HAL
open science

Le “ dire musical ” pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thème et variations.

Apollinaire Anakesa Kululuka

▶ **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Le “ dire musical ” pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thème et variations.. Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècles, 2015, 978-2-84450-451-7. hal-01968004

HAL Id: hal-01968004

https://hal.univ-antilles.fr/hal-01968004

Submitted on 15 Jan 2019

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

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

Le « dire musical » pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thème et variations.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA

in Jean MOOMOU et les membres de l'APFOM, *Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècles*, Matoury, Ibis Rouge, 2015, pp. 377-393.

Prélude au "dire musical" et au marronnage…

Parler du "dire musical" pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane revient à traiter une sorte de masque énigmatique figurant un genre d'effroi sacré, et même une sorte d'angoisse primitive devant le mystère et l'agressivité du monde. C'est tenter de pénétrer un univers des énergies où sons et rythmes musicaux se muent tel un esprit, pour servir de modèle invariable que le temps humain ordinaire ne peut atteindre et dans lequel l'individu non initié ne peut se glisser.

Qu'est-ce qu'un "dire musical" ? Quels en sont la nature et le sens ? Quelle lecture en faire ? Comment l'exprimer ou le traduire par un langage objectif ? Ces quelques questionnements semblent capitaux pour servir de base à cette réflexion autour du concept que je propose du "dire musical" comme vecteur d'énergies pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé.

Le marronnage ? La liberté ? Les Bushinengé ?

Le marronnage[1], une des questions culturelles majeures sur le plateau des Guyanes entre autres, est de nos jours largement débattue par les scientifiques de tout bord. Particulièrement en Guyane française, cette thématique est régulièrement traitée depuis une dizaine d'années, notamment dans le cadre de la Biennale du Marronnage instaurée et organisée par la Mairie de Matoury.
Le marronnage et la liberté sont liés par un phénomène historique d'une dimension protéiforme. Ce phénomène, qui est aussi un lieu de mémoire encore opaque à ce jour, ne saura être largement développé dans le cadre restreint de cet article, tant sa matière inépuisable nécessiterait un rendu plutôt livresque. Il convient néanmoins de se pencher sur certains des points essentiels à la clarification du sujet que j'aborde aujourd'hui. Loin des caricatures réductrices de la présence localisée d'un peuple, bushinengé en l'occurrence - une localisation du reste singulière par son histoire et son isolement -, le marronnage, comme la liberté qui pointe au bout, ne forment nullement des voies mettant en scène des

[1] Divers ouvrages et articles sont consacrés au thème du *marronnage* (voir quelques références dans la bibliographie). Moi-même j'en aborde notamment dans Bruno POUCET (dir.), *Marronnage et diversité culturelle.* Actes du colloque de la Biennale du Marronnage 2010, Matoury, Ibis Rouge, 2012, aux pages 71-, dans « Les voies du marronnages et la culture des libertés : itinéraire à travers la culture musicale subsaharienne ».

déracinés de carte postale en quête de liberté, souhaitant quitter un environnement étranger et hostile pour trouver dans la forêt du plateau des Guyanes les odeurs, les saveurs, les couleurs et les bruits de l'Afrique lointaine et imaginaire de leurs ancêtres (Anakesa, 2012 : 71).

Le marronnage est avant tout motivé par la quête, souvent chaotique, de voies menant vers une culture de liberté au sens large du terme, pour tout peuple qui en entreprend la démarche. Cette culture est fondée sur un ensemble de facteurs permettant à tout homme de faire s'épanouir le potentiel qui régit l'âme, l'esprit et le corps, tout en exploitant et en entretenant, généralement par nécessité, les facultés disponibles de l'Homme. Chez les Bushinengé, ce processus est régi par les fondements culturels, dont les plus anciens sont ceux des traditions ancestrales africaines. Ces fondements culturels comportent, en particulier, les éléments de vie communautaire, les peintures aux couleurs et aux formes symboliques, les danses, chants et musiques spécifiques, ainsi que les contes et autres éléments linguistiques d'inspiration africaine. Tous ces éléments sont dotés de forces d'évocation et de représentation particulières. Toutefois, pour des raisons liées à l'environnement, à l'histoire et aux brassages et métissages des cultures notamment, ces fondamentaux traditionnels, contrairement à ce que l'on peut encore observer en Afrique, ont différemment évolué au sein de chaque composante ethnique bushinengé de Guyane française entre autres. En conséquence et de façon paradoxale, la culture bushinengé est aujourd'hui parfois plus proche des originaux, nombre d'éléments d'inspiration africaine y ayant été scrupuleusement conservés jusqu'à ce jour, alors qu'ils ont muté ou carrément disparu en Afrique.

Sur le cheminement de leur liberté, les esclaves ancêtres des Bushinengé ont été ramenés en Amérique ne préservant de leur dignité humaine et de leur identité que leur poésie (leur dire), leur âme musicale (avec rythmes, chants et danses sous-jacents), tout en disposant de toutes sortes de connaissances et de savoirs. Ils en détenaient des compétences dans des domaines variés de la vie. Ces compétences étaient le fruit d'un enseignement initiatique acquis à travers l'éducation traditionnelle de chaque individu dans sa société d'origine. Tous ces éléments ont constitué une force, dont l'énergie a accompagné les hommes dans la voie du marronnage pour la reconquête de la liberté morale et physique dont ils avaient été dépossédés. Dans ce processus, musiques et danses ont joué un rôle primordial. Leur utilisation obéissait déjà, à cette époque de l'esclavage, aux règles socioculturelles d'africanité religieuse et de solidarité communautaire, répondant davantage aux impératifs de leur survie face à l'oppression alors subie.

Bushinengé ? Qui sont-ils finalement ?

On le sait maintenant. Communément appelés Noirs Marrons, et plus récemment (années 2007-8) dits Bushikondé Sama (hommes dont le cadre de vie est la forêt, incluant aussi les Amérindiens), la dénomination Bushinengé comme, du reste, le nom Marron ne sont initialement plus exempts de connotations négatives, en ce qu'ils renvoient effectivement à l'image d'un animal domestique qui, s'étant préalablement échappé de son lieu de

domestication, retourne à la vie sauvage. Cela se comprend bien dans le contexte historique de l'esclavage. Faut-il encore rappeler que le nom Bushinengé est, à l'origine, porteur de mépris et d'exclusion ? Cette appellation permettait ainsi de désigner, comme étant des sauvages, ceux parmi les esclaves africains qui, quittant les plantations, s'étaient détournés des voies civilisatrices de leurs maîtres en devenant des « Nègres de bois ». Dans le fait, cette partie des descendants d'esclaves étaient plutôt épris de la soif de liberté. Aussi s'échappèrent-ils, aux XVIIe-XVIIIe siècles, des plantations du Surinam et parvinrent à organiser leurs propres sociétés dans la forêt de l'intérieur, tant du côté de la Guyane hollandaise (actuel Surinam) que du côté de la Guyane française. Par vague successive, cette organisation s'est progressivement faite ici en six groupes ethniques : Djuka (N'Djuka ou Bosches), Aluku ou Boni et Paamaka (Paramaka) à l'Est. Les Saamaka (Saramaka), les Matawayi et les Kwinti se sont retrouvés à l'Ouest.

On notera que l'usage actuellement admis du qualificatif « bushinengé » par lequel ces peuples se désignent eux-mêmes sert avant tout d'étendard identitaire. Ils ont ainsi réussi à retourner la situation et à faire du négatif, le positif, ce vocable leur servant désormais à proclamer une appartenance commune, afin d'affirmer leur spécificité culturelle au sein de la société pluriculturelle guyanaise. Toutefois, même si ces différents peuples bushinengé ont des cultures semblables, il existe en leur sein d'importantes variantes, particulièrement entre le groupe de l'Est et celui de l'Ouest. À cela s'ajoute de subtiles distinctions qui subsistent à l'intérieur même de chacune de ces deux grandes subdivisions.

Dans le domaine socioculturel, à l'époque de l'esclavage, la condition humaine des Bushinengé les a obligés à recomposer un nouveau dispositif culturel, puisant essentiellement dans l'Afrique de leurs origines. On n'oubliera pas que les esclavages constituant chacun des groupes ethniques bushinengé en présence ne sont ni de la même origine régionale, ni de la même culture initiale africaines. C'est une créolisation afro-africaine alors imposée par les maîtres qui, dès leur arrivée sur le sol américain, mélangeaient les esclaves d'origine différentes, afin de limiter les conséquences qu'engendrerait un important regroupement homogène, pouvant, notamment, constitué une force d'opposition et de révolte, capable de se retourner contre eux-mêmes. La culture des Bushinengé a, du reste, été enrichie par des emprunts amérindiens ainsi que par des apports européens (principalement dans le domaine de la langue, pour ce dernier cas). À ce sujet, les Saamaka, les Kwinti et les Matawaï ont créé des idiomes empruntant largement au portugais, alors que la langue développée par les Djuka, les Boni et les Paamaka est fortement influencée par l'anglais, à l'exception des Kotika qui sont issus des Djuka et avec lesquels ils constituent la même nation. En effet, la langue kotika emprunte davantage aux idiomes néerlandais qu'anglais du djuka.

Malgré cette recomposition de leurs dispositifs linguistiques, les Bushinengé ont conservé une accentuation, ainsi qu'une intonation à l'africaine de leurs nouvelles langues. D'ailleurs, culturellement, ce peuple est réputé être le dépositaire privilégié des traditions d'essence

africaine des Amériques. Sa culture demeure toutefois le fruit de son génie et de sa capacité à intégrer et à actualiser divers facteurs de connaissances ancestrales et d'emprunts. Chaque ethnie en présence a su les adapter à ses nouvelles exigences de vie (ordinaire ou sacrée), au sein de sa propre trame sociale. Cette dernière est souvent régie par diverses pratiques rituelles collectives, où musique et danse jouent un rôle capital.

Thème et variations…
De la nature et du sens du "dire musical bushinengé"

Pour mieux saisir ce qu'est le "dire musical", commençons par relever que la musique compose et recompose des phénomènes existentiels, pour le moins singuliers, dont on ne peut véritablement épuiser les définitions ni en décrire la nature exacte, sa vérité. On sait, néanmoins, que son importance comme son utilité ne sont pas des moindres. La musique touche la part tant physiologique, psychologique que philosophique ou idéologique de chaque être humain. La forme de langage qui en découle est un monde à lui seul. Il n'est pas uniquement expressif et perceptif, réduit au jeu (exécution) et à l'audition, il est aussi psychique. Charles Malherbe (préface, 1911 : II) l'a d'ailleurs fait correspondre à des mouvements de l'âme, donnant « lieu à des manifestations de sentiments et de pensées qui agissent sur l'organisme, qui l'excitent et qui le détraquent, au besoin ».
Elle est un élément de bonheur de l'humanité, un moyen d'équilibrer les passions humaines. Elle les libère de beaucoup de contraintes et de difficultés. À des contextes et circonstances variées, tour à tour, le langage musical sert à accompagner l'expression des moments de joie. Il excite les émotions, agit sur les maux et douleurs physiques, redonne goût à la vie, mais aussi fortifie et soutient l'âme dans l'adversité. Il en est par exemple ainsi du langage tambouriné des Hmong exclusivement utilisé pour leur cérémonie funéraire. Le langage musical ennoblit par ailleurs les facultés par trop excitées à travers les appétits sensuels, et porte l'homme vers des jouissances spirituelles, vers le sublime. La musique demeure ainsi l'un des outils les plus significatifs pour l'expression des émotions profondes de l'âme. Aussi est-elle une puissance, une énergie qui subjuguent, électrisent, émeuvent, entraînent les âmes les plus différentes dans la voie de l'harmonie et du partage, tout en commandant parfois l'amitié la plus pure. Elle peut constituer aussi la force morale qui secourt victorieusement la faiblesse physique. Aussi la musique devient-elle cette "amie" qui console presque toujours, et qui guérit quelquefois.

Pour son expression, la musique est dotée d'un langage diversifié, de part le système des symboles et de représentations qui la caractérisent dans le processus d'échanges qu'elle induit à travers l'élément moteur (actif ou d'expression) et l'élément sensoriel (passif ou de perception). Ce langage pluriel relève tout à la fois de l'ordre du reflex et de l'ordre de l'intention. Le premier dépend d'une série d'états psychiques successifs chez l'individu, et dépasse quelquefois ses limites. Son rapport à l'ordre de l'intention est régi par un processus complexe, volontaire et intellectuel de l'individu qui fixe ses acquisitions réflexes tout en les adaptant à l'expression des échanges psychiques. Cette multiplicité du langage exige de

longs développements que je ne pratique pas ici. Néanmoins, il convient de souligner quelques faits qui éclaireront la suite de mon propos.

La musique est une "langue" riche et puissante par le biais de laquelle peuvent s'exprimer toutes sortes de pensées, de sentiments, naissant des rapports sociaux, et même de la contemplation de la nature ou du monde sacré. Dans la tradition bushinengé, comme c'est le cas dans les traditions africaines où elle a pris naissance, la musique est ainsi un langage particulier où parole et chant forment un pendant irréversible. Autrement dit, aucune de leurs composantes n'est pensée comme étant extension, ni transformation, et encore moins parure de l'autre. Donc, parole et chant, musique et danse sont des équivalents qui interagissent.

Il en résulte un système musical qui fait partie des systèmes de pensée de l'humanité où l'on cherche, peu ou prou, à proposer une vision du monde. En corollaire, ce système règle en même temps des valeurs, ainsi que la conduite et l'appréciation des choses au sein de la société. La musique, qui en découle, est harmonie dans laquelle se régulent des stratégies qui permettent de reconnaître diverses identités (humaines, animales et divines), leur logique, pour ensuite mieux les tresser sur la base du postulat que tout tressage, n'ayant qu'une valeur temporaire doit, s'il y a nécessité, être détressé pour être adapté en étant adéquatement tressé à nouveau, ce, en fonction des circonstances et des contextes changeants de la vie.

Sur cette base, la musique permet de relier et d'harmoniser énergies et forces entre les hommes, entre l'homme et l'univers sacré, entre l'homme et l'environnement naturel, tout en régulant les logiques sous-jacentes. Ces dernières sont parfois antinomiques, en termes de besoins physiques, physiologiques et spirituels. Ici, sons et silences qui engendrent la musique sont de très haute importance. Le silence, notamment, tient de la culture du vide, là où les énergies peuvent circuler et permettre des transformations. La sagesse des Anciens considère que seul un bol qui se vide peut être à nouveau rempli. De même, ce qui est fini, ce qui est fixe ou ce qui est plein ne trouvent leur perfection que dans leur finitude, leur mort ; et donc leur disparition. Ainsi, le silence, en musique notamment, est à ce propos pensé comme le moyeu d'une roue, dont le vide central permet d'équilibrer l'action des rayons. Cette conception des choses donne du sens à ce que l'on qualifie de tradition. Cette dernière a pour fondement des valeurs, et pour vie, une dynamique mouvante s'ouvrant sur plusieurs directions, sur plusieurs dimensions, qui servent souvent de lieu de rencontre de forces contradictoires en perpétuel mouvement. C'est là une conception qui tient compte du dualisme inhérent à toute chose.

Dans ce cadre, quelques principes capitaux tiennent lieu de piliers dans la conception et la production musicales. Il s'agit de la répétition, de l'imitation et de l'improvisation. Chez les Bushinengé, comme chez les Africains traditionnalistes, ces principes permettent aussi de penser le monde de façon cyclique, et de penser les différences comme paramètres de co-existence, de co-régulation et même de co-engendrement, pour développer une stratégie de

l'harmonie intérieure dans le domaine spirituel, et extérieure dans celui physique ou matériel. Voici pourquoi une telle musique relève aussi de la culture de l'intériorité, celle qui demeure un moyen de connaissance de soi (au sens de se donner la possibilité de s'agencer à l'autre), afin de permettre ou de favoriser l'osmose avec les autres univers (environnement naturel et univers métaphysique).

Le postulat sur la musique étant posé, il nous reste à savoir *ce qu'est alors un "dire musical" ?*

Cette question *a priori* simple reste néanmoins embarrassante, car la réponse que l'on peut y apporter est multiple. Elle implique de nombreux facteurs de l'existence humaine qui résultent des sens que revêtent les mots "dire" (associé à la Parole, au Verbe) et "musique". Cette dernière ne peut, du reste, pas que se résumer en quelques mots sur l'acoustique. Il s'agit encore moins de la simple mise en perspective de la parole face à la musique ou vice-versa. Il est plutôt question de la spécification d'une interrogation : et s'il y avait au cœur même de la musique, quelque chose comme une parole, "un dire" qui en fondait la communication (au sens large du terme), et en assurait la fixation de la mémoire, sa relative pérennité ?

Le "dire" est ici à prendre dans sa double signification de facteur de création et de production d'une part, de fixation de la mémoire et de transmission d'autre part, et même de la dialectique du verbe où, dans la musique, découlent des pratiques et des procédés discursifs similaires à ceux du langage verbal. On assiste en quelque sorte à une mise en scène de la raison orale à travers la musique. Autrement dit, c'est là une sorte de dramatisation du récit dans la traduction du mémorable et dans l'invention du merveilleux. Globalement, c'est une articulation des faits et des temps philosophiques, historiques et mythiques ; une manière de relier le passer et le présent, une façon de penser qui réconcilie l'homme avec la parole créatrice originelle ; une manière d'être libre. C'est aussi l'ensemble des toutes sortes de dispositions relatives à l'action, au jeu et à l'harmonie générale de l'exécution musicale qui en découlent. Le résultat de cette préparation d'événements musicaux et extramusicaux coordonnés, avant leur accomplissement effectif, se fait au prix de beaucoup d'habileté et d'expériences.

Comme pour la langue parlée, il en résulte le "dire musical", qui se structure à traves un langage spécifique et complexe (à la fois intelligible et non intelligible par l'entendement physique humain), et qui peut ou ne pas être directement associé à la parole chantée notamment, car le "dire musical" est doté d'une signification typique dont l'action va jusqu'au de-là de l'exprimable par la simple parole parlée ou écrite. Aussi peut-on envisager que ce qui est consciemment inintelligible soit inconsciemment déchiffrable, dans la mesure où la musique réveille des éprouvés dormants, tapis dans l'inconscient.

Le sens du "dire musical"…

En tant que concept, chez les Bushinengé, la nature du "dire musical" est double : à la fois "parole" et musique ayant valeur de langage doté de codes restant principalement intelligibles aux personnes qui en sont initiées. Un langage spécifique en illustre la signification : l'*apinti*, ce langage tambouriné codé est d'essence exclusivement rituelle.

Fig. 1 : *Tambour apinti*. Solan (pays saamaka, Surinam, novembre 2012). Cette image comme celles qui suivent sont de l'auteur.

D'une façon générale, l'*apinti tongo* (langue ou langage *apinti*) sert, aujourd'hui, de prélude surtout à certaines pratiques cérémonielles et rituelles (souvent pendant les rites funéraires et de levée de deuil *booko dei* et *puubaaka*, mais aussi pendant certaines prières aux divinités ou aux ancêtres). Il en découle un certain nombre de rituels, dont les cérémonies fondés sur des pratiques magico-religieuses dites *obia pee* : concept à résonance multiple qui, selon les Anciens bushinengé, englobe « science et conscience, expérience et son objet, opération et opérateur ». Ces pratiques constituent l'expression de l'univers supra-humain avec lequel l'homme demeure sans cesse en adéquation, et dont il convient de se concilier les puissances. Ce sont des puissances formées notamment des ancêtres et des divinités. Ils sont des vecteurs par lesquels les Obia Man (pratiquants d'*obia*) entendent agir sur leurs semblables, mais aussi vivre en osmose avec la nature, pour également mieux agir sur cette dernière, et donc mieux l'exploiter au profit des hommes dans la société, pour leur procurer bien-être et liberté d'être.

De ces pratiques rituelles et magiques découlent une double culture, matérielle et immatérielle. Elle offre un grand intérêt pour l'approche des relations historiques et symboliques entre différentes ethnies bushinengé. Cette double culture a pour ciment la musique, avec les différents rythmes, les chants et les danses qui y sont associés. Sa pratique, fortement liée à des éléments extra-musicaux, est adaptée à toutes sortes de contextes et de circonstances de la vie, tout en étant inscrite dans les espaces temps et sociaux assez bien définis. Ainsi y exécute-t-on, par exemple, le *susa*. Initialement danse guerrière, il porte sur une performance acrobatique où se confrontent des danseurs exclusivement masculins. Les gestuelles chorégraphiques, comme la musique instrumentale et les chants utilisés, forment un langage riche en significations, au sens du "dire musical", un langage ici rituel codé et réservé. Pendant la performance du *susa*, se met en scène une rivalité à travers des mouvements et des figures chorégraphiques acrobatiques, reproduis au moment opportun et avec le plus de finesse possible. Le *susa*, tout à la fois musique et danse, est aussi symbole de liberté et de survie. Le danseur vaincu, que l'on dit *kii* ou *tué*, cédera sa place à un autre.

Regardons maintenant ce qu'il en est pour le *songé,* qui désigne musique et danse traditionnelles par lesquelles un chanteur principal stimule la foule grâce aux formules mélodico-rythmiques virtuoses. Le chœur y répond par un thème mélodique simple et répétitif. Danseuses et danseurs, sonnailles *kawaï* nouées aux chevilles, alternant en exécutant des pas qui sont guidés par des formules rythmiques codées du tambourinaire soliste.

Pour l'accompagnement des *obia pee* (cérémonies rituelles magico-religieuses ayant rapport avec la nature et les divinités), musiques et danses typiques sont exécutées. Elles forment un "dire musical" spécial qui implique une communication avec des dieux, des forces de la nature et des esprits des ancêtres. Cela se fait à travers toutes sortes de célébrations, d'implorations, de louanges, de récitations et d'imprécations. Des rituels pratiqués, on compte *l'ampuku* (esprits de la forêt), *kumanti* (forces et divinités spécialistes de la protection contre toutes formes des blessures physiques, en particulier celles pouvant être causées par des armes blanches ou à feu). L'*amanfu* désigne les divinités de feu, tandis que le *wenti*, celles des eaux qui sont aussi porteuses de richesses et de protection contre les dangers des eaux.

Fig. 2 : Performance d'un rituel *obia*, Solan, novembre 2012.

Fig. 3 : Un *Obia Man* officiant un rituel *obia*, Solan, novembre 2012.

D’une façon générale, pour extrapoler ce "dire musical" - à travers les rythmes, les chants et les danses -, les instruments musicaux utilisés dans les différents rituels, les tambours, en particulier, portent le nom soit de la cérémonie rituelle pratiquée, soit d’une divinité ou d’un ancêtre. Par ailleurs, l’instrument musical de cette catégorie, étant pensé comme un "être culturel" représentant un dieu ou un ancêtre, le son qu’il produira sera alors assimilé à la voix et à un ensemble des messages codés, soit que l’on reçoit de la divinité ou de l’ancêtre concernés, soit qu’on leur adresse. Si l’instrument concerné peut représenter l’incarnation de la divinité ou de l’ancêtre visés, ces esprits peuvent par ailleurs prendre possession de certains danseurs qui, parfois, sont aussi tambourinaires de l’instrument qui les représente.

L’on comprend alors pourquoi, dans la société bushinengé, la musique et son langage, que je nomme le "dire musical", sont solidement tissés dans la trame sociale du quotidien. La musique y devient l’élément moteur qui régule un ensemble des relations complexes et riches en actions, en symboles et en significations, parmi les membres de la société, mais aussi entre les vivants et les ancêtres, entre les humains et les divinités, entre les humains et l’environnement naturel.

Quelle lecture faire du "dire musical" ? Comment l’exprimer ou le traduire par un langage objectif ?

Comme en Afrique de leur origine, les Bushinengé conçoivent le "dire musical" comme un phénomène complexe, qui comporte de multiples strates, autant concrètes que conceptuelles. Ils y impliquent de nombreux facteurs existentiels constituant un flux d’alliances multiples (rituelles et profanes essentiellement), lesquels forment un tout indissociable de la vie sociale. À ce titre, la musique est considérée comme un art et une culture de conception, de communication et de vécu des sons. Elle est chargée de valeurs traditionnelles. La grande diversité émotionnelle et sentimentale qu’elle exprime, à travers une mélodie, à travers une gestuelle délicate ou à travers un timbre subtil, sont tous souvent très évocateurs. De cette musique résultent, par ailleurs, des tresses de connaissances rhizomateux issues des rapports musique, danse et parole, auxquels on associera également l’art pictural majeur des Bushinengé, le *tembé*.

En effet, la parole (à travers le parler ou le dire verbal), ainsi que la musique à laquelle s’adjoint l’élément poétique, ont, chez les Bushinengé, une fonction de réserve d’énergie qui nourrit leur identité et leur culture, tout en jouant le rôle de source de propagules ou d’organe de dissémination (propagation) et de reproduction, et donc de renouvellement ou de création et re-création. Musique et danse peuvent ainsi traduire une idée, un plaisir, une douleur, une réjouissance, ou alors accompagner un divertissement, une cérémonie ou encore un rituel, entre autres.

La dynamique sonore du "dire musical" puise la vitalité de ses paroles dans la voix humaine ou dans un instrument de musique approprié. Cette dynamique, porteuse de sens, est

produite à l'aide d'un chant ou par le truchement d'une sonorité instrumentale, ceci pour mettre en lumière d'autres facteurs conceptuels de l'univers musical traditionnel bushinengé. Voici pourquoi, comme je l'ai indiqué précédemment, ici, des instruments de musique rituelle représentent souvent un "être" unique et typique qui, par conséquent, possède sa "voix". Issu d'une matière vivante, extraite de la nature - un arbre, un animal ou tout autre matière -, l'instrument de musique est traité, non pas comme un objet ordinaire, mais plutôt comme un "être culturel".

C'est aussi là un témoignage d'un phénomène social atypique, phénomène dans lequel certains instruments musicaux, pouvant être assimilés à un individu - mâle ou femelle -, sont associés à différentes classes sociales, et avec elles, à des manières spécifiques de s'exprimer. Les instruments consacrés aux rites et aux solennités sont même accueillis comme de véritables êtres vivants, ce, avec tous les honneurs et les rituels qu'on réserverait au personnage qu'ils représentent. On va même jusqu'à leur construire une demeure. C'est le cas pour le tambour *agida boni* ou les tambours mal *agida* et femelle *mama doon* (tambour mère et tambour père), chez les Saamaka.

Fig. 4 : Tambour sacré *agida* dans sa demeure. Le lieu ne peut être dévoilé, 2007.

Le suc (sève et dynamisme) du "dire musical" permet aux Bushinengé d'établir une ramification considérable et multiple d'énergies qui nourrissent leurs échanges sociaux et leurs communications avec les univers physiques et métaphysiques (environnement naturel

et monde sacré des ancêtres et des divinités, desquels ils tirent leur protection). Cette protection leur procure liberté, une aération physique et spirituelle.

Traditionnellement chez les Bushinengé, la musique est conçue comme le pendant de la parole parlée. L'organisation sonore qui en découle s'inscrit profondément dans leur système de vie sociale. Ici, l'art des sons demeure donc un phénomène socioculturel exprimé souvent dans des contextes régulés et dans une adaptation naturelle et permanente à toute activité quotidienne. C'est un art qui, certes, a pour fondement les cultures musicales africaines, dont elle préserve encore les valeurs et l'usage en particulier du tambour, ainsi que quelques danses et pratiques rituelles africaines sous leurs formes initiales. Toutefois, comme déjà indiqué, les groupes ethniques bushinengé sont des constituants hétérogènes des individus issus des langues et des régions différentes de l'Afrique de l'époque de l'esclavage. Leurs musiques comme leurs langues sont donc le fruit d'une évolution et d'une transformation qui ont dépendu de changements historiques. Ce sont là des musiques dont les règles obéissent aux nécessités de l'existence (physique et spirituelle) et de l'identité culturelle de chaque groupe ethnique bushinengé. Elles sont en même temps la résultante de diverses influences, endoculturelles comme interculturelles, opérées grâce aux contacts avec d'autres peuples qu'ils ont côtoyés tout au long de leur histoire.

Au-delà de l'aspect purement technique, les sons du "dire musical" constituent ici une représentation des énergies qui peuvent condenser un ensemble des phénomènes matériels et immatériels tels qu'ils apparaissent à nos sens : à la fois sensation et vide ou silence, mais aussi et surtout, pour emprunter l'expression de François Picard, « espace des possibles et des mutations » où tout peut arriver, et où le son peut s'y déplacer sans déplacement, y rentrer tout en restant dehors, ses possibilités n'étant jamais limitées à sa seule source, ni même à sa cause.

De ce point de vue, le "dire musical" permet - à travers les chants, les danses et la musique - de relier et d'harmoniser les énergies et les forces, tout en régulant les logiques sous-jacentes, parfois antinomiques, en termes de besoins physiques, physiologiques et spirituels.

L'on comprendra que, chez les Bushinengé, la musique sert donc de soubassement social, qui rythme la vie à tous les niveaux de l'existence individuelle et collective. Elle relève en même temps de la culture de l'intériorité, déjà évoquée, et de la culture des instants. C'est un moyen de connaissance de soi (au sens de se donner la possibilité de s'agencer à l'autre) pour permettre l'osmose avec les autres univers (environnement naturel et l'univers métaphysique).

Devrait-on encore relever que, comme c'est généralement le cas dans d'autres sociétés du monde, le système musical bushinengé fait partie des systèmes de pensée de l'humanité où l'on cherche, peu ou prou, à proposer une vision du monde ? Qu'un système musical règle, en même temps, les valeurs, la conduite et l'appréciation des choses au sein de la société ?

Que, dans ce contexte, la musique demeure l'harmonie au sein de laquelle se régulent des stratégies qui permettent de reconnaître diverses identités (humaines, animales et divines) ?

Voici pourquoi le "dire musical" bushinengé relève, en quelque sorte, d'un doublement d'une même figure poético-musicale, dont le sonore et sa métamorphose, peuvent fonder un ordre et faire un effet de sens. Il s'agit-là d'un ordre qui a comme caractéristique la complexité du phénomène sonore, et au-delà, de sa transcendance sémantique. La dimension métaphysique de la musique, qui en résulte, demeure alors fondée sur une tripolarité inhérente au trio concomitant de la volonté de célébrer le divin, de la volonté de dépasser l'humain et de la volonté de commémorer l'esprit à travers la musique. Par ces trois voies élémentaires et par la musique ainsi produite, l'homme Bushinengé s'attèle alors à apprivoiser la liberté, et à se livrer à la vie en osmose avec l'environnement naturel, et avec lui, le monde des divinités ; l'œuvre musicale devenant alors chez lui sacralisée et ramenée à l'anonymat.

Il en résulte un langage, un discours dont le "dire musical" n'est pas uniquement une fixation d'une expression humaine. Il est aussi une apparition, une énergie reçue des dieux ou des ancêtres. Le musicien y musicalise un "dire", dont il a conscience des faits et qu'il matérialise par ses gestuelles et par les instruments musicaux utilisés, dont la voix humaine. Soulignons à nouveau que, si leur constitution physique est bien matérielle, ces instruments musicaux bushinengé ne sont pas toujours pensés comme étant de simples objets par le truchement desquels on obtient de la musique. Aussi les associe-t-on à des humains, à des ancêtres, à des divinités, et leurs sonorités, à des voix sous-jacentes. Par conséquent, les Bushinengé pensent, quelquefois, un tambour comme une représentation d'un être, faisant de l'instrument un "esprit-tambour", un "être culturel", et sa sonorité devenant donc une voix rythmée à travers un langage spécifique d'où résulte le fameux "dire musical". Ce dernier est techniquement fait d'une diversité de traits, de genres, de styles et de formes. L'œuvre musicale, qui en découle, se structure dans des canaux privilégiant l'usage d'une variation temporelle, tout en maintenant un soubassement mélodico-rythmique répétitif et significatif. Sur cette base se construisent des éléments mélodiques, dont le timbre est un facteur capital. Il relève des symboles et des représentations. En effet, chez les Bushinengé, le timbre est un facteur très important tant du point de vue musical qu'extramusical. Il est associé à toutes sortes d'analogies : évocation d'une voix d'ancêtre ou de divinité par exemple.

Musicalement, sur le plan mélodique, on n'y pratique pas d'important développement thématique. Son élément se trouve même quelquefois dissimulé, lorsqu'il n'est pas omis dans le déroulement du discours musical d'ensemble. C'est là une organisation du matériau musical où la mélodie est constituée de périodes cycliques relativement courtes ou moyennes, dotées de points d'appui cadentiels qui amènent des variations souvent rythmiques de pulsation, de vitesse et d'accentuation. Il en résulte ainsi des événements

musicaux, au déroulement temporel cyclique, qui semblent ressurgir le passé marqué dans le présent.

Ainsi, le temps isochrone est modifié selon les principes de transition et d'anticipation, par le biais de l'alternance et même de la superposition des pulsations temporels, variant du lent, qui passe par une accélération moyenne, pour atteindre parfois un haut débit d'accélération.

Quant aux rythmes, la structuration de leurs durées constitutives ne s'opèrent nullement suivant les des rapports rationnels exprimables par des nombres simples (2/4, 3/4, 4/4, etc.). Ils sont plutôt assurés à travers des parties généralement asymétriques, synchronisées au cours de l'exécution musicale. La pulsation du tempo est plutôt bien marquée. On n'arrive parfois à la combinaison ou à la superposition d'une double rythmique (binaire-ternaire et vice-versa), où syncopes et contretemps, alternant, forment des piliers de la construction de l'œuvre souvent polyrythmique.

Les chants bushinengé, très peu exécutés en solo, sont davantage pratiqués en groupe, dans un style responsorial, accompagnés généralement aux instruments de percussion (tambours à peau *doon*, hochets *chacha*, planches en bois *kwakwa*, cloche *gengen* et sonnailles *kawaï*). Traditionnellement, ces chants sont monodiques ou hétérophoniques, plusieurs personnes chantant alors la même mélodie sur des registres vocaux différents. Ce n'est que très récemment (une dizaine d'années environ) que l'on pratique de la polyphonie responsoriale chez les Bushinengé, un soliste dialoguant avec un chœur qui répond avec des mélodies accommodant plusieurs voix indépendantes.

Le "dire musical" qui en découle est en même temps une combinaison de symboles, de représentations, d'évocations et de codes. Légué par la tradition, ce "dire musical" est un mode de pensée, une culture de vie, un moyen de communication par le truchement duquel se transmettent toutes sortes de messages et d'émotions, ainsi que je l'ai déjà souligné. A travers cette manière de faire la musique, se créent et récréent diverses réalités, mais s'opèrent aussi tout autant des manifestations diverses et précises de grands principes et d'idées que de correspondances.

Culturellement, la musique bushinengé a pour fondement un ensemble idéologique très ancien qui est lié aux concepts de l'humanisme, de culte des ancêtres et des divinités au dessus desquels trône Gang Gadu, Maître de l'univers, le Dieu Suprême qui s'auto-créa. C'est une musique également liée à la quête des vertus morales d'indépendance, de créativité et d'esprit de lutte contre la pauvreté aussi bien matérielle que spirituelle, mais surtout liée à la quête d'harmonie avec l'environnement naturel et le monde métaphysique.

C'est pourquoi, dans ce cadre, la matière musicale est considérée comme étant une « substance-corps ». L'œuvre produite n'a du sens que lorsqu'elle se rapproche du sens de la parole, celui du Verbe – énergie et source de toute sorte de créations. C'est une musique

qui, je le rappelle, est inscrite dans une stratification sociale où des valeurs multiples et variées sont véhiculées.

Les cérémonies aux cours desquelles musiques et danses bushinengé sont exécutées aujourd'hui sont essentiellement funéraires, mais aussi des moments de divertissements et/ou cérémoniels. Ces musiques se présentent, du reste, comme des spectacles complets : musique et chants, danses, récitations scandées aux propos souvent légendaires. Le tout constitue un ensemble des composantes vivement animées et colorées qui se déroulent sur des places généralement bien définies, dans des lieux d'initiation ou de pratiques rituelles voire de cérémonies tenues pendant plusieurs jours de suite. Il en est ainsi des funérailles *booko dei* et de la levée de deuil *puu baaka*. Pendant ces cérémonies, l'assistance est composée des maîtres, des initiés et du public qui peuvent temporairement passer de spectateurs, aux musiciens ou aux chanteurs, ou encore aux danseurs. Si certaines musiques ici pratiquées sont réservées aux hommes ou aux femmes, le plus souvent, hommes et femmes s'unissent dans l'exécution de la danse et des chants, le maniement des instruments de musique étant la quasi exclusivité des hommes.

La disposition d'une scène de performance musicale traditionnelle est à l'image de l'organisation sociétale, fondée sur la communauté à l'échelle globale, avec une structuration "clanique".

Que conclure du "dire musical" dans le contexte du marronnage pour la liberté des Bushinengé en Guyane française ?

En guise de coda…

Pour clore cet article, rappelons que le marronnage est un fait et un mode de résistance à toutes les formes de brutalités et de mauvaises conditions d'existence qu'imposent toutes les formes d'esclavages, toutes les formes d'oppressions, brimant corps, âme et esprit ; détruisant mémoires et cultures, bref, anéantissant l'être tout court. Il est la voie de liberté, au sens large du terme. La question de liberté, comme le besoin que l'on en ressent, ne sont pas l'exclusivité d'une seule communauté humaine quelconque.

À ce propos, et pour retrouver leur entière liberté, les Bushinengé se sont dotés de la musique comme une des armes capitales, en se servant intelligemment de ses codes, de son langage et de son énergie. Car, si la musique catalyse bien le passé et le présent, elle est aussi une culture qui se pratique à travers une recréation et une interprétation du sens de la vie. Aussi vie sociale et vie musicale sont-elles souvent étroitement liées dans bon nombre de sociétés humaines où la musique se rattache au plus près des activités pratiquées dans des circonstances et des contextes sociaux bien définis.

Pour les Bushinengé traditionnalistes particulièrement, la pratique musicale était, et demeure encore, une extraordinaire force. S'y livrer, c'est comme se parer des puissances, des énergies, mais aussi des symboles dont l'univers physique cache derrière les apparences, des significations, des réalités où tout est signifiant pour l'initié. À l'époque où leur dignité humaine fut entièrement bafouée, la musique leur servit de canal d'énergies que leur procuraient leurs divinités, leurs ancêtres, et donc de force pour leur survie, pour restaurer leur être, physique et spirituel. Leur musique participait ainsi à la sagesse des Anciens, dont l'accès aux arcanes sous-jacentes est avant tout tabou, et demeure un privilège réservé aux méritants désignés sur la base des prescriptions très strictes.

Au-delà des besoins purement d'ordre matériel, l'enferment culturel que connurent les Africains esclaves dans le continent sud-américain, en l'occurrence, est une des causes fondamentales de besoin de s'affranchir du joug du maître esclavagiste par les Marrons (Bushinengé). En effet, la culture réunit en elle « un ensemble des facteurs permettant à l'homme de faire s'épanouir le potentiel déposé dans l'âme, l'esprit et le corps » (Anakesa Apollinaire, 2012 : 72). C'est ce que représente la musique des Bushinengé, qu'ils ont exploité comme un "souffle second" qui leur a servi d'exploiter et d'enrichir leur potentiel humain. Leur art musical est constitué de savoirs et de valeurs, dont la multiplicité de mailles (musicales et extramusicales) - interagissant souvent de façon indissociable tout en étant étroitement imbriqués -, furent exploités par leurs ancêtres pour réussir leur marronnage, et reconquérir leur liberté.

Leur musique leur a ainsi servi de puissance, dont l'acte revêt une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé, tout en étant une manière de penser l'univers, un processus par lequel se traduit aussi leur consolation et leur réjouissance, par lequel ils obtiennent notamment guérison du corps et de l'âme. À ce titre, leur musique est un phénomène étroitement lié à la vie qui, elle-même, se structure autour d'un ensemble de codes contrôleurs d'énergie, énergie que l'homme accompli peut connaître en s'y conformant.

Ainsi, à travers le « dire musical », la musique participa-t-elle, de façon si singulière, à la reconquête de la culture et de l'être pendant le marronnage, tout en consolidant la double vie (physique et métaphysique), celle du corps et de l'esprit, structurée autour d'un ensemble de codes qui amena à la liberté physique et spirituelle dont jouissent encore aujourd'hui les Bushinengé.

Et si la musique peut sembler comme le plus cher et le plus précieux des bruits, elle est en même temps dotée des rythmes (en tant que mouvements), des intonations et des timbres (le sonore constitué dans le temps et projeté dans l'espace) qui représentent des voix spécifiques et fondamentales, dont la qualité et la puissance échappent souvent à toute définition pour quiconque ne sais pas l'entendre et l'utiliser.

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, « Les voies du marronnage et la culture des libertés : itinéraire à travers la culture musicale subsaharienne », *in* POUCET, Bruno (dir.), *Marronnage et diversité culturelle*. Actes du colloque de la Biennale du Marronnage 2010, Matoury, Ibis Rouge, 2012, pp. 71-84.

Id., *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX*[e] *siècle*, Paris, Connaissances et savoirs, 2007.

CONFIANT, Raphaël, *Nègre Marron. Récit*, Montréal, Québec, Ecriture, 2006.

DELCAMP, Maurice, *Notation musicale pouvant remplacer les signes usuels et le plain chant pouvant donner la connaissance de la musique sans maître*, préface de J.J. Barthélemy, Paris, Chez Chaillot Editeurs, 1853.

DIANE, Manoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, préface de Bonaventure Mvé-Ondo, Paris, Dakar, Celhto-IFAN-Karthala, 2005.

DUPRE, Ernest et NATHAN, Marcel, *Le langage musical*, préface de Charles Malherbe, Paris, Librairie Félix Alcan. Maisons Félix Alcan et Guillaumin réunies, 1911.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Ethnologie et langage : La parole chez les Dogon*, Paris, Institut d'ethnologie, 1987, 2e édition augmentée d'une postface de l'auteur (1/1965 chez Gallimard).

CALAME-GRIAULE, Geneviève et CALAME Blaise (dir.), *Introduction à l'étude de la musique africaine*, *La Revue musicale*, carnet critique n° 238, Paris, Éditions Richard-Masse, 1957.

HAMPATE BA, Amadou, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence africaine, 1972.

LEVINAS, Emmanuel Levinas, *L'Au-delà du Verset*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

MAM LAM FOUCK, Serge (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui*. *Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge, 2007.

MAM LAM FOUCK, Serge et ANAKESA, Apollinaire, *Nouvelle histoire de la Guyane*, Matoury, Ibis Rouge, 2013.

Moomou, Jean, *Les Boni à l'âge de l'or et du grand (takari » (1860-1969) : « temps de crises, temps d'espoir »*, thèse de doctorat en histoire et civilisations, Paris, EHESS, 2009.

Id., *Les marrons Boni de Guyane – Luttes et survie en logique coloniale (1712-1880)*, Matoury, Ibis Rouge, 2013.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu commun, 1986, Paris, Points-Seuil, réédition 1993, (1/1986).

PICARD, François, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/musicologie_generalisee_rtmmam_1.pdf, consulté le 10 octobre 2012.

POUCET, Bruno (dir.), *Marronnage et diversité culturelle*. Actes du colloque de la Biennale du Marronnage 2010, Matoury, Ibis Rouge, 2012

ROUX, Michel, *La pensée chinoise de l'art de se jouer des contraires*. rouxmichel@club-inetrnet.fr, www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/0811amj.pdf, consulté le 3 mars 2014.

SCHNEIDER, Marius, « Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes », in Roland-Manuel (éd.), *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », vol. I, 1960, p. 131-214.