale à quatre trous.

D'autres flûtes présentent des mécanismes plus ou moins complexes de conduite de l'air. Les musicologues les nomment flûte à bloc. En Guyane, Palikur, Wayana et Wayãpi en fabriquent de différentes formes avec de petits amas de cire d'abeille qui conduisent l'air sur une arrête biseautée de la flûte, ou encore sur une lame en cuticule de bec de toucan ou en feuille de palmier. Ces flûtes peuvent comporter ou non des trous de jeu, et parfois posséder un résonateur en gourde.

Les flûtes de Pan enfin, sont surtout connues dans les Andes et à la périphérie du bassin amazonien. En Guyane les flûtes de Pan ou syrinx qui peuvent avoir 3, 4 ou 5 tubes, sont joués en solo par un homme qui en même temps marque la pulsation rythmique en frottant du tranchant de la main une carapace de tortue enduite de cire ou de résine. Cet ensemble se nomme *puupu*. Wayana et Wayãpi dansent aussi au son d'orchestres alternants de flûtes de Pan non attachées, dont chaque tuyau est joué par un musicien différent, celles-ci se nomment *ilipu* chez les premiers et *elewu* chez les seconds.

LES INSTRUMENTS RYTHMIQUES

Presque partout, le «chamane» accompagne ses chants d'un **hochet**. C'est l'instrument sonore le plus répandu en Amérique du Sud. Le hochet du «chamane», nommé *malaka*, par presque tous les peuples amérindiens du Guyane, est considéré comme abritant des êtres puissants, apprivoisés mais qui restent très dangereux. Chez certains peuples comme



"Suite des atours des indiens"
 ("ceinture de noyaux d'Ahouai"
 Gravure, XVIIIe, 10 x 17, Cay-
 ne, Col. Bureau du Patrimoine
 Ethnologique, N° A 89-1-2

les groupes de culture Gé du centre du Brésil, il n'est pas chargé de cette puissance magiques ; ailleurs hochets magiques et profanes se cotoient comme chez les Palikur qui nomment *waw* le hochet du chamane, les petits hochets avec lesquels les femmes scandent les airs joués par les orchestres de clarinettes, et les hochets fixés sur des perches de deux mètres qu'elles frappent sur le sol pour rythmer leurs chants.

Après le hochet, l'instrument rythmique préféré est la terre vibrante sous les pieds des danseurs. Les Wayana confectionnent même un «pont de danse» pour leur cérémonie d'initiation : un vieux fond de canot est renversé dans une fosse pour accentuer la résonance du piétinement des initiés.

Mais pour rythmer leurs danses les amérindiens du sud de la Guyane utilisent de préférence des **sonnailles** attachées au mollet ou à la cheville des danseurs, ou encore fixées sur une pique pour former un bâton de rythme. Ce sont les fameux *kaway* des Wayana, ou *away* des Wayãpi constituées de grappes de graines sèches de *Thevetia* liées entre elles par des fils de coton rassemblés sur une jarretière. Les femmes Kalina (Galibi) rythment leurs chants avec les mêmes graines, contenus cette fois dans un panier fixé à un bâton qu'elles frappent sur le sol. C'est en quelque sorte un «bâton de rythme-hochet» instrument intermédiaire entre les sonnailles des Wayana et les hochets sur pique des femmes Palikur.

Lors des grandes cérémonies de deuil Kalina, les chants aigus et douloureux des femmes côtoient les chants puissants et enlevés des hommes. Ces chants sont soutenus par plusieurs **tambours** à deux peaux : les *samula*. En Amérique du Sud, il existait probablement très peu de tambours à membrane avant la conquête européenne, mais ils ont été introduits et se sont rapidement répandus à partir du XVI^e siècle. Les tambours *samula*, sont sans doute par leur forme et leur nom, d'origine européenne, mais ils sont depuis longtemps totalement intégrés dans l'ensemble de la culture Kalina.

De même, l'orchestre de tambours Arawak et le petit tambour Palikur sont des exemples de très rare intégration d'éléments européens ou africains dans les musiques amérindiennes des basses terres. Les systèmes musicaux de ces peuples sont si différents de

ceux des autres continents, qu'il n'y a eu jusqu'à aujourd'hui encore pratiquement aucun emprunt, dans un sens ou dans l'autre, de tonalités de rythmes ou de formes. La situation est un peu différente pour les Andes, dont les peuples ont par exemple intégré les différents luths européens, alors qu'il n'existait aucun instrument à cordes dans l'Amérique précolombienne.

MUSIQUE, NATURE ET SOCIÉTÉ

Sonnailles en coques de fruits séchés, ou sonnailles Palikur en coquilles d'escargot, «flûte-image de poisson», clarinette qui «feule»..., par leur forme, leur matière, leur appellation et leur sonorité, les instruments affirment que la musique est d'origine non humaine, qu'elle est venue grâce à des rencontres magiques et qu'elle en tire une grande puissance. La musique peut être dangereuse et l'usage de ses instruments est soumis à des règles parfois très strictes : à quelques rares exceptions près (Palikur, Warao du Vénézuéla), les femmes ne jouent pas de hochet. Partout, il leur est interdit de souffler dans des instruments à vent, et l'interdit se renforce souvent en prohibition absolue de voir les flûtes.

La corrélation entre des variantes de mythes et de rituels répandus en Amazonie a permis de donner à cette loi une interprétation structurale que l'on peut schématiser ainsi : les femmes ont des menstrues et le pouvoir d'enfanter, en retour elles ne peuvent qu'écouter les aérophones associés à la prédominance politique des hommes. Mais chez tous les peuples amérindiens de Guyane, danser est impossible sans la bière de manioc préparée par les femmes. Simple ou très ritualisée, une subtile dynamique irrigue la fête : boisson des femmes et musique des hommes se répondent ou s'unissent pour manifester par leur volume, le niveau d'entente entre les groupes en présence, et le renforcement des liens sociaux.

La musique participe activement à la vie sociale, et cela est sensible dans les caractéristiques des instruments eux-mêmes. Chez les Wayãpi, par exemple, il apparaît que l'ensemble de la musique peut être présenté de manière concentrique, en accord avec la forme de la société. Schématiquement, à la cellule de base -la famille nucléaire- correspondent les musiques jouées en solo ; aux petits groupes correspondent les suites orchestrales dont la plupart sont jouées avec des clarinettes *tule* ; les grands cycles chantés eux, manifestent l'unité du village ou d'un groupe de village, tandis que les chants de guerre peuvent être associés à des processus sociaux qui mettent en jeu l'ensemble de l'ethnie Wayãpi.

Aucun instrument de musique n'est joué dans un autre type de musique que celui pour lequel il est fabriqué : une flûte à encoche jouée en solo ne pourra jamais intervenir dans une danse collective, et inversement une clarinette polyanche ou une flûte à bloc destinées aux grandes danses ne seront jamais utilisées en solo. De plus, aucun instrument ne doit être joué hors des circonstances, hors de la sphère qui lui est destinée : jouer de la flûte solo lors d'une réunion même non dansée sera très mal jugé.

Les mêmes matériaux, en particulier le bambou *Guadua macrostachya* et l'arbre *Cecropia*, peuvent servir pour des instruments de tous les ensembles musicaux, mais les instruments «individuels» sont fabriqués avec des matériaux secs, se conservent plusieurs mois et ont un propriétaire. Les clarinettes *tule*, fabriquées à l'occasion d'une fête, avec des matériaux verts peuvent se conserver deux ou trois jours. Les aérophones utilisés lors des grands cycles dansés sont détruits tout de suite après la fête. Les suites orchestrales sont constituées de plusieurs instruments d'un même type : 7 à 12 clarinettes de dimensions différentes, alors que les grandes danses rassemblent des instruments variés et plus nombreux. Typologie, matériaux, acoustique, élément tonaux et usage concourent à définir les instruments de musique Wayãpi dans des relations étroites avec les sphères sociales.

Ainsi, au-delà des classifications organologiques et de la distinction entre instruments mélodiques et instruments rythmiques, c'est la pratique musicale qui donne une place aux instruments dans leur société. D'objets sonores, ils deviennent symboles des échanges entre personnes, familles et communautés.

Jean-Michel BEAUDET
Ethno-musicologue
Maître de conférence à l'Université PARIS X



ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUDET, JM. *Première Approche de la Musique Wayāpi*, Cayenne, ORSTOM
1978
- 1982 «Musiques d'Amérique tropicale : Discographie analytique et critique des amérindiens des basses terres» in *Journal de la Société des Américanistes*, I pp.149-203.
- DREYFUS, S. «Formes de musiques rituelles chez les Indiens d'Amérique du Sud» in *Vie grès des Sciences Anthropologique et Ethnologique II*, 2e Vol., pp.101-104
1960
- GALLOIS, D. «Os A- Wayāpi e seu Território» in *Boletim do Museu Paraense Emilio Goe Nova Serie : Antropologia*, N° 80, pp.1-38.
1981
- GRELAND, F. *Et l'homme devint Jaguar : Univers imaginaire et Quotidien des Indiens Wa de Guyane*, Paris, l'Harmattan.
1982
- GRELAND, F. et P. «Les Amérindiens de Guyane française aujourd'hui - éléments de compréhension in *Journal de la Société des Américanistes*, LXVI, pp. 361-362.
1979
- GRELAND, P. «Ainsi parlaient nos ancêtres» *Essai d'ethno-histoire wayāpi*, Paris, ORSTOM Travaux et Documents n°148.
1982
- HURAUULT, J. *Français et Indiens en Guyane*, Paris, Col. 10 / 18 UGE.
1972

ELEMENTS DISCOGRAPHIQUES

- /
- UDET, JM.
1980 *Wayãpi-Guyane*, Paris, ORSTOM-SELAF (CETO 792).
- AULT, J.
1968 *Musique Boni et Wayana de Guyane*, Paris, disques Vogue, Musée de l'Homme (LVLX 290).
- IERE, F.
BOIS, D.
JOV, W.
1955 *Tumuc Humac Musique de la Haute Forêt Amazonienne*, Paris, BAM (LD 314).
- FLER, B.
1981 *Music of the Haut Oyapock*, New-York, Ethnic Folkways Records, (FE 4235).
- IES, S.
1959 *Guyane-Chants, Danses, Appel du Gibier*, Paris, Musée de l'Homme (LD 18).

LES INSTRUMENTS A VENT

Les flûtes



FLUTE EN OS

-so'okange-

Trois Sauts - Wayäpi

os (tibia de cervidé) - 15 x 1,5

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-3

Flûte à encoche en os, à trois trous de jeu jouée en solo par les hommes



FLUTE DE PAN

-clewu-

Trois Sauts - Wayäpi

bambou, coton - 29 x 2,3 / 24,5 x 2 / 18,2 x 1,8

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-18



CARAPACE DE TORTUE

-puupu-

Trois Sauts - wayäpi

carapace, résine - 23,2 x 16,5 x 8

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-19

Flûte de pan à trois tubes à tuyau fermé. L'instrument est joué en solo par un homme s'accompagnant d'une carapace de tortue frottée. Celle-ci a la partie antérieure de la face ventrale recouverte de résine. Le joueur frotte la carapace avec le tranchant de la main droite en accompagnant rythmiquement de la flûte de pan.

**FLUTE DE PAN A CINQ TUBES****-elewu-**

Antecume Pata - Wayana

bambou, coton - 22,5 x 5 / 20 x 4,5 / 17 x 4,5 /
14,5 x 4,5 / 13 x 4,5

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-10

**CARAPACE DE TORTUE****-kënkën-**

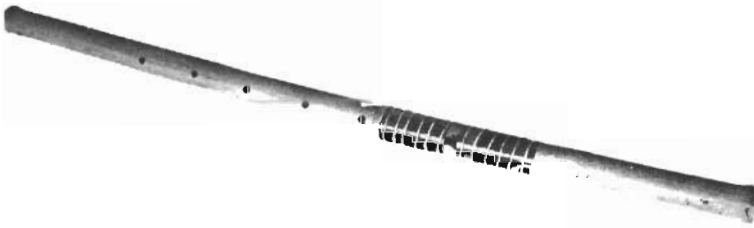
Antecume Pata - Wayana

carapace, résine - 36 x 61 x 17

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-11

Flûte de pan à cinq tubes à tuyau fermé. L'instrument est joué en solo par un homme s'accompagnant d'une carapace de tortue.

**FLUTE DROITE A BLOC A CINQ TROUS****-yemi'apitekwa-**

Trois Sauts - Wayäpi

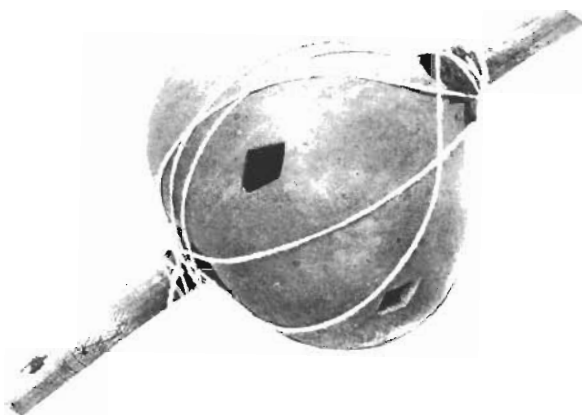
bambou, cire d'abeille, coton, bec de toucan
52 x 2,3

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-8



Flûte droite en bambou, à bloc central en cire d'abeille, à tuyau partiellement ouvert. Cet instrument est joué en solo par les hommes.

**FLUTE DROITE AVEC RESONATEUR****-ipilây laānga-****Trois Sauts - Wayāpi****bambou, courge, cire d'abeille, coton, bois - 68 x 17****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique****N° 88-1-25**

Flûte droite à bloc à tuyau fermé à résonateur en gourde.

**FLUTE TRAVERSIERE A BLOC****-mélaimë amohawin-****Antecume Pata - Wayana****bambou, roseau, coton, plume, griffe de tatou - 114 x 26****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique****N° 89-2-12**

Flûte en bambou percée d'une embouchure dans sa partie médiane. A deux extrémités un pavillon-résonateur est formé de lamelles de roseau assemblées ; une griffe de tatou est placée à l'intérieur de chacun des pavillons. La flûte est décorée de fils de coton et de plumes d'araucaria collés à l'aide de résine.

es trompes



TROMPES AVEC RESONATEUR

-kuti-

Awala - Kaliña

argile, teinture végétale - 20,5 x 30,5 / 21,5 x 31,5 / 20 x 30 / 20,5 x 30,5 / 20 x 30 / 14,5 x 38

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-13 à 89-2-18

Trompes en poterie vernissée, à décor géométrique. Ouvertes aux deux extrémités, elles présentent un renflement près de l'embouchure qui sert de résonateur et un pavillon largement évasé.

TROMPE

-titilu-

Antecume Pata - Wayana

bambou, résine, tuyau de plume - 95,5 x 13

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-23

Trompe constituée de deux segments de bambou emboîtés avec un joint médian ; on remarquera un trou de jeu axial en tuyau de plume et un pavillon découpé dans le corps de l'instrument.

TROMPE TRAVERSIERE

-tilutilu-

Trois Sauts - Wayâpi

bambou - 42,5 x 5

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-9

Trompe traversière à embouchure latérale rectangulaire, obstruée à chaque extrémité. Ces instruments s'utilisent en orchestre, lors de grandes danses.



Les clarinettes



CLARINETTE (TUYAU ET ANCHE)

-tule- (míte)

Trois Sauts - Wayâpi

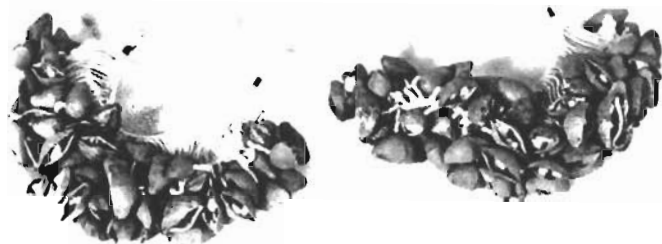
bambou, roseau - 86,5 x 4,1

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-12 (1 à 2)

Les clarinettes tule sont formées d'instruments cylindriques mesurant de 0,6 m à 1,6 m, sans trou de jeu. Le tule se compose d'un tuyau, généralement en bambou, dont tous les noeuds ont été percés, et d'une anche toujours en roseau. Cette anche fichée dans le noeud supérieur du bambou, est en réalité elle-même une petite clarinette. Le roseau demeure sous sa forme de petit tube ouvert à l'extrémité inférieure, l'extrémité supérieure étant naturellement fermée par un noeud ; l'anche proprement dite est découpée dans la partie du tube.

LES SONNAILLES



PAIRE DE SONNAILLES

-kaway-

Antecume Pata - Wayana

fruits de *Thevetia* séchés, coton - 20 x 8

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-16 (1 à 2)

Grelot en fruits de *Thevetia* (encore appelées kaway) séchés et fendus, fixés à des liens de coton. Les sonnailles sont nouées autour des ceintures des hommes pour l'exécution des danses.

**HOCHET****-waw-****St Georges - Palikur**calabasse, bois d'angélique, fil de coton
plumes d'ibis, - 25 x 22

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-42

Hochet en calabasse, fixé par une résine sur un manche en bois d'angélique taillé et incisé. La calabasse gravée de motifs zoomorphes (deux papillons, un scorpion) est ornée de plumes d'ibis et de pompons en fil de coton. Le hochet est joué par les femmes qui rythment les orchestres de clarinettes des hommes.

**BATON DE RYTHME HOCHET****-waw-****St Georges - Palikur**

calabasse, coton, plumes d'ibis et d'ara, - 150 x 26

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-39

Hochet en calabasse gravée, enduite de teinture végétale et ornée d'une boule de coton et de plumes d'ibis et d'ara. La calabasse, dans laquelle sont placées des graines, est fixée à l'extrémité d'une longue tige de bois qui la traverse de part en part ; elle est maintenue par des fils de coton ligaturés à la base. Percuté au sol par les femmes, il rythme leurs chants pour la danse *wawapna* en particulier.

**BATON DE RYTHME HOCHET****-kalawasi-****Awala - Kalina****bois, arouman, graines de Thévétia - 136 x 18 x 12****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique****N° 88-1-1**

Vannerie en arouman contenant de graines de Thévétia (encore appelée kaway), fixée par des cordelettes à l partie médiane du bâton. Chaque instrument tenu dans une main est percuté au sol et joué par les femmes lors de cérémonies de deuil.

LES PERCUSSIONS**TAMBOUR ET MAILLOCHE****-samula et samula molikatopo-****Mana - Kalina****bois (acajou peint), peau de biche, peau de****cariacou, tige d'épiphyte, corde en nylon - 36 x 48****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique****N° 88-1-31(1 à 2)**

Tambour cylindrique à deux peaux parallèles et timbre. Le tambour est frappé avec une mailloche nommé *molikatopo*. Sur la peau du bas est tendue une corde mince dans laquelle est passé une aiguille de maripa *samulanulu* (langue du tambour). L'instrument est joué en batterie ; plusieurs tambours rythment le chant des hommes.

LA MUSIQUE ALUKU



"Divertissement des Noirs à Surinam", toile, vers 1707 (?), 58 x 46, signé : D V B (Dirk Valkenburg),
nance : Collections royales danoises avant 1840, Copenhague, Musée Royal des Beaux-Arts.

UN HERITAGE AFRICAIN

Les marrons (aussi connus sous les noms de «Noirs Marrons» ou «Noirs réfugiés») du Suriname et de la Guyane française ont depuis longtemps été considérés par ceux qui s'intéressent à l'héritage musical des Amériques comme les dépositaires privilégiés des traditions musicales les plus africaines de l'hémisphère occidental. Il y a eu très peu d'études approfondies sur la musique de ces peuples, mais cependant, nous en savons suffisamment aujourd'hui pour tenter une première analyse.

LES CULTURES MARRONS

Les Marrons d'aujourd'hui sont les descendants d'esclaves qui s'échappèrent aux XVIIe et XVIIIe siècles des plantations du Suriname et parvinrent à organiser leurs propres sociétés dans les forêts de l'intérieur. La richesse musicale de leurs répertoires actuels reflète à la fois le fonds culturel, extrêmement varié, de leurs ancêtres - issus de différentes régions du continent africain - et leur génie propre, leur habileté à intégrer des éléments de traditions musicales différentes et à les adapter aux besoins des sociétés nouvelles qu'ils édifiaient. Certains des genres musicaux des Marrons actuels ressemblent ainsi beaucoup aux traditions de quelques peuples de l'Afrique de l'Ouest, ceux du groupe Akan, par exemple (qui comprend les Ashanti et les Fanti). D'autres genres sont clairement de nouvelles créations qui ont puisé à plusieurs sources. Ils ne peuvent être rattachés à une région particulière de l'Afrique, bien que demeurant fondamentalement africains dans le son et dans la forme.

De nos jours, il existe six «tribus» ou groupes ethniques Marrons : les Ndjuka, les Aluku et les Paramaka, à l'est ; les Saramaka, les Mataway, et les Kwinti, à l'ouest. Ces

"Le soir, il doit y avoir des danses des enfants. Le Gran-Man m'invite à venir les voir ; elles sont innocentes, m'assure-t-il (...)

Les femmes, ayant toutes le cameza et le pangui, se placent ensemble en demi-cercle. L'une d'elles chante un récitatif sur un ton uniforme, auquel toutes les autres répondent par un refrain de quelques syllabes et quelques notes répétées en cadence. Toutes ont les bras tendus en avant et levés vers le ciel. Sans faire le moindre mouvement avec les pieds, elles se balancent de droite à gauche au son du tam-tam, en répétant leur refrain. Cela peut durer ainsi des heures et même des nuits entières.

Dans l'hémicycle formé par les femmes s'avance un homme en calimbé à franges et le pangui sur les épaules, plié sur les jarrets, comme s'il était assis, tenant un mouchoir dans ses mains, les bras en avant et un peu élevés (...)

Le suprême talent consiste à suivre les sons des deux tam-tam, les uns très rapides et les autres plus lents ; avec un pied droit, il frappe la terre à chaque coup du petit tam-tam, et, avec le pied gauche, il suit ceux plus lents du gros tam-tam.

Cet exercice de gymnastique, comme on le pense bien, est très fatigant ; aussi les applaudissements ne sont-ils pas épargnés à ceux qui y sont habiles et qui ont manoeuvré ainsi pendant quelques minutes (...)"

in R.P. BRUNETTI, *La Guyane française*, "souvenirs et impressions de voyage", 1890, p. 195-196.

peuples ont des cultures assez semblables, bien qu'il existe d'importantes différences entre les groupes de l'est et ceux de l'ouest, et que l'on puisse faire aussi des distinctions plus subtiles à l'intérieur de ces grandes subdivisions. La brève description qui suit met l'accent sur un seul de ces groupes, les Aluku, les seuls à avoir établi la plupart de leurs établissements en Guyane française, et à avoir proclamé leur allégeance de groupe au gouvernement français plutôt qu'à celui de la Hollande, ou plus tard, à celui du Suriname. Mais la plus grande partie de ce qu'on peut dire de la musique Aluku serait également valable pour celle de leurs voisins, les Ndjuka et les Paramaka. Les Saramaka, par contre, possèdent leurs propres traditions, dont certaines seront mentionnées dans ce texte.

LA MUSIQUE ALUKU

Chez les Aluku la musique est partout, tissée dans la trame sociale du quotidien. L'une des premières expériences de l'enfant Aluku est celle «d'être dansé» par sa mère : celle-ci de temps en temps, met son enfant sur ses genoux, et le tenant sous les aisselles tout en chantant d'une manière enjouée, bat la mesure en tapant doucement dans le dos de l'enfant avec ses doigts. C'est en étant ainsi «dansé», que l'enfant reçoit son *pikin nen*, son surnom intime, à travers la chanson de sa mère, et qu'il est préparé pour le développement d'une sensibilité culturelle dans laquelle la musique n'est jamais loin. Les enfants apprennent ainsi très tôt des adultes à utiliser la chanson comme moyen d'expression des sentiments ou des opinions. Même un enfant de cinq ans peut, tout comme un adulte, entonner, selon l'inspiration du moment, une chanson commentant un événement ou une action ayant retenu son attention. Cette utilisation de la chanson comme instrument de critique sociale ou de commentaire sur l'actualité -trait caractéristique de la vie musicale dans plusieurs sociétés de l'Afrique noire- a ainsi perduré chez les Aluku à travers les générations. L'apprentissage de



Tambour aluku -*pikin dōō*-, fabriqué et gravé par M. Tonkoli, Cormontibo, cliché K. Bilby.

la complexité rythmique, qui commence avec la mère, est plus tard développé par les enfants à travers le jeu. Très jeunes, ils commencent à fabriquer des tambours à partir de récipients de cuisine, ou de n'importe quelle ferraille leur tombant sous la main, qu'ils utilisent pour imiter la musique de leurs aînés.

Mais la tradition Aluku ne se limite pas à ce goût pour la musique et la chanson spontanées. Une grande partie de la musique Aluku se rattache aussi de près à des activités spécifiques et n'est jouée que dans des contextes sociaux bien définis, et à des moments déterminés. Dans une large mesure, vie sociale et vie musicale sont ici inséparables.

Les chansons de travail, par exemple, ont longtemps joué un rôle important dans la vie des villages. Les chansons accompagnant la coupe des arbres, autrefois chantées en préparant la forêt pour les plantations, et encore utilisées à cette fin par les Saramaka, semblent être tombées en désuétude chez les Aluku. Mais d'autres chansons de travail demeurent indispensables au bon déroulement des cérémonies Aluku. Certaines des tâches les plus importantes destinées à préparer le *booko dei* (le premier des rites funéraires) et le *puu baaka* (la levée de la période de deuil), sont toujours exécutées en chansons. Par exemple, dans les cérémonies connues sous les noms de *fon ken* et *fon alisi*, tout en broyant de la canne à sucre dans une auge de bois pour en extraire le jus, ou en pilant du riz dans un mortier pour en enlever la paille, les participants exécutent ensemble un chant d'appel et de réponse, pendant que des danseurs forment un cercle autour d'eux et les encouragent de la voix. La cérémonie entière est rythmée par le bruit d'un pilon heurtant un mortier.

Les célébrations *booko dei* et *puu baaka* donnent lieu chez les Aluku à la manifestation artistique par excellence des Marrons, le *pee*. Le *pee* Aluku -comme la musique et la danse qui lui correspondent chez les Marrons et chez les Afro-Surinamiens de la côte- rappelle les grandes danses organisées par les esclaves des plantations du Suriname à partir du XVIIe siècle.(1)



"Instruments de Musique des nègres" in J.G. STEDMAN, *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guyane*, Paris, 1790, PL.XXXVIII, 21 x 28,6, Archives Départementales.

Cette affinité peut être constatée non seulement dans le type d'instruments utilisés, mais aussi dans la disposition des tambours, des musiciens, des danseurs et du chœur, ou encore à travers des gestes spécifiques comme les embrassades (*baasa*) pour féliciter ceux dont la danse a plu. Les danses d'esclaves des siècles passés constituent l'un des lieux privilégiés où des peuples venus de régions diverses et très éloignées de l'Afrique se mélangèrent, confrontant leurs différentes cultures, créant ainsi de nouvelles synthèses nées de cette diversité.

Dans une cérémonie *booko* et *puu baaka*, un *pee* typique est conduit par la musique de trois tambours : le *gaan doon* (littéralement «grand tambour»), qui joue la partie principale ; le *pikin doon* (littéralement «petit tambour»), qui donne un rythme d'accompagnement et le *tun*, qui joue un battement simple. Dans certaines formes de *pee*, le troisième tambour porte d'autres noms, tels que *atompai*, *sebikede*, ou *pudja*, et joue sur des mesures plus compliquées. Parfois, on ajoute à l'ensemble des tambours un instrument de percussion appelé *kwakwa*, une longue planche de bois que jouent simultanément jusqu'à cinq ou six musiciens, chacun utilisant deux bâtons. Tout aussi importants sont les *kaway*, hochets faits de graines fixés à des fils de coton, qu'on lie autour des chevilles des danseurs pour créer des rythmes qui sont partie intégrante du tout musical.

Les trois tambours dont nous venons de parler sont clairement de conception africaine. Leur forme générale rappelle beaucoup certains tambours très utilisés tout le long de la côte occidentale de l'Afrique pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, chez des peuples tels que les Akan et les Yoruba. En effet, ils ressemblent de manière frappante aux *apentemma*, un type de tambour encore joué dans certaines formes de musique de cour des Ashanti du Ghana actuel. Ce qui les distingue cependant, c'est le genre de gravure qu'utilisent les sculpteurs Aluku pour les décorer, un style unique développé par les Marrons dans le Nouveau-Monde,

qui tire largement partie de principes esthétiques africains pour créer de nouveaux dessins.

Beaucoup de cérémonies importantes des Aluku, telles que les *booko dei* et les *puu baaka*, font appel à un langage connu sous le nom de *apinti tongo*. Ce langage rituel, dans lequel le discours est encodé et reproduit dans les différents timbres et schémas rythmiques du tambour, n'est connu que de quelques rares initiés. Les spécialistes de l'*apinti* subissent un apprentissage long et ardu, leur imposant de mémoriser de longs textes et des formules transmises de génération en génération par leurs ancêtres. La tradition *apinti* des Aluku mérite une attention spéciale, car elle est l'une des rares traditions musicales afro-américaines à avoir maintenu, et à utiliser, des langages tambourinés qui correspondent à des langues rituelles parlées de sources africaines. L'*apinti tongo* est indispensable pour ouvrir certaines cérémonies, mais il doit aussi être joué au moment de la mort d'un individu, ainsi que sur le bateau emportant le corps dans le lieu où seront exécutés les rites funéraires, et éventuellement, à son dernier lieu de repos. Ce geste ultime de respect est essentiel au bon départ de l'âme du décédé.

A un *booko dei* ou à un *puu baaka*, le *pee* commence ordinairement, tard la nuit, par un genre de conte appelé *mato*. Une foule s'assemble sous l'abri mortuaire à la lueur d'une lanterne, et des conteurs traditionnels rivalisent. Les histoires, souvent humoristiques, conduisent à des chansons, les joueurs de tambour répondent au signal, et la foule se met de la partie, tandis que le meneur du chant et le chœur se joignent aux autres pour danser et claquer des mains. La scène est ponctuée de coups de feu, tirés en l'air en l'honneur du défunt. La musique monte jusqu'à son paroxysme. Puis, les tambours se taisent temporairement, et de nouveaux contes conduisent à d'autres chansons. Après une heure ou deux, l'abri mortuaire se vide, et la foule se dirige vers un espace de danse à proximité.

Ensuite, vient le *susa*, danse-jeu, dans laquelle les danseurs de sexe masculin entrent en compétition, essayant d'exécuter le bon mouvement du pied au bon moment. Les rivaux dansent dans un espace ouvert, devant les tambours, entourés d'une foule de spectateurs parmi lesquels se trouve un groupe imposant de chanteuses qui se tiennent sur les côtés. Quand l'un des danseurs, par son adresse réussit à "tuer" (*kii*) son adversaire, ce dernier abandonne la piste et est remplacé par un autre. Le jeu de tambour *susa* est basé sur la subdivision des battements principaux en triolets, un trait rythmique fréquent dans les styles de l'Afrique occidentale mais relativement rare dans les traditions afro-américaines.

Après le *susa* vient le *songe*, connu aussi sous le nom de *agankoi*. C'est un type de danse qui, à ce qu'on dit, reproduit parfois les mouvements gracieux du poisson nommé *agankoi*. Le *songe* est dansé à la fois par les hommes et par les femmes qui entrent dans la danse après avoir noué les *kaway* autour de leurs chevilles. Une fois de plus, il y a un meneur parmi les chanteurs, qui stimule la foule par des virtuosités vocales, et un choeur qui lui donne la réplique. Partant des côtés de la foule, les danseurs se dirigent vers les tambours, le cliquetis de leurs *kaway* marquant le rythme. A n'importe quel moment le joueur principal peut s'adresser à elles dans le langage du tambour : par exemple, s'il joue «*piki akusé, piki akusé, kedégi !*», les danseuses lui obéissent en se couchant (*paata*) au ras du sol, exhibant leur agilité et leur grâce par de subtils mouvements des pieds et des mains.

Les hommes, par contre, s'adonnent à des démonstrations athlétiques, dansant parfois avec de petits tabourets en bois entre leurs mollets, montrant leur adresse en les envoyant tournoyer en l'air pour les rattraper entre leurs jambes avant qu'ils n'aient atteint le sol. Celui qui joue le tambour principal peut aussi rendre hommage à un danseur en particulier, en jouant au tambour son *pee nen*, le «nom de scène» spécial acquis par certains individus qui

se sont distingués comme des danseurs ou des musiciens doués. Le danseur ainsi interpellé s'avance, lève sa main au dessus de sa tête, crie sa reconnaissance avant de se coucher devant les tambours pour faire la démonstration de son style. Si sa prestation plaît, la foule éclate en acclamations.

Avant ou après le *songe*, les tambours sont parfois mis de côté et un chant sans accompagnement, appelé *awawa* commence. Bien que ce chant soit considéré comme étant surtout du domaine des femmes, les hommes peuvent participer, et ils y deviennent parfois très habiles. L'*awawa* permet l'expression des tensions entre les sexes. Les meneurs de chant se suivent et n'importe qui peut passer en première ligne pour chanter une critique ou une insulte de sa composition. Le chanteur peut aussi choisir parmi plusieurs formules toutes faites, visant l'un ou l'autre sexe. Le plus souvent, les critiques accusent les hommes ou les femmes de paresse, ou d'inaptitude dans l'exécution des tâches domestiques. Même quand les critiques sont dirigées vers des individus précis, identifiés par leur nom, personne ne se fâche car le commentaire est exprimé avec humour et l'accusé a toujours la possibilité de répondre. Tout ceci se déroule dans une jovialité bon enfant.

D'une certaine façon, l'*awawa*, est semblable à la fois au *lobisingi* des créoles de Paramaribo et au *sêkêti* des Saramaka ; Il donne aux femmes et, dans une moindre mesure, aux hommes, l'occasion d'exprimer des critiques et de transformer leurs émotions en art.

Comme nous l'avons dit, l'usage de la chanson pour commenter la vie sociale est un trait important de toute la vie musicale des Aluku, et surgit aussi spontanément dans des contextes non formels. Les contes *mato*, et la danse *awasa* incluent souvent des improvisations chantées de cette sorte.

Les cérémonies *booko dei* ou *puu baaka* finissent ordinairement par la danse appelée *awasa*. Cette partie finale du *pee* permet une fois de plus des démonstrations de virtuosité vocale, et des danses très stylisées, le son du *kaway* marquant encore les pas des danseurs. La fin joyeuse d'une danse *awasa*, avec ses joueurs de tambour, ses danseurs, et sa foule chantante, explosant dans un dernier élan d'enthousiasme, l'ombre projetée contre les premières lueurs de l'aube, représente pour l'étranger l'un des moments les plus forts de la vie artistique des Aluku.

Le *pee* exécuté pour les cérémonies *booko dei* et *puu baaka* n'est qu'une des nombreuses variantes de *pee* existant chez les Aluku. Nous avons insisté sur ce sujet parce que c'est le plus fréquent, mais certains autres *pee* méritent d'être au moins mentionnés ici. Il existe, par exemple, différentes sortes d'*obia pee*, rites impliquant la communication avec des divinités (*wenti*) ou des forces spirituelles, chacun avec sa musique et ses danses propres. L'un des plus importants est appelé *papa gadu pee* ou *codu gadu pee*, un genre de cérémonie honorant les divinités serpent. La musique *papa* utilise les tambours dont nous avons déjà parlé, en combinaison avec un très grand tambour au grondement retentissant, appelé *agida*, qui atteint parfois deux mètres et demi de long, ou plus. L'*agida* joue la partie principale, et communique dans une langue qui lui est propre avec les danseurs possédés par les divinités *papa*. Les *ampuku*, esprits de la forêt qui parfois viennent aussi posséder les danseurs, ont leur musique, leur danse, et demandent un ensemble de tambours différents.

Le plus impressionnant parmi les *obia pee* est peut-être le *kumanti pee*. Le *kumanti pee* est dédié aux divinités et aux forces spécialisées dans la guérison et dans la protection contre les blessures physiques, qui sont réputées avoir fourni pareille protection

aux ancêtres des Aluku pendant leur guerre contre les colons hollandais. Parmi les musiques d'origine africaine trouvées dans le Nouveau-Monde, celle du *kumanti* est sans doute (avec son cousin le *kwadjo*) l'une de celles dont l'origine peut être le plus directement retracée.

Le *kumanti pee* utilise le même ensemble de trois tambours, plus un instrument à percussion métallique appelé *gengen*. Dans la langue rituelle *kumanti* des Aluku, le tambour est appelé *asanti kotokolo* et le *gengen*, *adaulo*. Ces noms dérivent de langues de groupe Akan de l'Afrique occidentale. En Akan, le terme *asante* (ou *ashanti*) fait référence à l'un des principaux groupes ethniques de langue Akan vivant au Ghana actuel. Le mot *adaulo*, d'autre part, dérive de l'Akan *dawuro* qui désigne une variété de gongs et de cloches dont la fonction musicale dans les ensembles de tambours Akan équivaut à celle du *adaulo* dans la tradition *kumanti* des Aluku. Le *adaulo* Aluku et le *dawuro* Akan sont tous deux utilisés pour mettre en place un rythme de base sur lequel sont construits les différents rythmes des tambours. De plus, la structure rythmique propre à l'*adaulo* Aluku est exactement la même que celle de l'un des rythmes les plus courants joué sur le *dawuro* akan, rythme qui constitue lui-même la base de plusieurs styles de jeu de tambour akan. Les rythmes entrecroisés qu'exécutent les tambours *kumanti* des Aluku sont aussi très proches de ceux utilisés dans nombreux styles akan.

Plusieurs des chansons du *kumanti pee* évoquent également, et de façon directe, une origine akan. Par exemple, la chanson *kumanti* suivante est l'une des plus importantes des Aluku :

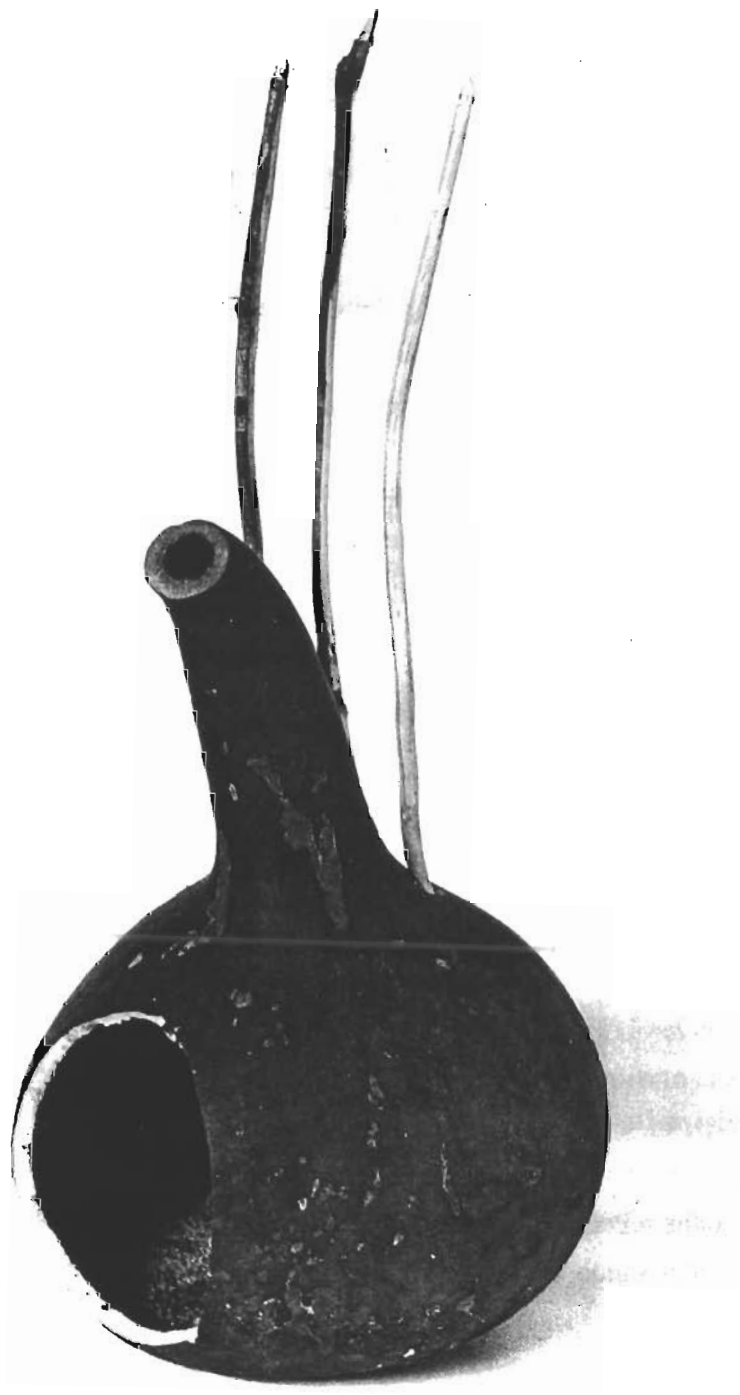
mi dasi-oo, Nana-oo, yee
mi dasi-oo, golon-oo, yee
Nyama dasi-oo, Asaisi-oo, yee

Les mots de cette chanson dont certains sont des termes du culte *kumanti*, dérivés de l'Akan, et d'autres des termes Aluku Tongo, la langue quotidienne des Aluku remercient et louent le Dieu Créateur et la Terre, tout comme le font encore les plus importantes chansons des associations religieuses Akan du Ghana actuel.

Le obia pee mis à part, les Aluku possèdent plusieurs autres styles de musique et de danse, présentant des répertoires variés qui leur sont propres. On peut citer, par exemple, le *tuka*, une danse précédant les obsèques, dont le but est de divertir et de contrôler l'esprit potentiellement dangereux du défunt avant son départ final. Les Aluku disent que plusieurs parties de leur *tuka* ont été apprises il y a longtemps par leurs ancêtres auprès des indiens avec lesquels ils avaient contact dans la forêt.

L'un des développements récents les plus intéressants de la musique Aluku est l'*aleke*, un style particulièrement populaire chez les jeunes qui l'ont, dit-on, emprunté de leurs voisins Ndjuka. L'*aleke* est dérivé d'une danse récréative plus ancienne appelée *lonsie*. La musique en est jouée le plus souvent sur trois longs tambours et sur un grand tambour de basse, battu avec bâton rembourré, appelé le *djaz*, tous apparus récemment. Cette musique a subi l'influence de la musique urbaine moderne populaire du Suriname, connue sous le nom de *kaseko* ou *bigi poku*, et d'une musique au tambour des Créoles de la côte, appelé *kawina*. La danse *lonsie*, qui rassemble le plus souvent des couples face à face, est très populaire et peut être exécutée dans presque n'importe quelle occasion, d'une cérémonie *puu baaka* à un anniversaire de naissance, ou sous l'impulsion du moment, simplement pour s'amuser.

Les chansons *aleke* expriment souvent les attitudes des jeunes Aluku face à un univers aux changements rapides en cours, bien que les chansons sur l'amour et sur les différents thèmes traditionnels ne soient pas rares non plus. Avec l'*aleke* les Aluku



Pluri-arc avec résonateur -*agwado*-, Aluku, 46,6 x 3 x 2,7, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique, N°88

continuent leur tradition d'innovation musicale, empruntant un nouveau style et le transformant en un style qui leur est propre, profondément moderne et pourtant enraciné dans des traditions plus anciennes.

Enfin, on doit également noter, que les Aluku ont certaines traditions musicales pour solistes, exécutées par des individus surtout pour leur propre plaisir, telles que les chansons *agwado*. L'*agwado* est un instrument à trois cordes d'origine africaine consistant en un résonateur en gourde, dans laquelle sont insérées trois «arcs musicaux», chacun ayant un son différent. Le musicien tient l'instrument entre ses jambes créant un rythme en tapant sur la gourde avec ses doigts, pinçant aussi les cordes, dans un va-et-vient constant entre les deux. Ceci procure l'accompagnement de sa chanson. L'*agwado* semble avoir été longtemps utilisé pour accompagner les compositions de chanteurs individuels. Mais il est aussi utilisé dans un jeu musical, où il aide les joueurs à trouver des objets cachés, et l'on dit qu'il fut utilisé autrefois dans le *kumanti pee* et dans le *kwadjo pee*. Bien que cet usage rituel soit abandonné, les chansons *kumanti* et les chansons *kwadjo* sont parfois encore exécutées en solo, accompagnées de l'*agwado*.

Une autre tradition pour solistes chez les Aluku est celle du *tutu* ou flûte. De nos jours les Aluku ne fabriquent plus leurs flûtes, mais achètent plutôt des flûtes occidentales, qu'ils modifient et adaptent à leurs goûts musicaux. Traditionnellement les flûtes étaient jouées pour courtiser, ainsi que pour communiquer de l'un à l'autre des bateaux naviguant sur la rivière. A présent, jouer de la flûte est plutôt un art solitaire, pour le plaisir personnel ; bien que les flûtes dont on joue aujourd'hui soient des importations et soient fabriquées selon des modèles européens (même des flûtes à bec sont parfois utilisées), les mélodies à la flûte restent profondément Aluku.

Cette description n'a fait qu'esquisser sommairement la vie musicale des Aluku, laissant délibérément de côté d'autres pratiques et, d'autres styles musicaux. Cependant, elle permet de faire apparaître le rôle essentiel de la musique dans la vie sociale des Aluku. Chez les Aluku, beaucoup des événements sociaux les plus importants sont inséparables de leurs accompagnements musical : ils ne peuvent tout simplement avoir lieu sans la musique et la danse appropriées. De plus, cet aperçu des traditions musicales des Aluku nous a permis d'évoquer la richesse de la tradition artistique plus large à laquelle elles appartiennent, celle des Marrons. C'est un héritage dans lequel le passé africain reste présent à bien des niveaux, mais qui reflète tout aussi bien le nouvel environnement dans lequel il s'est intégré. La créativité et la vitalité des Aluku et des autres Marrons dans le domaine musical, comme dans d'autres domaines culturels, peuvent être interprétées comme une expression de plus du triomphe de leurs ancêtres face à l'adversité.

Kenneth BILBY

Anthropologue

(Traduit de l'américain par Anne-Carine TROUILLOT)

1 - Le mot Marron *pee* et le mot surinamien *pre*, utilisé sur la côte, dérivent tous deux de l'anglais « play », voulant dire « jouer ».



ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- ERKOP, T. «Surinam», in Stanley SADIE, eds. *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 18, Londres Macmillan, pp. 374-377.
1980
- JIJNING, C.F.A. «Muziekinstrumenten», in C.F.A BRUIJNING et J. VOORHOEVE, eds. *Encyclopedie van Suriname*, Amsterdam, Elsevier, (voir aussi autres entrées, "Afrödansen", "Aleke", "Awasa", "Bosnegers" "Musiekendans", "Seketi", "Soesa", "Songe", "Toeka", "Winti-Pré"...).
ORHOEVE, J. 1977
- ES, C. «The Creole music of Suriname (Dutch Guiana)», New York, Ethnic Folkways Records, (notice qui accompagne un disque 33 t)
1978
- NSON, S. «Lonse music of the Djuka of Suriname», Ms. Centre d'Etudes des Caraïbes, Université d'Utrecht.
n.d.
- SKOVITS, MJ. *Suriname folk-lore*, Columbia University Contributions to Anthropology 27,
SKOVITS, FS. New York : Columbia University Press.
1936
- AULT, J. «Musique boni et wayana de Guyane», Paris, Disques Vogue, Musée de l'Homme (notice qui accompagne disque 33 t).
1968
- 1970 *Africains de Guyane*. La Haye, Paris, Mouton.
- FIA, JH. *Drumming in Akan communities of Ghana*, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd.
1963
- PANHUYS, LC. «Les chansons et la musique de la Guyane néerlandaise» in *Journal de la Société des Américanistes*, Vol.9, pp. 27-39.
1912

- 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).
- 1979 «John Gabriel Stedman's collection of 18 th century artifacts from Suriname» in *Nieuwe West-Indische Gids*, vol.53 (3-4), pp. 121-140.
- PRICE, R. et S.
1980 *Afro-American arts of the Suriname rain forest*. Los Angeles, University of California Press.
- PRICE, S.
1984 *Co-wives and calabashes*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- PRICE, S. et R.
n.d. *Two evenings in Saramaka : Afro-American tale-telling from the Suriname rain forest* (à paraître).
- SCHIPPER, Ary
1944 «Enkele opmerkingen over Surinaamsche muziek» in *West-Indische Gids*, vol, 24 pp. 209-221.
- STEDMAN, JG.
1744-1797 *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Suriname transcribed for the first time from the original 1790 manuscript*, edited, and with an introduction and notes, by R. PRICE et S. PRICE, eds. Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.
- VOORHOEVE, J.
LICHTVELD, UM.
1975 *Creole drum*, New Haven, Yale University Press.

ELEMENTS DISCOGRAPHIQUES

- n.d. *Surinam*, Amsterdam, Phillips (832 231 PY).
- n.d. *Kaseko*, Paramaribo, Lewa Records.
- 1978 *Sranang Pokoe Wowojo*, Amsterdam, Imperial (5N 126-26123/24).
- REMA
1981 *Akrema*. Amsterdam, SMA Record (SMALP 001).
- ASHUIS, B.
BLAKA BOEBA
1980 *Bally Brashuis & Blaka Boeba*, Paramaribo, Kwakoe Records (KLP740312)
- BOIS, P.
n.d. *Amazonie : folklore des tribus indiennes*, Lausanne, Disques VDE (VDE 3091)
(contient des chants d'enfants boni).
- DES, C.
1978 *The Creole music of Suriname (Dutch Guiana)*, New York, Ethnic Folkways
Record 1978 (FE 4233).
- JIS, V.
DE, R.
1981 *From slavery to freedom : music of the Saramaka Maroons of Suriname*, New York,
Lyricord Discs, Inc (LLST 7354).
- AULT, J.
1968 *Musique boni et wayana de Guyane*, Paris, Disques Vogue, Musée de l'Homme
(LVLX 290).
- E, R. et S.
1977 *Music from Saramaka : A dynamic Afro-American tradition*, New York, Ethnic
Folkways Record (FE 4225).
- ANG
n.d. *Kolebrie*. Rotterdam, Unice Records (0076).

LES SONNAILLES



PAIRE DE SONNAILLES

-kaway -

Maripa-Soula - Aluku

Thevetia, coton

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-58, cliché H. Griffit

Grelot en fruits de Thevetia (encore appelés kaway), fixés à des liens de coton. Les sonnailles sont nouées autour des chevilles des hommes et des femmes pour l'exécution des danses.

LES INSTRUMENTS A CORDE



PLURI-ARC AVEC RESONATEUR

- agwado -

Maripa-Soula - Aluku

courge, bois, nylon - 46,6 x 3 x 2,7

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 88-1-15

Pluri-arc à trois cordes avec caisse de résonance sphérique en courge. Trois arcs traversent la caisse de résonance ouverte dans sa partie postérieure. L'instrument est joué par les hommes qui pincent les cordes et frappent la caisse de résonance.

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Les tambours



TAMBOUR

-gãã dõõ-

Mana - Djuka

peau (cervidé), nylon, bois (wacapou , acajou)

58 x 24

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-1-5

Tambour à une peau. Le fût, de forme tronconique est obturé à son extrémité inférieure, il repose sur un pied. La peau est tendue par un lien circulaire et maintenue par huit chevilles fixées dans l'épaisseur du fût. Ce tambour quidonne un son grave, était joué en batterie avec d'autres tambours.



TAMBOUR A UNE PEAU

-gãã dõõ-

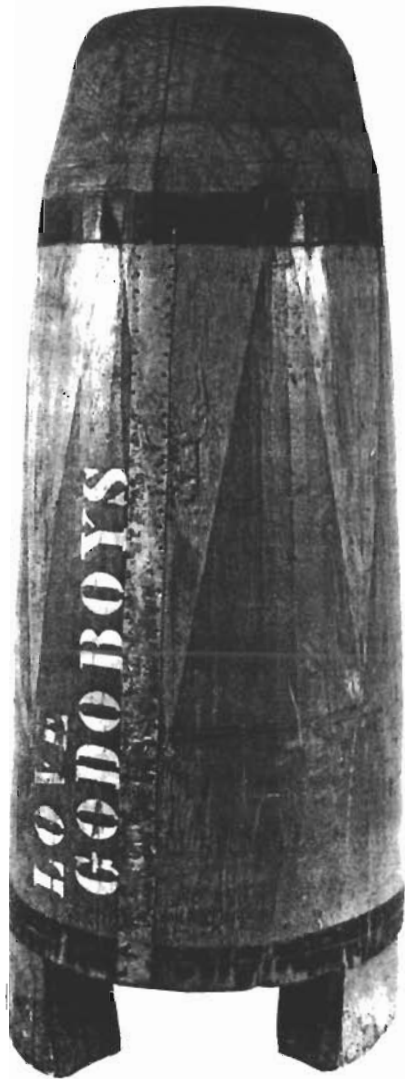
Maripa-Soula -Aluku

peau(cervidé), nylon, bois (wacapou, acajou)

Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique

N° 89-2-39

Le tambour à une peau. Le fût, de forme tronconique est obturé à son extrémité inférieure et repose sur un pied. La peau est tendue par un lien circulaire et maintenue par sept chevilles fixées dans l'épaisseur du fût.

**TAMBOUR****-gãã dõõ-****Maripa-Soula - Aluku****bois, métal, peinture - 111 x 114 x 92****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N° 89-1-1, don Mr Joachin**

Tambour à une peau de forme tronconique percé dans son extrémité inférieure, présentant sept trous recevant les chevilles de tension de la peau. Le fût est peint de motifs verts et jaunes et de deux bandes rouges. Il porte deux fois l'inscription "love godboys" à la peinture blanche. Ce tambour de plus grande taille que les tambours anciens, était joué debout par un groupe de jeunes de Maripa-Soula.

TAMBOUR**-gãã dõõ-****Maripa-Soula - Aluku****bois - 98 x 75 x 46****Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N° 89-2-67, don Association MI WANI SABI**

Tambour à une peau, de forme tronconique, obturé à son extrémité inférieure. Le fût présente sept trous recevant les chevilles de tension de la peau (quatre cheville manquent). Le tambour, de grande taille, présente de nombreuses lacunes sur le fût.

LA MUSIQUE CREOLE

AUX ORIGINES DES DANSES CREOLES : LE CALENDIA AUX ANTILLES

«Les nègres sont doués d'une certaine éloquence et pour peu qu'on les laisse parler, ils savent très bien présenter leurs requêtes. Ils s'aiment beaucoup les uns les autres et se secourent bien volontiers.

Ils aiment le jeu, la danse, le vin, l'eau-de-vie et leur complexion chaude les rend fort adonnés aux femmes. Cette dernière raison oblige de les marier de bonne heure afin de les empêcher de tomber dans de grands désordres. Ils sont jaloux et se portent aux dernières extrémités quand ils se sentent offensés sur ce point-là.

La danse est leur passion favorite. Je ne crois pas qu'il y ait peuple au monde qui y soit plus attaché qu'eux. Quand les maîtres ne la leur permettent pas dans l'habitation, ils feront trois ou quatre lieues après qu'ils ont quitté le travail de la sucrerie, le samedi à minuit, pour se trouver dans quelque lieu où il savent qu'il y a une danse. Celle qui leur plaît davantage et qui leur est plus ordinaire est le calenda. Elle vient de la côte de Guinée et, suivant toutes les apparences, royaume d'Arda ; Les Espagnols l'ont apprise des nègres et la pratiquent dans toute l'Amérique de la même manière.

Comme les postures et les mouvements du calenda sont des plus déshonnêtes, les maîtres qui vivent d'une manière réglée la leur défendent et tiennent la main afin qu'ils ne la dansent point, ce qui n'est pas une petite affaire.

On fait également des ordonnances dans les îles pour l'empêcher non seulement à cause des postures indécentes et tout à fait lascives dont cette danse est composée mais encore pour ne pas donner lieu aux trop nombreuses assemblées des nègres qui, se trouvant ainsi ramassés dans la joie et le plus souvent avec de l'eau de vie dans la tête, peuvent faire des révoltes, des soulèvements ou des parties pour aller voler. Cependant, malgré ces ordonnances et toutes les précautions que les maîtres peuvent prendre, il est presque impossible de les en empêcher parce que c'est de tous les divertissements celui qui leur plaît davantage et auquel ils sont le plus sensibles.

Pour leur faire perdre l'idée de cette danse infâme, on leur en a appris plusieurs à la française comme le menuet, la courante, le passe-pied et autres, aussi bien que les branles et les danses rondes afin qu'ils puissent sauter avec qu'ils en ont envie. J'en ai vu quantité qui s'acquittaient très bien de ces exercices et l'oreille aussi fine et les pas aussi mesurés que bien des gens qui se piquent de bien danser».

in R.P. J.B. LABAT
Voyage aux Isles de l'Amérique
(1693-1705)

LES FORMES DE LA TRADITION MUSICALE

EN GUYANE CREOLE

IL M'EST REVENU QUE VOUS N'ÉTIEZ ENCORE PAS
À VOTRE LEÇON DE VI-O-LON
UN BANJO
VOUS DITES UN BANJO
COMMENT DITES-VOUS
UN BANJO
VOUS DITES BIEN
UN BANJO
NON MONSIEUR
VOUS SAUREZ QU'ON NE SOUFRE CHEZ NOUS
NI BAN
NI JO
NI GUI
NI TARE
LES *MULÂTRES* NE FONT PAS ÇA
LAISSEZ DONC ÇA AUX *NÈGRES*

LEON-GONTRAN DAMAS, Pigments p. 38

Envisagée dans le cadre de la culture créole, la «musique» peut être opposée au «folklore», opposition que l'on traduit encore par les expressions «danses musicales» et «danses locales».

«Quand yé rivé la sabe noai, lèrole la té chaud. li té gain quate tambourin, qué dé qua. Idarec, chef tambougnin la, té ca coupé ; cinq, té ca foulé. Lo ou gadé dansé la qué nègresse, qué joli femme, qué yé kiakia, ou pas envie soti, enco ; a dé femme, oune so, landans, qui té moceau mariejeanne. A pas landans belle dansé conça ou ca wai nègresse kiouri yé la.

- To wai, dit Atipa, li gain nègue qui content vini choési coumè la dansé conça ; a pas mo pas. To wai, comè, côté ou prend oune femme, pi souvent , a la ou ca pédi li».

«Quand ils arrivèrent aux Sable Noir, le lérole battait son plein. Il y avait quatre tambourins et deux qua. Idarec, le chef des tambourineurs coupait, les cinq (autres) foulait. Quand vous regardiez la danse ainsi que les Nègresses, toutes ces jolies femmes avec leurs tchatchas, vous n'aviez plus envie de sortir : il n'y avait que deux femmes dans le tas qui étaient un peu vulgaires ; ce n'est pas dans ces beaux bals qu'on voit des femmes de bas étage !

- Tu vois, dit Atipa, il y a des gars qui aiment venir choisir leur commère au bal ; ce n'est pas mon cas. Tu vois, compère, là où tu trouves une femme, le plus souvent, c'est (aussi) là que tu la perds !»

in Alfred PAREPOU,
ATIPA (roman guyanais)
PARIS, 1885
Réédition L'Harmattan 1986

A travers cette terminologie apparaissent déjà très clairement deux des principales caractéristiques de la question qui nous occupe ici. Dans la tradition créole, la musique -au sens large- est inséparable de la danse qui elle-même peut prendre deux formes : l'une, dite «musicale», est sur fond d'orchestre ; l'autre, dite «locale», est sur fond de tambours.

Cette opposition entre l'orchestre et les tambours - qui recoupe une opposition entre mélodique et rythmique- apporte à son tour une indication immédiate sur l'origine de ces traditions : européenne pour l'orchestre, et africaine pour les tambours.

Toutefois, on ne saurait réduire ni l'une ni l'autre forme de tradition aux modèles dont elles découlent : nous verrons que les deux doivent être comprises comme étant avant tout créoles, c'est-à-dire issues d'une véritable création, tout comme les chansons, qui viennent systématiquement scander petits et grands événements.

LES DANSES LOCALES, OU DE "FOLKLORE"

Le terme de folklore est d'usage récent. Il tend aujourd'hui à supplanter l'expression antérieure de «dances locales», ce qui traduit assez bien l'état actuel de la question ; cette tradition n'est conservée, dans toute sa diversité, que parce que des groupes dits «folkloriques» s'en sont emparés, pour la produire sous forme de spectacles.

L'origine de ces danses remonte à l'esclavage. C'est en fonction de l'organisation du travail et des loisirs, mise en place par les maîtres blancs, qu'elles se sont créées et diversifiées. Car il s'agit bien de création, dans la mesure où, sur fond de tambour donnant un rythme indéniablement africain, se greffent des chansons créoles d'une part, et d'autre part des danses dont les figures s'inspirent à la fois des danses européennes et des danses africaines, tout en se démarquant des unes comme des autres, selon un processus de réappropriation.

Deux types de «dances locales» peuvent être distingués. Certaines de ces



Mo prends oune charme
 Pour mo charmé fille-là ;
 Mo réfléchi a rien de force pas bon ;
 Mo prends charme-là
 Mo jeté-le dans la mer...
 Si p'tite fille-la content mo,
 Li ké marché derrière mo.
 (Air Créole).

37. - APPROUAGUE. - La Danse du « Gragé »

"APPROUAGUE - La danse du "Gragé",
 Ed. Mme Georges Edvrard, N° 37, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique.

danses sont en effet considérées comme populaires, d'autres comme étant «plus réservées» voire plus correctes. A l'origine, les premières relevaient des loisirs personnels des esclaves sur la plantation, tandis que les secondes pouvaient être exécutées dans les salons du maître, à la demande de ce dernier, ce qui constituait donc, déjà, un spectacle.

Présenté devant la *tètèche*, traditionnellement vêtue pour l'occasion de la longue robe princesse à 32 boutons et munie d'un grand éventail en plumes, ce spectacle s'ouvrait toujours par un *gragé*. Puis venait le *léròl* que pouvait suivre un *kamougué*. Seules, ces trois danses, ainsi que le *kaladja*, proche du *gragé* étaient admises dans les salons. Pour leurs propres loisirs sur la plantation, les esclaves dansaient plutôt le *bélyà* et surtout le *kasé-kò*, danse endiablée dit-on, depuis devenue la finale de toute soirée «folklorique».

Après l'abolition de l'esclavage, cette opposition entre les danses de salon et les danses de la plantation s'est perpétuée : gardant leur caractère populaire, ni le *bélyà* ni a fortiori le *kasé-kò* n'ont jamais été dansés dans les soirées organisées par la bourgeoisie créole. C'est uniquement à partir du moment où toutes ces danses sont devenues essentiellement objet de folklore que l'opposition s'est quelque peu émoussée. De nos jours, tout spectacle folklorique exécuté dans les règles commence par un *gragé* et se termine par un *kasé-kò*. Mais si les anciennes danses de salon ne sont plus guère connues que des spécialistes qui, dans ces spectacles, en font donc la démonstration, le *kasé-kò* peut être dansé par tous, et la pratique en reste largement répandue.

Chacune de ces danses a ses figures, ses chansons et son rythme propres. le *gragé*, originaire de la région de Sinnamary, est une danse à trois temps, qui rappelle la valse. Dans la plus pure tradition, on le danse au son de tambourins. Formé d'une couronne - faite à partir d'un bois particulièrement maniable- sur laquelle est tendue une peau que l'on doit chauffer au feu de bois avant de battre l'instrument soit à la main, soit à la cuisse, le tambourin devient rare. Aujourd'hui, on le remplace souvent par un petit tonneau vide dont on enlève le fond et sur lequel on tend une peau maintenue à l'aide d'un cercle de fer . Ce petit tonneau peut servir pour toutes les danses locales. Il en faut trois au minimum : deux basses, à peau assez épaisse, pour «fouler», c'est-à-dire battre le fond d'accompagnement, et un soliste, à



Le groupe Sapotilles, Cayenne, juin 1989

Cette description n'a fait qu'esquisser sommairement la vie musicale des Aluku, laissant délibérément de côté d'autres pratiques et, d'autres styles musicaux. Cependant, elle permet de faire apparaître le rôle essentiel de la musique dans la vie sociale des Aluku. Chez les Aluku, beaucoup des événements sociaux les plus importants sont inséparables de leurs accompagnements musical : ils ne peuvent tout simplement avoir lieu sans la musique et la danse appropriées. De plus, cet aperçu des traditions musicales des Aluku nous a permis d'évoquer la richesse de la tradition artistique plus large à laquelle elles appartiennent, celle des Marrons. C'est un héritage dans lequel le passé africain reste présent à bien des niveaux, mais qui reflète tout aussi bien le nouvel environnement dans lequel il s'est intégré. La créativité et la vitalité des Aluku et des autres Marrons dans le domaine musical, comme dans d'autres domaines culturels, peuvent être interprétées comme une expression de plus du triomphe de leurs ancêtres face à l'adversité.

Kenneth BILBY

Anthropologue

(Traduit de l'américain par Anne-Carine TROUILLOT)

1 - Le mot Marron *pee* et le mot surinamien *pre*, utilisé sur la côte, dérivent tous deux de l'anglais « play », voulant dire « jouer ».



peau plus fine et au son plus aigu, pour «couper», c'est-à-dire marquer le rythme. Cette composition -au moins deux basses pour fouler et un soliste pour couper- se retrouve dans presque toutes les danses, la même distinction existant dans le cas des tambourins.

Dans le *léròl* aux trois tambours s'ajoute un *chacha* qui sert aussi à marquer la cadence. Ce *chacha*, dit *chacha-léròl*, est particulier ; il est fait d'une petite calebasse dans laquelle ont été glissés des petits plombs ; un manche enrubanné permet de le tenir. Le *léròl* ressemble au quadrille des lanciers. comme lui, il comporte une série de figures qui doivent être successivement exécutées. C'est donc une danse assez savante que ne connaissent plus guère que les spécialistes du folklore Guyanais.

Pour battre le *kamougué* dans la meilleure tradition, il faut deux tambours spéciaux. Eux aussi sont souvent remplacés par les petits tonneaux, car ils sont difficiles à trouver. Ils nécessitent un bois creux que connaissent surtout les Boni et les Saramaka. Le tambour destiné à fouler peut mesurer trois mètres de long. Le *tanbouyen*, ou batteur est assis à califourchon à l'extrémité principale. A l'autre bout, un autre frappe le fût avec les *tibwa* - deux petits bâtons de bois - réunis. Le tambour qui doit couper est plus petit mais peut atteindre un mètre cinquante de long.

Le *bélyà*, que certains disent d'origine sénégalaise, se danse par couples, et son pas mime la plantation du manioc que l'on enfonce dans la terre avec le pied. Cette danse au tambour a longtemps été l'une des attractions des grandes réunions d'entraide dites *mayouri* qui, après l'abolition de l'esclavage, réunissaient chacune quelque 30 ou 40 personnes venues aider un demandeur -parent, voisin ou ami- à défricher ou à planter son abattis. Mais le *bélyà* n'a pas gardé la popularité du *kasé-kò* qui, lui aussi présent dans tous les *mayouri* d'antan, reste jusqu'à nos jours de toutes les fêtes à caractère local.

Le *kasé-kò* se joue sur les petits tonneaux auxquels s'ajoutent les *tibwa* que l'on frappe alternativement, ainsi que le *chacha* ordinaire- feuille de tôle roulée et soudée, que l'on tient à deux mains pour secouer les plombs placés à l'intérieur. Son rythme est particulièrement rapide, et il se danse dans un mouvement saccadé du corps - d'où l'expression *kasé-kò*, qui signifie casser le corps.

Danse de divertissement, sur les plantations d'autrefois ou, plus récemment, dans les soirées villageoises, le *kasé-kò* a été parfois davantage. Il n'était que de le voir danser, il y a encore quelques années, à l'occasion de la fête du Saint-Esprit (sur l'Approuague), sous un carbet sans doute dénué de tout objet de culte, mais néanmoins proche de celui qui abritait l'autel devant lequel les fidèles venaient prier, pour comprendre qu'il pouvait être aussi l'expression dérivée d'un syncrétisme où croyances catholiques et danses de possession africaines se rencontraient. Il est vrai que cette fête a été importée, au début de ce siècle, par un Brésilien venu d'une région marquée par les syncrétismes afro-américains. Mais sur l'Approuague, les Guyanais l'ont reprise à leur compte et manifestement, leur *kasé-kò* s'est parfaitement adapté au sens fort qu'ils lui conféraient pour l'occasion.

LES DANSES "MUSICALES"

Si la tradition des danses dites «musicales» vient d'Europe, elle n'en a pas moins été soumise à un processus de créolisation. Il faut donc la comprendre elle aussi comme une création.

Le premier orchestre créole semble être parti de la flûte à bec, complétée des *tibwa* et du *chacha* : cette forme hybride, intermédiaire entre musique mélodique, à l'européenne, et percussion locale, s'est maintenue dans les formations ambulantes.

Dans sa version achevée, le véritable orchestre créole a pour instrument soliste une clarinette. Celle-ci fut en premier lieu accompagnée d'un banjo, d'un trombone, et d'une guitare. Ensuite ont été introduits violons et basses.

Comme l'indique le poème de L-G Damas, cité en introduction, violon et banjo ne sont pas des instruments socialement équivalents. On retrouve ici un peu l'opposition entre divertissement populaire et divertissement de salon, caractéristique du folklore. Ainsi, le piano et le violon ont d'abord appartenu à l'arsenal de la bourgeoisie créole, qui les a empruntés directement aux européens, pour jouer une musique européenne.

N'oublions pas qu'au temps de l'esclavage, colons et «hommes de couleur libres» dansaient menuets et quadrilles. Puis vint le temps des valse, mazurkas et polkas, encore pratiquées dans les salons bourgeois de la première moitié du XXe siècle, malgré la vogue du tango. A cette époque, les fils de bonne famille fréquentaient les Instituts religieux : chez les Frères de Ploërmel, on recevait un enseignement musical, on apprenait à lire les partitions. Là ont été formés la plupart des musiciens jouant dans les fanfares, à l'Harmonie Cayennaise, à la Lyre Orphéonique et autres orchestres «classiques».

La technique de ces musiciens, affirment les témoins, n'avait rien à envier à celle des musiciens européens. Maximilien Sabas, par exemple, chef d'orchestre à l'Harmonie Cayennaise et à la Lyre Orphéonique, était professeur de musique : il sortait du conservatoire. Monsieur Vincent, comme on l'appelle encore aujourd'hui, était un premier violon fort habile...

Constituées d'un piano, de violons, d'une clarinette, d'une flûte, d'un piston, de percussion, etc..., ces formations de volume variable jouaient des oeuvres de genres divers, venues d'Europe, ou écrites sur place. Car il y avait des compositeur guyanais. On connaît bien les chansonniers -nous en reparlerons- mais l'un d'entre eux, Lubin, aurait aussi écrit de la musique religieuse pour orgue. Ces orchestres pouvaient assurer des concerts, notamment sous le kiosque de la Place des Amandiers, pour les promeneurs du dimanche après-midi. Cependant, leur activité principale a plutôt consisté à animer des soirées dansantes, plus ou moins sélectes selon les commanditaires et les lieux.

Parallèlement aux divertissements de salon sur invitation, de caractère assez européen, s'était créé une tradition de bals publics, davantage marquée par la créolisation. Un peu différent de l'orchestre «classique», l'orchestre de ces bals était né d'un mouvement de réappropriation qui avait su faire une place au banjo et à la musique qui avait mis à l'honneur des chansons créoles, pour accompagner les éternelles valse, mazurkas et autres polkas -mais par là même créolisées- ou de biguines, venues des Antilles et d'emblée typiquement créoles.



ORCHESTRE DE BASTRINGUE 1936

Orchestre "Lune de miel", dirigé par Antoine VINCENT, Cayenne, 1936, Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique.

Composition : Antoine VINCENT (clarinette, saxo alto), Euchère MINFIR (trombone), Antoine MARIE-ANGELIQUE (batterie), Maurice EGALGI (violoncelle), Victor MUNIAN (banjoline), Christ HARRIS (banjo), Rodolphe HARRIS (banjo).

Dès la fin du XIXe siècle, les grands événements de la vie - mariages, baptêmes... - ont pu être fêtés au son de ces danses «musicales», qui commençaient à détrôner les danses locales, au tambour, même dans certains bourgs. Au reste, ainsi seulement a pu s'opérer la véritable créolisation du style «musical» qui, s'il n'était pas sorti de salons bourgeois, aurait sans doute gardé plus profondément la marque de son origine européenne.

C'est toutefois à Cayenne que ce style a pris le plus d'ampleur. On y comptait, au début de ce siècle, deux célèbres salles de danse qui accueillait des bals publics, chacune ayant son orchestre et son chef : Isambert tenait le «petit Balcon», Stellio le «Casino». Ces orchestres conduisaient aussi le «vidé» (défilés) du carnaval jusqu'à 18 heures, puis rentraient dans leurs salles respectives pour animer jusqu'à 20 heures le bal «Titane». Là, on dansait gratuitement, mais les femmes devaient revêtir leurs plus beaux atours - costume traditionnel et bijoux - et les participants étaient sélectionnés.

Qu'il s'agisse des «vidé» de rue ou de bals du soir, le carnaval a évolué au fil des temps sans jamais cesser d'être marqué au sceau de la créolité. Il est resté l'une des expressions les plus caractéristiques de la musique créole en Guyane. Par-delà les soirées privées des samedis précédant le carême, où s'affichait la hiérarchie sociale, cette manifestation a toujours mis en évidence l'existence d'une culture créole partagée par toutes les catégories de population, bourgeoises aussi bien que populaires, citadines aussi bien que rurales- car on dansait dans tous les bourgs, et les gens de campagnes se déplaçaient pour voir ou suivre les «vidé».

Seul le domaine des chansons - d'ailleurs présent dans le carnaval - a pu exprimer mieux encore le fait créole partagé.

LE ROLE DES CHANSONS

Inséparable de la danse, la musique prend aussi très souvent la forme de chansons. C'est vrai aujourd'hui : ce l'était plus encore, peut-être par le passé : danses locales, carnaval, bal public, événements politiques, tout était occasion à chansons.

Sans doute y a-t-il toujours eu des chansons en français dans tous les genres cités :



Joueurs de gragé, Sinnar
ry, mai 1989, cliché Bureau
du Patrimoine Ethnologi



Le groupe "La Noël"
1963, cliché privé.

certain *gragé*, par exemple, ou encore des *léròl* pouvaient être chantés en français ; c'était aussi le cas des valse et autres danses venues d'Europe dont on préférait parfois la version française, dans les salons. Mais plus généralement, on chantait en créole.

Les danses locales s'accompagnaient toujours de chansons. Les tambours donnaient le rythme ; les chansons apportaient la mélodie et le sens. Ce dernier était livré à travers un récitatif, assuré par une voix soliste, à laquelle répondait un chœur constitué par l'ensemble de la troupe. Pour les danses à figures successives, tel le *léròl*, les strophes de la chanson ponctuées par une «tapette»- petite palette de bois que l'on frappait selon un code- indiquaient l'enchaînement.

Si, à la différence des précédentes, les danses «musicales» n'avaient quelquefois qu'un fond orchestral, elle pouvaient aussi être accompagnées de chansons. il en allait de même pour les «vidé» du carnaval qui, certes, ne donnaient pas forcément lieu à de long textes, mais voyaient au moins foisonner les refrains.

Pour comprendre pleinement le rôle traditionnel de la chanson, il faut parler du texte. Il ne servait parfois qu'à mémoriser les mélodies, mais il était plus fréquemment au cœur même de la manifestation. Il y avait, par exemple, de véritables batailles -personnelles ou politiques - par chansons interposées;

Un témoin se souvient qu'avant-guerre, à Cayenne, les deux principales troupes de danses locales, «La Noella» et «L'étoile brillante», avaient ainsi coutume de se répondre, les jours de fête. Chacune était sur une estrade, de part et d'autre de la grande place de palmistes l'une lançait un *gragé* en son honneur, et la seconde répondait sur le même ton, dans une rivalité qui, cependant, demeurait bon enfant.

Mais dans d'autres contextes, ce type d'échange pouvait devenir infiniment plus virulent. Tel était parfois le cas des joutes du samedi soir, dans les salles de danses locales. Untel composait une chanson attaquant une personne avec laquelle il avait un différend ; cette personne répondait le samedi suivant par une chanson plus piquante que celle qui l'avait mise en cause ; et la bataille se poursuivait de samedi en samedi, les textes se faisant à chaque fois un peu plus mordants.



"Orchestre Madinina"
Les frères VOLMAR



Une société musical
1934

"Orchestre Guyane"
dirigé par
RUFFINEL Asson

Musiciens de gauche à droite :

GRENADIN (guitare), GALLAS (guitare), HARRIS Christ (guitare), OVAL (quatro), TULLINS (violon), HARRIS Rodphe (clarinette), CEBRE (violon), MOGES (violon), BONJOTIN (violon), RUFFINEL Asson (clarinette, chef d'orchestre), FELIX (quatro), VOLMAR (banjo alto), CRISSI (violoncelle), MUNIAN Eugène (banjoline), APAHOU (banjo), ALI-MECK (jazz), MORDICE (banjo), GRAN-POLYDOR (violoncelle), NOUVET (banjo), ILIDO (banjo), SEXE (banjo), CAPET (banjo).

Les avis sont partagés, sur cette coutume : certains estiment qu'on évitait ainsi les violences d'aujourd'hui : la ritualisation par le moyen des chansons aurait empêché les débordements. D'autres pensent, au contraire, que ces pratiques encourageaient l'insulte et l'invective, jusqu'à atteindre un paroxysme dans les périodes électorales. Toujours est-il qu'elles ont, aujourd'hui, à peu près disparu. Jusqu'à une date récente, pourtant, les événements politiques sont restés l'occasion d'écrire des chansons humoristiques, voire de véritables pamphlets. Il faut dire que c'est là une grande tradition Guyanaise. Autrefois, en effet, les chansonniers étaient nombreux et certains, particulièrement renommés : Sabas, Lubin, les frères Volmar, Ruffinel..., autant de noms qui évoquent une période florissante pour la chanson guyanaise. Tout événement - fait divers ou politique - était exploité. Pendant le carnaval, chaque jour voyait sortir de nouvelles chansons. Les auteurs rivalisaient d'imagination. Il y avait aussi une tradition de chansons poétiques. En ce temps-là, disent les témoins, la chanson était partout ; elle pouvait tout exprimer.

Il est clair que la chanson est longtemps restée un important moyen de communication. Mais elle a fait plus : elle a insinué le créole dans des lieux où, sinon, il n'aurait pas eu droit de cité ; en ce sens, elle a singulièrement concouru à ce que le créole demeure une langue, de la quotidienneté sans doute, vivace et connue de tous cependant.

La musique guyanaise n'a été évoquée ici qu'en termes de tradition. Reste l'important volet de la musique actuelle. Certains disent qu'elle est à l'état de recherche. Les rouages de sa construction pourraient alors être utilement comparés à ceux qui ont assuré la naissance de la tradition créole.

Marie-José JOLIVET
Maître de recherche ORSTOM

Parmi les sources utilisées dans cet article en plus de mes propres travaux antérieurs, je voudrais citer les entretiens spécialement menés, à cette intention, avec trois personnes que je tiens à remercier vivement pour leur collaboration : Mme BLERALD, animatrice du groupe folklorique "Wapa", M. ROLLUS, compositeur, Mme SEROTTE, créatrice et animatrice du groupe folklorique "Buisson Ardent".

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- CHERUBINI, B. *Cayenne, ville créole et polyethnique* , Paris, Karthala - CENADDOM.
1988
- HORTH, R. *La Guyane gastronomique et traditionnelle*, Cayenne, ed. R. HORTH.
1988
- JOLIVET, M-J. *La question créole. Essai de sociologie sur la Guyane française*, Paris, ORSTOM, Mémoire n°96.
1982
- JOLIVET, M-J. «Renversement d' une logique de domination : de l' inversion à la création» in
1986 *Histoire, histoires... Premier jalons*, bull. du Départ. H n°3, Paris, ORSTOM
pp. 77-94.
- LAFONTAINE, M-C. «Musique et société aux Antilles, Balakadri ou le bal à quadrille au commandement en Guadeloupe : un sens, une esthétique, une mémoire» in *Présence africaine*, revue *Présence africaine* n°121-122, Paris, pp. 72-108.
1982
- LAFONTAINE, M-C. «Unité et diversité des musiques traditionnelles Guadeloupéennes» in *Les musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain, au sein des musiques du monde*, Paris, eds. Caribéennes, pp. 71-92.
1988
- LONY, J. *Connaissance du Passé : l'enseignement en Guyane*, Cayenne, imp. municip.
1984
- ROSEMAIN, J. *La musique dans la société antillaise, 1635-1902*, Paris, L'Harmattan.
1986

DOCUMENT : LES TAMBOURS KAMOUGUE ET KASE-KO

C'est un tambour à une peau, de grande taille. Les anciens parlent de fût atteignant jusqu'à trois mètres de long. Le plus gros et le plus long de ces tambours est le mâle, il sert à fouler (accompagnement). L'autre tambour plus mince et plus court est la femelle. Il sert à couper (solos).

Deux techniques sont employées pour confectionner le corps :

- La méthode du feu

Lorsque l'on a trouvé un tronc de la taille recherchée, la méthode consiste à brûler le cœur petit à petit jusqu'à le traverser complètement. Pour cela on allume un petit feu au centre du tronc et on en maintient humide les bords par de fréquents arrosages. Cette méthode demande plusieurs jours pour que le tronc soit complètement creusé. Elle demande également beaucoup d'attention car il faut en même temps entretenir le feu, enlever le bois calciné, et maintenir constamment les bords du bois humide.

- La deuxième technique consiste à rechercher en forêt le tronc creux d'un vieil arbre et à continuer à le creuser plus complètement à l'aide d'une gouge munie d'un long manche. Les bords extérieurs sont ensuite arrondis au rabot et lissés au papier de verre.

En général ces tambours sont plus minces à la base et plus larges dans la partie où se fixe la peau. Celle-ci est fixée à l'aide de chevilles cylindriques (quatre le plus souvent), fichées dans des trous d'égal diamètre pratiqués dans le corps du tambour à environ vingt-cinq centimètres du bord.

La peau est montée encore à l'état brut (encore souple, pas encore séchée). Les bords sont alors bien étirés et fixés à l'aide des chevilles. Cette peau doit être épaisse pour résonner au loin. La plus utilisée en Guyane est la peau de biche.

L'accord s'obtient de deux façons :

- A l'aide d'un petit feu : la peau du tambour est passée au-dessus du feu quelques secondes jusqu'à ce qu'elle ait atteint la sonorité recherchée.

- A l'aide d'une ampoule électrique allumée placée dans le tambour jusqu'à proximité du fond de la peau ; cette méthode est cependant plus longue que la précédente.

LE JEU DU TAMBOUR KAMOUGUE

L'*agida* Aluku et le tambour *kamougué* créole se jouent de la même façon : le joueur à cheval sur le corps du tambour. Le *tibwa* est battu à l'arrière de l'instrument, posé à plat sur le sol.

La musique du *kamougué* est obtenue lorsque les tambours et *tibwa* marquent chacun d'une façon précise les rythmes que suggère la prosodie des formules suivantes :

- le tambour femelle dit : *mo ké mour* (je vais mourir)
 mo ké mour
 mo ké mour
- le tambour mâle dit : *mo foubin* (je m'en fous)
 mo foubin
- le *tibwa* dit : *tranpé kwak* (trempez le couac)
 tranpé kwak
 tranpé kwak

LES TAMBOURS DE KASE-KO

L'apparition des petits tonneaux de vin ou de viande salée va révolutionner la conception du tambour en devenant l'accessoire privilégié pour la construction des corps de tambour.

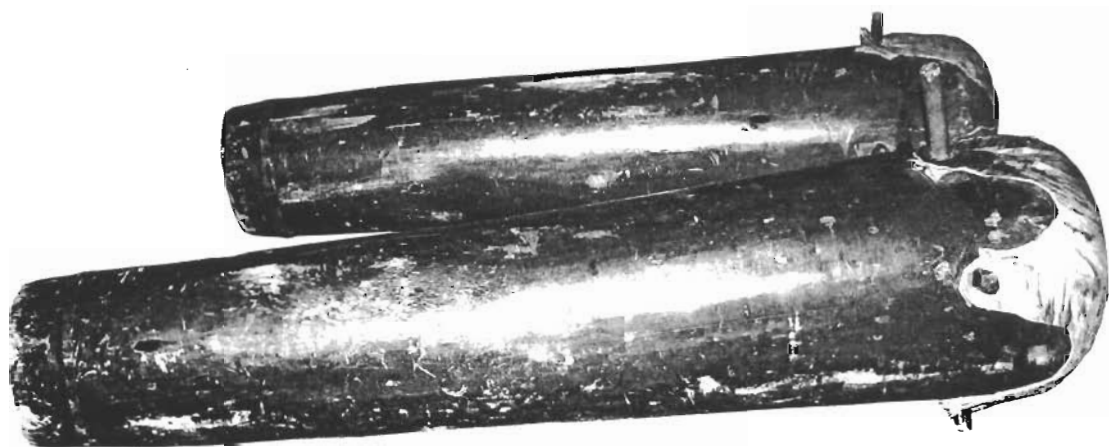
Mais la faible épaisseur du bois avec lesquels sont fabriqués ces tonnelets ne va plus permettre le système d'attache de la peau avec des chevilles en bois. Cette attache se fera désormais à l'aide de cercles en lianes qui vont coincer la peau sur le corps du tambour permettant de l'accorder. Ce type de tambour est appelé en Guyane *tanbou Kasé-kò*. Ce même tambour se retrouve en Martinique sous le nom de *tanbou bèlè* et en Guadeloupe sous le nom de *gwo ka*. Ces trois tambours avaient à l'origine la même conception mais les Guadeloupéens y ont ajouté les cordes et les clés. Cette technique a été adoptée par les Martiniquais et aujourd'hui beaucoup de Guyanais apprécient cette nouvelle façon d'accorder et de fixer la peau.

La forme de ces tambours de *Kasé-kò* est cylindrique et légèrement bombée pour que les cercles qui tendent la peau se trouvent fixés sur le corps dès qu'on les pousse vers le bas. Ces tambours sont composés d'un corps, d'une peau et de deux cercles au moins, qui constituent le système d'attache.

On emploie traditionnellement un petit tonnelet de vin ou de viande salée. Dans le passé il y a eu des fabricants de tonneaux en Guyane mais il semble qu'aujourd'hui il n'y en ait plus. La viande salée et le vin voyageant de plus en plus en petits fûts en plastique, les tonnelets disponibles aujourd'hui viennent principalement du Brésil ou de la Guadeloupe où il reste encore des tonneliers. Les cercles sont traditionnellement fabriqués avec une liane plus communément appelée *liane franche (Hétéropsis Jenmanii)*.

Ces cercles sont généralement au nombre de deux sur le tambour. Autour du cercle inférieur est enroulée la peau, le cercle supérieur est lui-même entouré de tissus et coince solidement la peau. C'est sur ce cercle que l'on frappe pour enfoncer cette dernière. La peau sera en principe plus épaisse pour les tambours de basse (*tanbou bas*) et plus mince pour les tambours de solos (*tanbou koupé*).

La peau la plus souvent utilisée sur ces tambours est la peau de *Kayacou*, petit cervidé très souvent ramené par les chasseurs du pays. Cette peau est montée encore brute ou sèche. Dans ce dernier cas elle sera ramollie dans un bain d'eau à laquelle on aura ajouté un peu de *tafia* (rhum).



Tambours de kamougué, Cayenne, Créole, groupe Dalhia, (tambours fabriqués en 1978)

DOCUMENT : UN KAMOUNGOUE A L'HABITATION DU ROSIER

"(...) Le même mulâtre qui avait reconnu et annoncé Rodolphe à son arrivée au Rosier entra dans la salle, tenant à la main son grand chapeau d'aourara : " Notre premier commandeur," dit Albert à son cousin.

Le nouveau venu était un homme d'environ trente-cinq ans, d'une force musculaire évidente, d'une figure intelligente quoique rude ; il était passablement vêtu d'un pantalon rayé et d'une veste vulgairement appelée *rochambeau*.

"Maître, dit-il d'une voix rauque et caverneuse assez ordinaire aux gens de sa couleur, maître, c'est l'heure de la prière, et les nègres demandent à danser le *kamoungoué* ce soir, si vous voulez bien. -Certainement, Anténor ; d'ailleurs c'est chose convenue," répondit M. du Rosier en descendant de son hamac (...)

Quand M. du Rosier, Albert et Rodolphe parurent sur le perron, où Anténor les attendait, une grande agitation régnait dans la cour intérieure ; par toutes les allées les esclaves accouraient en foule et se rangeaient en demi-cercle devant la façade de l'habitation ; les vieillards et les enfants, abandonnant les cases, arrivaient au lieu du rendez-vous général, et de temps en temps on entendait le bruit du tam-tam, que le chef d'orchestre ordinaire de la plantation avait déposé à côté de lui. Chaque négrillon, en passant ne manquait pas de faire résonner le sauvage instrument dont les roulements cadencés devaient tout à l'heure donner le signal de la folie. Au loin, sur la rivière, l'on apercevait des pirogues chargées de conviés, et les nègres du Rosier témoignaient leur joie par des battements de mains et des cris confus.(...)

Les nègres et les négresses du Rosier couraient dans toutes les directions pour aller au-devant des amis des plantations voisines. A tous moments des pirogues accostaient au bout de l'avenue, et des troupes d'esclaves endimanchés montaient à l'habitation. Le tam-tam faisait déjà entendre son bruit monotone, qui a quelque rapport avec le son des timbales de nos grands orchestres. A la Guyane, cet instrument se compose d'un tronc de palétuvier, naturellement creux et recouvert à l'une de ses extrémités par une peau de biche tendue. La caisse est assez longue pour que le musicien principal, qui la tient entre ses jambes, en ait une

grande partie derrière lui. Sur ce bout de tuyau s'escrime, avec deux grossières baguettes, un second ménétrier qui bat à contre-mesure, de manière à imiter le bruit des castagnettes. Les petits nègres criaient et chantaient, la plupart des femmes avaient disparu : elles revinrent bientôt, parées de leurs habits de fête et coiffées de leurs plus éclatants madras. Monsieur et Madame du Rosier s'assirent dans la galerie, d'où l'on dominait la pelouse ; les serviteurs de la *case maître* préparaient des rafraîchissements pour les danseurs, qui ne tardèrent pas à entrer dans le cercle des curieux.

Le *kamoungoué* est une danse à caractère, qui alarmerait peut-être la pudeur de nos gardes municipaux, mais que l'on ne craint pas de laisser exécuter devant les plus naïves jeunes filles de la Guyane. Zoé était placée entre sa mère et Rodolphe, quand une vingtaine de négresses, agitant des mouchoirs, pénétrèrent dans le rond. Albert se tenait à l'écart, les yeux fixés sur une fille de couleur de dix-sept à dix huit ans, dont la mise élégante attira l'attention de l'officier de marine. Zilia portait une triple chaîne d'or qui s'enroulait autour d'un cou gracieux, de longs pendants d'oreilles ornés de pierres brillantes se balançaient au-dessus de ses épaules ; elle était costumée avec la coquetterie d'une petite maîtresse. Rodolphe se souvint de l'avoir remarquée à la rivière le matin même, et comme elle souriait en regardant Albert, il s'aperçut que celui-ci rendait sourire pour sourire. Ce petit manège continua sans doute, mais le marin était trop occupé de sa voisine pour y prendre garde plus longtemps, et d'ailleurs l'instrumentiste précipitait ses roulements et ses cadences. L'on approchait du dénouement, du bouquet. En effet, au commencement, les coups de tam-tam sont mesurés lentement ; les danseuses, rangées sur une même ligne, pénétrèrent dans le cercle en se donnant des grâces ; chacune d'elles jette son mouchoir à un cavalier qui se place aussitôt en vis-à-vis. Alors commence une pantomime reproduite avec variantes d'un bout à l'autre des deux files, à la grande satisfaction des spectateurs. Le cavalier s'avance d'abord comme un timide suppliant, la danseuse s'approche de lui, puis se recule, l'attire, le repousse, fait la coquette aussi longtemps qu'elle peut : prolonger cette première résistance est son plus beau triomphe. Le danseur pourtant prend successivement des poses langoureuses, passionnées, lascives ; puis il fascine du regard la négresse, et, toujours bondissant, toujours caracolant, il s'élanche sur elle, la serre dans ses bras et lui communique peu à peu son exaltation. Parfois la danseuse échappe à tant d'entraînement en jetant son mouchoir à un second cavalier qui

s'empare à l'instant de la place du premier. Souvent elle cède, abandonne toute retenue, et stimule à son tour son vis-à-vis par des évolutions étranges et des contorsions à faire peur. Le jeu se prolonge jusqu'à ce que l'un et l'autre ne puissent plus résister aux charmes d'un si violent exercice. Cependant le tam-tam est devenu furieux, l'ivresse s'est communiquée de proche en proche, le délire est général, de nouveaux couples se précipitent dans l'arène, les spectateurs, hors d'eux-même, battent des pieds et des mains, s'agitent convulsivement en imitant les danseurs, crient, hurlent, grincent des dents. Les joueurs de tam-tam, harassés, haletants sont ceux qui semblent prendre le plus de part à la scène échevelée qui a lieu. Les coups qui tonnent sur l'instrument se succèdent avec une incroyable rapidité, la sueur ruisselle, les porteurs de torches brandissent leurs flambeaux résineux en sautant comme des démons, les étincelles pétillent et volent sur cette foule de noirs essoufflés qui sont arrivés au paroxysme de l'accès frénétique. Le chant, intelligible d'abord, s'est converti en cris sauvages ; on ne saurait plus distinguer, à travers la clameur, ni l'air, ni les paroles du *kamoungoué*, qui du reste se modifie et change suivant les plantations et les époques. Voilà ce qui avait lieu dans la cour principale de l'habitation.

La multitude, comme mordue par la tarentule, était parvenue au dernier période (sic) de la passion, à ce moment de rage auquel les Bacchantes antiques déchiraient les profanes à belles dents. Ce tableau mouvant et fantastique méritait bien d'être mis sous les yeux de notre observateur, qui n'avait jamais vu de danse nègre aussi caractéristique. Le *kamoungoué* est bien plus remarquable, sans contredit, que le *baboul* ou *bamboulas* des Antilles, que les *rôles*, misérable imitation de notre froide contredanse, même que le *calaguia*, exécuté seulement par un homme et une femme. Le *kamoungoué*, c'est la grande saturnale de l'habitation entière, le ballet monstre des esclaves, auquel tout le monde prend part, depuis les vieillards à laine blanche jusqu'aux petits enfants encore chauves".

Extrait de G. DE LA LANDELLE
L'habitant de la Guyane française,
vers 1842, p. 591- 594

LES INSTRUMENTS A CORDE



CORPS DE BANJO
Cayenne - Créole
bois - 81 x 30
Col. Bureau du Patrimoine
Ethnologique
N°89-2-56

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

Les tambours



TAMBOUR
-tanbou gragé-
Sinnamary - Créole
peau (cervidé), bois, colle - 30 x 10
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N° 89-2-45

CADRE DE TAMBOUR
Sinnamary - créole
bois, peinture, colle, métal - 40 x 10
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N° 89-2-46

Tambour sur cadre. La peau est tendue sur un cadre enduit de colle à base de vessie natatoire de poisson. Ce tambour, dont la taille et la hauteur de cadre peuvent différer sensiblement, est joué en batterie avec d'autres tambours.

**TAMBOUR**

- tanbou kasé-kò -
Cayenne - Créole
peau, bois, peinture, fer, liane franche, tissu - 61 x 44 x 143
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N° 89-2-43

CERCLES DE TAMBOUR

Cayenne - Créole
liane franche - 36 / 35 / 34 / 36,5
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N°89-2-47 à 89-2-50

Tambour à une peau, ouvert à son extrémité inférieure. La peau est tendue par trois cercles circulaires en *liane franche* (*Hétéropsis Jenmanii*) dont deux sont entourés de tissu. Le tambour présenté ici est le plus grand des tambours de *kasé-kò* ; on l'appelle communément *tanbou bas* ou *tanbou plombé*. Il sert principalement à la basse.

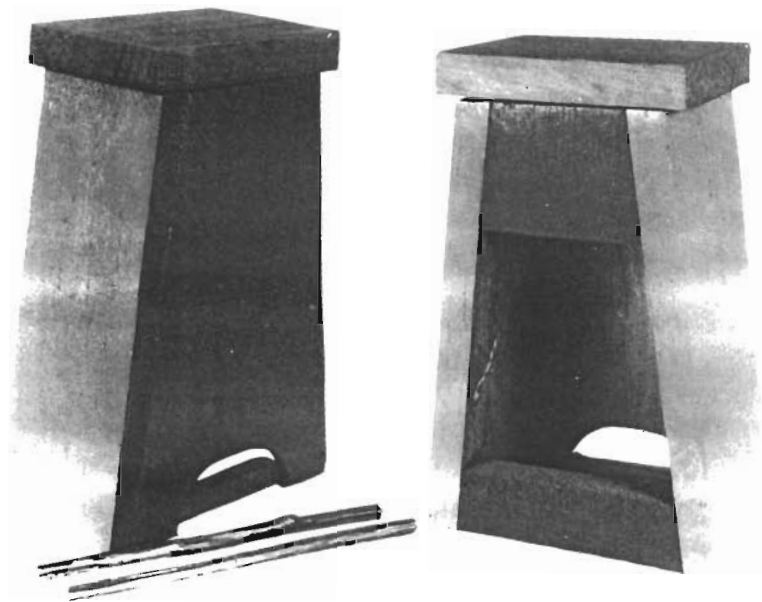
**TAMBOUR**

- tanbou kasé-kò -
Cayenne - Créole
peau, bois, peinture, fer, corde, tissu
43 x 28 x 87
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N°89-2-44

CERCLES DE TAMBOUR

Cayenne - Créole
fer, corde, tissu - 6 x 24 / 6,5 x 41
Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N°89-2-51 et 89-2-52

Tambour à une peau, ouvert à son extrémité inférieure. La peau est tendue par un système d'attache comprenant un cercle en fer recouvert de corde, de tissu, et de cinq tendeurs en métal.

**TIBOIS**

- ti-bwa -

Cayenne - Créole

bois, peinture, vernis, métal - 36 x 18 / 55,5
37 x 22Col. Bureau du Patrimoine Ethnologique
N°89-2-54 (1 à 3)

Baguettes de bois dur utilisées pour scander le rythme. Généralement fabriqués en *bwa golet* les *tibwa* sont le plus souvent frappés sur l'assise d'un tabouret ayant une caisse résonance ou encore sur la partie arrière du tambour de *kamougué*.

LES SONNAILLES**HOCHET**

-chacha-

Cayenne - Créole

calebasse, bois, grains de toloman, tissu, ruban
36 x 18, Prêt groupe Dalhia

Calebasse recouverte de tissu dans laquelle ont été introduits des grains de toloman. L'instrument est traversé de bout en bout par une baguette de bois entourée de rubans qui tiennent lieu de manche. Le sommet du hochet est orné de plusieurs rubans multicolores. Le *chacha* sert à marquer les temps du *léròl*.

LA MUSIQUE GUYANAISE D'AUJOURD'HUI

La Lyre Cayennaise



"La Lyre Cayennaise", dirigé par M. Albert CYRILLE, Cayenne, 1983,
Composition : Albert CYRILLE (banjo), Aristide CAPET (banjo), Justina ST-HILAIRE (guitare), Arth
VION (flûte), Jules ST-HILAIRE (chacha), Théràmène JEAN-MARIE (guitare), Jocelyn JEAN-MARIE
re), Yves JOSEPH (guitare basse), Michel PAUL (batterie).

APPROCHE DE LA MUSIQUE GUYANAISE

Chacun s'accorde à reconnaître que le vocable «musique guyanaise» prête encore à confusion et reste à définir. Le mot musique, il est vrai, est insaisissable, le domaine musical n'a guère fait l'objet jusqu'à aujourd'hui d'investigations de la part des chercheurs ; si l'on veut saisir dans sa globalité la portée du champ musical guyanais, on doit se référer à l'histoire constante de ce pays, et comprendre que la musique doit être envisagée dans le contexte social dans lequel elle s'insère.

La Guyane constitue à tous points de vue une terre d'échange et l'on pourrait même ajouter une «terre d'aiguillage». L'histoire est là pour nous rappeler ces faits : population hétérogène composée de divers groupes ethniques amérindiens, apport de populations de souches diverses : Européens, Libanais, Chinois, Mhongs, groupes africains non moins hétérogènes etc. On comprend que de tout cela soit sorti un mélange culturel intense et particulièrement intéressant.

On comprendra aussi que l'évolution musicale guyanaise renvoie à toute l'évolution de la musique de l'Archipel caraïbéen. Il faut retenir du point de vue qui est le nôtre la Martinique, Guadeloupe, Cuba, Jamaïque, Haïti, Saint Domingue, Porto-Rico, Trinidad, Saint Martin. En poussant l'analyse on pourrait inclure les musiques du continent sud-américain : Brésil, Venezuela, Colombie, Pérou etc... On verrait par là-même comment les survivances musicales africaines sont étonnamment présentes dans les musiques de ces pays.

Ce qu'il convient de souligner ici, c'est qu'aux origines des musiques guyanaises, antillaises, comme celles des musiques afro-américaines, la multitude d'éléments provenant de cultures sans contact entre elles. Les apports de l'Afrique survécurent avec plus de force dans les îles, dans les danses, les nombreux rythmes. Ce qui est frappant, c'est que tous ces rythmes, si nombreux soient-ils, naquissent dans la diaspora noire. Il est indéniable que toutes ces musiques, tant dans leurs aspects mélodiques, qu'harmoniques, conjuguent des éléments culturels de l'Afrique et de l'Europe. Point n'est besoin de rappeler ce que doivent à la contredanse française la vieille habanera haïtienne ou la calinde, déjà connue au XVIIIe siècle à Saint Domingue et qui vint s'implanter en Louisiane.



Monsieur Victor MUNIAN
Joueur de banjoline (petit banjo)
Cayenne, 1938, cliché Bureau du Patrimoine
Ethnologique

Les musiciens de cette époque étaient
tenus d'avoir une tenue très soignée.



"Orchestre Antoine-
Edouard" dirigé par
Edmond ANTOINE-
EDOUARD, 1958,
cliché Bureau du Patri-
moine Ethnologique.

Les vicissitudes de la traite ont amené les Noirs sur presque tous les continents. Partout où les Noirs sont passés, partout où ils séjournèrent, leurs rythmes ont laissé une empreinte profonde. Quelle musique a constitué un fonds folklorique plus riche que celui apporté par la musique des esclaves africains aux U.S.A. ? Revenons sur un aspect dont on ne souligne pas toujours l'importance : la souche principale des colons européens allait dans chaque groupe d'îles influencer fortement la musique qui s'y constituait, les apports français et espagnols paraissant de ce point de vue et dans ce contexte, plus dynamiques : on le ressent dans la musique guyanaise. Il faut dire aussi que la musique fut un des moments et un des facteurs de la reconstitution de communautés déracinées et niées dans leur réalité humaine par l'oppression esclavagiste.

La musique populaire des guyanais s'est adaptée après comme avant la seconde guerre mondiale aux changements survenus dans l'ordre social qu'elle illustre. La Guyane, ne l'oublions pas, a toujours connu des apports de population de souche européenne dont la musique occupait une place prépondérante dans la société coloniale depuis l'instauration de l'esclavage. Le Guyanais tout au long de son histoire sera confronté à ces influences musicales extérieures. Toutes les musiques qu'il avait l'occasion d'écouter, d'entendre venaient de la France. Aux alentours des années vingt et trente il y aura un grand foisonnement culturel fondé sur l'épanouissement de la lecture, et de la musique. Des associations, des cercles verront le jour, des instruments comme le piano, le violon constitueront un attrait auprès de la bourgeoisie guyanaise de l'époque. On prenait plaisir à chanter, jouer. Les bals populaires connaîtront une vogue inouïe sans oublier les festivités carnavalesques.

Mais qui écoutait-on ? que dansait-on ? tout air à la mode à cette époque là. Ces airs étaient diffusés ici par l'intermédiaire de voyageurs, marins, hommes d'affaires, politiciens. Les musiciens de l'époque adaptaient ces mélodies, les jouaient sur leurs instruments : l'inspiration venait en quelque sorte d'ailleurs. On voit donc que la Guyane a toujours été confrontée à une réalité musicale extérieure - tout ce qui était joué, interprété, chanté ne venait pas toujours du terroir, d'où les difficultés aujourd'hui d'avoir une véritable musique guyanaise avec ses spécificités, ses caractéristiques propres, son originalité. L'interprétation culturelle européenne n'a pas permis l'éclosion, l'émergence d'une véritable dynamique musicale.



Les Mécènes



Weye Nove



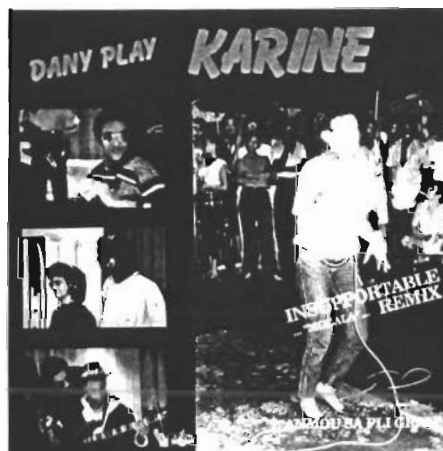
Blue-Birds

ZOUK MAKOSSA



V-80

V 80



Dany Play



Sylviane Cédia

Pourtant de grands noms de cette musique guyanaise se sont imposés avec force : le saxophoniste Cléri, le tromboniste St.Hilaire sans oublier les orchestres prestigieux de Munian, Antoine-Edouard, Théolade. Certes un auteur-compositeur chansonnier comme Edgar Nibul a engagé cette rupture avec la réalité musicale européenne en composant des airs originaux : «Nos Richesses», «Mouvement d'avion», «Place des Amandiers» etc., mais Nibul n'a pas été suivi par ses pairs.

Beaucoup de musiciens récusent le terme de musique guyanaise, ils nous disent eux-mêmes que cette musique est encore hybride, batarde. Nous leur laissons la responsabilité de leurs propos, nous pensons malgré tout qu'il existe un substrat musical guyanais même s'il n'est pas encore perceptible.

Il y a aujourd'hui un désir d'authentifier, de «guyaniser» la musique. Cette intention se fait sentir aujourd'hui de la part de la jeune génération des musiciens guyanais ; Certains composent eux-mêmes leurs morceaux : Sylviane Cedia, Weye Nove, Dany Play, Edwar Blasse, pour ne citer qu'eux, mais les rythmes, l'architecture sonore, restent tributaires des influences étrangères. Ils conjuguent leurs efforts pour offrir au public une musique collant plus à la réalité guyanaise. Ils ont recours à tous les moyens ultra sophistiqués que leur propose la technique, mais n'arrivent pas toujours à imprimer une marque spécifiquement guyanaise à leur musique.

L'instrumentation de base de tout orchestre guyanais repose sur la guitare, instrument fétiche des musiciens de ce pays, la batterie, la basse ayant remplacé la grande contrebasse, et puis depuis peu quelques orchestres comportent des cuivres, saxophones, trompettes, trombones : citons par exemple les Blue-birds, les Mécènes, le groupe V 80.

Les îles voisines ont fait déferler toute une série de rythmes, et danses bien connus des populations de ces pays là : calypsos, méringués, biguines, marzukas, quadrilles sans oublier les rythmes latins : boléros, chachas, rumbas, guaguanco etc... Ces musiques influencèrent le comportement musical des musiciens guyanais, qui exécutaient à la perfection ces danses, lesquelles furent très prisées par toute la population.

En conclusion, nous dirions que la musique guyanaise se cherche, le substrat existe, mais il reste encore un long chemin à parcourir si on veut s'affirmer sur la scène internationale.

Christian MEDUS
Professeur de collège.

EN GUISE DE CONCLUSION

Et demain ? Notre musique guyanaise d'aujourd'hui, nos musiques, s'inscrivent dans une histoire complexe, confuse mais riche, dont nous avons tenté de remonter quelque peu le cours. Tout au long de cette histoire, là Guyane s'est trouvée au carrefour de multiples courants culturels, divers et parfois violemment affrontés. Elle a été, au fil du temps, dans la nécessité de construire et de reconstruire une identité fragile, sans cesse interrogée et remise en question.

Des cultures africaines, européennes pour l'essentiel, mais pas exclusivement, que l'histoire a mise en présence, est née la culture créole, empruntant à toute mais à nulle autre semblable. D'autres peuples ont su, sur ce même sol, faire leur profit d'autres processus de métissage culturel liés à leur histoire propre : peuples amérindiens, dépositaires de traditions qui se sont formées à travers des déplacements multiséculaires et d'incessants échanges culturels au sein de l'aire amazonienne ; peuples marrons dont le génie a été de conserver, en le développant et en l'adaptant, un précieux héritage africain.

Mais l'histoire ne s'est pas arrêtée. De ces apports multiples dans cette histoire, une musique proprement guyanaise est en train de naître, qui, ainsi que nous le rappelle Christian Médus, cherche encore sa forme. D'autres univers culturels à nouveau l'environnent : influence, hier, des musiques afro-cubaines, du jazz ; présence, aujourd'hui, des musiques de l'aire caraïbe, marquées notamment par les courants si contrastés du «reggae», du «zouc» et dans une moindre mesure aujourd'hui, du «compas» ; présence également, même si elle est à certains égards marginale ou encore discrète, d'autres musiques, issues d'autres cultures, qui sont celles de populations plus récemment installées sur le sol guyanais.

De toutes ces cultures -certaines proches entre elles, d'autres radicalement différentes-, de toutes ces musiques, la musique guyanaise de demain sera sans doute faite : empruntant, à nouveau à toutes, mais à nouveau à nulle autre semblable, devenue, plus encore, elle-même...

Sauf mention contraire les clichés du catalogue ont été réalisés par J. PROSPER