

Apollinaire ANAKESA, « Les Bals Konvwé : une originale ritualisation de la vie par la pratique musicale dans la société créole guyanaise », in *Homme, nature et patrimonialisation : Guyane, Caraïbe, Amazonie. Connaissances et savoirs dans les cultures plurielles de la Guyane, de l'Amazonie et de la Caraïbe*. DVD-ROM CRILLASH (EA 4095), Sacem DVD HNP1, Buda Musique, 2012. Direction scientifique et technique : Apollinaire ANAKESA.

Les pratiques musicales traditionnelles des Créoles guyanais émanent d'une singulière hybridation culturelle. C'est là le fruit de l'adaptation et du croisement des musiques d'origines diverses, l'essentiel étant issu d'Europe et d'Afrique dès l'époque de l'esclavage, en particulier aux XVII^e et XVIII^e siècles. Par ce truchement, et pour être adapté aux besoins socioculturels locaux, l'ensemble des données musicales originelles a, au fil des siècles, été réinterprété - tant au niveau des paramètres musicaux qu'extra-musicaux - avec des fonctions auxquelles ils étaient associés. Il en a résulté un "processus de créolisation" qui a conduit à l'adaptation et à la transformation des valeurs davantage inscrites dans la voie assimilationniste¹.

Dans le domaine de la musique, il s'est opéré une assimilation toutefois raisonnée qui, en rapport avec une identité créole somme toute plurielle et caractérisée², a permis diverses constructions musicales aux spécificités souvent bien stylisées. Ces constructions se sont réalisées à travers l'exclusion ou la suppression de certaines sources et pratiques musicales de base, à travers la soustraction ou l'addition des emprunts sur des éléments existants (dominants et dominés au départ), à travers la modification de finalités liées aux valeurs, aux événements et même aux contextes de pratiques originelles. S'y sont également opérées d'autres transformations qui ont mené à des créations nouvelles, lesquelles fondent aujourd'hui la culture musicale créole guyanaise dans toute sa diversité.

La problématique des musiques traditionnelles créoles de Guyane et le "processus de créolisation" suscitent de nombreux questionnements, dont l'élucidation nécessite plusieurs lectures possibles dans les détails desquels je ne saurais rentrer dans le cadre très limité de cet article. Aussi, pour la présentation des pratiques sous-jacentes, ai-je choisi d'en offrir ici une représentation générale et un énoncé synthétique, portant particulièrement sur leur fonctionnement systémique.

¹ Sur l'assimilation, lire notamment Serge Mam Lam Fouck, *Histoire de l'assimilation. Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre-mer. La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX^e siècle et XX^e siècles)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006. La notion de « créolisation musicale » a été significativement abordée notamment par Monique Desroches. Parmi ses écrits consacrés à cette problématique : lire entre autres Monique Desroches, « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », in *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 17, n° 34, 1992, pp. 41 à 51.

² À ce propos, on notera que la constitution physique d'un instrument de musique ainsi que les modes de jeux sous-jacents, et avec eux le timbre produit, mais aussi la danse, participent à la désignation d'une identité musicale, et définissent par la même occasion les différents groupes régionaux. Aussi peut-on, par ce truchement, distinguer, par exemple, tel style musical de Cayenne de tel autre issu de Kourou ou de Sinamary ; tel groupe musical de tel autre, qu'ils appartiennent ou pas à un même lieu. Le *léròl* de l'Oyapock, dit *laboulanjèr*, se distingue des autres par une pratique singulière des figures originelles : le salut, la traversée, le moulinet, la chaîne, le pont, la ronde et le petit tour auxquelles on associe "les cadences locales", selon l'expression consacrée (le *maché léròl*, le *kouri léròl* et les *nika* (les entrechats) effectués par les hommes.

Pour commencer, on notera que la musique traditionnelle créole guyanaise présente des traits d'un art et d'une culture essentiellement collectifs, dont la mixité et la multiplicité fondent sa nature. Hormis les rares traits de musique individuelle que l'on trouve ici et là à travers le territoire, la pratique de cette musique traditionnelle se réalise aujourd'hui surtout par les canaux des associations culturelles (*Asosiasyon Kiltirèl*) et des rassemblements populaires dits *bals konvwé*, également nommés *bals kasékò*. Ce sont des soirées musicales traditionnelles qui rassemblent des hommes et des femmes heureux de jouer de la musique ensemble, de danser et de partager repas et boissons en parfaite convivialité et dans une ambiance harmonieuse.

Originellement, ces occasions de rassemblement des masses servaient de lieu de défolement des esclaves, pendant les « Samedis Nègres », pour des divertissements que leur autorisaient les maîtres hors les murs de leurs habitations. Puis, ces occasions de divertissements deviendront populaires après l'abolition de l'esclavage en Guyane, en 1848.

Avec le temps, la société guyanaise se dotera, dans pratiquement toutes ses communes où étaient implantés les Créoles, des structures dites "des Académies" ou "Sociétés", jadis connues sous la dénomination de "Convouès" (*Konvwé* ou *Konvwè*), équivalant à des actuelles associations culturelles. Elles désignaient l'assemblée de " Nègres " chantant et dansant au rythme des tambours. Bien structurées, ces " académies" étaient souvent en lutte, les unes contre les autres lors des divertissements populaires pendant lesquels avaient lieu des joutes chantées entre les différents groupes, chants souvent exécutés sur un air de *grajé*, de *lérôl* ou de tout autre des genres musicaux traditionnels créoles. Ces "Convouès" furent des soirées de divertissements créoles animés aux sons des tambours qui duraient toute la nuit et où se produisaient des bals, dont les plus fameux sont les bals *kasékò* et les bals *grajé*.

On notera aussi que, pour se conformer à la tradition catholique, qui jusqu'aujourd'hui demeure encore très vivace dans la société guyanaise, aucune soirée de *bals kasékò* ou *konvwé* n'est organisée durant les périodes de l'Avent et du Carême.

Ritualisée, la pratique d'un *bal konvwé* est régie par un certain nombre de règles qui en constituent l'essence : liberté de gestes, créativité poétiques, musicales et chorégraphiques instantanées, à l'intérieur d'un socle musical et chorégraphique déjà prédéfini. La femme y occupe une place de choix. C'est particulièrement le cas de *Larenn (La Reine)*, qui est la chanteuse principale, la meneuse du chœur et des musiciens. Elle est la coordonnatrice de l'ensemble des actes et gestes musicaux. Elle dirige et donne des ordres à travers des moyens musicaux, pour assurer le bon déroulement de la prestation engagée.

En effet, pendant les performances musicales créoles, dont celles de *bals konvwé*, la chanteuse principale demeure le personnage capital, en ce qu'elle est le pilier sur lequel repose l'essentiel de l'action de la production musicale d'ensemble. Elle débute le chant et entonne les premiers vers du refrain que relayera ensuite le chœur³. Elle définit le tempo pour les *tanbouyens* (tambourinaires), mais aussi pour les *bwétyé* (joueurs de l'idiophone *tibwa*) et les danseurs, dont elle peut également guider les pas. Cette position de chanteuse principale, coordonnant la totalité de l'acte musical, fait d'elle le véritable "chef d'orchestre". Tambourinaires et joueurs de *tibwa* défaillants peuvent même subir ses remontrances, au point qu'elle peut, à travers une formule mélodico-rythmique codée précise, réclamer le

³ Le même procédé est valable lorsqu'il s'agit d'un chanteur principal, même si très peu d'hommes s'adonnent au chant, comparativement aux femmes qui, de leur côté, sont davantage chanteuses plutôt que musiciennes (*tanbouyens* et de *bwétyé*).

remplacement du musicien défaillant. Le changement normal des musiciens se fait aussi suivant le même procédé, à l'aide des codes de motifs mélodico-rythmiques spécifiques, dont le langage n'est davantage compris que par le *dòkò* et autres initiés. Le *dòkò* est, chez les *tanbouyen*, le maître tambourinaire (*mèt tanbouyen*), reconnu en tant que tel par les membres de la communauté. Il a l'exceptionnelle maîtrise de l'art du jeu de tambour, puisqu'il a su dompter son tambour qui, désormais est devenu sa "langue" (figurant ici l'organe et son parlé), son outil de communication qu'il fait parler et lui fait dire des choses, et par le truchement duquel il exprime toutes sortes d'émotions et de sentiments. *Dòkò* est aussi, selon le terme local consacré, le "coupeur", ce tambourinaire principal à qui incombent la réalisation des parties solos, celles des expressions et prouesses improvisées. Son jeu instrumental requiert netteté et précision des *hauteurs* et des intervalles bien qu'indéfinis. C'est un jeu effectué avec des syncopes, des contretemps ; bref, avec toutes sortes de déphasages (pour reprendre l'expression du compositeur Steve Reich). À cette richesse rythmique, s'ajoutent ses sonorités aigues par le moyen desquelles il s'exprime et se démarque, à travers une sommaire opposition de couleurs sonores, de la synchronie des timbres graves et moyens de ses tambours accompagnateurs, et ceux secs, réguliers ou oscillants de ses soutiens idiophones *tibwa* et hochet *chacha* qui soulignent les pulsations et marquent les tempos. L'ensemble demeure harmonieux rythmiquement et mélodiquement et convient à l'expression chorégraphie également synchrone par rapport à la musique.



Instrumentarium *kasékò*. De gauche à droite : *tanbou plonbé* ; *tanbou koupé*, *tanbou foulé*, *tibwa*.

Dans le domaine chorégraphique, le cavalier qui invite la cavalière à le rejoindre sur scène exécute d'abord quelques pas de danses devant cette dernière, tout en la saluant ou en attirant son attention par un regard évocateur voire intensif. On désigne cela par l'expression « faire un appel ». Lorsqu'il y a accord du couple des cavaliers, l'homme danse sans toucher sa cavalière, mais l'effleure et feint de l'entourer de ses bras. Il exécute par ailleurs toutes sortes de gestuelles tout à la fois fines, acrobatiques et gracieuses, signes de sa dextérité et de son inventivité chorégraphiques.



Performance *bal konvwé*, *bal kaseko* à Dégrad des cannes, commune de Remire Montjoly, Guyane, novembre 2010.

Le *bal konvwé* (*bal kasékò*) demeure, par ailleurs, l'expression d'une originale ritualisation de la vie par la pratique musicale dans la société créole guyanaise. Dans ce bal, mais aussi d'une façon générale dans cette société, la musique est un élément inséparable de la vie, et avec elle, la danse, son pendant qui, ici, est doté de la même essence qu'elle. Du reste, au-delà de sa nature physique, la musique se conçoit aussi comme une représentation des attitudes, des groupes et des personnalités, mais également comme un centre, le point nodal autant hétérogène qu'uni.

Ses performances participent à la constitution de la personne et intègre l'individu au groupe - en particulier associatif et communautaire -, et engage une singulière communication à travers un jeu d'échanges qui demeure significatif sur le plan musical. C'est un jeu d'échange qui se réalise grâce à une pratique fondée essentiellement sur une alternance étroite entre solo et *tutti*

(représenté par le chanteur principal et l'instrumentiste soliste (*coupé*) d'une part, et par le chœur et les instruments accompagnateurs (*foulé, plonbé plus tibwa*⁴) d'autre part). Tous ces protagonistes se livrent à un subtil jeu de dialogues musicaux (en synchronie, en opposition, en miroir, en écho, etc.), soit directement et de façon intelligible, soit indirectement par le moyen d'un certain nombre de codes musicaux et/ou linguistiques déchiffrables par les initiés. Aussi existe-t-il une parfaite interdépendance entre chanteurs, musiciens et public, un même individu pouvant par ailleurs passer aisément de l'un à l'autre statut, en particulier lors des prestations de *bals konvwé*.

L'on comprend que dans la société créole guyanaise, les instruments de musique, par leur usage et par certaines de leurs caractéristiques, confirment cette représentation sociologique concentrique. On peut même dire qu'ils la désignent et en constituent un des "marqueurs" les plus éloquents. Les noms de certains instruments, comme les tambours *yongwé* et les tambours *coupé, foulé et plonbé* du *kasékò* et du *grajé* notamment, ainsi que la terminologie qui leur est appliquée s'ordonnent selon des classes cohérentes. Il en découle une classification musicale verbalisée, tant pour les répertoires que pour les instruments, les actes et les objets musicaux étant alors regroupés selon certaines étiquettes verbales génériques qui constituent par exemple des classifications. C'est le cas du *grajé*, terme générique qui désigne à la fois musique, danse, chants et rythmes *ad hoc*, ainsi que le moment, le contexte, la circonstance et la situation de leur réalisation.

Voici la synthèse des danses et genres musicaux créoles guyanais, leurs caractères et instrumentarium.

GENRES MUSICAUX	CARACTERES	INSTRUMENTARIUM
<i>Béliya</i>	Délicatement rude, gestuelles mimant les travaux de champs	<i>Tibwa</i> (idiophone) + <i>tanbou koupé, foulé, plonbé</i> (membranophones)
<i>Débòt</i> ou <i>débò</i>	Sensuelle	<i>Tibwa</i> (idiophone) + <i>tanbou koupé, foulé, plonbé</i> (membranophones)
<i>Grajé</i>	Lent et majestueux	Tanbouren <i>koupé, foulé</i> et <i>dévidé</i> ou <i>plonbé</i>
<i>Grajé vals</i>	Modéré, exécuté sur des mouvements circulaires	<i>Tibwa</i> (idiophone) + <i>tanbou koupé, foulé, plonbé</i> (membranophones)
<i>Labasyou</i>	Lascif avec déhanchements affirmés	<i>Tibwa</i> (idiophone) + <i>tanbou koupé, foulé, plonbé</i> (membranophones)
<i>Léròl</i>	Majestueuse (inspiré du quadrille français)	<i>Chacha</i> + <i>tanbou foulé et koupé</i>
<i>Kanmougwé</i> ou <i>kamougé</i>	Délicatement rude, illustrant les travaux qui nécessitent de la force (les <i>mayouri</i>)	<i>Tibwa</i> (seulement deux bâtonnets sans la caisse en bois) + <i>tanbou yangwé</i> ou <i>yongwé mal</i> et <i>fimèl</i> (membranophones)
<i>Kasékò</i>	Gai et festif	<i>Tibwa</i> , 2 <i>plaquettes de bois</i> et le <i>chacha</i> (à Cayenne) idiophones + <i>tanbou koupé, foulé, plonbé</i> (membranophones)

⁴ On notera que le *tibwa* n'est pas d'usage dans certains genres musicaux créoles de Guyane.

Pour le reste, très souvent, du point de vue de l'exécution musicale, il se produit des cycles de chants et de danses qui se présentent comme une chaîne ouverte où s'insèrent différents rythmes de danses exécutés sans interruption de la première note du début de la soirée, à la dernière note de clôture de la soirée, le lendemain matin. Un tel exploit est possible ici, du fait que musiciens et chanteurs, alternativement, se font remplacer dès que nécessaire à l'intérieur de leur groupe (un chœur généralement composé de femmes et un groupe d'instrumentistes souvent constitué d'hommes), même si les mélanges entre les personnes de sexe différent sont de plus en plus fréquents aujourd'hui. Il faut se rappeler également que femmes et hommes sont les mêmes qui passent de chanteurs ou musiciens à d'autres rôles, ce, jusqu'à devenir les danseurs qui forment le public.

La musique créole est, à cet égard, un facteur d'intégration, d'échanges et de tissage des liens sociaux, auxquels elle donne une résonance particulière à travers ses représentations, son dynamisme formel, ses jeux stylistiques spécifiques et ses répertoires. Ces derniers en constituent du reste un système signifiant et participent à toutes sortes de choix (culturel, identitaire et sociétal principalement). C'est donc une musique à l'œuvre qui présente un ensemble de jeux différenciés et contrastants. Il en résulte la vie d'un jeu musical où, entre les protagonistes, la relation à l'autre est primordiale et où se définit un acte de dialogue par le truchement duquel l'individu et même le groupe de parenté, mais aussi l'associatif et, de façon plus globale encore, la communauté créole s'auto-définissent, orientent et poursuivent leurs échanges endogènes et exogènes. La participation notamment aux *bals konvwé*, et les liens se tissant entre divers acteurs (chanteurs, musiciens, danseurs ou public) ainsi que les modes de jeux engagés entre instrumentistes, entre ces derniers et les chanteurs, entre les musiciens et le public s'exprimant par la danse, en sont quelques-unes des meilleures illustrations.

La relation évoquée, qui régit le tissage des interrelations et des échanges entre les différents acteurs précités (chanteurs, musiciens, danseurs ou public) est, musicalement, préfigurée à travers 4 actions qui sont autant de gestes et timbres musicaux. Ceux-ci font également office de 4 fonctions majeures de jeux musicaux et de production sonore instrumentale qui en découle : *coupé*, *foulé*, *plonbé* et *tibwa*. Les éléments fondamentaux qui sous-tendent ces fonctions de production sonore sont : les registres graves et aigus en particulier (même si le médium en fait partie), les couleurs sonores ou leurs timbres, ainsi que le *tempo*, les accents et les bases rythmiques qui sont des formules rythmiques-référents. Ces derniers déterminent le genre et le style de musique pratiqués, et quelquefois, ils désignent une identité spécifique. Du reste, ces vocables (*coupé*, *foulé*, *plonbé* et *tibwa*) définissent en même temps les noms génériques des instruments musicaux.

Le *coupé* est exécuté au *tanbou coupé* (tambour de petite taille et aux sonorités aiguës), qui demeure l'apanage du *tanbouyen* soliste, le *dòkò*. Il s'agit du tambourinaire le plus expérimenté du groupe, dont le rôle prime dans la majeure partie des genres musicaux créoles. Le *foulé* est joué au *tanbou foulé*, un tambour moyen qui fait de l'accompagnement. Il produit les bases rythmiques et mélodiques, en opérant sur le registre médium. Son jeu est nécessaire à la mise en exergue des propos du tambour solo. Le *tanbou plonbé* ou tambour "basse" est également accompagnateur, se distinguant du *foulé* surtout par son timbre à la sonorité grave. Il en constitue, d'une certaine manière, un soubassement harmonique au sens large du terme.

On distingue deux grandes catégories d'instruments musicaux traditionnels créoles. Ils sont tous de la famille des percussions : les membranophones et les idiophones. Les membranophones comportent trois types : les tambours *kasékò* (*tanbou kasékò* : *foulé*, *coupé* et *plonbé*), les tambours *yangwé* (*tanbou yangwé* ou *yongwé mâle* et *femelle*), ainsi que les

tambourins *grajé* (*tanbou* ou *tanbouren grajé* : *foulé*, *koupé* et *plonbé* également nommé *tanbou kâ* ou *dévidé* uniquement pour le *grajé*). Deux types d'instruments constituent les idiophones : le *tibwa* et le hochet *chacha*.

Dans le système musical créole guyanais, ce sont les *tanbou kasékò* qui sont les plus utilisés, ce, pour des raisons pratiques. Ils sont facilement transportables - ce qui n'est pas le cas des volumineux *yangwé* et dont la taille peut atteindre 2 mètres pour les plus longs - et sont prêts à l'emploi, ne nécessitant donc aucune préparation particulière d'accordage comme pour les *tanbou* ou *tanbouren grajé*, certes faciles à transporter, mais dont la peau doit être préalablement chauffée au feu de bois pour leur accord. En outre, les 8 rythmes des musiques créoles guyanais peuvent être joués de façon relativement facile davantage aux *tanbou kasékò* qu'aux deux autres types de tambours (*grajé* et *yangwé*).

Si le *chacha* joue le rôle similaire à celui du *tibwa*, comme indicateur des tempos et marqueurs des rythmiques-référents, il sert surtout de "baguette" de chef d'orchestre qu'est *larenn*, la chanteuse soliste précédemment évoquée.

Le répertoire musical comporte 8 genres principaux au sein desquels on distingue des rythmes, des chants et des danses spécifiques : le *kasékò*, le *léròl*, le *grajé*, le *grajé vals*, le *labasyou*, le *béliya* ou *djanbel*, le *kanmougwé* ou *kamougé* et le *débòt* ou *débò*. Certains d'entre eux possèdent des variantes combinant les gestuelles d'autres danses. Il en est ainsi du *labasyou* qui intègre en son sein également des éléments chorégraphiques du *grajé-vals*. Le mélange des gestuelles chorégraphiques du *grajé* et du *kamougwé* produit la danse *djoubà*. Généralement, les variantes chorégraphiques sont des danses à connotation identitaire, désignant un style ou identifiant la pratique spécifique à une commune ou à une aire géographique précise. Toutes les dénominations citées sont des noms génériques qui désignent en même temps, les danses et chants. Certaines désignent aussi les instruments de musiques et quelquefois les styles, les occasions et contextes de productions musicales sous-jacentes. Ainsi, par exemple, le *grajé* et le *léròl* sont des danses de salon, le *béliya* et le *kanmougwé* des danses de métiers, le *labasyou* une danse lascive liée à la fécondation et le *kasékò* destiné au divertissement.

Au cours d'une soirée de *bal konvwé* sont exécutées des pièces de ce répertoire musical traditionnel créole. Il importe de relever aussi que certaines de ces pièces sont de nos jours folklorisées, en étant standardisées et pratiquées ainsi au sein de la communauté créole du territoire guyanais. D'autres ont subi des adaptations aux tons modernes. Généralement des pièces adaptées, comme des compositions contemporaines, ont des auteurs nommément identifiables. C'est le cas de *Béliya*, version Jean-Paul Agarande et Adrienne O, composition *kasékò* du même auteur.

On notera aussi qu'à l'intérieur de ces huit principaux genres musicaux, on distingue des rythmes, des chants et des danses spécifiques. Les pièces musicales qui en résultent se pratiquent souvent sous la forme des suites de danses.

Techniquement, les différents cycles chorégraphiques et musicaux, ainsi réalisés sous la forme des suites de danses, sont fondés sur des équilibres entre les éléments permanents qui indiquent un style ou une identité quelconques à travers des cycles mélodico-rythmiques répétitifs exécutés en ostinatos d'une part, et d'autre part des éléments qui, notamment, soulignent notamment l'originalité de la personnalité d'un musicien doué qui se distingue par le moyen des variations dynamiques de motifs rythmiques et mélodiques qu'il improvise.

Entre chanteurs, musiciens et le public de danseurs, les rôles des uns et des autres sont bien définis pour traduire la réalité de chaque musique et de chaque danse exécutées.

De leur côté, les instruments musicaux esquissent, par leurs propriétés et par leur usage, un axe de continuité entre les différents types de musique alors joués, tout en préfigurant quelques particularités stylistiques, et avec elles, des spécificités identitaires. Ainsi, un *kasékò* d'Ouanary comme celui de Saint-Georges, par exemple, ne se jouera qu'à deux *tanbou* (*plonbé* et *koupé*), alors que celui cayennais sera plutôt exécuté à trois *tanbou* (*koupé*, *foulé* et *plonbé*). Par conséquent, le choix des instruments et les styles musicaux se révèlent souvent être aussi des facteurs de définition identifiant des groupes régionaux, et donc sert de facteur qui détermine la territorialisation acoustique caractérisée.

Pour le reste, il convient aussi de noter que les différentes parties instrumentales se définissent bien plus par des plages de hauteur et par des timbres que par des intervalles bien définis. Des sonorités graves servent dans les parties d'accompagnements. Elles soutiennent et mettent en exergue celles aiguës. Les premières se structurent par des plages cycliques en ostinatos et en imitations, tandis que les secondes sont exploitées en toute liberté à travers des improvisations. Ce sont les *doko*, les fameux maîtres tambourinaires qui, jouant la fonction des "*coupeurs*", ont le privilège de « caresser, frapper, cogner, faire parler » le tambour *koupé* qui tient les parties improvisées.

D'une manière générale, les noms génériques désignant les rythmes et danses mais aussi les jeux instrumentaux dénotent également des modèles musico-sociaux qui laissent entrevoir les constructions et la reproduction des relations sociales, en particulier entre les hommes et les femmes, mais aussi la reproduction des catégories famille, association et communauté déjà évoquées. La pratique du *bal kasékò* ou du *bal konvwé* illustre mieux cette réalité.

Par ailleurs, on soulignera que de la danse, qui ici est également définie en étant pensée comme l'équivalent de la musique, résulte une chorégraphie d'ensemble qui, à part entière, relève donc du geste musical et de l'ambiance qu'il engendre.

Les séances musicales des *bals kasékò* sont aujourd'hui organisées soit par des associations, soit par des passionnés de la pratique traditionnelle du tambour. Il s'agit d'assemblées musicales qui sont conçues comme des représentations ritualisées de la vie sociétale, tant dans la structuration réglementée des espaces et des temps, que dans la hiérarchisation des fonctions ou des rôles joués par les protagonistes impliqués. L'accès à la salle *konvwé* est ouvert à toute personne le désirant et demeure libre de droit. Son espace se subdivise en trois grandes parties, l'espace de la performance musicale avec les chanteurs et les tambourinaires (*tanbouyen*) qui se tiennent devant le public de danseurs. Les deux autres sous-espaces sont dédiés à la restauration et à la boisson (les alcools et les boissons non alcoolisées). Traditionnellement, les repas étaient apportés par les femmes et les hommes amenaient toutes sortes de boissons. Actuellement, repas et boissons sont vendus essentiellement pour le compte des associations.

Pour conclure

Nous l'avons vu, un *bal konvwé* est un écho d'une originale ritualisation de la vie par la pratique musicale dans la société créole guyanaise. S'il reste encore beaucoup à dire à ce sujet, je noterai ici en guise de conclusion que sa musique se donne à entendre, mais surtout à voir et à être vécue physiquement. La chorégraphie d'ensemble qui en découle constitue un geste musical en soi. Avec lui, les improvisations, les imitations, les ostinatos et d'autres artifices musicaux comme des marqueurs rythmiques référentiels qui en résultent, ce en lien avec ceux extra-musicaux, forment tous autant de faits musicaux et de pratiques qui participent à la construction et à la reproduction des relations sociales.

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

BLERALD, Monique, *Musiques et danses créoles au tambour*, Matoury, Ibis Rouge, 2011.

MAM LAM FOUCK, Serge, *Histoire de l'assimilation. Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre-mer. La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX^e siècle et XX^e siècles)*, Matoury, Ibis Rouge, 2006.

DESROCHES, Monique, « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », in *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 17, n° 34, 1992, pp. 41-51.

PINDARD, Marie-Françoise, *Musique traditionnelle créolle. Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge, 2006.