

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

LES VOIES DU MARRONNAGE ET LA CULTURE DES LIBERTES : ITINERAIRE A TRAVERS LA CULTURE MUSICALE SUBSAHARIENNE.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA

« Mon premier geste d'homme libre fut d'attacher mon amulette autour du cou : le sang de mon père mêlé à la terre de Bourbon. J'avais pris soin d'astiquer le cauri et, à mes yeux, il brillait comme un diamant. Je me prosternai et jurai tout haut que jamais plus ce symbole ne serait caché, dussais-je en mourir. J'avais marché toute la nuit depuis que j'avais quitté l'habitation des hauts de Saint-Paul. La terre était douce à mes pieds, et si la forêt était dense, elle se laissait facilement pénétrer. Le chant de saphime me guidait avec précision. Il suffisait de lever les yeux et de les ouvrir en grand pour retrouver les indices de mon itinéraire, de son itinéraire. »

Ces propos d'Yves Manglou¹, tirés de son roman *Noir mais marron*, me paraissent offrir une lecture pluridimensionnelle qui explique le sens du marronnage tel que je le perçois. Loin des caricatures, ce phénomène historique ne met pas en scène un déraciné de carte postale en quête de liberté, qui souhaite quitter un environnement étranger et hostile pour retrouver les odeurs, les couleurs et les bruits de l'Afrique lointaine et imaginaire de ses ancêtres. Il ne s'agit pas non plus de le réduire au constat réducteur de la présence localisée d'une fraction, singulière par son histoire et son isolement, d'un peuple par ailleurs stigmatisé. Au-delà de tous ces clichés, il s'agit avant tout et surtout de liberté et d'identité, ce à quoi aspire tout individu et tout peuple. Cela implique la recherche, plus ou moins chaotique, d'une culture de l'identité, et la constitution d'une mémoire de l'itinéraire de l'individu inséparable de celui de ce peuple.

Un itinéraire, disais-je, parce qu'il nous faut parcourir, explorer et déchiffrer des voies, des cheminements intimes et collectifs, qui ont conduit les uns et les autres à affronter des environnements et des cultures inconnues et diverses. Aujourd'hui, ces environnements et ces cultures du passé et du présent constituent des lieux de mémoire, mais, pour beaucoup d'acteurs et d'observateurs, cette mémoire est encore si imprécise et voilée, et parfois même, si peu explorée, qu'il me semble important d'en dégager les fondements et de les examiner comme le ferait un archéologue ou, peut-être, un psychanalyste.

C'est une tentative si ambitieuse, vue l'ampleur du champ d'étude, que je ne prétends nullement pouvoir relever un tel défi, dans le cadre de ce colloque. La problématique est en effet complexe, protéiforme, et la matière inépuisable. C'est pourquoi, ici, je tenterai seulement d'ouvrir quelques pistes sur le thème limité suivant : quelle est la culture musicale africaine qui, encore aujourd'hui, sous-tend, en Guyane, la culture créole au sens large du terme ?

Mais, avant même d'entrer dans quelques détails de la problématique, je dois préciser comment j'appréhende le concept de culture. C'est un ensemble de facteurs permettant à l'homme de faire s'épanouir le potentiel déposé dans l'âme, l'esprit et le corps. Cela passe par

¹ MANGLOU, Yves, *Noir mais marron*, Saint-Paul (Réunion), Editions du Paille-en-queue noir, 2001, 144 p., 2/2006 aux Editions Orphie.

un enrichissement maîtrisé des gammes des sentiments et des émotions, par la mobilisation de la raison et du jugement, et par le respect des corps physiques.

En effet, l'anthropologie souligne que le concept de culture englobe les moyens mis en œuvre par l'homme pour augmenter sa connaissance et sa maîtrise de l'environnement, et pour cela il doit développer ses facultés de sensibilité, de perception et de déduction.

C'est par nécessité que la culture entretient et exploite les facultés disponibles de l'homme. Elle devient alors une quête de sagesse, un « souffle second », pour reprendre l'expression d'Artaud². Ce souffle permet à l'individu, ou à un groupe d'individus, d'exploiter et d'enrichir leur potentiel, d'affronter leurs limitations. Il permet également de favoriser l'insertion harmonieuse de leur personnalité, de leur identité, au sein de leur société, mais aussi en direction d'autres sociétés, et, éventuellement, avec le cosmos.

Bref, en ce sens, le concept de culture recouvre un ensemble de savoirs et de valeurs, acquis progressivement, qui éclaire l'homme sur lui-même et sur le monde, qui enrichit son esprit de manière bénéfique pour lui et pour les autres. C'est pourquoi le concept de culture couvre des champs aussi variés que la morale, la religion, les sciences, les arts, etc.

Pour la Guyane, j'utilise ici l'expression « culture marronne » essentiellement en référence au vocable créole qui suggère l'idée globale et fructueuse de mosaïque. Ses fondements les plus anciens sont évidemment ceux des traditions ancestrales subsahariennes : on y retrouve en particulier les éléments linguistiques, danses, chants, musiques, contes, vie communautaire, peintures aux couleurs vives et aux formes géométriques symboliques et/ou décoratives d'inspirations africaines. Toutefois, pour des raisons évidentes, liées à l'environnement, à l'histoire, et notamment au mixage des cultures, ces fondamentaux ont évolué en Guyane différemment de ce qu'on a observé en Afrique, et, paradoxalement, la culture marronne est parfois plus proches des originaux. Cependant, de nombreux éléments d'inspiration africaine ont été conservés. Je citerais, en particulier, les décorations des portes, des vêtements, des pirogues, des habitations traditionnelles, des objets vendus aux touristes.

En revanche, certains de ces symboles et représentations ont, en Guyane actuelle, perdu de leur sens originel africain. Il en est ainsi dans nombre de représentations et de pratiques musicales qui ne renvoient de l'Afrique-mère qu'un aspect réducteur de divertissement, avec les rythmes et l'usage des percussions dominées par des tambours membranophones, des idiophones et des sonnaïles.

Ce constat étant fait, il m'appartient maintenant d'exposer plus en détail, l'un des itinéraires-sources des marrons de Guyane, qui est évidemment un des pans majeurs de la civilisation africaine : la culture musicale.

Ma démarche est à l'image de celle d'Yves Manglou qui, ayant retrouvé les indices de son propre itinéraire, et de l'itinéraire de son père, mêle le sang de son père à la terre de Bourbon et les réunit, dans un geste assumé, dans l'amulette de cauri astiquée et attachée à son cou, formant ainsi un symbole qu'il jure de ne jamais cacher, et qui pour lui est un premier signe de liberté intérieure et extérieure.

Le but poursuivi par l'individu est de se rapprocher de ses racines, d'assurer le futur par le passé, et de contribuer ainsi à combler les hiatus du processus de construction de l'être, et permettre l'éclosion harmonieuse de la personnalité, que ce soit dans le cadre endogène ou exogène de sa société.

Le continent africain (voir cartes à la page suivante) offre une très grande diversité de cultures et de pratiques musicales.

² ARTAUD, Antonin Marie Joseph, *Théâtre et double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 12.

En Afrique subsaharienne, « l'art des sons » est un système complexe où inter-réagissent une multiplicité de mailles musicales, mais aussi de mailles extra-musicales, indissociables et étroitement imbriquées.

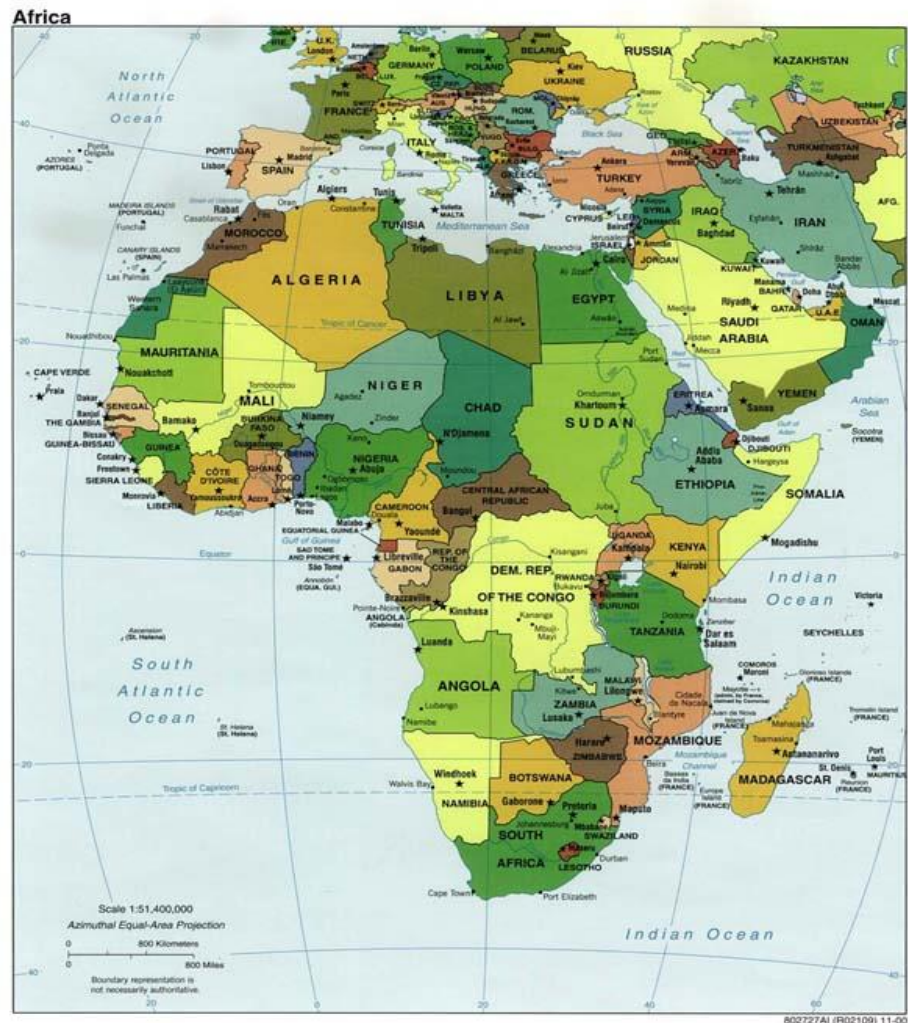


Multiples pays

Diversité des peuples

Diversité des langues

Diversité des cultures



La diversité des idiomes ou des systèmes sonores africains est à l'image de la pluralité des sociétés traditionnelles, hiérarchisées ou non, de ce vaste continent. Ces sociétés sont divisées en sous-groupes de peuples ou de communautés, ou encore d'ethnies.

Certaines possèdent une langue et d'autres des dialectes, différents selon les sous-groupes.

Généralement, les modes parlés de ces langues influent directement sur les musiques, non seulement vocales, mais aussi instrumentales.

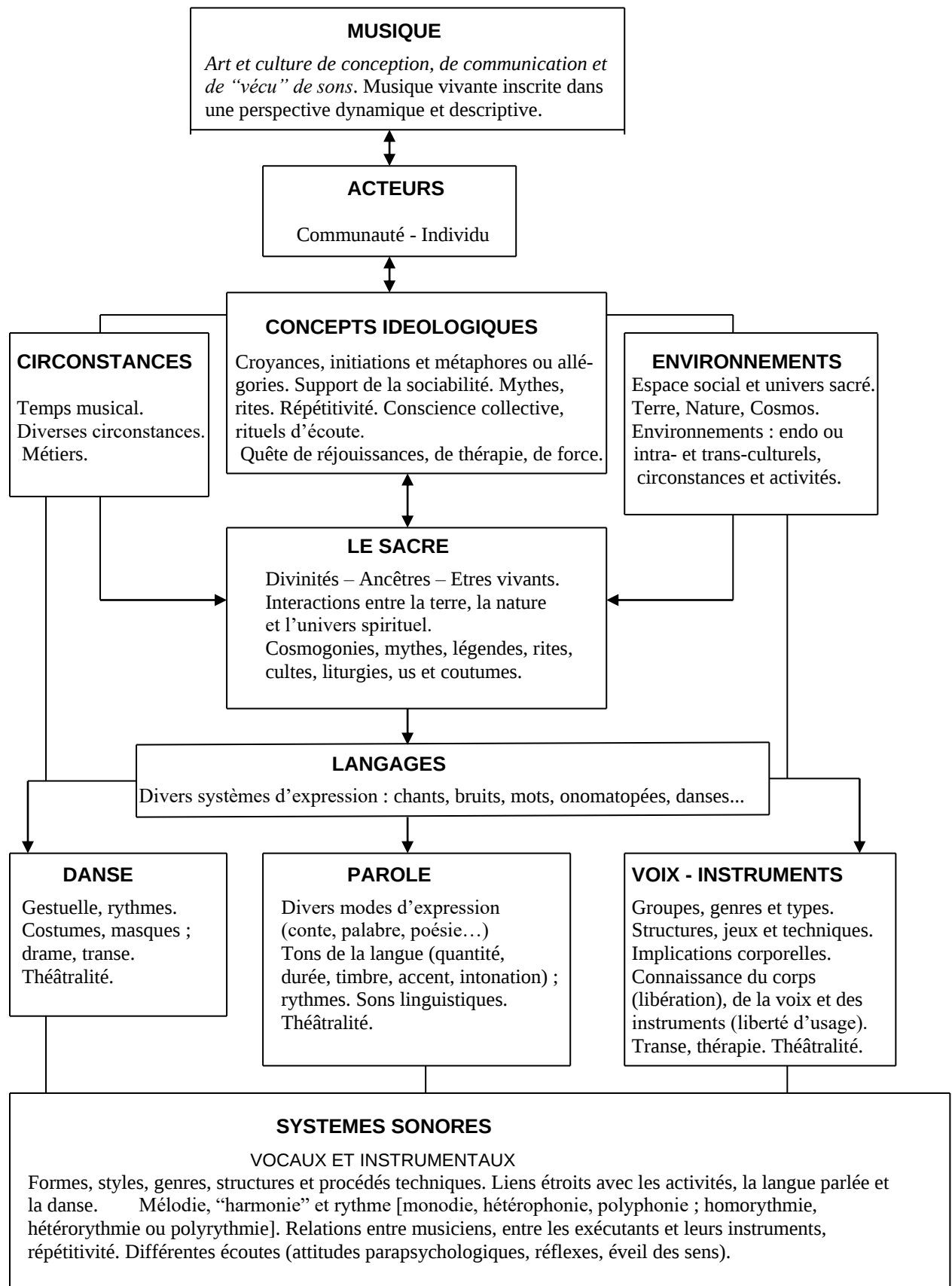
Pour comprendre la culture musicale africaine, il nous faut préalablement saisir ce que le concept de musique signifie pour ce continent si varié. Plus précisément, qu'appelle-t-on musique en Afrique subsaharienne ? Comment fonctionnelle-t-elle et quelle en est la signification au sein des communautés qui l'enfantent ?

Aussi étrange que cela puisse paraître, cette question *a priori* facile, à laquelle répondrait aisément, pour son pays, n'importe quel individu initié à l'art occidental des sons, embarrasserait plus d'un Africain traditionaliste. Non pas que celui-ci ne puisse formuler une réponse, mais plutôt parce que cette réponse est pour lui fondamentalement multiple. Sa

réponse impliquera donc de nombreux facteurs de l'existence humaine qui ne peuvent se résumer en quelques paroles sur l'acoustique.

En effet, les Africains au Sud du Sahara conçoivent la musique comme un phénomène complexe, qui comporte de multiples strates, autant concrètes que conceptuelles. Elles impliquent de nombreux facteurs existentiels, formant un tout indissociable de la vie sociale. A ce titre, la musique est considérée comme *un art et une culture de conception, de communication et de vécu des sons*.

CONCEPT DE “MUSIQUE” EN AFRIQUE NOIRE : TABLEAU SYNTHETIQUE DES INTERACTIONS DE FACTEURS MUSICAUX ET EXTRA-MUSICAUX



Pour la définir, on utilise généralement un groupe de mots, et parfois un seul mot, ce qui exprime toujours un choix entre concepts variés, entre divers référents et diverses valeurs. Par exemple, on se servira des verbes et un substantif comme « allons *danser* ou allons *jouer* aux tambours » pour désigner un simple divertissement par la musique. Les expressions « *danser* ou *chanter* le défunt » désigneront la musique funèbre et les cérémonies qui leur servent de cadre. D'autres expressions sont ainsi exploitées en association avec les verbes *faire*, *dire*, *donner*, *réciter*, *parler* telle ou telle activité ou action, pour signifier le concept musical qui lui est attaché.

Et, lorsque cette définition se fait à travers un seul mot, celui-ci se traduit souvent par le verbe « chanter » ou « danser ». En d'autres termes, *danser* ou *chanter* signifient *musique*. Par conséquent, la danse est indissociable de la musique. Autrement dit, la danse constitue alors l'essence de la musique. Toutes deux forment un tout cohérent interactionnel, et même se soutiennent.

Voilà pourquoi, en Afrique subsaharienne, musique et danse forment un flux d'alliances multiples, rituelles et profanes. Elles sont chargées de valeurs traditionnelles, mais sont aussi d'une grande diversité émotionnelle et sentimentale, qui s'exprime par une mélodie, par un timbre subtil, par une gestuelle délicate, par un rire, par un cri, par des appels dans la forêt, ou par d'autres media. Musique et danse peuvent ainsi traduire, entre autres, un plaisir, une douleur, une réjouissance, ou accompagner un divertissement ou encore accompagner une cérémonie, un rituel.

CONCEPT MUSICAL SUBSAHARIEN : QUELQUES FONDAMENTAUX *Pluralié de cultures– pluralié de sociétés*

I. MUSIQUE :

- *Phénomène complexe aux facteurs et strates multiples, concrets et conceptuels, de l'existence humaine.*
- *Art et Culture de conception, de communication et de vécu des sons.*

II. RAPPORT CORPS – SON – VERBE (PAROLE) : *au sens physique et métaphysique*

III. LIEN ETROIT MUSIQUE - DANSE - CHANT :

- *Musique = danse.*
- *Musique = parole* (parole chantée, verbe musical instrumental).

IV. SENS DE L'INSTRUMENT DE MUSIQUE :

- *Etre culturel.*
- *Le luthier « donne la voix » à l'instrument et le musicien le « fait parler ».*

V. RAPPORT MUSIQUE – NATURE - COSMOS :

- *Musique profane → Musique sacrée (ritualisées).*

Ce sont les « paroles » de la voix humaine ou d'un instrument qui donnent vie à cette musique. C'est à dessein que j'ai utilisé le mot « parole » pour désigner la dynamique sonore musicale porteuse de sens, produite tant à l'aide du chant vocal, qu'à l'aide de la sonorité instrumentale, ceci pour mettre en lumière d'autres facteurs conceptuels de l'univers musical africain.

En effet, dans le système traditionnel subsaharien, il n'existe pas des modèles d'accordage au diapason, ni même des échelles sonores prédéfinies dont on se servirait pour accorder un même groupe, type ou famille d'instruments. Ici, chaque instrument représente souvent un « être » unique et typique et possède, par conséquent sa « voix ». Issu d'une matière vivante extraite de la nature - un arbre, un animal ou tout autre matière -, il est traité, non pas comme un objet ordinaire, mais plutôt comme un être culturel.

C'est pourquoi, dans la plupart des cas, les instruments de musique africains sont anthropomorphes ou zoomorphes, autrement dit, ils ont des formes humaines, animalières ou représentant des dieux.



1. Tambour à fente zoomorphe, idiophone
Mambila camerounais

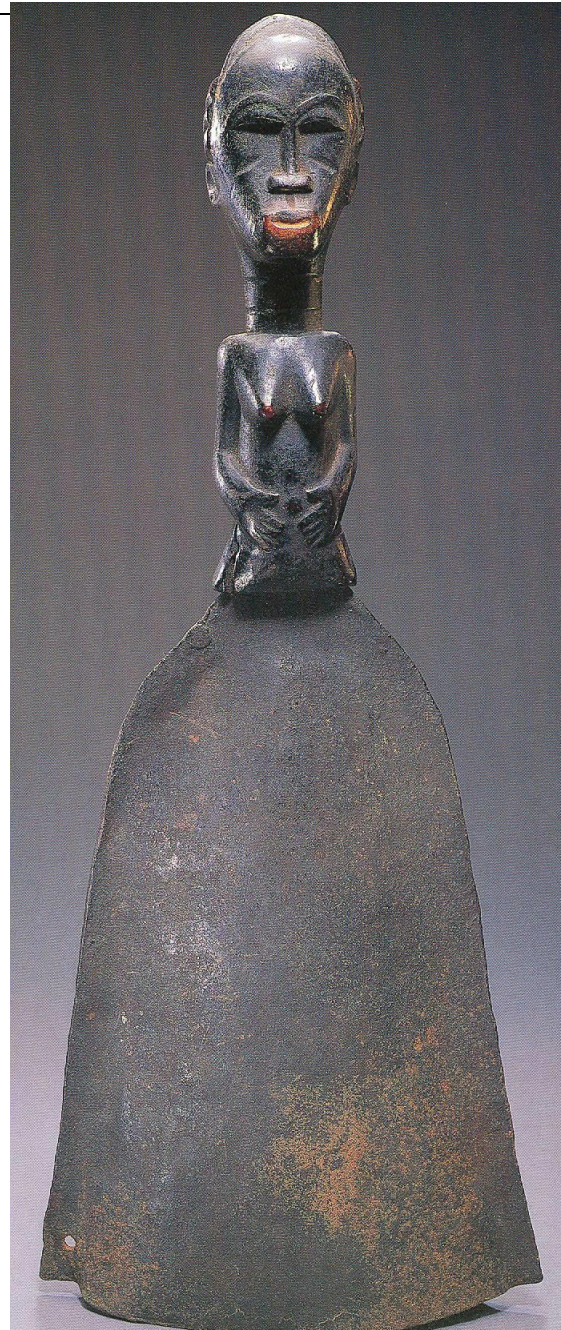
2. Flûte (sifflet) kongo, **musembu**, en bois,
R.D. Congo

Toutes les images de cet article viennent de photos d'exposition d'une collection privée de M. Donatien BAKOMBA (Bruxelles, 1991). Nos remerciements à l'auteur qui en a permis ici, la reproduction.

C'est aussi là un témoignage d'un phénomène social atypique selon lequel les instruments musicaux africains sont souvent assimilés à des individus - mâle et femelle – et 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 que l'on réserverait au personnage qu'ils représentent. On va même jusqu'à leur construire une demeure.



3. Cloche Ijebu-Yoruba, *omo* (insigne d'Olisa, représentant les propriétaires fonciers), Nigeria.



4. Gong à deux battants Baoulé (utilisé pour les rites de Sacrifice aux ancêtres), Côte-d'Ivoire.

Les Bembé et Bwendé congolais, par exemple, ont de grandes trompes en bois représentant des personnages masculins ou féminins. Dans un discours musical dogon, les principes mâle et femelle sont suggérés dans deux parties distinctes, jouées sur un ou deux instruments « couplés ». Il s'agit généralement des tambours, des cloches en fer et des flûtes. Ici, la harpe-luth *ningiru* comporte plusieurs formes. Le mâle (*na* = mère, dans le sens d'homme âgé (*ninne na*)) a une silhouette virile (taille mince, hanches et épaules larges), tandis que la femelle (*tolo* = début ou commencement) présente une caisse de résonance plus arrondie, évoquant la femme enceinte. Ces deux parties sont étroitement liées, et, musicalement, d'importance égale. Leurs noms correspondent à deux rythmes de mêmes appellations, le *na* étant le rythme ternaire et le *tolo* le rythme binaire à quatre temps. Lorsqu'il s'agit d'un seul instrument, la partie mâle est attribuée à la main droite, et la partie femelle, à la main gauche. Dans le cas de l'intervention de deux instruments, la partie mâle est généralement exécutée par un musicien talentueux, le plus âgé du groupe.

Comme chez les Dogon, le jeu musical et l'essence de la musique s'expliquent pareillement chez les Peuls et les Bambara. Le processus est assimilable à la complémentarité homme-femme. Cette conception a, bien entendu, une forte incidence sur les systèmes sonores de leurs musiques. Ainsi, « la division des notes ou « voix » – basée sur l'émission ou l'intensité sonore plus ou moins forte ou épaississante (basse et aiguë) - en « molles » et « dures » (Bambara, [mánga maga et mánga gele]), « grosses » et « minces » (Dogon et Peul, [mi po et mi usi ; mawni holo et sevi holo]), par exemple, en basses et hautes, fait ressortir l'opposition des principes mâles et femelles. [...] Quant à l'harmonie, si l'on peut appeler ainsi la combinaison des sons superposés, telle que la pratiquent les musiciens noirs, il semble qu'elle soit un dosage de notes mâles et femelles [...] D'ores et déjà il apparaît que certains instruments comme le xylophone (appelé balafon [du bambara bala fo, jouer du bala], composé d'une échelle pentatonique complète divisée, chez les Minianka par exemple, en 9 notes « dures » et 7 « molles », réalisent sur le plan harmonique et polyphonique le mariage de deux éléments. »³

Voici pourquoi, dans certaines sociétés africaines, on trouve une répartition et une réglementation strictes quant à l'utilisation des instruments musicaux : quelques uns sont attribués uniquement aux hommes et d'autres sont spécifiquement réservés aux femmes (surtout laalebasse qu'elles frappent comme un tambour, ainsi que les hochets).

Dans ce processus, la beauté vivante des sons qu'ils produisent ne peut se traduire uniquement par des principes techniques et formels de structuration compositionnelle, même en prenant en considération la pensée et les sentiments du musicien. En effet, les sons doivent suggérer en même temps l'écho de sonorités multiples de l'environnement naturel d'où ils ont été tirés, tout en représentant, et même, en transmettant une énergie invisible, véhicule des forces spirituelles et physiques ainsi symbolisées.

Comme les instruments, un orchestre est souvent symbolisé par un « être » physique (tel un roi) ou spirituel (une divinité) ou par une organisation sociale. Il en va de même avec sa structure interne qui peut alors faire référence à l'organisation institutionnelle, familiale ou clanique, et même être liée à des organisations rituelles ou secrètes.

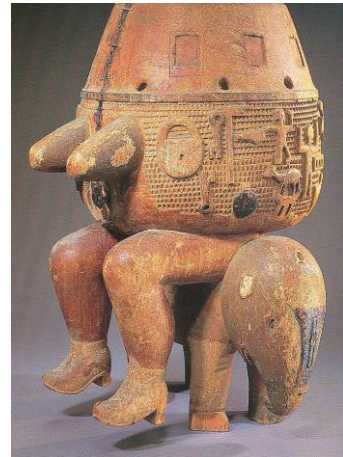
³ CALAME-GRIAULE G. et B. CALAME, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, La Revue Musicale, op. cit., p. 14. Au sujet du principe mâle-femelle dans les musiques africaines, lire également SOWANDE, Fela, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970*, op. cit., pp. 59-68, en particulier, pp. 59-60.



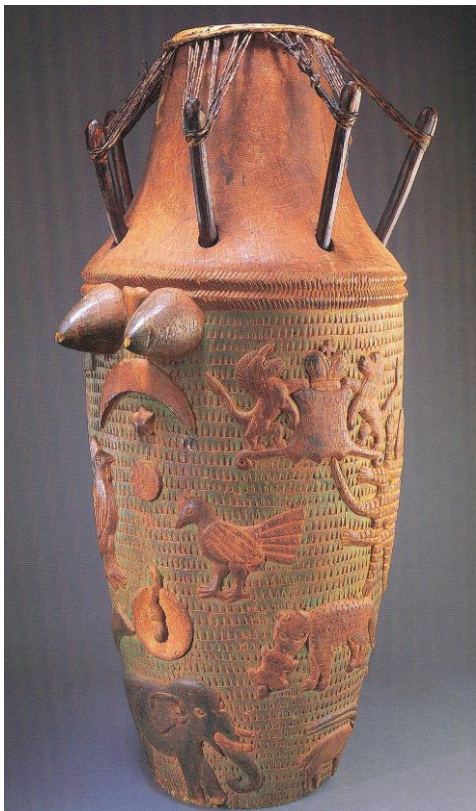
5. Tambour sacré *a-ndëf*, joué par les femmes Baga Guinéennes



6. Tambour culturel Vili, *ngoma*, de R. D. Congo



7. Tambour-mère Fan, *ntan*, Ghana



8. Tambour-mère Fan, *ntan*, Ghana (représentation de la reine Victoria).



8. Tambour rituel royal Ijebu-Yoruba, *ogbin-obatala*, Nigeria.

Ainsi, certains instruments auront le rang de l'autorité, du père, de la mère, de l'oncle, de l'esclave, du mâle ou de la femelle, etc. Leur disposition sur scène se fera également dans le respect des règles qui régissent le rang social, mais aussi la nature et l'objet de leur performance musicale.

Par conséquent, la conception et l'organisation des formations orchestrales traditionnelles ne dérogent pas au cadre des valeurs et concepts qui sous-tendent leur action, dans la mesure où les instruments musicaux utilisés sont directement liés ou associés aux faits sociaux et culturels de chaque tradition.

C'est pourquoi, le métier de luthier traditionnel africain consiste non seulement à fabriquer les instruments de musique, mais aussi et surtout à leur « donner une voix » pour, comme chez les humains, parvenir à émettre un message vocal articulé, qui toutefois leur est propre.

Il s'agit d'une voix personnalisée qui, comme déjà indiqué, fait de chaque instrument impliqué « un être ». C'est un « être » qui parle seulement par des tapements de mains ou par des battements de mailloches sur son corps, soit par raclage de son corps ou par grattage, ou encore par frottement de ses cordes, soit encore par soufflage dans ses orifices.



9. Harpe anthropomorphe Mangbetu, *domu*, R. D. Congo

Cette voix singulière que produit l'instrument dépend toujours du choix opéré des codes à exploiter. C'est aussi pourquoi les Africains traditionalistes ne se disent pas qu'ils « jouent d'un instrument de musique », mais plutôt qu'ils « font parler un instrument » de musique. De là découle un autre concept majeur de la musique africaine : le « verbe musical ».

Dans ce concept musical, un son - et avec lui, son timbre - sont aussi l'image de la « voix » au sens de la parole portée par chaque individu de la communauté (clanique, tribale, ethnique) par des initiés, des néophytes, des musiciens, etc.. C'est également une parole portée par le praticien et son instrument, qu'il faut faire valoir, partager et même opposer ou confronter à d'autres paroles, en vue de faire éclater une vérité quelconque, suggérer une pensée proverbiale, anecdotique, mythique, légendaire, et d'autres encore.

Selon ce concept, le lien étroit, qui sous-tend le propos musical et le Verbe, fait que l'acte musical revêt ici une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé.

La personnalisation de l'instrument au sein du système musical africain, combinée à l'assimilation des sons aux intonations de la langue parlée, permet également de livrer, en solo ou en groupe, des messages codés qui, toutefois, ne demeurent intelligibles qu'aux seuls initiés.

De cet ensemble de codes est né le célèbre langage tambouriné africain, dont l'usage ne se limite pas uniquement aux tambours. Ce principe s'étend, en réalité, à tout acte instrumental, voix comprise, pour former un langage que j'ai nommé le *verbe musical*, pour le distinguer de la parole profane, et ainsi souligner qu'il se veut porteur et transmetteur d'énergie.

C'est aussi une manière non seulement de penser la musique - au sens conceptuel global précédemment développé -, mais aussi de penser l'univers, de l'insecte aux étoiles.

Le discours musical qui en découle, et la pratique qui le soutient, témoignent ainsi différents niveaux des relations socioculturelles, mais, jouent également un rôle fondamental dans la structuration du groupe et de l'individu.

Pour le reste, on notera que les rythmes et les instruments musicaux, ainsi que les ornements utilisés constituent, non seulement un sceau identificateur des sociétés et des cultures en présence, mais ils demeurent aussi des facteurs essentiels pour leur cohésion. Il en résulte une harmonie qui n'est pas uniquement sonore, mais qui en outre s'associe à divers ornements (parures, maquillages et costumes traditionnels) et chorégraphies d'une esthétique atypique et d'une symbolique, propres à chaque peuple impliqué.

Dansées ou non, vocales, instrumentales ou mixtes, exécutées en solo ou en groupe - avec des implications sociales diverses -, toutes ces musiques se pratiquent dans le cadre de représentations pouvant durer des heures et, dans des contextes imprégnés de traditions, à des dates significatives, et où alternent musiques, danses et chants.

EN GUISE DE SYNTHÈSE

Tout au long de mon propos, j'ai tenté de démontrer combien la culture africaine constitue une entité complexe où s'interpénètrent de multiples facteurs, à la fois internes et externes au groupe, physiques et métaphysiques, indissociables. Cette culture s'inscrit dans une vision du monde totalement ordonnée en diverses sphères emboîtées.

On y considère que toutes choses se correspondent et se répondent, dans tous les domaines de l'existence, par une sympathie organique où la magie rejoint l'acoustique. Ces correspondances et ces liens régissent tous les éléments d'une création soumis à une même loi s'exprimant par un jeu de similitudes sur des octaves différentes. C'est pourquoi, par exemple, l'artisan-facteur traditionaliste s'applique à vivre en osmose avec la Nature d'où il tire le matériau nécessaire à la fabrication de l'instrument, son prête voix pour produire le verbe musical. L'instrument musical ainsi enfanté deviendra une réponse humaine à la complexité ordonnée de l'univers.

Les musiques qui en découlent sont donc conçues comme l'expression de l'expérience humaine, mais aussi animale, et comme exprimant un ordre de vie intérieure. En retour, l'énergie émise par ces musiques contribue à réguler le double environnement humain, naturel et cosmique, de l'individu et du groupe.

Selon la conception africaine, l'homme se trouve au centre des choses et des phénomènes, car il participe à la vie du cosmos, au même titre que la nature, par ses diverses composantes, participe à la vie humaine. L'homme est donc, symboliquement, à la fois, un être spirituel et

aussi un produit de la Nature, constitué des éléments primordiaux que sont l'eau, le sang, l'air (souffle), la terre et le feu (lumière).

Toutefois, son existence terrestre est une opportunité qui lui est offerte afin de devenir un être réellement accompli, doté de tous les savoirs qui lui permettent de vivre en harmonie avec les énergies qui font vibrer l'univers.

Selon cette conception des choses, le phénomène musique est lié à une double vie, physique et métaphysique, la vie elle-même se structurant autour d'un ensemble de codes contrôleurs d'énergie et que l'homme accompli peut connaître en s'y conformant. Un tel homme est alors capable, non pas d'interpréter la vie, mais plutôt d'en décoder les principes, et les clefs, et ainsi de dévoiler la réalité fondamentale des choses et des phénomènes, une réalité qui se trouve au-delà de l'intelligibilité du discours parlé profane.

Cette vision a structuré les premiers pas vers la liberté, celle de l'esprit et du corps des hommes qui se sentent issus de l'Afrique, réelle, ou rêvée. Telle est la force qui palpite dans la voie du marronnage guyanais. Son écho résonne encore aujourd'hui dans la brillance de mille sonorités polyphones véhiculées dans les veines et dans les cœurs des « descendants ». Il suffit donc à quiconque de lever les yeux, de tendre l'oreille, d'élargir le cœur et l'imaginaire pour retrouver dans les communautés maronnes de Guyane les indices d'itinéraires communs, dont la reconnaissance est nécessaire pour la construction des identités individuelles et donc de la société.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, violoniste, sinologue, musicologie et ethnomusicologue est spécialiste de la musique contemporaine (XX^e – XXI^e siècles). Ethnomusicologie, Musique, Musicologie et Histoire de la musique constituent ses domaines de recherche. Il s'intéresse plus particulièrement aux échanges entre les cultures musicales de tradition orale (africaines et ses prolongements dans les Amériques, asiatiques, singulièrement chinoises). Actuellement enseignant au sein de l'UAG-IESG (Guyane), ses enseignements portent sur l'ethnomusicologie (cultures musicales guyanaise, africaine et chinoise, ainsi que sur l'histoire de la musique occidentale). Ses travaux de recherche, au sein du CRILLASH/CADEG de l'IESG, portent principalement sur la culture des Busikondé Sama – dits Noirs Marrons. Anakesa est également responsable scientifique adjoint du CADEG (Centre d'Archives des Documents Ethnographiques de la Guyane), chercheur associé au Centre de Recherche Langages Musicaux CRLM de Paris-Sorbonne (Paris IV), ainsi qu'au Réseau d'Etude des Musiques Electroacoustiques et Traditionnelles de l'Asie Orientale (REMTAO). Il est en outre membre du Laboratoire de Civilisations à Traditions Orales (LACITO/CNRS) et de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), ainsi que du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie (European Seminar in Ethnomusicology, ESEM).