

# MUSIQUES

par GAËL PLANCHET  
avec la collaboration de ÉMILE GANA

## *Les Noirs marrons de Guyane*

*À Saint-Laurent du Maroni,  
depuis plus de cinq ans,  
une mobilisation sans précédent  
a lieu en faveur des musiques  
des communautés. Le festival  
Transamazoniennes, initié  
par l'association Magua,  
œuvre pour la reconnaissance,  
la promotion, les échanges  
et la professionnalisation  
des nombreux artistes  
de la région. Elle a également  
entrepris un travail  
patrimonial d'identification  
des traditions musicales.  
Nous vous en présentons ici  
le volet consacré aux musiques  
des Noirs marrons\*  
résidant sur les deux rives  
du fleuve Maroni.*

*\* "Mot des Antilles, altération  
de l'hispano-américain cimarron,  
qui signifie 'esclave fugitif'.  
Esclave, nègre marron, qui s'est  
enfui pour vivre en liberté",  
in Le Petit Robert, 1993.*

Dans l'Ouest guyanais, il est impossible de parler de culture ou de tradition au singulier. En effet, trois traditions principales – amérindienne, noire marron et créole – constituent la majeure partie de l'identité de cette région. Elles ont été préservées pendant plusieurs siècles par leur isolement géographique et culturel. Des traditions asiatiques et occidentales sont aussi présentes, ainsi que des éléments isolés issus de différents flux migratoires de l'histoire (malgache, libanais, arabe, indien, javanais...).

Depuis une vingtaine d'années, un mouvement d'exode et d'urbanisation, complété d'un système scolaire favorisant la mixité ethnique, a permis l'émergence de cultures guyanaises constituées d'un élément majoritaire et de multiples autres éléments en filigrane. Comme le montre l'écrivain Amin Maalouf, l'identité de chacun est constituée de l'héritage inné, la tradition, que l'on complète au fur et à mesure de sa vie d'expériences, d'acquisitions, d'éléments culturels divers. D'une personne à l'autre, en Guyane, la composante majoritaire est souvent différente. Créole de Maripasoula, Noir marron de Saint-Laurent du Maroni, Amérindien de Kourou, Hmong de Saül, Blanc de Sinnamary, il y a tant d'identités complexes qu'il paraît difficile de les unir. Toutefois, cette future culture commune est en voie de création.

L'Ouest guyanais, ses communes, sa ville, se retrouvent à la croisée des chemins. Vies modernes et vies traditionnelles s'entrechoquent, s'entremêlent dans un tourbillon d'influences entre lesquelles chacun zappe à volonté. L'évolution est très rapide. De plus en plus, on peut parler de cultures de l'Ouest guyanais en les différenciant des traditions. Celles-ci se retrouvent dans les villages où l'unité ethnique le permet, mais dès que le système devient urbain, électrique et médiatisé, la culture intervient comme un consensus, un lien entre la tradition et le monde extérieur.

Chaque ethnie et chaque peuple constituant le mélange guyanais possède un patrimoine plein de richesses et d'originalité, mais trop souvent réservé aux initiés. Depuis quelques années, un mouve-

ment de réaction tend à affirmer que la présentation et la fierté de son identité culturelle et traditionnelle peuvent permettre l'échange avec l'autre, au lieu de cloisonner et de ségréguer la société.

Des projets associatifs – comme les Transamazoniennes, ou la création (en cours) d'un centre culturel de rencontre au sein du camp de la Transportation (l'ancien bagne de Saint-Laurent du Maroni), et les deux plateformes associatives (l'une pour la ville de Saint-Laurent, l'autre pour toutes les autres communes de l'Ouest guyanais) – permettent de présenter la Guyane comme un éventail de couleurs, de teintes et de sons.

### *Musiques et danses traditionnelles des marrons*

Les Noirs marrons, ou bushinengés ("Noirs de la forêt"), vivant sur le fleuve Maroni sont essentiellement issus des ethnies Djuka et Aloukou, également connues sous les noms de Boni et Paramaka. Ils sont enfants de la forêt amazonienne : libres, secrets, mystiques et surtout en parfaite harmonie avec leur mère nature. Dans leurs veines coule le fleuve Maroni, plein de l'histoire de leurs ancêtres ayant fui l'esclavage afin de garder leur dignité. Ayant bravé les dangers de la forêt et du fleuve, des générations de Noirs

marrons ont réussi à atteindre un certain accord d'harmonie avec ces deux éléments. Volés à l'Afrique, comme le chantait si bien Bob Marley, ces enfants aux cœurs de tambours, devenus experts de la navigation dans les nombreux "sauts" (rapides) du Maroni et de ses affluents, savent en utiliser toutes les ressources.

La tradition orale des Noirs marrons conte certaines histoires d'antan, du temps où leurs ancêtres ont été volés à cette "terre-mère". Dans ces temps anciens où ils n'avaient pas tous la même langue, puisque venant de

régions différentes, le tambour leur servait à communiquer. L'expression visible du tambour sur leurs corps s'est appelée *awassa*, ou *songé*. Les percussions, les touchant au plus profond de leur âme, les libèrent et induisent l'authenticité, l'expression corporelle de ce qu'ils sont individuellement ou socialement.

Chaque personne a sa propre façon de danser. Chaque village a son propre style. Les pieds sont ornés de liens garnis de graines de *kawai* permettant de sonoriser les pas. Dans certaines familles, l'art de la danse se transmet de génération en génération, tout comme l'art du tambour. Parfois la complicité entre le percussionniste et le danseur les amène à une compétition où le premier met à l'épreuve le second. Si le danseur estime que le percussionniste a bien joué, il s'en approche en dansant et l'arrête en posant son pied sur le tambour.



© Anne-Maïté Zaccarato.

**Le groupe Bigi Monie, originaire de Saint-Laurent. Un représentant de la nouvelle génération dite des "rappeurs du Maroni".**

### Les rythmes traditionnels marrons

La tradition orale contient l'histoire de ce peuple. Elle est toujours soutenue par des rythmes particuliers, joués sur percussions, que l'on peut classer comme suit :

► **Obia.** Ce mot se définit de deux façons différentes. Il désigne soit un remède en médecine bushinguée, soit une force spirituelle. Afin de trouver une solution à un problème, de prendre une décision ou d'obtenir un soutien dans une action, l'*obia-man* (guérisseur) communique avec des forces spirituelles, par l'intermédiaire d'un humain. Trois langages de percussions sont utilisés dans ce cas : le *koumanti pee*, le *papa pee*, et le *sanga*.

• **Koumanti pee.** Koumanti est un esprit africain souvent sollicité pour soutenir les combats. Il est le chef des esprits de la forêt et de l'eau. Le *koumanti pee* est le langage utilisé pour entrer en contact avec : l'esprit de l'eau (Boussouki) ; l'esprit de la forêt (Amanfou) intervenant pour la danse du feu (*faya dansi*) ; l'esprit de l'air et de la forêt (Ossolo, le vautour)...

• **Papa pee.** Relatif à l'esprit Papa Winti, ce langage est utilisé pour entrer en contact avec trois esprits principaux afin de solliciter leur protection. Pour les appeler et communiquer avec eux, il est nécessaire d'employer l'*aguida*, un tambour couché sur le sol et frappé avec une baguette. Les esprits sont symbolisés par des êtres vivants : le boa constrictor, Dagwé, symbolise un esprit de la terre ; le petit caïman blanc, Kaïman, un esprit du fleuve et des criques ; la couleuvre ou anaconda, Oumboma, un autre esprit du fleuve et des criques.

• **Sanga.** Ce langage est utilisé dans deux cas particuliers. Pour les vivants, quand les *ampoukous*, êtres invisibles de la forêt, entrent dans les corps d'humains pour provoquer des transes. Pour les morts, lorsque l'on enterre un meurtrier, le *sanga* permet de demander aux esprits de laisser partir son âme, d'ouvrir le passage afin de lui permettre de figurer parmi les bons. Si cette musique n'a pas été jouée peu de temps après son enterrement, ceci provoquerait un autre décès dans sa famille.

► **Tuka et kwadio.** Ces deux rythmes sont seulement utilisés dans le cadre du décès pour accompagner la mort, l'esprit du défunt, la veillée puis l'enterrement.

► **Apinti.** Ce langage, "tam-tam" de communication, est utilisé d'une façon pour communiquer avec les vivants, d'une autre façon pour communiquer avec les morts.

► **Mato.** Ce rythme accompagne les contes pendant les veillées ou à l'occasion de fêtes comme la huitaine (*bokodé*, chez les Alukus) et les levées de deuil (*poubaaka*, en alukus ; *bokodé*, en djuka) un an après le décès.

► **Soussa.** C'est une danse à deux, sous forme de concours, pendant les *bokodés* et autres fêtes.

► **Massero.** Cette musique est jouée debout, avec ou sans baguettes, durant les défilés du carnaval.

► **Awassa et songé.** Chants et danses pour des soirées conviviales, langages du cœur et du corps, l'*awassa* et le *songé* sont des danses dont les origines se trouvent en Afrique ; quelque part dans ce continent lointain dont on se souvient grâce à ce qu'on a pu en sauvegarder.

On peut danser seul, à deux ou en groupe suivant l'induction des tambours, à tous moments de la vie, pour les fêtes comme pour les deuils. Lors des levées de deuil, un an après le décès, les chasseurs, de retour au village, y posent le gibier. L'*apinti* appelle les gens pour les festivités. Commencent alors les contes et les blagues, *mato*, souvent animés par les plus anciens. Puis les danses chauffent l'ambiance. *Awassa* et *songé* sont suivis d'un concours (*soussa*). Pour obtenir ces musiques (le *mato*, l'*awassa*, le *songé*,

et le *soussa*) une base de trois petits tambours est nécessaire : un *tooun* donnant le tempo, un *gaan doon* assurant la basse, et un tambour rythmique solo permettant l'évolution de la danse. Les chansons populaires (*aléké*) permettent par la suite la participation de tous.

De nos jours, on peut se déplacer facilement sur le littoral, au Surinam comme en Guyane et voyager en Europe. Des associations de danse se créent, afin de faire connaître à d'autres l'héritage des Noirs marrons, de le présenter sur des scènes en y ajoutant des chorégraphies, et de l'enseigner.

### *Musiques modernes à base de percussions*

De l'Afrique, les Noirs marrons ont gardé cette faculté d'entrer en contact avec les esprits (*wintis*) grâce aux tambours. De cette musique de communication aux différents langages, des rythmes se sont créés pour agrémente les fêtes.

**L'aléké.** Nouveau style apparu dans les années cinquante, *l'aléké* embellit la vie en commentant le quotidien, toutes ces histoires simples, pleines d'habitudes, de clins d'œil qui vont droit au cœur, à ce cœur qui bat comme un tambour. On y parle de filles, de garçons, d'hommes, de femmes, d'or, de vie...

On se rappelle qu'un jour, sur le bord du fleuve Tapanahoni, affluent surinamais du Maroni, un homme, Andéli, chante dans une maison. Une femme curieuse, attirée par cette voix, trébuche en franchissant le seuil de la maison. Elle tombe devant le chanteur qui improvise aussitôt une chanson, "Gonséi", qui, devenue *lonséi*, baptise ce style de musique. On se

#### **Bigi Ting, une histoire de famille "royale"**

En 1991, l'association Aids Guyane, soutenue par l'ethnologue Diane Vernon, organise une campagne d'information et de prévention autour du sida sur le fleuve Maroni et en particulier dans la ville de Saint-Laurent. À cette occasion, un concours est proposé aux groupes du secteur, afin que chacun compose une chanson sur le sida et la présente lors d'une grande journée de spectacles dans le quartier de La Charbonnière. Plusieurs musiciens, issus de différents groupes d'*aléké*, s'unissent sous le nom de Bigi Ting afin de répondre à la proposition.

Ils présentent la chanson "Condoom" et gagnent le concours, ce qui les propulse immédiatement parmi les grands. "Di mo sa ki passé", composée en mélangeant deux langues, le créole (langue du littoral) et le *taki-taki* (langue du fleuve), devient vite un tube. Alliant le charme, l'amitié et la rage des voix d'Opa, Denis et Fonsje avec la puissance tranquille du groupe de percussions, Bigi Ting réussit une parfaite alchimie. Le grand temps est lancé, se propage sur le littoral comme sur le fleuve, en Guyane comme au Surinam. Bigi Ting devient très vite un nom de légende, respecté et admiré sur tout le Maroni, dans toutes les ethnies. Il enregistre une cassette par an, et donne une multitude de concerts.

En 1993, la jeune génération, avec le groupe Fondering, décide de suivre la voie. En 1995, Fonsje, un des trois chanteurs de Bigi Ting, s'autoproclame "roi de l'*aléké*", et décide de faire bande à part. Un peu plus tard, le chanteur central de Fondering se fait appeler Prince. S'il y a un sang royal pour les apôtres de l'*aléké*, Bigi Ting et Fondering en sont les héritiers.

souvent aussi que plus loin, dans le même secteur, un créole de Paramaribo nommé Alex – et surnommé “Aléké” – se joint à la fête mais danse le *lonséi* comme le boléro. Le chanteur s’en amuse et improvise : “Aléké é lolo” (“Alex roule”).

*Laléké* se joue sur une base de quatre tambours : le *djass*, frappé avec un *djass tiki*, bâton dont l’extrémité est enveloppée de tissu ; le *gaan doon* ou *bigi doon*, tambour basse ; deux *piking doon*, un pour la rythmique et un pour le solo, joués à mains nues, auxquels se rajoutent des *maracas* et parfois des cymbales. Dans les années soixante-dix, les petits tambours joués assis deviennent de

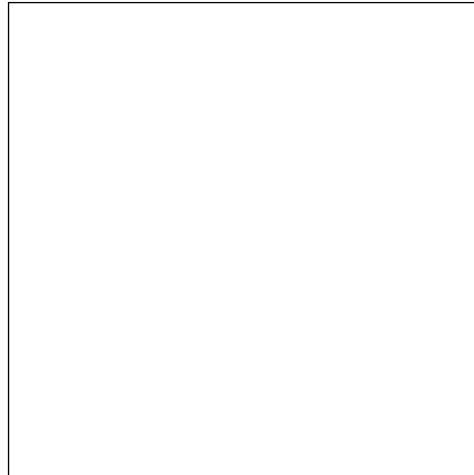
grande taille afin d’être joué debout, grâce au groupe Salko (de la ville de Paramaribo) qui fut le premier à enregistrer des cassettes.

Les façons de chanter l’*aléké* sont aussi très particulières : ces voix vibrées et accentuées en fin de phrases, issues des chants traditionnels, glissent sinueuses sur le jeu des percussions. Cette technique évoque inmanquablement les chants traditionnels des Sérères du Sénégal, l’ethnie de feu Léopold Sédar Senghor. Il insistait, dans sa préface à l’ouvrage de Henry Gravatt, *La civilisation sérère cosaan* (Les Nouvelles éditions africaines, Dakar, 1983) sur le fait que “*les Sérères en Afrique subsaharienne, comme les Berbères au Nord, ont conservé l’ancien état des choses, la société du néolithique, avec le matriarcat et la primauté de la terre, mais encore avec la religion animiste et les trois valeurs fondamentales de l’art en Afrique : l’image symbolique, la mélodie polyphonique et le rythme fait de répétitions qui ne se répètent pas*”. De la douceur charmeuse du chant de Prince, du groupe Fondering, à la gouaille rageuse de Fonsje, le vieux baroudeur du groupe Bigi Ting, ces voix semblent passer discrètement entre vos oreilles pour devenir très vite envoûtantes.

Les groupes Pokina et Lagadissa (de Paramaribo), Clémencia et Alkowa (de Grand Santi), Rasta (de Papaïchton), Tranga Oousel (de Maripasoula), Mabouya (de Apatou), Switi Lobi (de Albina), Sapatia, Lespeki et Africa (de Saint-Laurent du Maroni) agrémentent les années soixante-dix puis quatre-vingt de leurs belles mélodies.

Cette musique a vécu, évolué, changé de nom, et elle arrive dans les villes du littoral avec l’exode rural massif dans les années quatre-vingt. En 1991, Bigi Ting, composé de transfuges des groupes Alkowa, Africa, Sapatia, Lagadissa et Switi Lobi, redynamise le style *aléké*. Saint-Laurent du Maroni devient la base de la musique *aléké* dans les années quatre-vingt-dix grâce à ce groupe. Elle devient urbaine, comme un rap version Maroni, mais sans oublier ses racines, le fleuve.

© D.R.



Un large éventail des musiques marronnes peut s’écouter sur CD, grâce à la compilation “Transamazoniennes, musiques de Guyane”, éd. Front Line/Night & Day.

Fondering (de Grand-Santi), jeune groupe dans la lignée de Bigi Ting, devient vite le représentant du nouveau style *aléké*, remportant deux années de suite le concours du festival Transamazoniennes. CD Live Boys et Bigi Monie (de Saint-Laurent), Bigi Libi et Young Clémencia (de Grand-Santi), Wan Ton Mélody et Big Control (de Papaïchton), Slave et Bigi Laï (de Maripasoula) sont actuellement les représentants de cette nouvelle génération surnommée "les rappers du Maroni".

**Le karwina.** Ce rythme africain est sauvegardé par les Saramacas, ethnie noire marron localisée à l'intérieur des terres du Surinam. Il y est repris par les autres Noirs marrons, Créoles et Amérindiens pour enrichir leurs musiques. Acoustique ou électrique, le *karwina* devient vite la principale musique populaire de ce pays. Du côté guyanais, rares sont les groupes à s'être approprié ce style musical. Le groupe de *karwina* se présente comme une énorme batterie de dix musiciens jouant différentes percussions, timbale, *arie cotie*, *skrankie*, *kwa bangi* (banc bushinengé), *shashas* (maracas), sur des rythmes toniques et saccadés. Ses principaux représentants sont Umari, Spoïti Boys et Papa Jacob. ◀

#### Les Transamazoniennes

Tremplin international, le festival guyanais Transamazoniennes a investi l'enceinte de l'ancien bagne de Saint-Laurent du Maroni, ville frontière avec le Surinam. Il y accueille les plus brillants représentants de la jungle culturelle du plateau des Guyanes. Des groupes d'*aléké*, d'*awassa*, de *karwina*, de reggae, de *ragga* et de *bigi pokoe* débarquent de leurs pirogues, en provenance des villages implantés tout au long du fleuve. D'autres viennent de Cayenne, de Kourou ou de Paramaribo, la capitale du Surinam. Le camp de la Transportation abandonne son vieil aspect carcéral pour recevoir des milliers de spectateurs. Les journalistes affluent, les radios, les télévisions (*RFO*, *MCM Africa*) couvrent l'événement. Toutes les ethnies locales, Noirs marrons, Amérindiens et Créoles, partagent la même scène.

À l'origine de cette initiative, particulièrement révolutionnaire dans le contexte guyanais, un groupe d'amis œuvrant auparavant au sein de différentes associations. Ils décident d'unir leurs forces dans ce projet commun, afin de décloisonner et de désenclaver ce petit monde équatorial en offrant un espace de rencontre. Ils créent l'association Magua, nom qui sonne comme un cri annonçant la rage et le désir de mouvement. Un homme, Michaël Christophe, une force de la nature irradiant d'énergie, s'impose à la tête de ce qui va représenter un raz de marée, balayant les incertitudes et refusant le retour des vieux fantômes.

Depuis sa première édition en 1997, le festival a généré un prodigieux travail de structuration. Il a organisé la promotion des cultures et des musiques du Maroni en Europe, au Canada, aux États-Unis, au Brésil... Aujourd'hui, au-delà de l'événement lui-même, des concerts réguliers sont organisés, des disques enregistrés dans un studio professionnel, des échanges sont initiés entre jeunes musiciens guyanais et européens... Les Transamazoniennes ouvrent l'esprit, élèvent l'art en moyen d'expression au service du partage avec l'autre : de l'interculturel pour une société pluriethnique.

Contact : Transamazoniennes, tél. : 05 94 34 27 00 – e-mail : action@nplus.gf