



HAL
open science

Kawina : entre tradition et modernité musicales chez les jeunes saamaka (Saramaka) de la Guyane française

Apollinaire Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Anakesa Kululuka. Kawina : entre tradition et modernité musicales chez les jeunes saamaka (Saramaka) de la Guyane française. 2012. hal-02052928

HAL Id: hal-02052928

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-02052928>

Submitted on 28 Feb 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.

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, « Kawina : entre tradition et modernité musicales chez les jeunes saamaka (Saramaka) de la Guyane française », 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 d'Apollinaire ANAKESA



Percussions kawina. De gauche à droite : Timbal, *chaka*, *koti*, *lumba* et *djansi* (groupe Young Boys, Kourou).

©Apollinaire Anakesa. Il en est de même pour les autres photographies.

Note : cet article est une des synthèses, fruit de mes enquêtes de terrains chez les Bushinengé de Guyane.

En langue saamaka, le mot *kawina* est constitué du démonstratif *ka* (ça ou cela) et du verbe *wina* (vibrer, frémir, tressaillir), d'où le substantif *kawina* : vibration, ce qui vibre et fait vibrer, qui fait tressaillir ou frémir ; du langage des musiciens ressort l'expression : « *ça va vibrer* ».

Trois groupes surinamais - Soukousani, Aisassi et Wi Sani - sont à l'origine de cette musique populaire, dont le précurseur, en Guyane, a été Spoity Boys¹. D'autres groupes suivront sa voie, parmi lesquels, Kasébasaka de Gan Santi, Papa Yako d'Apatu, Young Boys et Wi Bassi de Kourou, ainsi que Umari.

¹ Le précurseur du *kawina* en Guyane est le groupe Spoity Boys, né à Maïman - village busikondé sama essentiellement des Aluku et des Saamaka - situé à deux heures de pirogue de Saint-Laurent du Maroni. Il est composé de onze musiciens : trois chanteurs et huit percussionnistes qui se sont réappropriés cette musique d'essence africaine, venue des terres intérieures du Surinam. Harold en est le responsable.

Musique populaire de divertissement, le *Kawina* est d'essence traditionnelle. Il a pour origine l'un des anciens divertissements d'adultes saamaka, le *djansi*, qui tire son nom du premier instrument soliste des tambours qui rythmaient ses chants et danses : un *djansi* (grosse caisse dont le résonateur est en tronc d'arbre cylindrique creusé et doté, à chaque extrémité, d'une membrane en peau de biche). Il partageait son rôle de soliste avec un des deux *koti*, petits tambours à double membrane.

Ces instruments sont soutenus par deux *lumba* (tambours à double membrane, de taille moyenne), ainsi que par un *timbal*, tambour à peau dont la taille varie entre 1m et 1,50m, et qui se joue debout, la main droite frappant l'instrument à l'aide d'un bâton, tandis que la gauche le frappe à main nue). Cette danse, rarement pratiquée aujourd'hui, agrmente les festivités, comme le mariage, mais surtout les moments particuliers des *booko dei* qui se pratiquent pendant la première semaine du décès d'un(e) membre de la communauté et des *puu baka*, levées de deuil.

J

adis populaire dans le cadre traditionnel des manifestations socio-culturelles saamaka, le *djansi* sera imité par les jeunes qui le feront évoluer en introduisant dans les styles de ses chants et de ses danses des éléments d'influences extérieures comme on le verra plus loin. Cependant, l'usage des instruments traditionnels sera maintenu, sauf que l'on n'adoptera qu'un effectif réduit, un de chacun des deux tambours traditionnels. De plus, on optera pour des membranes synthétiques sur le *djansi ma*². En outre, le rôle de solo, initialement dévolu seulement aux *djansi ma* et au *koti ma*, sera étendu à l'ensemble des tambours. L'effectif orchestral du *kawina* est également élargi, grâce à l'ajout du hochet en tôle en forme de cylindre dans lequel est introduit la quantité qui convient de petites billes, ainsi que l'idiophone *kobangi* ou *kwakwa bangi*³ tabouret en bois sur lequel on frappe à l'aide de deux petits bâtons pour marquer des pulsations. Cet instrument partage ce rôle avec le tambour *lumba* dit également *skranki ma*.

On notera aussi que les tambours *kawina* sont conçus en référence aux voix : le *koti*, le soprano (l'aigu), le *timbal*, l'alto qui, souvent, imite ou reproduit les lignes rythmico-mélodiques du chœur. Le *lumba* sert de ténor, tandis que le *djansi* sert de basse.

Comme pour les autres terminologies désignant les genres musicaux populaires en Guyane, le terme *kawina* fait référence, à la fois, aux trois composants que sont la musique, la danse, le rythme, ainsi qu'aux instruments qui le constituent. Il s'agit, en réalité, d'une synthèse d'éléments stylistiques, techniques et esthétiques hétéroclites, synthèse de plusieurs genres, dont la majorité est surinamaïse : *banaba*, *kotigo*, *kamalama*, *bigi pokoe*, *partibanaba*, auxquelles on ajoutera quelques musiques des Caraïbes, dont le *reggae*. Il en résultera quatre danses de base : le *djansi kasté* et le *melengué*, de mouvement vif, le *kanina* de mouvement modéré, et le *kamalama*, de mouvement lent et doux.


Le *kawina* compte parmi les créations originales des jeunes Busikondé Sama, Saamaka en particulier, situés de part et d'autre des deux rives du Maroni. Dans leur art traditionnel des tambours, ils ont intégré divers apports internes et externes à leurs sociétés, tant musicaux qu'extra-musicaux, ce qui leur permet de chanter la vie, ses maux, ses peines et ses joies, la mort, les espoirs et les désenchantements, tout en apportant leur vision du monde.

² On notera aussi que le résonateur du *djansi* est surmonté d'une cymbalette, dont la partie concave est tournée vers l'extérieur. Cela permet au musicien de produire le jeu de cymbale avec l'autre paire (plate et en forme de petit couvercle) qu'il tient dans sa main gauche, la main droite frappant alors la membrane du tambour à l'aide d'une mailloche.

³ *Kobangui* ou *kwakwa bangui* est l'équivalent créole du *tibwa*, celui des Ndjuka, Aluku et Paamaka du *kwakwa*.

Pour ce faire, ils se servent de toutes sortes de récits, de poèmes, d'anecdotes pour évoquer et questionner la vie, mais également pour se dévoiler, tout en exposant leur société à la connaissance du monde.

Les chants sont de style responsorial, et leurs rythmes polyrythmiques à l'instar des rythmes africains.

En voici le schéma du rythme-référent : ϵ : 

Lors de la performance, avant l'intervention en solo improvisée de chaque tambour, les entrées instrumentales se font suivant une certaine logique. Le *hari*⁴ (*timbal ma*, tambour à peau, moyennement long et tenu debout, que l'on frappe à l'aide d'un maillet en bois d'une main, et de l'autre, à main nue) introduit son rythme en guise de marqueur de pulsations. Par essence, il est le soliste par excellence, en compagnie du *koti*. Il est aussitôt soutenu, sur le même élan, par le *kobangi*, imitant son jeu. Puis, le *lumba* ou *skranki ma* enchaîne avec de courtes phrases répétitives et variées qui servent souvent à ponctuer, mais aussi à stimuler le soliste, lorsqu'il ne joue pas lui-même ce rôle. Le *koti* ou *ari koti* s'adonne souvent à des prouesses d'une grande dextérité. Il est, en même temps, le fédérateur du groupe. A ce titre, son rôle est essentiel dans le jeu musical du *kawina*, car dit-on, il en traduit « l'âme », l'essentiel. Par son jeu – tout en déterminant le style du moment - il prend plaisir à encenser, à exulter et fait vibrer le monde qui l'entoure, allant des musiciens jusqu'au public, sans oublier les chanteurs et danseurs. Puis, comme un chef d'orchestre, il oriente le jeu instrumental global tout en guidant les chanteurs. Dans ce processus, il est soutenu par le *hari* qui oriente les pas des danseurs. Quant à la grosse caisse, *djansi*, par ses basses, elle porte l'harmonie d'ensemble, enveloppe et illumine musique et chant, en donnant sens au discours prosodico-musical pratiqué.

Sur le plan de la pulsation, le *timbal*, le *kobangi* et le *djansi* soutiennent les pulsations tout en fixant la variation du tempo qui peut, soudainement, se ralentir, s'accélérer, puis être maintenu à une vitesse constante jusqu'à l'arrêt intervenant généralement de manière brusque et sèche. Ceci avive encore les émotions, tient en haleine les musiciens, mais surtout, le public qui, dans ce cas, continue à jubiler pendant quelques instants après la fin du morceau.

⁴ Le *hari* est l'équivalent traditionnel du tambour *maaman doon*, qui se joue debout ou couché, seul ou en compagnie du tambour mâle *agida* et du tambour *apinti* (de petite taille).



De gauche à droite : joueurs de *hai ma*, *kuabangi* et *chacha* (arrière-plan).



Jours de *timbal*.

Pour le reste, on notera que, ces dix dernières années, l'orchestre du *kawina* s'est fortement modernisé en adoptant l'instrumentarium des orchestres de variétés, avec l'utilisation des guitares électriques, du synthétiseur et de la batterie, souvent en place et lieu des percussions traditionnelles. La musique ainsi produite est qualifiée de *kaskawi*, et se rapproche de la pratique du *bigi pokoe* ou *bigi poku*.

De nos jours, la mémoire des mondes musicaux guyanais traditionnels ne se contente plus de se souvenir seulement du passé qu'elle restitue. Les jeunes générations lisent et relisent avec leur oreille moderne les événements musicaux des Anciens. Ils les reprennent, à l'instar de ces Anciens, dans un processus de recomposition et de redéfinition des valeurs et références multiples et variées. Adaptées à la contemporanéité de leur mode de vie, ces valeurs et références musicales traditionnelles sont transposées dans le cadre de nouvelles expressions, dont certaines rentreraient dans la catégorie des folklores ou de musiques populaires, d'autres

des "musiques tradi-modernes" qui fonctionnent sur la base des spécificités mélodiques, rythmiques et chorégraphiques traditionnelles toutefois colorées des timbres, en général, des instruments musicaux électriques et synthétiques, et avec l'apport de la sonorisation. Leurs autres musiques entrent dans la catégorie des variétés. Si les catégories folkloriques sont généralement locales, les deux autres relèvent des productions qui se structurent par le processus d'affirmation identitaire collective qui mobilise et exploite des ressources culturelles diverses et variées. Celles-ci s'inscrivent dans un jeu transfrontalier (Guyane française-Surinam-Brésil) et des réseaux socioculturels sous-jacents d'où se définissent de nouveaux systèmes pratiques et symboliques, insérés tant dans l'espace des références ethniques, identitaires nationales et transnationales, que dans l'espace de l'imaginaire ouvert à divers autres espaces d'un monde désormais globalisé.

Ces musiques peuvent ainsi être considérées comme ancrées dans une représentation partagée de la « tradition », mais elles sont aussi des foyers d'influences diverses (amérindiennes, créoles, bushinengé ; caribéennes, africaines, européennes, *world music* et d'autres encore).

C'est dans ce cadre contextuel que s'exprime le *kawina* des jeunes saamaka guyanais.

Ces nouvelles pratiques musicales, associées à de nouveaux modes de performance, doivent être interrogées comme un marqueur des transformations en cours, participant d'un imaginaire à l'intérieur duquel éclatent, se recomposent ou se renforcent les frontières culturelles et « ethniques » qui définissent aujourd'hui un monde *bushinenge* ou noir marron, par delà les frontières politiques héritées de l'histoire.

D'une façon générale, on notera que la Guyane française est un espace territorial qui présente encore aujourd'hui un fort intérêt pour la recherche en sciences humaines et sociales. Dans le domaine de la culture, il s'y est constitué, au fil du temps, des musiques et des danses de nature plurielle. Il en existe une grande variété de répertoires, ainsi que divers genres et styles souvent liés à des contextes et à des circonstances socioculturelles bien spécifiques. Ces genres, styles et répertoires peuvent s'inscrire dans quatre grandes catégories suivantes : musiques et danses cérémonielles, rituelles ou liturgiques, de divertissement et de métier. Il en résulte, parmi de multiples autres exemples possibles à citer, les grandes danses cérémonielles amérindiennes, notamment à l'occasion des cérémonies de levée de deuil, musiques, danses et contes cérémoniels *booko dei* et *puu baaka* (cérémonies funéraires du début et de fin de deuil bushinengé), ou encore, et toujours dans la même communauté, le cas de la musique rituelle *apinti* : un langage tambouriné pour dialoguer avec les esprits des ancêtres ou adresser des prières à des divinités.

On trouve également des chants et danses de divertissement d'enfants qui sont pratiqués quasiment dans toutes les communautés ethniques guyanaises ; les musiques intimes amérindiennes et les chants courtois hmong, les chants et danses destinées à soutenir les travaux collectifs, communautaires et bénévoles, entre autres, ceux créoles dits *mayouri* (pour les travaux de champs, des constructions de pirogues ou de cabanes, etc.). Les Amérindiens et les Bushinengé en particulier, vivant dans la forêt, pratiquent aussi des imitations des animaux. Il s'agit des musiques qui peuvent être rituelles ou servir pour la chasse.

Depuis le XX^e siècle, on pratique aussi en Guyane française des musiques et des danses qui, bien que profondément enracinées dans la tradition, sont malgré tout ornées d'une pointe de modernité adéquatement adaptée non seulement au genre et au style musicaux concernés, mais également au goût du temps, à la vie contemporaine. C'est ce que je qualifie de musique tradi-moderne.

Il en est notamment ainsi du *kawina* des jeunes Saamaka. Ils utilisent des tambours traditionnels soutenus par des sonorités graves de la grosse caisse *djasi* sur laquelle est fixée la première des paires de cymbalette. La seconde paire y est frappée tenue par la main gauche du musicien qui l'actionne par les jeux alternés de fermeture-ouverture des sonorités étouffées puis scintillantes. De sa main droite, il marque la pulsation à coup de mailloche. Ainsi par ce jeu instrumental exécuté avec des pulsations, en synchronie et/ou en décalage, la rythmique d'ensemble s'enrichit et se dynamise.



Au fond, le *hari* ou *timbal ma* ; au milieu le *koti* ; en avant-plan, le *lumba*.
Groupe saamaka Yang Boys Kawina Band, Kourou 2009.

L'équivalent, chez les jeunes Noni et Nd'juka, l'*aléké*, est pareillement accompagné par trois tambours à une membrane, mais plus longs que ceux utilisés dans la musique essentiellement traditionnelle. Ces tambours *aléké* sont soutenus par la grosse caisse *djaz*, de forme plutôt classique, même si sa double membrane est en revanche en double tissu de coton bien épais. Pour leur performance, donnée sur une scène de concert, les chants et musique du *kawina* et de l'*aléké* sont amplifiés et sonorisés à l'aide des microphones.



Instrumentarium *aleké*, Groupe Lavi Danbwa, Cayenne.



Danseuses et danseurs d'Aleké, Goue A System Tranga Noto, Maripasoula 2009.

Il existe encore d'autres musiques guyanaises qui, hybrides, sont métissées, nourries par diverses sources culturelles des populations amazoniennes. Elles relèvent davantage des musiques de variétés. C'est le cas du *bigi poku* qui s'inspire à la fois des traditions créoles surinamiennes et bushinengé de la Guyane française, mais aussi des éléments du *reggae*. Ici, le chant du style traditionnel bushinengé (dans sa pratique des techniques vocales) est accompagné à l'aide des guitares électriques, du synthétiseur, de la batterie, et même parfois soutenu par les tambours traditionnels. Cet orchestre produit souvent des rythmes on ne peut

plus modernes, fruit d'inspirations diverses et variées, le tout étant amplifié et sonorisé. A cette liste des genres et des styles musicaux qui, ici, ne sera pas encore exhaustive, on ajoutera le folklore en particulier celui créole, avec notamment la mazurka, la biguine etc.).



Tambourinaires de *hai ma* et de *Koti ma*, groupe Wibassie, mars 2008.