



**HAL**  
open science

# Musiques et chants traditionnels Busikondé Sama de Guyane

Apollinaire Anakesa Kululuka

► **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Musiques et chants traditionnels Busikondé Sama de Guyane. 2008.  
hal-01969640

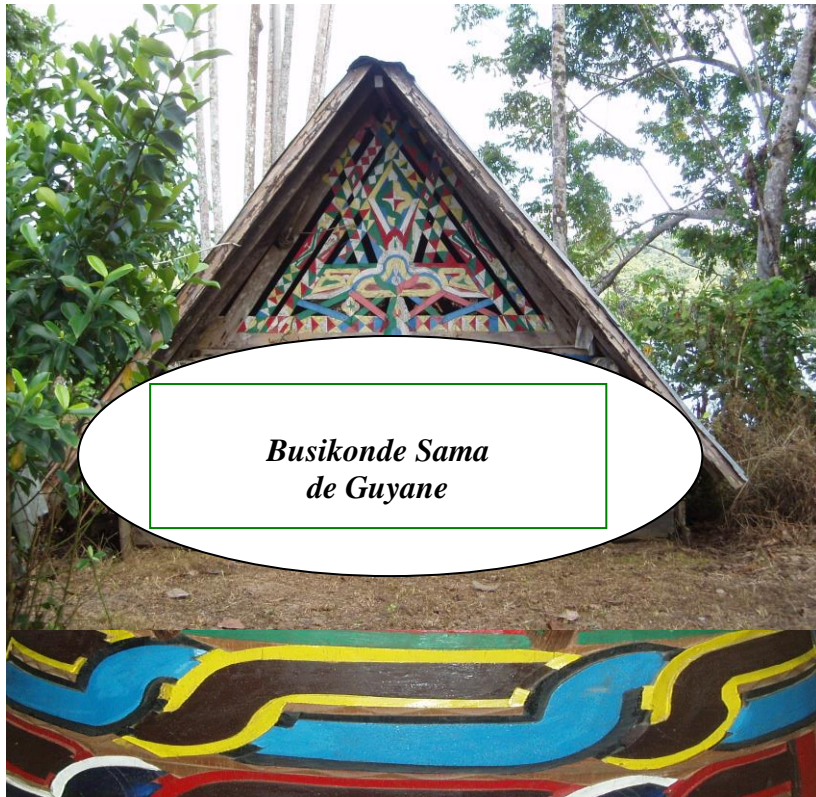
**HAL Id: hal-01969640**

**<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01969640v1>**

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.



*Busikonde Sama  
de Guyane*

\* Toutes les photographies sont de l'auteur.

Apollinaire ANAKEKESA KULULUKA

*Musiques et chants traditionnels busikondé sama de la Guyane*, CADEG RADdO AVPL 61, 2008. Notice 28 p. Notice double CD audio.

Notice CD Musiques et chants traditionnels *busikondé sama* de la Guyane, CADEG, Cayenne, Guyane 2008.

La production du présent compact disque (CD) s'inscrit dans un processus global de restitution du fruit de travail de terrain aux populations auprès desquelles les enquêteurs et chercheurs du CADEG (Centre d'Archives des Documents Ethnographiques de Guyane) ont effectué leurs enquêtes. Cette publication n'est qu'une des premières étapes dans la concrétisation déjà entamée des objectifs de ce Centre, qui se veut à la fois une référence, un concept et un outil, pour la valorisation des cultures matérielles et immatérielles de la Guyane.

A ce titre, nous n'envisageons pas, ici, un travail scientifique approfondi des données en présence, les études spécifiques qui leur sont réservées devant alors être réalisées très prochainement sous formes d'articles, d'ouvrages et de documents audio-vidéos.

Toutefois, il nous semble utile d'en donner un descriptif qui permet un accès intelligible au corpus que nous présentons ici, en commençant par une présentation des populations concernées et leurs pratiques culturelles. Il s'agit des Busikondé Sama<sup>1</sup>, communément appelés Bushinenge, Marrons ou Noirs Marrons<sup>2</sup>. Comme ces deux derniers termes, Bushinenge est un vocable initialement porteur de mépris et d'exclusion. Il permettait, jadis, de désigner ces peuples comme étant des sauvages qui se sont détournés des voies civilisatrices de leurs maîtres, en devenant des « Nègres de bois ». Dans le fait, il s'agissait des descendants d'esclaves qui – épris de la soif de liberté - s'échappèrent, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, des plantations du Suriname

---

<sup>1</sup> *Busi* = la forêt, *kondé*, le village ou le pays et *sama*, l'individu, l'homme ou le peuple, l'expression signifiant les hommes dont le cadre de vie c'est la forêt.

<sup>2</sup> On notera, par ailleurs que la dénomination « Marron » n'est pas non plus exempte de cette connotation négative, en ce qu'elle renvoie à l'image d'un animal domestique qui, s'étant échappé, retourne à la vie sauvage. **2**

et parvinrent à organiser leurs propres sociétés dans la forêt de l'intérieur. En Guyane, cette organisation s'est faite en six groupes ethniques : Djuka ou Bosches, Aluku ou Boni et Paamaka à l'Est, Saamaka<sup>3</sup>, Mataway et Kwinti à l'Ouest. Tous ces peuples ont des cultures assez semblables, même s'il existe d'importantes variantes entre les groupes de l'Est et ceux de l'Ouest, sans ignorer des subtiles distinctions qui subsistent à l'intérieur même de chacune de ces deux grandes subdivisions. On notera aussi que certaines de ces ethnies comportent des sous-groupes ethniques en leur sein. C'est le cas des Djuka (Ndjuka ou Ndyuka) desquels sont issus les Kotika (Cottica)<sup>4</sup> qui semblent se constituer en une ethnie à part entière.

Par ailleurs, en Guyane, de plus en plus des membres de tous ces peuples préfèrent se désigner en tant que Busikondé Sama ou simplement par le nom du groupe d'appartenance de l'intéressé(e)<sup>5</sup>.

Dans le domaine socioculturel, la condition humaine de ce peuple - à l'époque de l'esclavage - les a obligés à recomposer un dispositif culturel, certes puisant principalement dans l'Afrique des origines, mais

---

<sup>3</sup> Selon la propre prononciation des peuples concernés, Paamaka et Saamaka correspondent aux dénominations actuellement répandues de Paramaka et de Saramaka, traduites dans des ouvrages par les missionnaires et les premiers chercheurs occidentaux.

<sup>4</sup> Les Kotika (Cottica) ne disposent pas encore d'un chef suprême et sont sous la coupe du Gan Man Djuka. Leur arrivée massive en Guyane est due à leur exode du Suriname suite à la guerre civile de 1975-1992.

<sup>5</sup> L'usage actuel du qualificatif Bushinenge, admis par les intéressés pour leur désignation, ne l'est avant tout que comme étendard identitaire. Ce terme, qui revêt d'autres significations dont nous ne traitons pas ici, leur sert à proclamer une appartenance commune, afin d'affirmer leur spécificité culturelle. **3**

qui comporte également des emprunts amérindiens, ainsi que l'apport européen essentiellement linguistique. A ce propos, les Saamaka, Kwinti et Matawai ont créé un idiome empruntant largement au portugais, tandis que les Djuka, Aluku et Paamaka ont plutôt développé une langue fortement influencée par l'anglais, exception faite des Kotika. Bien que constituant la même nation avec les Djuka, desquels ils sont issus, les Kotika ne se distinguent guère de ces derniers que par leur langue qui use davantage d'idiomes néerlandais, plutôt que de ceux anglais privilégiés par les seconds, ainsi que nous venons de le signaler plus haut.

D'une façon globale, bien qu'ayant puisé dans les fonds des langues européennes, qui leur ont permis de recomposer leurs dispositifs linguistiques, tous les Busikondé Sama 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. Toutefois, la culture qui en résulte demeure le produit de son génie et de sa capacité, non seulement à intégrer, mais aussi à actualiser divers facteurs de connaissances ancestrales et d'emprunts. Chaque ethnie, en présence, a donc su les adapter à ses nouvelles exigences de vie, ordinaire ou sacrée, au sein de sa propre trame sociale.

En revanche, comme en Afrique, l'organisation sociale busikondé sama est hiérarchique. A la tête de chaque ethnie se trouve un chef suprême, dit Gaa Man ou Gan Man ou encore Gran Man, selon les différentes prononciations (nous utiliserons le terme le plus en vogue chez les autochtones, Gan Man).

4

Doté d'une prééminence au sein de l'édifice social, ce « Grand Homme » préside à sa destinée et joue le rôle du prêtre faisant œuvre de justicier.

A ce titre, il demeure garant de l'ordre politico-religieux de ses sujets.



1. Maison traditionnelle à Loka, 07/2007.

Dans l'exercice de ses fonctions, chaque Gan Man est secondé par plusieurs Kabiten<sup>6</sup> ou chefs des villages (les Kondé) et qui, à leur tour, le sont par les Bashia, conseillers-messagers.

La société busikondé sama est constituée des *lo* ou les clans, organisés suivant des *bee*, lignages ou familles, une famille étant formée d'un nombre important des membres

ayant en commun une aïeule fondatrice, et dont l'origine remonte à l'époque de l'esclavage. A petite échelle, trois sœurs issues de la même mère et ayant des enfants, ainsi qu'un oncle maternel, peuvent former un *bee*. Des *bee* (familles élargies), en passant par les *lo* (clans), résulte le Foluku (le peuple) qui forme à son tour le Nasi, la nation comportant plusieurs *kondé* (villages).

Chacun d'eux comporte une vie sociale sous-tendue par des pratiques rituelles collectives diverses. Ce sont des cérémonies sacrées exécutées à l'autel des ancêtres d'où est planté le *faaka tiki* (*faaka pao*,

---

<sup>6</sup> Parmi eux, le Fiskali joue le rôle du super-Kabiten. Il est chargé de présider certaines séances cérémonielles particulières, par exemple les obsèques du Gan Man ou d'un autre Kabiten.

5

pour les Saamaka), une croix sur laquelle est enroulé un morceau de tissu blanc, et à laquelle un autre peut être accroché.



2. Autels des ancêtres, avec faaka tiki, a) Loka 07/2007 b) Apatou 05/2008.

Dans les domaines rituel et cérémoniel collectifs, c'est la mort qui constitue actuellement le pivot des usages traditionnels au sein desquels les obsèques et son *booko dei* (cérémonie rituelle intervenant normalement au huitième ou au quatorzième jour après l'enterrement, le tout dépendant du rang social du défunt), ainsi que la levée de deuil (le *puu baaka*<sup>7</sup>) obéissent à un cadre strictement codifié. C'est, entre autres, par le biais du *booko dei* que l'on vise essentiellement à faire du défunt un ancêtre.

---

<sup>7</sup> Le *puu baaka* ou levée de deuil est pratiqué, selon les cas et selon l'ethnie, à l'issue d'un deuil qui peut durer trois mois (chez les Saamaka), six mois (pour les Aluku, Kotika, Paamaka) ou un an (chez les Djuka), voire plus s'il subsiste un litige entre la personne endeuillée et les membres de la famille du défunt ou de la défunte.

6

Ici, on se fonde sur le postulat selon lequel le monde des ancêtres a de l'ascendance sur celui des vivants qu'il gouverne par ailleurs. En conséquence, non seulement les vivants se doivent constamment d'interroger la volonté des ancêtres, mais également ils doivent leur rendre compte de leurs propres faits et gestes. Cela s'opère à travers un certain nombre de rituels. Il s'agit des pratiques magico-religieuses dites *obia*<sup>8</sup>. Elles constituent, dans la société busikondé sama, l'expression de l'univers supra-humain avec lequel l'homme demeure sans cesse en adéquation, et dont il lui convient de se concilier les puissances. Ces puissances sont formées notamment de divinités qui 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.

De l'ensemble des pratiques rituelles et magiques évoquées résulte une double culture, matérielle et immatérielle qui offre, par ailleurs, un grand intérêt pour l'approche des relations historiques et symboliques entre différentes ethnies composant les Busikondé Sama guyanais, en l'occurrence, Aluku, Djuka, Paamaka, Saamaka, Kwinti, Matawayi et très récemment Kotika, sans oublier leur prolongement culturel africain qui en est le fondement.

Cette culture musicale comporte une variété de musiques (chants et de danses), dont la pratique - liée à des éléments extra-musicaux - est

---

<sup>8</sup> L'*obia* est un concept magico-mystique à résonance multiple qui englobe, selon les Anciens busikondé Sama, « science et conscience, expérience et son objet, opération et opérateur » qu'est l'Obia Man.

7



adaptée à toutes sortes de contextes et de circonstances de vie, inscrits dans le temps et les espaces sociaux également assez bien définis.

Comme pour les Subsahariens, chez les Busikondé Sama, la vie sociale et celle musicale sont ainsi étroitement liées. Aussi la musique y est-elle, non seulement un art d'organiser les sons, mais aussi de vécu du produit de cette structuration sonore. C'est une vie qui s'exprime notamment par le biais des chants et des danses se rattachant au plus près des activités quotidiennes spécifiques, profanes ou sacrées.

On trouve ainsi des chants de métiers - rythmant le travail des abattis, par exemple -, les musiques et danses de divertissement, celles cérémonielles et rituelles.

Actuellement, les musiques cérémonielles dépendent davantage des circonstances, comme les obsèques ou la levée de deuil, avec le *booko dei pee* et le *puu baaka pee*, cérémonies pendant lesquelles se pratiquent également des rituels spécifiques. Leur célébration donne lieu à la manifestation artistique par excellence des Busikondé Sama. La musique et les danses qui président à ces manifestations sont des résultantes de grandes danses organisées jadis par les esclaves des plantations du Suriname depuis le XVIIe siècle, tels sont les cas du *susa*, du *songe*, de l'*awawa*, de l'*awasa*, du *tuka* et même du *mato*, pour ne citer que ces exemples.

Le *mato*, par lequel débute tout *puu baaka* - tard la nuit - est une séance de contes. Elle met en scène des conteurs traditionnels rivalisant d'imagination et de mordants récits – souvent humoristiques - au milieu d'une foule assemblée sous l'abri mortuaire, à la lueur d'une lanterne. Ces récits aboutissent à des chants et des interventions des tambourinaires alliés à la foule pour répondre au signal musical collectif. 8.

En dehors de ce contexte cérémoniel, le *mato* se pratique aussi dans un cadre ordinaire, au sein d'une famille notamment (cf. extraits pages 53, 66, 68).

Quant au *susa* (cf. pages 61, 34), initialement danse guerrière, il porte sur une performance acrobatique où se confrontent des danseurs exclusivement masculins. Ils entrent ainsi en compétition pour exécuter les meilleurs mouvements et figures chorégraphiques possibles, qu'il faut également produire au moment opportun. Cette rivalité se passe dans un espace clos, constitué des tambourinaires devant et de la foule de spectateurs tout autour, parmi lesquels des chanteuses qui se tiennent à l'avant-plan de la scène de danse, près des instrumentistes. Le danseur vaincu ou comme on dit « tué » (*kii*), cédera sa place à un autre.

L'acrobatique *susa* est suivie du *songe*, que l'on nomme également *agankoï*. C'est un genre musical dansé à la fois par les hommes et par les femmes qui portent des sonnaillles *kaway* nouées autour de leurs chevilles.



3. Sonnaillles Kawayi 3 a) Loka 07/2007 b) Cayenne 05/2007



c) nouement du Kawayi à la cheville.

Un chanteur principal stimule la foule par des formules virtuoses auxquelles répond le chœur par un thème mélodique simple et répétitif. Les pas des danseurs sont guidés par des formules rythmiques codées du tambourinaire principal.

Le *songe* peut être précédé ou suivi d'une séance des chants originellement consacrés aux femmes, séance à laquelle participent également les hommes. Il s'agit de l'*awawa* (cf. la **plage 62**), joute exclusivement chantée, à travers lesquels s'expriment des tensions émotionnelles et sentimentales entre les femmes et les hommes rivalisant d'imagination. Ici, chaque adversaire essaie de supplanter l'autre, en se montrant le meilleur. Ce jeu d'échanges se déroule sans esprit d'animosité, ni de vengeance, et donc sans heurt, le tout se passant alors dans une ambiance plutôt bon enfant et de complète jovialité.

Outre l'*awawa*, la danse *awasa* (cf. les **plages 3, 20**), qui clôt ordinairement la suite des contes, des danses et des chants traditionnels du *booko dei* et du *puu baaka pee*, est également pratiquée pendant les simples divertissements. Originellement, art traditionnel de chants et danses *djuka*, *paamaka* et *aluku*, l'*awasa* consiste en une démonstration virtuose et stylisée des danses rythmées aux sons des tambours à peaux et des sonnailles de *kaway* que font entendre les pas cadencés des danseurs.

A l'occasion des rites funéraires, *booko dei* et *puu baaka*, on peut également produire d'autres genres musicaux, dont les chants de métiers, pour évoquer une situation donnée de la vie antérieure du défunt ou de la défunte, tout en rappelant le nécessaire lien qui unit l'homme à la terre. **10**

Il en est, par exemple, ainsi lors des *fon ken* (extraction du jus de la canne à sucre broyée dans une auge de bois) et *fon alisi* (pilage du riz dans un mortier, au petit matin, pour en enlever la paille) lors du *puu baaka* où l'on exécute toutes sortes des musiques et des chants traditionnels, dont ceux relatifs aux abattis.



4. Puubaka a) offrandes aux ancêtre b) Préparatifs de la journée de la « Grande table »,



c) Fon alisi

d) Fon alisi, Loka 07/2007.

11

Outre ces deux grandes cérémonies *booko dei* et *puu baaka*, et d'une façon générale, les Busikondé Sama pratiquent quotidiennement différentes musiques rituelles. Il en est particulièrement ainsi des guérisseurs (*Obia Man*) et des officiants de rites pendant leurs prières journalières aux ancêtres et aux divinités.

Ces usages rituels directement liés aux pratiques magico-religieuses, en rapport avec la nature, sont nommés *obia pee*. Ils impliquent une communication singulière avec des divinités, des forces de la nature et avec les esprits des ancêtres, par des célébrations, des implorations, des louanges, des imprécations, des danses et des chants appropriés. Au sommet de la pyramide déiste se trouve Nana Yamuponu Dima (Asasi ou Masa Gadu, chez les Saamka), également dit Niamusangi, le Dieu Suprême et Maître de tous les dieux, les *gadu* qui sont ici considérés comme étant ses « disciples » (cf. pages 33).

Parmi ces *obia pee*, *papa gadu pee* ou *codu gadu pee* (également dit *vodou*) (cf. pages 21, 54) honore les divinités serpents.

Quant au rituel *ampuku*, il s'adresse aux esprits de la forêt, également célébrés à travers des chants et danses appropriés.

Le *Kumanti pee* (cf. pages 16-18, 24, 29) est dédié aux forces et divinités spécialistes de la protection contre toutes les formes de blessures physiques, en particulier celles pouvant être causées par des armes blanches ou des armes à feu.

L'*Amanfu* (cf. pages 23, 35) est le rituel sur les divinités de feu, tandis que le *wenti pee* (cf. pages 14, 22, 52) concerne les divinités des eaux, porteuses de richesses et de protection contre les dangers des eaux.

12

Dans le registre des musiques traditionnelles de divertissement,

signalons aussi le cas du *lonse* ou *lonsei* (cf. pages 6, 11), ancienne danse récréative *djuka*, qui était exécutée en couple, homme et femme se tenant face à face. D'elle naîtra l'actuel *aleke*, musique traditionnelle moderne, pratiquée essentiellement par les jeunes. Elle est rythmée à l'aide de quatre grands tambours, dont un sert de basse, le *djaz*, grosse caisse, généralement à deux membranes, sur laquelle on



5. Tambour *djaz*, 05/2008.

frappe à l'aide d'un bâton rembourré.

Les trois autres tambours *aleke* sont l'agrandissement de trois fameux tambours traditionnels déjà cités (voir photo 10).

L'*aleke*, plus moderne, est influencé par le *bigi poku* ou le *kaséko* surinamais et du *kawina*, musique des tambours créoles de la Côte. Dans le *bigi poku* comme dans l'*aleke*, le thème qui prévaut c'est l'amour (cf. pages 7, 12, 51), même si les jeunes Busikondé Sama y parlent aussi des changements survenus dans leur société traditionnelle et dus à l'importation du mode de vie moderne à l'occidentale. L'équivalent musical *aleke* des jeunes *djuka*, *aluku* et *paamaka* est le *seketi*



6. Ensemble des tambours *aleke*, Cayenne 04/2007.

13



(Cf. pages 5, 9, 28) saamaka, dont l'accompagnement instrumental est remplacé par les tapements des mains.



7. Les tambours de bigi poku : a) skalaki ma b) timbal ma c) kwakwa bangi ma



d) tambourinaires de haï ma et de Koti ma



e) chanteurs saamaka du bigi poku, Kourou 03/2008.

Les musiques avec accompagnement instrumental, qui résultent de l'ensemble des divertissements et cérémonies rituelles précédemment évoquées, sont aujourd'hui agrémentées essentiellement avec des percussions<sup>9</sup> (tambours à peaux, sonnailles *kaway* que portent aux chevilles danseuses et danseurs, hochets *chacha* et *kwakwa*).

<sup>9</sup> Jadis, les Busikondé Sama utilisaient une très grande variété d'instruments musicaux (cf. la pl. XXXVIII, dans « Instruments de Musique des Nègres », in J.G. STEDMAN, *Voyage à Suriname et dans l'Intérieur de la Guyane*, Archives Départementales, Paris, 1790.



8. a) Chacha sacré, Balata, 03/2008 b) chacha ordinaire 05/2008

Les *Kwakua* sont des planches, en forme de tabouret ou de banc long, sur lesquelles un seul ou plusieurs joueurs (jusqu'à huit instrumentistes) exécutent, à l'aide des deux bâtons en bois, des rythmes variés.



9. a) Kwakwa b) joueurs de kwakwa.

Quant aux tambours utilisés pour les cérémonies et les rituels, le *gaan doon* ou grand tambour est le tambour-maître qui joue la partie solo. 15

Le *pikin doon* (petit tambour) marque le rythme et accompagne le tambour-maître, tandis que le *tun* marque la pulsation et donne le tempo. Ce dernier tambour peut également jouer des rythmes encore plus complexes dans certaines formes de *pee* ou cérémonies rituelles, comme *sebikede*, *pudja*, *atompai*, et porte alors leur nom.



10. De g. à d. : *pikin doon*, *tun* et *gan doon*, Cayenne 05/2008.



11. Tambour *agida*.

Dans les chants et danses *papa*, à ces trois tambours traditionnels peut s'ajouter, dans des circonstances et contextes particuliers, le retentissant grondement de l'*agida*, un long tambour-parleur pouvant atteindre deux mètres et demi de longueur ou plus.

Dans ce contexte, ce tambour-maître exécute la partie principale avec des formules spécifiquement codées, pour communiquer avec les esprits des divinités qui, à cette occasion, prennent possession de quelques danseurs. Les chants et danses *kumanti* peuvent ou non être soutenus musicalement par le fameux trio des tambours traditionnels, auxquels s'ajoutent plutôt le hochet *chacha* et la cloche métallique *gengen*.

On notera que chez les Busikondé Sama, le *chacha* accompagne pratiquement tous les chants rituels.



12. *Apinti doon*, Loka, juillet 2007

Selon le contexte, ces instruments peuvent emprunter de nouvelles dénominations. Le *gan doon*, par exemple, devient *apinti doon* dans l'*Apinti*. Il s'agit d'un langage singulièrement codé, qui rappelle le verbe musical africain, mais qui, ici, est d'essence exclusivement rituelle.

D'une façon générale, l'*apinti tongo* sert de prélude nécessaire à la pratique de certaines cérémonies, souvent pendant les rites funéraires et de levée de deuil, *booko dei* et *puu baaka*, mais aussi à l'occasion de certaines prières destinées aux ancêtres ou aux divinités.

Il ressort de ce qui précède que, chez les Busikondé Sama, la musique est partout tissée dans la trame sociale du quotidien. Il constitue l'élément moteur qui régule un ensemble de relations complexes et riches en symboles et en significations, entre les vivants et les ancêtres, entre les humains et les divinités, entre les humains et l'environnement naturel, ce, dès l'enfance. En effet, l'enfant est préparé au développement d'une sensibilité culturelle dans laquelle la musique est toujours très proche déjà par le biais des chants que lui chante constamment sa mère dès sa tendre enfance.

Les chants des contes *mato*, notamment, contribuent également à cet apprentissage musical.

17

C'est ainsi que les petits Busikondé Sama apprennent tôt, des adultes, l'usage de la chanson comme moyen d'expression des sentiments ou des opinions, au point que, même un enfant de cinq ans peut être en mesure d'entonner, suivant l'inspiration du moment, un chant commentant une action ou un événement ayant retenu son attention (cf. **chant enfantin, pages 66, 68**). L'apprentissage du développement de l'instinct, chez les jeunes Busikondé Sama se fait par imitation des pratiques chorégraphiques et musicales de leurs aînés. L'interprétation improvisée des rythmes de danses par les jeunes, à Loka (cf. **pages 7, 10, 13**), en constitue une illustration parfaite.

La jeunesse busikondé sama a, par ailleurs, su transformer ses cultures traditionnelles, par une recreation et une interprétation de sens, en catalysant le passé et le présent. Elle a pu ainsi les conduire à une production musicale qui préserve l'essence traditionnelle. Le fruit de cette musique qui, par ailleurs l'identifie, est l'*aleke* des jeunes Djuka et Aluku et *le bigi poku* pratiqué par les jeunes Saamaka. D'autres jeunes se fondent sur leur culture pour témoigner de leur foi chrétienne (cf. **pages 2, 65, 70**).

La présente synthèse du contenu des cultures musicales busikondé sama démontre le rôle capital de la musique dans leur vie sociale, mais aussi dans leur rapport avec la nature et le cosmos. Comme en Afrique, la vie sociale et celle musicale demeurent ici, dans une large mesure, étroitement liées, la culture musicale se rattachant alors au plus près des activités spécifiques et pratiquées dans des moments, des circonstances et des contextes sociaux assez bien définis.

Si l'héritage africain demeure dans leur principe de base, les cultures busikondé sama résultent d'une créativité issue du rapport qu'ont eu, **18**



au fil des siècles, ces descendants d'esclaves avec leur nouvel environnement, une créativité qui leur a permis de produire et de vitaliser une culture empreinte de l'expression propre à chaque groupe ethnique évoqué.

Les pièces musicales ici réunies sont donc le témoignage de cette réalité culturelle qui, en l'occurrence nous provient des Saamaka, Aluku, Djuka et Kotika de divers lieux de la Guyane (Loka, Apatou, New Libi, Saint-Laurent du Maroni, route de Mana, Kourou, Balata, Cogneau et Cayenne).

Source carte : [www.quid.fr](http://www.quid.fr)

**1. Suite de danse awasa aluku** exécutée dans le cadre de la cérémonie *puu baaka*, à Loka (10')

« O yeye, o yeye, écoute-moi femme, je n'ai de richesses à t'offrir, mais vient boire avec moi un verre de laba... »

**2. Sanisani ye loluamibaka**, chant *bigi poku*, groupe saamaka Wi Bassie, Village Saramaca, Kourou (1'17'')

« A vous qui ne trouver du plaisir qu'à raconter des histoires dans mon dos... »

**3. O yeye sa senduwe**, chant *awasa djuka*, par Liliane Awese, à Apatou (6'44'')

« Nous sommes toujours attristés par les proches qui nous quittent, ainsi est fait le monde... »

**4. Danse songe aluku**, exécutée dans le cadre de la cérémonie *puu baaka*, à Loka (2'47'')

**5. Gootumama, danse seketi saamaka**, par Sema Kuadjani, Uwoti Aelenti, Wayifo, Jacky Odman et Gaspard Doukou, Village Saramaca, Kourou (1'11'')

« Belle dame, dame de l'or, dame de valeur, il y a une commission pour vous, belle femme brillant de beauté comme de l'or ... ».

**6. Aladjouman**, chant *lonsei djuka*, par Norina Sondreyou, à Apatou (2'18'').

« Ce que l'on voit n'est jamais entièrement ce qui est, ni ce qui a toujours été de la chose ou du phénomène observé... »

**7. Aleke sur les tambours pikin doon et tun**, par des jeunes (9 à 15 ans), à Loka (2'35'').

20

**8. Moi mofu**, chant *aleke* composé et exécuté par Rico Lamouraille, Apatou (0'35'').

« La beauté de ta bouche m'enivre et mon amour pour toi me paralyse... »

**9. Dobi edo, danse seketi saamaka**, par Sema Kuadjani, au Village Saramaca, à la résidence du Kabiten Adaïso, Kourou (1'30'')

Chant sacré de réjouissance (*dobi edo*), en l'honneur de la divinité qui procure du plaisir aux humains, divinité féminine représentée par le petit oiseau nommé Dopié...

**10. Aleke**, rythmes exécutés sur les tambours traditionnels (*gan* et *pikin doon*, ainsi que le *tun*), par les jeunes, à Loka (1'12'').

**11. Fosite**, chant *lonsei djuka*, par Liliane Awese, à Kampu Asonson, près d'Apatou (4'44'')

« Kokoloko, kokoloko... bonjour à vous chers consœurs et confrères wenti. Voici, par ses lueurs, poindre le jour aux horizons, ainsi que le renouvellement de la vie... »

**12. Switibosi**, chant *aleke*, par Abe fils, Apatou (0'38'')

« Switibosi, baiser, baiser sucré, où est-il ce baiser sucré ?... »

**13. Suite de danses, improvisation sur les rythmes fanki, aleke et awasa**, par les jeunes, à Loka (1'46'')

**14. Mamboyo**, par le Kabiten Saamaka, Adaïso Ngwete de Kourou, et quelques-uns de ses sujets (Sema Kuadjani, Uwoti Aelenti, Wayifo, Jacky Odman, Gaspard Doukou), au Village Saramaca (2'21'').

*Mamboyo*, suite de chants *wata wenti* « Ecoute, Akete, mère nourricière des hommes, nous voici devant ta porte à attendre ... »

**15. Den Bala fu mi** (anonyme), chant *djuka*, à Mana (0'43'')

21

« A vous mes frères et sœurs, je m'adresse. Souvenez-vous de moi le jour du malheur... »

**16. Tiétié tiétié**, suite des chants *kumanti* et *wenti*, par le Kabiten aluku Marcel Doye et le Djuka, Kago, à Cogneau (1'36").

« Tiétié, tiétié, avançons, il est temps de nous en aller, voici les dangers qui te guettent de partout... »

**17. Djafo, chant kumanti aluku**, par le Kabiten Topo et Monsieur Afuye, à Loka (1'53"). « Prière *kumanti*... »

**18. Kantaminia, chant kumanti obia saamaka**, par les sujets du Kabiten Adaïso Ngwete, au Village Saramaca de Kourou (0'33").

Prière *kumanti* « Nous demandons de bonnes choses pour nous tous ici présents, et surtout pour notre visiteur... »

**19. Danse songe aluku**, groupe des Kabiten Topo et Bala Aluku, à Loka (1'36").

**20. Teuweki damanteng**, chant *awasa*, par Norina Sondreyou, à Apatou (2'16").

« La beauté de la femme la connaissez-vous réellement ? Plus que son apparence, la beauté de la femme réside dans ses valeurs... »

**21. Gedeonsu amendo ye**, rituel *Papa Gadu*, spécialité *Gedeonsu*, par le Kabiten aluku Marcel Doye et Monsieur Bambalan, à Balata (1'40").

**22. Nenge weye**, chant *wenti* d'imploration, esprit *Odua*, par le Kabiten Marcel Doye, à Cogneau (1'12").

« Me voici, moi *Odua*, l'omniprésent... »

**23. Asamba, chant amanfu**, par Baïno, chef du village aluku, New Libi (6'33").

« Ecoutez-moi ! Je suis *Amanfu* et m'adresse à vous, *Asafi* et *Nanga*. A vous je m'adresse..., Venez contempler l'*obia* d'*Amanfu*... »

**24. Wewe natuba, chant de prière kumanti aluku**, par le Kabiten Topo et Monsieur Afuye, à Loka (0'51").

**25. Apinti, introduction**, par l'Apinti Man aluku, Amaïkon, à Saint-Laurent du Maroni (1'41").

**26. Apinti, développement**, par Amaïkon, à Saint-Laurent du Maroni (8'26").

**27. Apinti, conclusion**, Amaïkon, à Saut-Laurent du Maroni (0'51").

Pièces *apinti* 25-27 :

L'*Apinti* comporte normalement trois parties : l'introduction, le développement et la conclusion, et le vrai Apinti Man est celui qui, à la fois, sait introduire (*sala-nianfalu*), communiquer (développement) et conclure. C'est suivant ce schéma classique que l'Apinti Man Amaïkon adresse une avant tout à Dieu le Créateur de l'Univers, puis aux Ancêtres, et enfin aux grands Apinti-man qui ne sont plus de ce monde ; « [...] Nous demandons la bénédiction !... ».

**28. Dolopi losenge, seketi saamaka**, par le Kabiten Adaïso Ngwete, à Kourou (1'09").

**29. A sei dinaï dinaï dinaï, chant kumanti**, par Monsieur Bambalan et son neveu le Kabiten Marcel Doye, à Balata (0'27").

« Qui voudrait se mesurer à moi, qui peut me ressembler ? Qui, comme moi, peut marcher avec ses pieds puis voler sans aile ? ... »

**30. Improvisation sur les rythmes de l'aleke-kaseko**, par les jeunes, à Loka (3'12")

23



**31. Amando kaba, chant kumanti aluku**, par le Kabiten Marcel Doye, à Cogneau (0'19").

« *Adewe nine Amando kaba... : Me voici momentanément parmi vous. Me voici donc, moi Masalina, la belle, la plus forte...* »

**32. Nenge Kondé, prière kumanti**, par la Djuka, Norina Sondreyou, à Apatou (0'26").

« *Le pays des Noirs, oui ce pays n'existe ici que par nécessité, qui l'aurait compris ?...* »

**33. Faaka bao, prière à Masa Gadu**, le Dieu Suprême et Maître de l'Univers, par le Kabiten Adaïso Ngwete, à Kourou (0'46").

« *A toi Masa Gadu, nous implorons santé, bonheur, longue vie...* »

DOUBLE CD BUSIKONDE SAMA TITRES DES PIECES CD 2

**34. Susama, chant de danse susa aluku**, par le groupe Lavi Danbwa en concert à Roura (2'48").

« *Susama, lutez, soyez fins, agiles et combatifs et triomphants...* »

**35. Sekebala, chant amanfu aluku**, par le Kabiten Marcel Doye et Monsieur Kago, à Cogneau (0'37").

« *Voici arriver le temps de nous réjouir, le temps de danser, danser dans le feu, notre lieu de prédilection pour des réjouissances...* ».

**36. A kokolo mina namusende**, chant *Kumanti-ampuku* aluku, par Monsieur Bambalan et le Kabiten Marcel Doye, à Balata (2'18").

« *Les pratiques insensées méritent des lourdes sanctions...* » **24**

**37. Apinti concluant sur du songé**, lors de la cérémonie de *puu baaka*, à Loka (2'59").

**38. Salimaya, chant kumanti djuka**, par Liliane Awse, à Apatou (1'58").

« *On pleure pour les gens qui sont morts et pour ceux qui meurent, de la même manière que l'on pleure aussi pour les enfants qui prennent le tété de leurs mères, mais n'écotent pas leurs conseils.* »

39. Improvisation sur le rythme *awasa*, par des jeunes, à Loka (1'25").

**40. Sawa man sadu**, chant *kumanti* aluku, par Bambalan, à Balata (0'38").

« *Qui peut quelque chose dans ce monde ? Qui peut se targuer de grandes choses ici-bas ? Qu'il avance et le prouve...* »

**41. Sanfo tutu**, prière *kumanti*, par la Djuka Norina Sondreyou, à Apatou (0'23").

« *Ecoute mes cris de prière, et avec respect je te parle...* »

**42. Suite des chants seketi par les femmes saamaka**, lors du concert à IUFM Cayenne, de l'Association Lavi Danbwa de Cayenne (3'31").

**43. Danse awasa** (3), Association Lavi Danbwa, concert à IUFM de Cayenne (4'35").

**44. Midashi, prière kumanti**, par Norina Sondreyou, à Apatou (0'44").

« *Je te prie, accepte mon sacrifice et accorde-moi de la connaissance et du savoir et donne-moi le courage pour pratiquer ce que je dois faire...* »

**45. Salinamo, chant aleke aluku**, groupe Lavi Danbwa, concert de Rura (4'10")

« *Salinamo, la peine, que de la peine, seulement de la peine, parce que tu ne me reverras plus, plus jamais...* »

**25**

- 46. A Grontapu libi** (anonyme), chant kotika, à Mana (1'36").  
« *La vie du monde est pleine de difficultés, allons donc prier le Seigneur, le Seigneur Jésus, notre Roi...* »
- 47. Isimso, chant kumanti djuka**, par la Djuka Norina Sondreyou, à Apatou (0'44").  
« *De l'apparence trompeur..., pourquoi sous-estimez une personne qui vous est étrangère si vous ne connaissez la profondeur de sa valeur?...* »
- 48. Danse songe**, Concert à IUFM Cayenne, Association Lavi Danbwa de Cayenne (4'58").
- 49. Seke wodu**, chant kumanti djuka, par Liliane Awese, à Apatou (0'46").  
« *Il existe toutes sortes de Wodu, comme ceux qui ne prennent possession des gens que pour les faire bouger, sans chanter à travers eux...* »
- 50. For Wondoo day** (anonyme), chant aluku, à Apatou (0'41").  
« *Voici une très belle journée, une journée que je n'oublierai jamais. C'est le jour où je me suis libérée de mes péchés, et où le ciel m'a été ouvert...* »
- 51. Emelina, chant aleke**, par Rico Lamouraille (composition personnelle), Apatou (1'09").  
« *Emelina mon amour, tu es mon or, mon diamant. Loin de moi tu te trouves, et je pense au jour où je te retrouverai...* »
- 52. Suite de danses wenti : Tombasa et Mama diguenia guala lunde**, par le Kabiten Marcel Doye, à Balata (1'30").
- 53. Ganmannenge, chant de conte mato kotika**, par Abente, CD8 PK9, route de Mana (0'21").  
« *Toi grand homme, Gran Man, vient nous raconter les histoires...* »

26

- 54. Suite des chants Papa Gadu (dit Abayi niowe ou encore vodou), Mina nvalo et Mana Nenge**, par Monsieur Kago et le Kabiten Marcel Doye, à Cogneau (1'25").
- 55. Te me luku** (anonyme), chant Kotika, sur la route de Mana (0'59").
- 56. Masado, chant seketi saamaka**, par Runalt Wayipu, à Apatou (0'56").
- 57. Bodosani, chant awasa**, par Abe fils, à Apatou (0'47").  
« *Bodosani, le hamac, mon hamac, attache-moi mon hamac, me voici dans tous mes états, attache mon hamac...* »
- 58. Sabankama, chant de prière kumanti aluku**, par Asonson, à Kampu Asonso (près d'Apatou) (1'08").
- 59. Ganzengene, chant de conte mato aluku**, par Abram Abe, à Apatou (0'46").
- 60. Unsanfo (Safo), chant kumanti aluku**, par Asonson, à Kampu Asonso (près d'Apatou) (0'45").  
Ce chant une prière par laquelle débute une célébration (*pee*) kumanti implore le pardon des dieux en commençant par le Dieu Suprême.
- 61. Susama, chant susa**, par Pierre Sida, à Apatou (0'28").  
Même contenu que pour la page 34.
- 62. Awawa-songe**, joute chantée entre Liliane Awese, son mari Asanson et son fils Frédi Awese, à Kampu Asonson (0'55").
- 63. Mi denki, chant aleke**, composé et exécuté par Rico Lamouraille, Apatou (0'44").  
« *J'ai envie de te connaître, de savoir ce que tu es vraiment, car mon cœur ne cesse de battre pour toi...* »

27

64. **Wisi man (anonyme)**, chant Kotica, à Mana (0'31").

« Vous, sorciers qui n'en veulent qu'aux autres, voici venu le temps pour vous de déguerpir comme les fuyards marrons dans la forêt... »

65. **Poolo-uma**, chant **bigi poku**, groupe saamaka Wi Bassie, Village Saramaca, Kourou (4'32").

« Trouve-toi heureux de participer à la prestation de cette chanson. Baya est ma chanson. Filles et garçons, venez y danser... »

66. **Mashiero (a)**, chant **enfantin**, par le cadet Abram Abe, ses frères et sœur et leur père, Apatou (1'24").

« ... Mashiera et son turbulent de frère, Shiera ... »

67. **Aleke-awasa avec introduction d'apinti**, une improvisation des jeunes, à Loka (1'13").

68. **Mashiero (b)**, chant **enfantin**, par Abram Abe et ses enfants, à Apatou (0'38"). « Même contenu qu'à la plage 66. »

69 **Betengi songolo**, chant **saamaka**, Village Saramaca, Kourou (0'29").

« Au revoir, bon vent... »

70. **Womi-yija**, chant **bigi poku**, groupe saamaka Wi Bassie, Village Saramaca, Kourou (5'06").

« Si tu espères que je vienne t'embrasser c'est que tu n'as pas encore trouvé ton amoureux... »

Apollinaire Anakesa



28



\* Titre : Musiques (au lieu de Musique) et chants traditionnels