

Musique et parole, parole musicale guyanaise. Écho à la mémoire du verbe poétique d'Édouard Glissant

Apollinaire ANAKESA
Université de la Guyane
CADEG

Toute parole est une terre
Il est de fouiller son sous-sol
Où un espace meuble est gardé
Brûlant, pour ce que l'arbre dit.
(Édouard Glissant, *Un Champ d'îles*)

La mémoire de la mémoire

Le discours poétique d'Édouard Glissant est un chant profond d'une parole qui se meut, cohérent, au sein d'un projet littéraire structuré autour de quatre piliers moteurs : langage et paysage d'une part, espace de l'histoire et espace de la mémoire de l'autre.

Archives oubliées ou inscrites dans l'histoire du monde, chaos de la vie, mais aussi lieux et événements de tout genre sont des thématiques de prédilection qui nourrissent et imprègnent ses mots. Riches en sonorité et rythmes dynamiques, ces mots prennent racine dans la mémoire de la Mémoire, et répondent en écho aux mélodies de la nature et de la société.

Glissant explore ainsi la fabuleuse histoire de son être tout en lisant celle de ses comparses ancestraux et contemporains. C'est cette légendaire histoire que lui évoquaient déjà les contes oraux des Anciens et leurs coutumes traditionnelles. Il a su les remodeler dans son œuvre poétique, comme un chant-parabole ancré dans le réel, mêlé de terre et de mer. Cette œuvre évoque la mémoire des peuples, et notre poète y fait naître une énergie, un souffle à travers chaque conception, chaque représentation et chaque pensée sous-jacentes. Ses personnages s'animent, dans le même trame, avec tout l'alentour d'idées d'une réelle authenticité, idées qui s'affranchissent de la simple description anecdotique.

Globalement, la pensée d'Édouard Glissant est d'une telle vitalité qu'elle participe à asseoir sa poétique, qui est en même temps une quête de la référence.

Et pour ceux qui n'ont disposé d'aucun des moyens par quoi la continuité s'exerce (ni langue, ni art, ni communauté) – comme il l'indique dans son essai *L'Intention poétique* – le folklore constitue le seul champ où s'inscrive la visée commune. Fécond et riche quand il est immédiatement assumé, le folklore devient autrement un alibi ronronnant. Il ne donnera joie,

Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant, actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en avril 2012, publiés par Nicolas Darbon.

(c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 9, 2014.

ouverte à tous sans médiation, que lorsque la conscience collective évidente et signifiée permettra qu'il se continue au plan de la culture, c'est-à-dire de l'acceptation et de l'enrichissement par tous d'un patrimoine reconnu ineffaçable¹.

À travers le folklore, ici évoqué sous son acception étymologique d'une culture constituée d'expressions populaires caractérisées, Édouard Glissant² met en exergue une réalité recherchée : le singulier ou le particulier des sociétés créoles, pris au sens large du terme. C'est une réalité présidée par leur voix, que le poète empêche de s'effacer dans l'œil du cyclone de l'universel et de la globalisation. Le but de Glissant est de construire un devenir approprié. C'est aussi, comme il avait l'habitude de le souligner, une manière pour lui d'interroger le monde qui, dans son unité éclatée, requiert que chacun s'efforce d'aller vers « l'opacité reconnue de l'autre ». Glissant en éclaire le chemin dans son essai *Le Discours antillais*³, où, accumulant, « à tous les niveaux, les pans éparpillés et les espaces vides », il reconstruit l'écart qui s'est créé entre un peuple et sa culture.

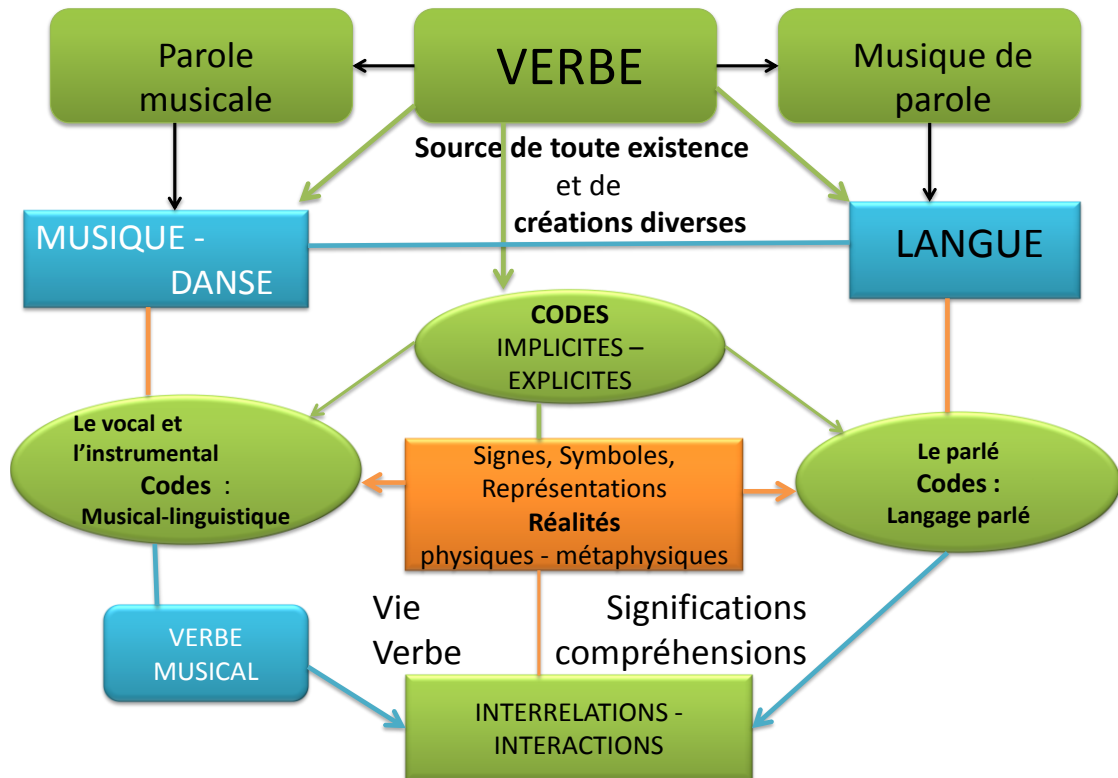
Ce postulat étant posé, mon propos n'est pas tant d'examiner le langage et le paysage, l'espace de l'histoire et de la mémoire de la parole d'Édouard Glissant. Mais, en écho à cette parole et quelques discours sous-jacents – tel que le *Discours de la relation* –, je m'attèlerai plutôt à m'interroger sur la nature et le sens de la mémoire en musique. Pour ce faire, je m'appuierai sur l'art de sons guyanais d'aujourd'hui. Mon interrogation est en lien avec la parole musicale des personnes dont l'histoire a réuni au gré de cohabitations dans des lieux où vents et formes, vagues et terres se sont croisés entrechoqués, créant, de fait, un langage de l'abstrait, un vide de ciel et un plein de murs. C'est également là des lieux où les hommes se trouvent mêlés dans un processus de *relation* qui n'est ni dialogue, ni lecture du réel, et encore moins une idée semblable à un lien logique marqué entre des pôles stables. L'idée glissantienne de *relation*, sur laquelle je m'appuie, est celle d'un système muable, un réel qui perdure non pas par des formes structurées comme un logo ou tout artifice de représentation et d'identification uniques et immédiates, mais comme un principe de *relation* dont les éléments n'ont du sens qu'à travers toutes sortes de transferts et de transformations. Cette *relation* est aussi mémoire active et silencieuse. Elle est tout autant porteuse d'un système d'attendus, qui se veut un ordre universel de choses et régit la raison de tout acte et de toute parole. Il devient, en conséquence, mémoire et miroir – physiques et métaphysiques – de l'existence.

C'est sous l'angle de ces discours et poétique de la *relation* que je spécifierai mon sujet : *Musique de parole, parole musicale guyanaise*, qui se rapporte à une « langue-musique », moteur révélateur et d'élaboration de connaissances et de savoirs divers et variés. Ici, avec ou en référence à la parole parlée, la musique offre une exceptionnelle dimension d'analogies, de correspondances et de réciprocity intimes (ex. 1).

¹ Édouard Glissant, *Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997.

² On notera qu'Édouard Glissant est né à Bezaudin (le 21 septembre 1928), un morne reculé des hauteurs de Sainte-Marie, situé au Centre-nord de la Martinique où notamment les traditions populaires demeurent encore plus vivaces. Bien qu'ayant grandi au Lamentin (milieu des aisés), Glissant a été, le dira-t-il lui-même, « un enfant de commune, de petite ville et un enfant de la campagne » où il écoutait les contes le soir devant la maison de l'économiste-gérant.

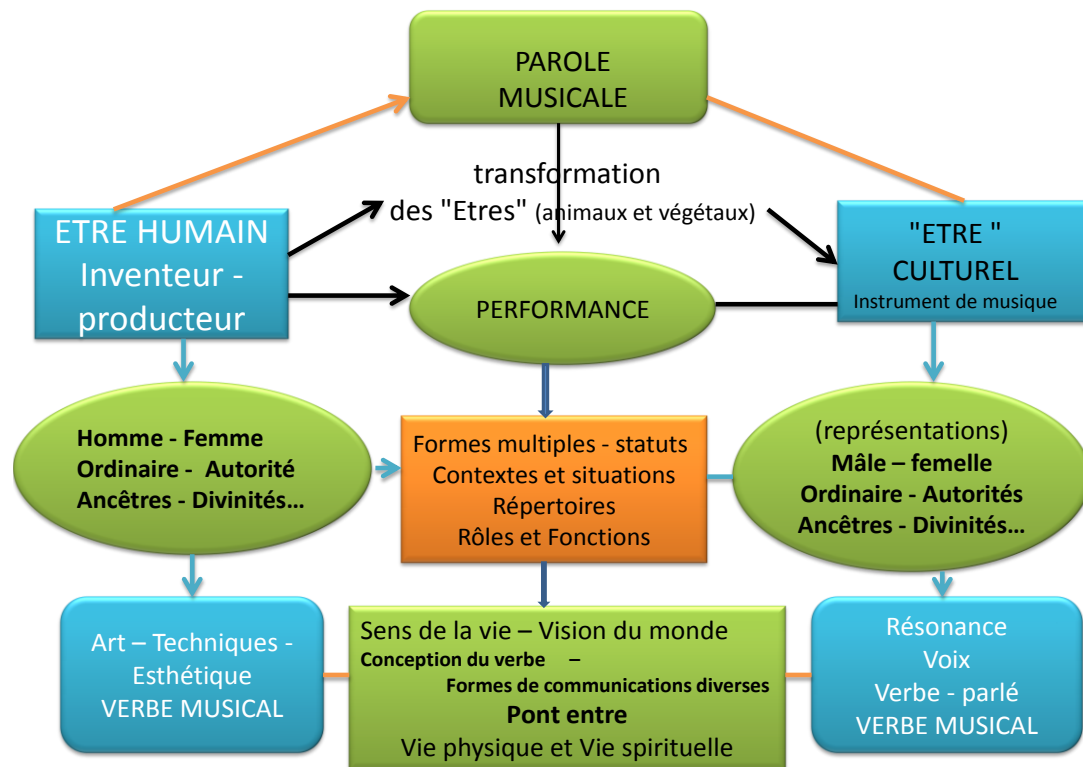
³ Édouard Glissant, *Discours antillais*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, rééd. Gallimard, 1997.



Ex. 1. Diagramme : interrelation et interactions entre la parole et la musique.

Pour aborder cette problématique, les cultures créoles, *bushinenge* et hmong guyanais me serviront d'illustrations, pour comprendre quels sont la réalité, la nature et le sens de la « parole musicale » en Guyane.

Avant de répondre à cette interrogation primaire, je noterais que la musique et la parole forment un double interactif. Leur processus de fixation et de production est sous-tendu par la matière sonore, et régi par des structures de mémoire et de transmissions assez singulières. Dans la mémoire du compositeur, comme dans celle d'un poète et même d'un orateur par exemple, il s'opère une mise en musique ou une mise en mots de ce qui était encore latent dans leur esprit. Puis, s'impose à eux, selon leurs besoins et désirs, des lois et des méthodes spécifiques permettant la subsumption et l'organisation d'un art sonore pouvant devenir *parole de la musique* ou *musique de parole* (ex. 2).



Ex. 2. Diagramme : de la parole musicale ; essence et formes.

Comment cette double parole s'identifie-t-elle alors à la culture guyanaise actuelle ? Comment est-elle une perpétuation du passé et exprime-t-elle la dynamique du présent, tout en projetant de l'avenir ?

Sur le processus de création musicale, dans le contexte d'une culture orale, *musique de parole* et *parole de la musique* se réalisent par un double processus de cumulation : l'un procède de l'expression du souffle et l'autre se réfère à une « écriture » orale du récit musical. Le premier repose sur la mise en mémoire / mise en mots, le second sur l'inscription / recréation. L'un et l'autre récupèrent à leur profit les caractéristiques de l'idiome de l'autre, pour traduire le dit (le réel) et le dire (la langue qui l'exprime), tout en partageant l'essentiel qui leur est commun : intonation ou mélodie, timbres, rythmes et accents, et même la poétique. L'une comme l'autre parole, elles reflètent ou constituent des éléments caractéristiques de la culture et de l'espace social au sein desquels elles sont créées.

Passons à présent à la phase concrète d'analyse des cas choisis, en commençant par les Hmong.

Hmong

Bien qu'homogènes de par leurs origines, les Hmong constituent un peuple qui, suite à des exactions subies en Chine et au Laos notamment, a été dispersé dans différents lieux du globe, dont la Guyane française qui a accueilli et intégré en son sein quelques milliers d'entre eux.

Également nommés Méo, Mong ou H'Mong, ils font originellement partie de la cinquième des 56 nationalités ou ethnies chinoises appelées Miao zu, 苗族. Leurs ancêtres provenaient des bassins du fleuve Jaune (Huang He) en Chine, avant d'avoir été repoussés dans les régions montagneuses du Sud (spécialement la région du Guizhou, mais aussi de Guanxi et de Yunnan). Ils subiront ensuite une immigration forcée vers le Laos, le Vietnam où ils seront agriculteurs en montagne. Après les guerres d'Indochine et du Vietnam, pendant lesquelles ils avaient pris parti pour les Occidentaux (Français et Américains), les Hmong seront pourchassés pour trahison et poussés à nouveau à l'exil en Thaïlande, avant qu'une partie d'entre eux ne soit recueillie par les États-Unis, l'Australie, la France métropolitaine et la Guyane où les premiers Hmong furent installés, en 1977, à Cacao. Ils construisirent ce village sur un plateau, en pleine jungle amazonienne, dans la commune de Roura, à 70 km de Cayenne. Ils y exercent des activités agraires et fournissent particulièrement à Cayenne, l'essentiel des fruits et légumes. D'autres Hmong ont été installés à Javouhey (1979), sur le site de l'ancienne léproserie de l'Acarouany, commune de Mana située à 30 km de Saint-Laurent-du Maroni ; à Rokokoua (1990) situé aux environs d'Iracoubo et près de Regina. Une communauté a récemment été installée à Corrossony, à proximité de Sinnamary. L'installation des Hmong sur ce territoire d'Outre-mer français visait principalement à contribuer à son repeuplement et au développement de son agriculture.

En ce qui concerne leur culture musicale, elle est, comme pour bon nombre des musiques de Guyane, un système complexe essentiellement régi par le principe dynamique de l'oralité. Sa grande singularité par rapport à l'art des sons des Créoles et des Bushinenge, que j'étudie plus loin, réside surtout dans le fait qu'elle est un phénomène artistique que l'on peut qualifier de « musique-verbe ». En effet, chez les Hmong, peu importe le moyen utilisé (une voix chantée ou sifflée ou encore un instrument de musique quelconque), le discours musical produit est essentiellement codé et doté d'une ombre : une évocation et un écho de la parole parlée qui en constitue l'arrière-plan discursif. La musique résultante, étant donc ainsi imprégnée de parole, est facteur d'échange équivalent au langage parlé. Il en découle une communication musicale fondée d'abord sur l'expression de sentiments amoureux, et sur le rapport de l'homme avec l'univers métaphysique des divinités et des ancêtres.

Il existe effectivement une étroite interrelation entre la traduction, par la musique, des sentiments amoureux de l'individu musicien, et la transmission, musicalement, de son message d'amour à la personne aimée. À ce propos, un Ancien, M. Youa Thao LY, me confirmait que chez les Hmong, courtiser publiquement dans un contexte prédéfini (la cour d'amour en l'occurrence) constitue l'expression admise d'une véritable passion, ce, en dépit de la pudeur coutumière qui caractérise cette communauté. Aussi leur musique est-elle dotée de codes spécialement inventés. Ils leur servent surtout de canal pour formuler des propos amoureux qui leur sont difficilement exprimables de vive voix, et qu'ils destinent ainsi très facilement à la personne convoitée. Du reste, les Hmong utilisent pareillement la musique comme moyen par lequel ils s'entretiennent à propos de toutes sortes des sujets de société.

En pratique, le langage de cette communication se réalise techniquement à travers un subtil agencement des formules mélodiques et rythmiques codées, porteuses de toutes sortes de messages, et dont les timbres se veulent avant tout séduisants.

Le verbe musical exploité s'appuie fondamentalement sur les intonations de la langue et le sens des propos qu'ils renferment. C'est par le chant et le jeu d'un instrument de musique, mais aussi par le sifflement d'une feuille d'arbre, d'un roseau ou d'un brin d'herbe que se transpose le fameux message verbal ainsi métamorphosé. Son langage ne demeure compréhensible qu'aux membres de la communauté partageant les arcanes de cette « langue musicale » codée.

D'après mes différents informateurs, qui sont des personnes expérimentées et détenteurs de riches connaissances et savoirs en la matière, tous les instruments musicaux hmong - orgue à bouche, flûtes, vièle, guimbarde ou feuille d'arbre notamment – sont principalement utilisés pour communiquer et courtiser, et leur jeu est étroitement, je le rappelle, lié à la reproduction des paroles de la langue.

Par conséquent, l'apprentissage de ces instruments se fait essentiellement par imitation. Celle-ci commence par la transformation, en mélodies chantées, des formules de paroles parlées choisies, avant que ces dernières ne soient reproduites instrumentalement à travers le discours musical spécifique.

Pour évoquer cette réalité, la musique du *qeej* me servira d'illustration. Cet orgue à bouche est, par ailleurs, l'instrument de musique hmong par excellence (ex. 3).



Ex. 3. L'orgue à bouche *qeej*, 2011. Cet aérophone appartient à M. René Lau Fai Neek, du village Cacao. Photo de l'auteur.

Si, du point de vue organologique, il existe en Asie du sud-est des orgues à bouche similaires – construits en radeau, avec des tuyaux assemblés ligaturés –, comme le *khène* laotien, le *qeej* hmong se singularise par sa forme constituée de six tuyaux de bambou plus ou moins recourbés et de longueurs inégales. Ces tuyaux sont perpendiculairement insérés dans un résonateur prolongé par une longue embouchure en bois (*qeej taub*).

Le *qeej* joue un rôle essentiel dans la vie quotidienne (familiale, communautaire surtout religieuse ou sacrée). On s'en sert pour animer cérémonies joviales ou instants de douleurs (naissance, mariage, Nouvel An et deuils). C'est dans ce dernier cas que le *qeej* joue un rôle majeur dans la société hmong. Il est alors considéré comme étant l'instrument doté d'un pouvoir permettant de ramener le défunt à son état originel de fœtus, et par delà, de le conduire au royaume des aïeux ; car l'âme du défunt bien

accompagnée serait, selon leurs croyances, amenée à se réincarner. Le joueur de *qeej* serait alors chargé de guider l'âme du défunt vers le « village » de ses ancêtres, vers l'au-delà. *A priori*, cet orgue à bouche est davantage un instrument sacré qu'un simple instrument de divertissement. Il permet la protection des vivants pendant le « lâcher des esprits » et sert de guide accompagnateur des âmes des défunts ; c'est ce que les Hmong nomment « *Thso Plig* » [lire *Tsioplī*], signifiant littéralement « libération de l'esprit et lâcher de l'esprit ». D'ailleurs, la reproduction de certains des mouvements effectués par l'organiste, pendant la cérémonie mortuaire ou tout autre rituel sacré, est formellement interdite en dehors de ces occasions. Autrement dit, nul n'est donc tenu à une telle reproduction, quand bien même cela ne servirait que de simple illustration accompagnant des propos qui décriraient le déroulement de la cérémonie ou du rituel *ad hoc* hors le contexte prescrit. Pendant ces occasions particulières, le *qeej* est toujours accompagné par le tambour qui, là encore, ne résonne uniquement qu'à ces occasions. Il arrive toutefois que le *qeej* soit joué seul lors des cérémonies paraliturgiques (hors rituels liturgiques). En temps ordinaire, les formules rythmico-mélodiques sacrées devant être jouées le jour J, ne sont apprises que par simulation, en étant frappées sur tout objet autre que le tambour. D'une façon générale, et ainsi que le jugent les Hmong eux-mêmes, le son de leur tambour (de forme soit cylindrique, soit conique et à double membrane) est très lugubre. Lorsque le *qeej* est utilisé de manière ludique (en privé comme en public), il ne se fera jamais accompagner du tambour. Joués ensemble, le *qeej* et le tambour se synchronisent et s'accordent toujours, à travers leurs propos dont les messages, spécifiquement codés, demeurent complémentaires. Ici, un tambourinaire est avant tout un organiste chevronné.

Le *qeej* permet la représentation des spécificités identitaire et culturelle hmong. L'organiste l'exécute en effectuant des danses avec en effectuant généralement des mouvements acrobatiques assez variés : tour à tour sautillants ou tournoyants ou encore en le jouant parfois en position accroupie. Cette véritable prouesse physique est par ailleurs riche en symboles et en sens. Ce jeu instrumental favoriserait une communication avec l'univers des divinités et des ancêtres. En même temps, les sonorités ainsi que certains des mouvements chorégraphiques produits serviraient à dérouter quelques mauvais esprits, qu'ils empêcheraient ainsi de commettre tout acte malveillant contre les vivants. Le *qeej* est joué seul pour un divertissement solitaire ou en groupe pour accompagner chants et danses. Très souvent, l'instrumentiste improvise en s'appuyant sur des mélodies habituellement assez connues, tout en reproduisant les tons de la langue à travers un jeu lui permettant de « parler » tout en jouant. Le meilleur organiste du *qeej* a autant la maîtrise du jeu que de la « parole » de son instrument : fruit de la transposition d'une parole originellement parlée et codée, imitée ensuite à cet orgue à bouche, pour faire de la *parole musicale*.

On peut à présent se demander ce qu'il en est de cette *parole musicale* chez les Bushinenge ?

Bushinenge

Le terme *bushinenge* peut être divisé en deux radicaux : *bushi* ou forêt et *kondé* village ou pays. Le mot *sama* ou individu lui est adjoint pour désigner les individus

vivant dans la forêt⁴, en *bushinenge tongo*, langue de ce peuple que l'on nomme également Marrons ou Noirs Marrons. Il s'agit des descendants d'esclave qui s'étaient échappés, aux XVII^e et XVIII^e siècles, des plantations du Surinam pour retrouver leur liberté en se réfugiant à l'intérieur des forêts du Guyana, du Surinam et de la Guyane française, où ils parvinrent à organiser leurs propres sociétés, en se constituant en groupes ethniques.

En Guyane française, on compte six groupes ethniques *bushinenge* : N'Djuka ou Bosches, Aluku ou Boni et Paamaka (Paramaka) vivant à l'est du territoire, tandis que les Saamaka (Saramaka), les Matawayi et les Kwinti sont à l'ouest. Le vocable *bushinenge* leur sert surtout d'étendard identitaire. Il affirme leur appartenance commune.

Les Bushinenge sont réputés être les dépositaires privilégiés des traditions héritées d'Afrique. Leur culture est toutefois le fruit d'un syncrétisme, puisque les connaissances ancestrales, déjà multiples et variées, sont venues se conjuguer à des apports nouveaux. On observe notamment l'existence d'emprunts linguistiques européens, tout en préservant l'accentuation et l'intonation à l'africaine, ainsi que l'intégration des éléments de pratiques culturelles amérindiennes, de diverses natures que je ne développe pas ici. Chaque ethnie en présence a su les adapter à ses nouvelles exigences de vie : ordinaire ou sacrée, dans sa propre trame sociale.

La culture *bushinenge* comporte une variété de musiques, de chants et de danses, dont la pratique est adaptée à toutes sortes de contextes et circonstances de vie, également inscrits dans le temps et les espaces sociaux assez bien définis. Comme en Afrique, la musique *bushinenge* est également conçue comme une parole, dotée d'un métalangage dont les codes s'élaborent, sémantiquement et mélodiquement, à partir des intonations et des accentuations rythmiques des paroles parlées préalablement définies. Aussi leur musique n'est-elle pas uniquement la résultante d'une organisation artistique des sons, mais aussi une parole musicale, dont les instruments sont censés porter la voix et le message, en tant qu'« êtres culturels ». En effet, certains de leurs instruments musicaux, étant dédiés aux ancêtres et aux divinités notamment, ont le statut de ces êtres et, à ce titre, reçoivent offrandes et honneur, au point même qu'on leur construit des logis individuels. En corollaire, leur « voix » ne se fait entendre qu'à des occasions spécifiques très réglementées. Ces instruments sont donc destinés à « danser les ancêtres », c'est ce que signifient du reste leurs noms en langage des Anciens, comme me l'a confié le chef du village saamaka de Kourou, le Kapiten Adaïso.

Pour illustrer mon propos, je citerai trois des exemples qui tiennent de *musique de parole et de parole musicale*. Il s'agit de l'*apinti*, ainsi que des chants et danses traditionnels *awasa* et *songe* [songué].

Notons, pour commencer, que chez les Bushinenge, la musique est partout tissée dans la trame sociale du quotidien. À ce titre, et comme c'est le cas chez nombre des groupes socioculturels de la Guyane et d'ailleurs, cette musique constitue l'élément moteur qui régule un ensemble de relations complexes et riches en symboles et en significations. Elle relie, dès l'enfance, l'homme à ses ancêtres, ainsi qu'aux divinités, ainsi qu'à son environnement naturel. Pour ce faire, les Bushinenge utilisent divers

⁴ Bushikondé sama désigne tout autant les Bushinenge que les Amérindiens vivant dans le milieu forestier de la Guyane française.

instruments de musique, dont je relève ici des caractéristiques spécifiques qui relient les Bushinenge à leurs environnements spirituel et naturel. Il s'agit surtout de trois tambours traditionnels (*gaan doon*, *pikin doon* et *tun* : grand tambour, petit tambour et tambour-métronome), qui servent aux usages cérémoniels ou rituels, en particulier pour des cérémonies de deuil ou des prières spécifiquement destinées aux ancêtres et aux divinités. Ces instruments accompagnent également toutes sortes de chants et danses. À l'intérieur de ce trio tambourinaire, le *gaan doon* sert de tambour-maître. Il joue le solo avec des parties improvisées. Dans le contexte des cérémonies rituelles liées à des prières aux ancêtres ou aux divinités, ce tambour change de dénomination et devient alors tambour *apinti* ou *apinti doon* (ex. 4).



Ex. 4. *Apinti doon* (tambour *apinti*), photographié en 2007 à l'occasion d'une levée de deuil (*puu baaka*), à Loka. Photo de l'auteur.

L'*apinti* est un langage codé assez particulier, qui rappelle ce que je nomme « le verbe musical » africain, mais qui, ici, est d'essence exclusivement rituelle. Les codes musicaux qu'il produit sont qualifiés de « langue » *apinti*, dit *apinti tongo* en *bushinenge*. Son langage sert de prélude nécessaire à la pratique de certaines cérémonies, souvent pendant les rites funéraires et les levées de deuil (*booko dei* et *puubaaka*), ou encore à l'occasion de certaines prières destinées aux ancêtres ou aux divinités.

Apinti est donc un langage rituel, parlé et / ou instrumental, permettant à son utilisateur de communiquer avec le monde des esprits (ancêtres et divinités). Son discours parlé ou musical, codé, n'est reproduit que dans différents timbres et rythmes uniquement intelligibles par les initiateurs et les maîtres de ces langages. Son apprentissage, long et difficile, nécessite la mémorisation de longs textes et formules *ad hoc*. Le discours musical exécuté au tambour du même nom et également considéré comme une langue par ses pratiquants - le fameux *apinti tongo* - produit le langage *apinti*. Il est indispensable à certaines cérémonies rituelles, dont il sert de prélude. Lors d'un décès, l'*apinti* est aussi pratiqué sur la pirogue qui conduit le corps du défunt en direction du lieu où vont se dérouler les rites funéraires, voire l'enterrement. Ici, l'*apinti* sert donc de geste rituel essentiel de respect, pour mieux accompagner le départ du défunt ou de la défunte.

Quant au *songe* et à l'*awasa*, ils font partie du répertoire fondamental et traditionnel de chants et danses de la culture musicale *bushinenge*, en particulier *boni* (*aluku*), *n'djuka* et *paamaka* (*paramaka*). Ils s'exécutent sous forme de suites de danses. Les chants et danses, auxquels participent ces instruments, rythment aujourd'hui toutes

les manifestations cérémonielles et de divertissement, tant dans les villages que dans les villes et bourgs où résident les Bushinenge. *Awasa* et *songe* permettent de célébrer, notamment, les funérailles (*bookodei*), ainsi que les levées de deuil (*puu baaka*).

Le rythme sobre et vigoureux du *songe* est exécuté avec un accompagnement instrumental de trois tambours traditionnels déjà cités, auxquels se joint un long banc en bois, nommé *kuakua*, que percutent, à l'aide de mailloches en fines baguettes de bois, plusieurs musiciens (jusqu'à une dizaine). Chacun produit un motif rythmique spécifique. Pendant le jeu musical, il s'établit un dialogue codé entre le tambourinaire soliste et les danseurs, le premier, par sa parole musicale commandant ou orientant les gestuelles chorégraphiques. Dans le déroulement de la danse, certains hommes se distinguent par des démonstrations acrobatiques, en dansant quelquefois avec de petits tabourets en bois, qu'ils retiennent entre leurs mollets avant de les faire tourner en les envoyant en l'air, et de les rattraper enfin entre les jambes. Par certains de ces mouvements de base (frappement marqué du pied au sol et dissipation immédiate de l'onde de choc résultante), il existe un rapport du danseur à la terre d'où il est censé puiser ses forces, pour se ressourcer et vitaliser son action. Le jeu de jambes doit être tout à la fois tonique, décontracté, souple et coulant. Les mouvements de base sont nommés *boliwata* (ondulants comme les vagues d'eau) et *songe* (mouvement du poisson *angakoï* ou *angakoy* (*Geophagus surinamensis*) s'ébattant dans les eaux calmes le long des bancs de sable jaune du fleuve Maroni), tandis que les postures adoptées sont nommées par les danseurs : *paata*, *tyotyootyo* ou *beni* ou *dyokoti*.

Également connue sous le nom d'un poisson (*agankoï*), les danseurs du *songe* (hommes et femmes, des sonnailles *kaway* noués autour de leurs chevilles) le pratiquent en imitant les mouvements gracieux du fameux poisson. Ici, le chant responsorial fait alterner la voix virtuose du soliste, aux riches envolées ornementales soulignées par le vibrato et le glissando, avec le chœur répliquant souvent en homophonie ou en hétérophonie. Il reproduit l'essentiel des éléments de la ligne mélodique du soliste ou répond par des refrains.

On notera aussi que les mouvements de mains et de bras sont autant de moyens pour les danseuses et danseurs d'adresser toutes sortes de messages. Ils stimulent d'avantage de réactions du tambour solo, le *gaan doon* qui « mimant » sa parole musicale, répondra aux quêtes et autres injonctions de chanteurs, en particulier, le ou la soliste. Du reste, ce sont là des gestuelles qui expriment beauté et grâce, mais aussi formulent une invitation à la danse et au partage des instants de divertissement à l'adresse du spectateur. Il en va ainsi, par exemple, lorsque le *gaan doon* appelle les danseuses, qui avancent et débutent leur *songe* en frappant le sol avec l'avant du pied, en alternance, à droite puis à gauche. C'est ce que l'on appelle le *nakifutu* pendant lequel la danse se réalise avec la plante des pieds frappant le sol, pour puiser symboliquement de l'énergie de l'élément terre destinée à vivifier le danseur. C'est la manière de poser le pied qui donne au corps son rythme.

D'autres formes plus élaborées des pas de danse *songe* font appel à des *tibeti beti*, mouvements ondulants du dos du danseur, rappelant ceux de l'oiseau du même nom qui se balance d'avant en arrière sur les rochers.

On trouve aussi la forme *abon peesi*. Elle consiste en un balancement de la jambe d'avant en arrière.

Les hommes se singularisent par mouvements esthétiques et toniques de jambes à travers diverses postures chorégraphiques, parmi lesquels l'emblématique *manenge futu*, mouvements chorégraphiques également utilisés dans la danse des guerriers, le *susa*.

En ce qui concerne l'*awasa*, elle est la dernière de la suite de danses traditionnelles bushinenge. D'ordinaire, elle clôt la série de contes nocturnes lors de la levée de deuil notamment. Cette danse est également pratiquée pour simplement divertir. Originellement, art traditionnel de chants et danses djuka, paamaka et aluku, l'*awasa* consiste, comme pour le *songe*, en une démonstration virtuose et stylisée musico-chorégraphique. Les pas de danses sont ici rythmés pareillement aux sons de trois tambours traditionnels (*pikin doon*, *gaan doon* et *tun*), auxquels s'ajoutent des sonnailles *kaway* que font résonner les pas cadencés des danseurs qui les portent aux chevilles. Toutefois, on n'utilise pas le banc musical *kwakwa* pour l'*awasa*. Bien que pratiquée par les hommes et par les femmes, cette danse est souvent du ressort de ces dernières. Une communication particulière en sous-tend le jeu musico-chorégraphique des différents protagonistes en présence : musiciens (tous hommes) et danseurs (hommes et femmes par ailleurs chanteuses). Aux sons des tambours traditionnels, des dialogues chantés s'instaurent entre soliste et chœur homophone ou hétérophone. Ici, les pas de danses exécutés en position accroupie (*tio tio* ou *diokoti*) exigent que le corps des danseurs s'orientent le plus près possible du sol, d'où l'expression consacrée : *paata awasa*, se baisser pour danser l'*awasa*.

Cette danse diffère du *songé* par une grande variété de figures et de pas qui s'exécutent sur un rythme encore plus souple. Ce qui permet d'avantage de liberté de mouvements aux danseurs et danseuses. Elle est expression de joie, à tel point qu'un sourire de gaieté se manifeste chez toute danseuse qui en a la maîtrise. On la commence debout, en tapant légèrement le sol avec les plantes de pieds et en bougeant les mains comme un éventail (*waway*). Puis on avance debout, avant de se baisser très bas jusqu'à atteindre la posture de base (*tyotyoty*). Cette fois, les danseurs se tiennent sur la pointe de pieds. C'est alors que l'on exécute les pas référents, parmi lesquels le *bokofutu* et le *lolofutu*. Chez les femmes, dans la première posture, la danseuse avance comme si elle allait tomber sur le côté, tout en prenant appui sur l'extérieur du pied. Dans la seconde, le contact du sol se réalise avec l'avant externe du pied, et le jeu de jambes part de bas en haut. Jovialement, l'expression corporelle demeure fluide, et tout le corps vibrant sur un *tempo* bien cadencé. D'une façon générale, cela favorise une libre improvisation, tant du côté du tambourinaire soliste que du danseur ou de la danseuse qui trouvera l'occasion de personnaliser sa danse. La richesse de l'improvisation découle de l'humeur du musicien et de l'état d'âme du danseur. Elle révèle et conjugue les goûts, les souhaits et les aspirations des deux protagonistes en présence.

En fonction des refrains, les danseuses et danseurs vont répondre au tambourinaire soliste avec des formules rythmiques produits par leurs *kaway* à travers l'exécution des pas appropriés. Ils répondent aux chanteurs plutôt par des mouvements fins et gracieux des mains et des bras. Ainsi, ils enrichissent cette danse d'un apport personnel de gestes et mouvements divers, mais aussi du langage de la *musique de parole* et de la *parole musicale*.

Que dire à ce sujet de la culture musicale créole ?

Créole

La question des musiques traditionnelles créoles de Guyane et le « processus de créolisation » sous-jacent suscitent de nombreux questionnements, dont l'élucidation nécessite diverses lectures que je ne saurais aborder dans le cadre restreint de cette rédaction. Je ne me limiterai donc qu'à une représentation qui explicite davantage ma problématique.

Avant toute chose, il importe de définir ce qu'est le Créole, d'une façon générale.

Sans trop se perdre dans les détails sur la genèse de ce mot, je noterai, en suivant Daniel Delas⁵, que la question de l'origine du mot créole ramène à celle « des langues et du sens du mythe de Babel ». Toutefois, de nombreux auteurs traitant ce sujet s'accordent à dire qu'initialement (à l'époque de l'esclavage), le terme créole ne désigne pas en soi une langue, mais plutôt des êtres : successivement un Blanc né au Brésil, puis un Métis, ensuite le Noir affranchi et nommés, en espagnol, *crolla* (1598), *criollo* (1643). Le vocable sera francisé *créole*, en 1670, pour désigner le serviteur ou la servante esclaves, élevés dans l'habitation, autrement dit la maison du maître. Sont donc Créoles, les individus issus de cette lignée, mais aussi de ceux issus d'unions hétérogènes, par exemple, entre amérindiens, asiatiques et esclaves africains, qui ont choisi le modèle de vie plus occidentalisé.

Sur le plan linguistique, le créole constitue d'abord une langue de contact formée dans des situations de compromis, avant de devenir une langue commune, une langue maternelle.

Dans le domaine culturel, les pratiques musicales traditionnelles des Créoles guyanais, en l'occurrence, émanent du long processus de créolisation observé au cours de l'histoire des Amériques. C'est une hybridation qui a donné lieu à toutes sortes de mélanges et de fusion. Ceux-ci ont été entrepris, entre autres, au sein des pratiques socioculturelles, de manière contrastive par rapport au métissage dont la créolisation est à la fois amplification et émancipation. Ici, le métissage demeure une notion générique qui, comme le dirait Édouard Glissant, est « en général une rencontre et une synthèse entre deux différents⁶ ».

Culturellement, la créolisation musicale⁷ est le fruit de l'adaptation et du croisement des musiques d'origines diverses, essentiellement issues d'Europe et d'Afrique durant l'époque de l'esclavage, en particulier aux XVII^e et XVIII^e siècles, sans négliger l'apport local amérindien. Par ce truchement, et pour être adapté aux besoins socioculturels locaux, l'ensemble des données musicales originelles et des fonctions auxquelles ils étaient associés a, au fil des siècles, été réinterprété tant au niveau des paramètres musicaux qu'extra-musicaux.

⁵ Daniel Delas, « Reconstruire Babel ou la notion de créolisation chez Glissant », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, colloque international de la Sorbonne, mars 1998, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 286.

⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 46.

⁷ Sur la créolisation, on lira avec fruits notamment l'article de Monique Desroches, « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », *Revue canadienne des études latino-américaines et caribéennes*, vol. 17, n° 34, 1992, p. 41-51.

Il s'est opéré une véritable assimilation. Celle-ci est toutefois raisonnée, dans la mesure où elle reste toujours caractérisée par une identité créole somme toute plurielle⁸. Elle 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 d'emprunts sur des éléments existants (dominants et dominés au départ), mais aussi 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. Je n'en évoquerai ici qu'un des genres majeurs : le *kasékò*.

Kasékò est, en effet, un genre musical emblématique chez les Créoles guyanais, par lequel se clôture aujourd'hui, la plupart de leurs performances musicales traditionnelles. Il est l'équivalent du *vidé* carnavalesque, qui termine les défilés de rue en regroupant public et acteurs aux sons d'un orchestre ou d'une sonorisation charriés. *Kasékò* est une danse de séduction. Ses chants de style responsorial (dialogue entre soliste et chœur), son rythme ainsi que sa danse portent tous la même dénomination. Il en est de même des soirées qui lui sont dédiées : les *bals kasékò*, pratiqués dans le cadre plus générales des performances musicales de divertissement dites *bals konvwé*.

Au cours du *kasékò*, les cavaliers s'évertuent à exposer à la fois leur virilité et leur dextérité à leurs cavalières. Cette démonstration se traduit par une gestuelle et des mouvements chorégraphiques particuliers les amenant à « casser » leur corps – d'où cette dénomination –, ce, à travers notamment le *nika* : série de gestuelles et de mouvements quasi-acrobatiques exécutés avec agilité et délicatesse. Exclusivité masculine, le *nika* consiste à exécuter des pirouettes, des mouvements d'équilibre et de déséquilibre, des sauts divers (sautillements, bonds, avec grands écarts) ou encore à feindre des chutes contrôlées avec maîtrise. Pour les réaliser, chaque cavalier adopte, au gré de son inspiration, des postures, des mimiques et attitudes diverses.

Traditionnellement, les danseurs s'inspiraient des animaux, dont ils mimaient la démarche et les attitudes. Ainsi les cavaliers évoquent-ils les sauts de singe pour produire le *nika makak* ou les sautilllements du vautour pour le *nika krobo*. Ils avancent en semblant ramper pour le *nika kayman*, en imitation du caïman, ou réalisent de légers mouvements prestes et lents quand il s'agit d'effectuer le *nika tamannwa* du nom du grand fourmilier, le tamanoir. Ils peuvent quasiment « virevolter », en produisant des pirouettes et autres mouvements lorsque c'est la marche de la cigogne qu'il s'agit d'imiter, pour leur *nika awérou*. Tous ces mouvements, postures et gestuelles sont enrichis par d'autres pas de danse plus classiques : sauts et pirouettes, marches accroupies, entrechats, virevoltes et pas glissés, chassés ou boiteux ; imitations de l'homme ivre (*djokoti*), et d'autres encore. Le tout prend de l'ampleur, surtout lorsque le

⁸ 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.

tambouyen du *Koupé* (tambourinaire exécutant le tambour solo) est au zénith de ses improvisations, ce qui le fait quasiment entrer en extase et enchérir la tension de la performance musicale. Le jeu de séduction précédemment évoqué s'amplifiera d'autant : les « *Kavalyé-a ka bay so nika, é kavalyèr-a ka balansé, tournen-viré ké pavwézé!* », les cavaliers se livrant à leurs *nika*, alors que les cavalières « se pavoisent », en se balançant et en tournoyant, les uns les autres se voulant alors originaux, gracieux et élégants.

Par les différents *nika* (ex. 5), chaque danseur marque de sa personne une identité et une esthétique musico-chorégraphiques qui apportent dynamique et vie au *kasékò*.



Ex. 5. Quelques pas de *nika*, jeunes danseurs groupe Wapa, 2012.

Les cavalières viennent, quant à elles, enrichir le *nika* avec les *koutren*. Elles se distinguent par la capacité qu'elles ont de tenir en haleine leurs partenaires. Parfois en robe *kanmza*⁹ (jupon blanc ou foulard piqué sur la poitrine ou encore bout de tissu noué à la hanche par-dessus un autre vêtement), elles usent des bras, jambes, et hanches pour alterner balancements (*balansé*) et tournoiements (*tournen-viré*), tout en exécutant des allers-retours (*palaviré*), accompagnés d'ondoiements. Puis, elles peuvent, en douceur, se rapprocher de leurs cavaliers pour ensuite s'en écarter rapidement. Elles donnent aussi des coups de reins, de ventre et de hanches. C'est ainsi qu'elles participent au *pavwézé*, *dodiné* (simulacre de séduction).

Pendant un *bal kasékò*, la tenue de travail, celle d'intérieur ou n'importe quelle autre tenue peut convenir tant pour le cavalier que pour la cavalière.

Toutes ces figures chorégraphiques n'ont du sens que si elles sont soutenues et guidées par des formules mélodico-rythmiques du tambourinaire solo qui, par ce moyen, entre en dialogue musical avec les danseurs, dont les gestes l'inspire et le stimule.

⁹ Le *kanmza* désigne un rectangle de tissu que les Créoles guyanaises nouent autour de leur taille. On distingue entre autres types de *kanmza* : le *globé* en tissu *gros bleu* particulièrement utilisé pour les travaux d'abatis (champs de cultures sur brulis) ou de jardins potagers ; l'*uni* porté par les femmes de condition modeste et le *rayé*, par les femmes aisées, tandis que le *kanmza konvwé* demeure une sorte de patchwork en chutes de tissus divers.

Dans ce système musical, battre le tambour, et en particulier le tambour solo, ou *tanbou Koupé*, nécessite que l'on en recherche la hauteur sonore, et avec elle la note ainsi que le timbre adéquats. Pour mieux le faire résonner, il faut donc « savoir lui parler », savoir le battre, le frapper, le caresser avec une main dont la température doit correspondre à celle de la peau de l'instrument, autrement la peau éclate et le tambour se tait.

Dans la pratique, le *kasékò* est essentiellement accompagné aux trois tambours : *tanbou foulé*, *tanbou plombé* et *tanbou koupé*, ainsi qu'à l'idiophone *Tibwa* (petit tabouret en bois sur lequel le musicien frappe le rythme référent sous-jacent à l'aide de deux mailloches en bois).

Le *kasékò* trouve ses origines dans le *kalenda* pratiqué dans la période de la traite négrière, en guise de divertissement. Il était initialement animé aux sons de tambours par les esclaves qui le pratiquaient les « samedis nègres » notamment. Ici, musique, chants et danses demeurent intimement liées. Du reste, musique et danse forment une unité, au point que la musique se conçoit et se définit comme étant « la danse », et cette dernière, comme la « musique ».

L'on comprend que le vocable *kasékò* lui-même désigne donc à la fois rythme, chants, danse de séduction et tambours. Il désigne aussi les soirées dédiées à cette musique, comme c'est le cas de l'ensemble des activités qui lui sont associées. Sur le plan instrumental, un groupe de *kasékò* est composé de quatre percussions majeures : trois membranophones et un idiophone (le *tibwa*), auxquelles on ajoutera parfois le hochet *chacha* tenu par la chanteuse principale (*Larenn*, la Reine).

Doté d'une peau fine, aux sons aigus qui lui permettent de se mettre en exergue, le soliste joue du *tanbou koupé*. Son jeu est fondé sur l'improvisation et sur la mise en valeur de hauteurs sonores et de timbres en alternance. Le tambourinaire fait alors se succéder – clinquants ou rythmés symétriques et asymétriques –, des sons graves et aigus. Il adopte un discours musical au langage codé mais intelligible aux personnes à qui s'adresse « sa parole musicale », avec des formules mélodico-rythmiques qui peuvent guider les pas des danseurs, commander le changement de figures chorégraphiques, ou encore réclamer le changement d'un instrumentiste, etc.

C'est parce que l'on considère que son langage a valeur de parole, que le *tambouyen* (tambourinaire) estime faire parler son instrument, en même temps qu'il lui parle, tout en reproduisant les formules mélodico-rythmiques du langage parlé.

Ritualisée, la pratique d'un *bal konvwé*, où s'exécute le *kasékò*, est régie par un certain nombre de règles desquelles résulte son essence : liberté de gestes, ainsi que créativité poétique, musicale et chorégraphique instantanées, à l'intérieur d'un socle musical et chorégraphique déjà prédéfini. La femme occupe une place de choix au sein de la pratique musicale du *kasékò*. C'est particulièrement le cas de *Larenn* (*La Reine*), qui est la chanteuse principale, la meneuse du chœur et des musiciens. C'est elle qui coordonne l'ensemble des actes et gestes musicaux. Elle assure le bon déroulement de la prestation assurée en dirigeant et donnant des ordres à travers des moyens musicaux.

En effet, pendant les performances musicales créoles, dont celles de *bals kasékò*, 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 chœur¹⁰. 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 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 est difficilement compréhensible, hormis par le *dòkò* et les 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 instrument. Celui-ci devient, en quelque sorte, sa « langue » (figurant ici l'organe et son parlé), et donc son outil de communication. Il le fait parler, lui fait dire des choses. Par son tambour, il exprime alors toutes sortes d'émotions et de sentiments. *Dòkò* est aussi, selon le terme local consacré, le « *koupeur* », ce tambourinaire principal à qui incombe 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 d'artifices du jeu tambouriné. À cette richesse rythmique, s'ajoutent ses sonorités aigues. Par ce moyen, il s'exprime et se démarque, à travers une sommaire opposition de couleurs sonores, mais aussi par la synchronie des timbres graves et moyens de ses tambours accompagnateurs. S'y ajoutent des coups secs, réguliers ou oscillants de ses soutiens idiophones *tibwa* et hochet *chacha* qui, par ce truchement, soulignent les pulsations et marquent les tempos. L'ensemble demeure harmonieux rythmiquement et mélodiquement, et convient à l'expression chorégraphique également synchrone par rapport à la musique d'ensemble.

Des gestuelles chorégraphiques suppléent ou ajoutent parfois aux codes sémantiques de la musique et de la parole, en enrichissant ainsi l'art des sons pratiqués. Ces gestuelles toutes à la fois fines, acrobatiques et gracieuses, constituent les signes de la dextérité du danseur ou de la danseuse, et de son inventivité chorégraphique.

Le *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 point nodal, à la fois hétérogène et fédérateur. 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 (*koupé*) d'une part, et par

¹⁰ 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*).

le chœur et les instruments accompagnateurs (*foulé*, *plonbé* plus *tibwa*¹¹) d'autre part). Tous ces protagonistes se livrent à un subtil jeu de dialogues (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 d'un statut à l'autre, 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 *koupé*, *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, comme nous venons de le voir, du *kasékò*, 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.

Très souvent, sur le plan 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.

Pour conclure

Il existe dans les langues des trois cultures qui ont fait l'objet de mon étude un imaginaire sonore qui demeure en forte interaction et interrelation. Les musiques sous-jacentes s'inscrivent dans un univers où l'oralité de la langue et de la musique est marquante. Le hmong, le bushinenge, comme le créole, sont des langues qui restituent à leurs mots, et avec eux, à leurs musiques, une épaisseur sonore remarquable, à travers des procédés communs de tons, de timbres, d'intonations et de mélodies, mais aussi d'accents, de rythmes et de tempos bien particuliers. Du reste, ici, dans la musique comme dans les mots, se croisent diverses représentations à travers des reconstructions de sonorités atypiques. Il s'opère une sorte de double créolisation de la musique et de la langue œuvrant au cœur d'un imaginaire sonore d'apparence simple, mais de nature complexe, d'où résulte une créativité sonore de la parole et de la musique. Ainsi va-t-on « musiquer » la parole, et faire de la musique, une parole, une voix porteuse de sens.

¹¹ On notera que le *tibwa* n'est pas d'usage dans certains genres musicaux créoles de Guyane.

Les musiques créoles, *bushinenge* et hmong de la Guyane, qui ont illustré cette étude, sont donc un langage pour raconter la vie, un système pour relier le passé et le présent. Elles constituent la pensée qui cimenter la mémoire, en ce qu'elles unissent et réunissent histoire, théories et mythologies permettant aux pratiquants d'aller dans l'au-delà du temps. Ces musiques relient l'individu à sa ou ses sources, tout en s'ouvrant au présent par des processus de métamorphoses, ceux sous-tendant ses traditions qui lui livrent des références pour sa construction et lui confèrent son identité.

Ces musiques se présentent également comme un parcours initiatique, pouvant être lu à la fois comme voyage symbolique et comme voyage dans la symbolique, et les peuples qui le pratiquent sont comme un transbordement venu d'un gouffre de l'étonnant silence du chaos planétaire.

Si la poésie est, chez Édouard Glissant, *soleil de la mesure, soleil de la conscience*, et juste mesure du chaos primordial, l'art musical – chez les Créoles, les Bushinenge et les Hmong de Guyane – s'interpénètre avec le verbe pour constituer miroir et mémoire de la Mémoire. Ici, la musique est aussi l'emprise du souffle sur le mouvement qui transforme l'individu. Il fixe dans le soleil du double langage – parole et musique – ce qui est rendu fragile par l'œuvre du temps. Ici, là où l'exigence superficielle de la langue ordinaire abolit l'objet, ce double langage, le restitue dans sa noblesse, autrement dit dans sa puissance, en enrichissant de surcroît la vision poétique de son action.