



Les Bushinengé – Nèg Mawon de Guyane

Apollinaire Anakesa

► To cite this version:

Apollinaire Anakesa. Les Bushinengé – Nèg Mawon de Guyane. 2019,
[http://www.budamusique.com/. hal-01969598](http://www.budamusique.com/.hal-01969598)

HAL Id: hal-01969598

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01969598v1>

Submitted on 16 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Bushinengé – Nèg Mawon de Guyane

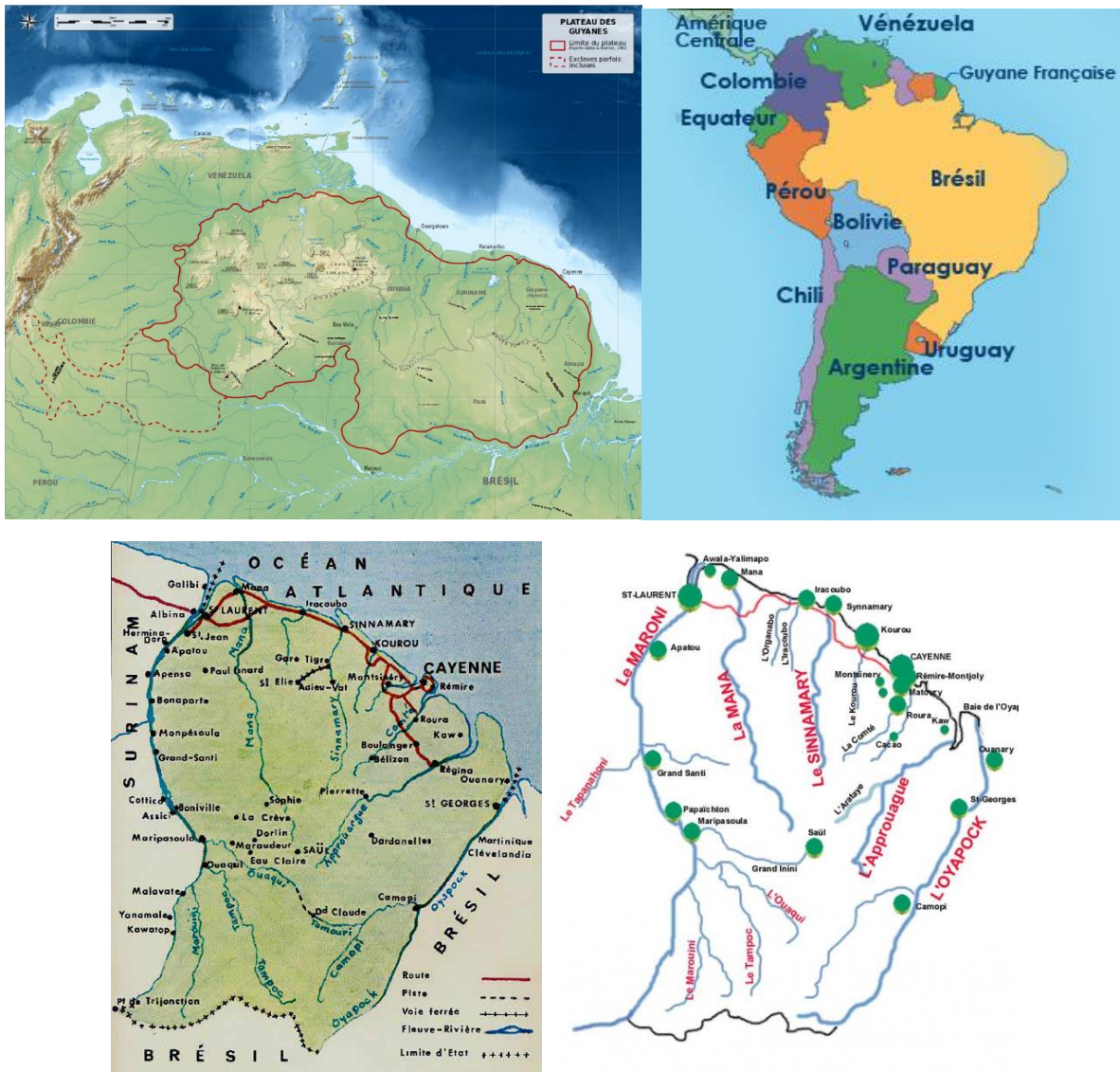
CD audio (23 pages). Musique du Monde, Music from the World, Buda Musique, production exécutive, enregistrements, texte, photos : Apollinaire ANAKESA ;
Livret bilingue 31 pages – Traduction anglaise de Roger Surridge. Bonus PDF (6 pages) sur CD des paroles de chants, traduites en français par Apollinaire ANAKESA. CD 7707504, 2019.

Texte originel en français (french version) : Apollinaire ANAKESA KULULUKA, ici pp. 2-28.

English version (version anglaise): Roger SURRIDGE, here pp. 29-37.

Dans le Nord-Est de l'Amérique du Sud, se trouve le Plateau des Guyanes. Il est composé de six pays qui s'étendent d'ouest en est de cette zone. Il s'agit de la Colombie, du Venezuela, de l'ancienne Guyane britannique (actuel Guyana), de l'ancienne Guyane hollandaise (actuel Surinam), du Brésil et de la France, par son département d'outre-mer, la Guyane. Cette dernière a pour frontières le Brésil duquel elle est séparée par le fleuve Oyapock à l'est, et par la ligne de partage des eaux avec le Bassin de l'Amazonie au sud. Le fleuve Maroni la sépare du Surinam à l'Ouest. La Guyane française possède en outre 300 km de côtes. Ses 86.504 km² font d'elle le plus grand département français, mais aussi, et pour l'Union Européenne, leur unique territoire sud-américain. Cayenne en est le chef-lieu. Ce territoire est souvent appelé Guyane, sans le qualificatif "française".

Plateau des Guyanes



Sources : Borders of Guiana Shield : Gibbs & Barron, 1993, and [georeferencing.pdf](#) from the [Smithsonian National Museum of Natural History](#) ; Carte Guyanet.png ; guyane-la-vie-du-fleuve_2633858-L.jpg.

Ici, comme au Surinam, vivent encore aujourd'hui des descendants des esclaves africains qui s'étaient libérés du joug esclavagiste, en s'évadant des habitations et plantations surinamaises de leurs maîtres aux XVII^e-XVIII^e siècles. Au début, ils s'étaient réfugiés dans la jungle

amazonienne, le long des fleuves Maroni et Tapanahoni. Ils parvinrent à y organiser leurs propres sociétés, en se constituant des langues et groupes ethniques nouveaux, mais également une culture distincte. Celle-ci est le fruit d'une créolisation dont les bases furent imposées par les maîtres esclavagistes qui, pendant l'acquisition, mélangeaient des esclaves d'origines ethniques différentes avant de les répartir dans leurs plantations. Aussi les Bushinengé sont-ils encore aujourd'hui considérés comme étant des dépositaires de cultures africaines en Amérique. On les nomme très diversement : Marrons, Noirs Marrons, Bushinengé, Bushikondé Sama [Busikondé Sama, autre prononciation]. Les particules *Bushi* signifie forêt, *nengé*, Nègre ou Noir, tandis que *kondé*, village ou pays, et *Sama*, l'individu, l'être humain ou peuple. L'ensemble des quatre substantifs désignent les hommes dont le cadre de vie est la forêt. On notera que la dénomination Bushikondé Sama est toute récente. Apparue vers la fin de la première décennie de ce siècle (2009-2010), elle désigne à la fois les groupes ethniques constitués par ces descendants africains du Plateau de Guyane, mais aussi les Amérindiens avec lesquels ils ont partagé, des siècles durant, le même cadre de vie forestier. Du reste, Marrons, Noirs Marrons ou Bushinengé sont des appellations semées de connotations négatives et toutes sortes de préjugés qui leur collent encore à la peau aujourd'hui. En effet, elles étaient initialement porteuses de mépris et d'exclusion. Marron, par exemple, renvoie à l'image d'un animal domestique qui, s'étant échappé, retourne à la vie sauvage. En corollaire, les Marrons ont longtemps été considérés comme des sauvages "Nègres de bois" vivant en dehors de la civilisation. Actuellement, l'usage du qualificatif "Bushinengé", admis par les intéressés pour leur propre désignation, ne l'est avant tout que comme étendard identitaire. Ils ont donc positivement réussi à faire en sorte que cette dénomination leur serve ainsi à proclamer une appartenance commune, afin d'affirmer leur spécificité culturelle d'essence africaine. La culture résultante est bien le produit de leur génie et de leur capacité à actualiser divers facteurs de connaissances, de savoirs et de savoir-faire, tant ancestraux que d'emprunts. Ils les ont adaptés à leurs nouvelles exigences de vie ordinaire et sacrée, au sein des trames sociales qu'ils ont adéquatement créées sur les modèles de celles africaines originelles.

En Guyane, leur organisation s'est faite en six groupes ethniques : N'Djuka ou Bosches, Aluku ou Boni et Paamaka à l'Est, Saamaka, Mataway et Kwinti à l'Ouest. Ils ont une structuration sociale hiérarchique. Au sommet de la structure se trouve le Gaan Man, également prononcé Gaa Man ou encore Gran Man. Chacune de ces ethnies a à sa tête ce chef suprême. Il préside à sa destinée et joue le rôle de prêtre faisant œuvre de justicier. Grand-homme, le Gaa Man est aussi le garant de l'ordre politico-religieux de ses sujets. Dans sa tâche, il est secondé par les Fishikali. Ils lui servent de conseiller immédiat, mais aussi de porte-parole et d'envoyé spécial. Viennent ensuite les Kapiten (Capitaines), chefs des *kondé* ou villages qui, eux, sont aidés par les Bashia. Ce sont leurs conseillers et messagers auprès des membres de leur village. Un village est composé de plusieurs *lo*. Ce sont des clans dont les *bee*, lignages ou familles matriarcales élargies, sont formés d'un nombre important des membres ayant en commun une aïeule fondatrice. Son origine remonte à l'époque de l'esclavage.

Des singularités culturelles *bushinengé*, l'art musical et l'art *tembé* jouent un rôle capital dans la vie sociale et spirituelle.

Le *tembé* (cf. [ill. ci-dessous](#)) est tout autant art pictural et art sculptural qu'élément de décoration et moyen de communication atypiques. Essentiellement abstraites et ornementales, ses lignes et formes sont géométriques particulièrement entrelacées. Elles sont en même temps l'expression symbolique du rapport de l'homme au monde, à l'environnement naturel et à la

métaphysique. Par le *tembé* se transmettent toutes sortes de messages portés, entre autres, sur des pagnes (*pangi*), sur des coiffures de femmes, sur des triangles frontons et sur des portes des maisons traditionnelles, sur des pirogues et des pagaies, sur des bancs et autres objets usuels du quotidien, sacrés ou pas.





Quant à la musique, ce vocable est chez les Bushinengé un terme générique. Il traduit une réalité plurielle et polysémique liée à des facteurs multiples, artistiques et extra-musicaux. Chez eux, la matière musicale n'a de véritable signification que mise en interaction et en interrelation notamment avec un lieu, une circonstance et un contexte spécifiques ou même un objet consacré. Du reste, le vocable musique est ici pendant du substantif danse. L'une comme l'autre n'a de sens que lorsque la totalité des paramètres musico-chorégraphiques et extra-musico-chorégraphiques qui les composent sont pris en compte.

Partout tissée dans la trame sociale du quotidien, la musique constitue donc l'élément moteur qui régule un ensemble de relations complexes et riches en symboles et en significations. Elle permet la cohésion sociale, sert de moyen de communication entre individus, entre l'homme et les univers naturel et métaphysique. Elle relie ainsi, dès leur enfance jusqu'à leur mort, les vivants et les ancêtres, les humains et les divinités, les humains et l'environnement naturel. Les instruments musicaux contribuent et consolident ces rapports par leurs sonorités, leurs formes et leurs fonctions. C'est pourquoi certains sont dits "mère", "père" ou "Ancien", tandis que d'autres considérés comme "maître", "grand", "petit" ou "messager", etc. Ils sont indispensables dans la pratique cérémonielle ou rituelle surtout pendant les cérémonies de deuil et les séances de prières spécifiques, destinées aux ancêtres et aux divinités.

En ce qui concerne le répertoire musical, il est fonctionnel, riche en toutes sortes de dynamisme et de symboles. Il est constitué de deux grandes catégories musicales. La première est composée particulièrement des chants, danses et musiques traditionnelles (essentiellement cérémonielles, rituelles, de métier, de contes et de divertissements). La seconde catégorie est celle des musiques tradi-modernes, catégorie passerelle qui relie tradition et modernité, la campagne et la ville pourrait-on dire. Ces dernières musiques sont pratiquées par des jeunes, en s'appuyant sur la tradition. Elles sont ornées d'une pointe de modernité. Ainsi les éléments de tradition sont-ils mélangés aux emprunts stylistiques, instrumentaux et scéniques modernes, tout en étant adaptés à la vie et au goût du temps contemporains.

La richesse des instruments et des musiques *bushinengé* reflète, par ailleurs, le fond culturel très varié de leurs ancêtres, issus de différentes régions africaines. Elle est tout autant le fruit de leur génie propre et de leur habilité à intégrer des éléments de traditions musicales différentes. Ils les ont adaptés aux besoins de leurs nouvelles sociétés édifiées au fil des siècles sur la terre des Amériques.

Comme en Afrique, leur culture musicale se rattache au plus près des activités spécifiques, souvent fonctionnelles. Ces activités sont pratiquées dans des moments, des circonstances et des contextes sociaux également assez bien définis. Il en est de même de leur pratique musicale très étroitement liée à leur vie sociale d'essence sacrée. Les Bushinengé pratiquent ainsi toutes sortes de musiques : les ordinaires, celles liées aux divertissements, aux festivités et aux métiers. Leurs musiques rituelles accompagnent différentes activités consacrées : initiations, prières, pratiques de guérisons, grandes cérémonies d'entrée et de levée de deuil (*booko dei* et *puu baaka*), et d'autres activités encore. [Ill. : chasseurs débarqués, près pour la cérémonie du *puu baaka*].



La musique et les danses qui président aux grandes cérémonies sont des résultantes de productions dites "grandes danses". Elles étaient jadis organisées par les esclaves dans les plantations du Surinam. Nombre des instruments alors utilisés pour l'accompagnement de ces danses ne sont plus pratiqués aujourd'hui. C'est le cas de l'arc musical, des luths, de la sanza et des trompes (cf. ill. suivantes). Seule une partie de ces instruments a été préservée jusqu'à ce jour.



Des instruments préservés jusqu'à ce jour prédomine les tambours à membrane (en peau et en tissu), ainsi que les hochets. Des plus importants tambours de musique traditionnelle *bushinengé* on citera l'*agida* des Boni et N'Djuka et son équivalent saamaka constitué plutôt d'une paire des tambours mâle et femelle nommés *maa doon* et *gaan doon*. A ces grands et longs tambours s'ajoute le trio des tambours encore Boni et N'Djuka : *gaan doon*, le grand tambour est le tambour-maître qui joue la partie solo essentiellement improvisée. Le *pikin doon*, petit tambour, marque le rythme et le *tun*, également appelé *atompai*, tient les pulsations et le tempo pour le groupe. Ce dernier tambour peut aussi jouer des rythmes encore plus complexes dans certaines formes de cérémonies (dites *pee*), comme *sebikede*, *pudja* et *atompai pee*.

Dans le contexte des cérémonies rituelles liées à des prières aux ancêtres ou aux divinités, le *gaan doon* change de dénomination et devient *apinti doon*. L'*apinti* est un langage codé assez particulier. Il rappelle le fameux langage tambouriné africain, que moi je nomme le "verbe musical", car ce langage ne concerne pas uniquement les tambours, mais aussi l'ensemble des instruments musicaux africains. Chez les Bushinengé, l'*apinti* est un langage sacré exécuté exclusivement au tambour *gaan doon* ou à un tambour, du même genre, qui lui est dédié. Celui-ci joue des formules rythmiques codées en guise de prières destinées aux ancêtres et/ou aux divinités. Ces formules rythmiques servent également d'inéluctables préludes nécessaires à toute ouverture des cérémonies et manifestations culturelles *bushinengé*. Il en est particulièrement ainsi pendant les rites funéraires et les levées de deuil (*booko dei* et *puu baaka*) ou à l'occasion des prières en assemblée destinées aux ancêtres ou aux divinités. Les codes musicaux alors produits sont qualifiés de langage et de langue *apinti tongo*, *tongo* signifiant langue. C'est plutôt une langue des esprits. Son langage est de nature triple (rituel, parlé et musical). Il permet à son utilisateur de communiquer avec le monde des esprits (ancêtres et divinités). Celui musical, codé et d'essence exclusivement rituelle, n'est intelligible qu'aux initiés privilégiés. Son apprentissage, long et ardu, nécessite que l'on mémorise de longs textes, ainsi que des formules rythmiques complexes. Ce sont des formules rythmiques, disent les Anciens qui en détiennent les connaissances, reçues ou inspirées par les esprits.



Du bas en haut : *Maa doon* et *paa doon* (*gaan doon*)



De g. à d. : *gaan doon*, *agida*, *tun*.



Maa doon saamaka [saramaka]



Tun

gaan doon

pikin doon



Frères Awese, tambourinaires de *gaan doon* et *pikin doon*.



Tambour *apinti*



L'instrumentarium *bushinengé* traditionnel d'aujourd'hui compte également en son sein le *kwakwa*. C'est une longue planche sur laquelle plusieurs musiciens (jusqu'à six voire plus), munis de deux baguettes, exécutent en même temps chacun un rythme différent. Les sonnailles *kaway* sont portées par les danseuses et danseurs autour des chevilles. Leurs sonorités soulignent et enrichissent le timbre et la rythmique d'ensemble, notamment à travers des pas chorégraphiques marqués sur le sol.

Quant au pluriarc *agwado* (Cf. [piste 14](#)) qui, en Guyane française était encore pratiqué par des rares Anciens comme Papa Anneli, récemment décédé en 2013, il était joué en solo. Cette survivance des cordophones africaines chez les Bushinengé était, jadis, utilisée dans les cérémonies rituelles *Kumanti* et *Kwado pee*. Pour le reste, en rapport avec la musique traditionnelle, les Bushinengé fabriquaient aussi des *tutu* ([piste 15](#)). Ces flûtes traditionnelles se jouaient en musique solitaire. Les airs exécutés étaient adaptés au goût musical de l'instrumentiste. Traditionnellement, les jeunes gens jouaient à la flûte pour courtiser les jeunes filles, ou alors elle était utilisée pour communiquer entre les navigants de deux embarcations sur le fleuve.

Actuellement, les luthiers traditionnels en la matière se faisant rares, ce sont des flûtes de fabrication occidentale qui sont utilisées.



Kwakwa



Kaway



Agwado

Dans le domaine des chants, on distingue, entre autres, les traditionnels *lonsei* (pistes 17-18). Ce sont des chants de divertissement d'origine *n'djuka* et *boni*. Les *seketi* (piste 16) des Saamaka sont des chants accompagnés avec des tapements de mains. Les chants de contes *mato* (piste 4) alternent ou appuient des récits d'histoires souvent humoristiques. Ces chants sont exécutés *a capella* ou accompagnés aux tambours. La foule les agrmente des cris, des acclamations et même de courtes formules mélodiques improvisées.

Pendant les cérémonies de *booko dei* et de *puu baaka*, les suites de danses traditionnelles débutent toujours avec les *mato*. L'*awawa* est un ensemble des chants sans accompagnement instrumental. On y exprime des tensions entre femmes et hommes, ainsi que toutes sortes de sentiments et d'émotions. Même si la plupart des mélodies utilisées sont connues, le jeu d'*awawa* est fondé sur l'improvisation. Les meneurs de chants se succédant sur scène, n'importe qui peut passer en première ligne pour chanter une critique, une insulte ou clamer sa révolte ou encore tout autre propos humoristique. Le plus souvent on y accuse homme ou femme d'inaptitude dans l'exécution des tâches ménagères. Tout le monde a droit à la parole pour répliquer ou accuser d'autres choses son "adversaire", sans esprit d'animosité, ni de vengeance, le tout se passant dans une ambiance bonne enfant et de complète jovialité.



Performance danse *seketi*.

Outre ces chants, les Bushinengé pratiquent également des musiques dansées. Particulièrement chez les Boni et les N'Djuka, elles sont structurées en d'imposantes *suites de danses*, exécutées d'une traite durant plusieurs heures. Ces suites sont composées principalement du *Susa*, danse acrobatique. Des danseurs, en compétition, s'y confrontent, chacun s'essayant au bon mouvement, à la bonne gestuelle chorégraphique, qu'ils produisent au moment opportun et avec dextérité, pour triompher du partenaire. Cette rivalité se passe dans un espace clôt, devant les tambourinaires et les chanteurs à leur côté, ainsi que la foule de spectateurs souvent excités. Le danseur vaincu ou « tué, on dit *kii* », cédera sa place à un autre.

Le *songé* (pistes 2-3), qui succède au *susa*, est également nommé *angankoï*. Ici, un chanteur principal stimule la foule par quelques formules mélodiques virtuoses, auxquelles répond le chœur par des phrases simples et répétitives. Ce sont des formules rythmiques codées du tambour-maître (le *gaan doon*) qui guident les pas des danseuses et danseurs. Ils exhibent leurs pas balancés vers l'avant et ornés d'ondulations des mouvements de mains. Les grésillements des sonnaillles *kaway* nouées à leurs chevilles et les polyrythmies de l'idiophone *kwakwa* ajoutent en dynamisme.

Pendant cette danse, les hommes rivalisent souvent d'adresse et de démonstrations acrobatiques. Par exemple, ils sont capables, à l'aide de leur mollet, d'envoyer tourner en l'air un tabouret qu'ils rattraperont entre leurs jambes avant qu'il n'atteigne le sol. C'est aussi à cette occasion que le tambourinaire principal peut rendre hommage à un danseur chevronné. Il utilise des formules instrumentales codées, et joue son *pee nen*, nom spécial de scène obtenu en tant que danseur distingué et doué. L'intéressé, en guise de reconnaissance, lève une main au-dessus de sa tête, avance et crie sa reconnaissance, en se couchant devant les tambours. Il se lève ensuite pour faire la démonstration de son style. Et si cette dernière prestation plait davantage, les spectateurs éclatent encore en acclamations voire en ovations.

Le *songé* est généralement suivi de la danse *awasa* (pistes 5-6). Finale des démonstrations des chants et danses traditionnels lors des grandes cérémonies comme le *booko dei* et le *puu baaka*, l'*awasa* clôture, d'une façon générale, la suite des danses traditionnelles *bushinengé*. C'est une danse virtuose et stylisée. Elle est accompagnée aux sons de trois fameux tambours traditionnels (*gaan doon*, *pikin doon* et *tun*, ainsi qu'aux bruissements des *kaway* de danseurs.



Danseuses d'*awasa*, groupe Lavi Danbwa



Danse songé, groupe Lavi Danbwa

Lors de la pratique d'*awasa*, s'instaure une communication particulière entre les différents protagonistes (musiciens, chanteurs et danseurs-chanteurs), à travers des codes sonores et gestuels chorégraphiques. Même si les hommes comme les femmes pratiquent cette danse, le chant *awasa* relève souvent du ressort des femmes. Le chant est responsorial. Au questionnement de la chanteuse principale, répondent les danseuses sur le même ton.

A ce premier dialogue chanté entre le soliste et le chœur succède un second. Celui-ci se déroule plutôt entre les danseurs et les tambourinaires, dont les langages sont gestuels et sonores codés. En effet, les danseurs demeurent attentifs au discours du tambour-parleur, le tambour-maître.

En prélude, ce soliste énonce une formule rythmique codée, interrogeant les danseurs : « êtes-vous prêts ? ». Ces derniers lui répondent par de la gestuelle chorégraphique dite *boli wata* : secouement des pieds, en signe d'approbation. Puis s'en suivent d'autres formules rythmiques codées par lesquelles le tambour principal appelle le ou les danseurs à entrer ou à sortir de la scène. Par le même moyen, il guide leurs différents pas de danse, ainsi que leurs déplacements sur scène. Les sonnaillles aux chevilles des danseurs résonnent harmonieusement avec les rythmes des tambours, et ajoutant ainsi à la richesse sonore et rythmique de l'ensemble.

L'*awasa* exalte la beauté gestuelle des danseuses et danseurs, mais aussi la dextérité des mouvements, ainsi que l'équilibre et la force par l'assise particulière au sol de leurs pieds. Orteils pointant le sol comme pour « labourer » la poussière, nos danseurs avancent et reculent légers comme des chats, puis se mettent à virevolter comme des coqs de combats.



Danseuses d'*awasa*, groupe Lavi Danbwa

Les danses *Awasa* et *songé* sont qualifiées et surtout pensées comme étant des langages singuliers du corps et du cœur. Elles sont excellentes pour des soirées conviviales et amènent de la gaité pendant les temps d'épreuves, telle que la mort.

Hormis leurs suites de danses, les Bushinengé pratiquent également diverses formes de musiques rituelles. C'est le cas de celles des cérémonies *Obia pee* qui impliquent une communication avec des divinités et autres forces spirituelles. Cela se fait par toutes sortes de moyens, notamment par des imprécations, mais aussi des chants et des danses appropriés. Ces cérémonies sont officées par des *Obia Man*.

Parmi les *Obia pee*, on peut citer *Papa Gadu pee* ou *Kodu Gadu pee* qui honore les divinités serpents. Son accompagnement musical utilise les 3 tambours traditionnels déjà mentionnés. À leurs retentissements, s'ajoute le puissant grondement de l'*agida*, long tambour pouvant atteindre jusqu'à deux mètres et demi de longueur voire plus. C'est ce tambour qui, ici, exécute la partie principale aux formules spécifiquement codées. Son langage sert pour communiquer avec les esprits des divinités, lesquels possèdent souvent des danseurs lors de la séance rituelle. Généralement dédié aux ancêtres ou aux divinités, ce tambour sacré est "vêtu" d'un tissu saupoudré de kaolin. On l'abrite dans une case spéciale au village ou au bord d'une rivière où les officiants viennent régulièrement faire des libations et prières.



Obiaman saamaka



Danse rituelle, cérémonie *obia pee*.

Quant aux *Apuku*, esprits de la forêt, ils sont célébrés à travers des danses et des musiques, avec un accompagnement spécifique des tambours qui portent la même dénomination.

L'*Obia pee Kumanti* (piste 8) est considéré comme étant le chef des esprits de la forêt et du feu. Les cérémonies et rituels qui en découlent sont dédiés à cet esprit ainsi qu'aux forces et divinités spécialistes de la guérison et de la protection contre toutes les formes de blessures physiques, en particulier celles pouvant être causées par des armes blanches ou des armes à feu. Il s'agit de l'esprit de l'eau (Busunki), de l'esprit de la forêt et du feu (Amanfu ; la danse du feu lui est consacrée, cf. piste 11) et de l'esprit de l'air et de forêt (Osolo, le vautour). Ces forces et divinités auraient fourni pareille protection aux Bushinengé dans leurs différents combats guerriers contre leurs différents ennemis, après leurs évasions des plantations. La musique *kumanti* est accompagnée aux sons des trois tambours traditionnels (*gaan doon*, *pikin doon* et *tun*), auxquels s'ajoutent le hochet *chacha* et la cloche métallique *gengen*. Il arrive aussi que cette musique ne se fasse qu'en *a capela* ou ne soit qu'accompagnée au hochet *chacha* sacré. On notera aussi que chez les Bushinengé, le *chacha* accompagne pratiquement tous les chants rituels. Il en existe même qui sont destinés à cette fin. Photos 15a-d



Les *chacha* sacrés.

En plus des *Obia pee* déjà cités, on peut également signaler le *Wenti pee*. Il concerne les divinités des eaux, porteuses de richesses et de protection contre les dangers des eaux.

À cette liste des musiques rituelles, on ajoutera le *tuka* et *kwadjo*. Ces deux danses servent à contrôler les esprits des défunts pendant le deuil et avant leur enterrement. Ce contrôle est nécessaire d'autant que certains de ces esprits pourraient être potentiellement dangereux et nuisibles aux vivants, ce, avant même leur départ final de ce bas monde.

Pour le reste, la catégorie musicale que j'ai qualifiée de "musique tradi-moderne" est, entre autres, composée de l'*aleké* (pistes 9-10 ; 20-22). Cette danse pratiquée à l'origine par les jeunes N'Djuka et Boni est l'émanation du *loseï*, ancienne et traditionnelle danse récréative, exécutée en couple, face à face. Sa musique était essentiellement improvisée. L'*aleké* est rythmé à l'aide de trois grands tambours, émanation des trois tambours traditionnels dont la taille a été augmentée pour produire un *bigi doon* (ou *gaan doon*) et deux *pikin doon*. S'y ajoutent une grosse caisse *djass* ou *djaz*, dont la membrane est en tissu épais. Elle est jouée à l'aide d'un bâton rembourré, et utilisé comme une basse. Ces percussions sont complétées par des hochets *chacha* en tubes métalliques. On y introduit soit des graines sèches, soit de petits cailloux, soit encore de petites billes. À cette liste s'adjoignent la paire de cymbales ainsi que des cloches *gengen*. [Ill. ci-dessous : tambours *aleké* et grosse caisse *djass*].



Quant au *kawina* (pistes 23), c'est un genre surtout pratiqué par les jeunes Saamaka. Très récemment depuis cinq ans environ (2010), il est imité par les Amérindiens qui l'enrichissent. En effet, outre leur exploitation du rythme référent de ce genre musical, ils chantent dans leur propre langue, le *kali'na* en ce qui concerne le groupe Ayawande. Ils y introduisent par ailleurs un prélude du rythme *sanpula* et leur tambour traditionnel à double membrane du même nom, ce, en lieu et place de la grosse caisse *timbal ma* des Saamaka. Chez ces derniers, l'accompagnement du *kawina* se fait à l'aide des membranophones et des idiophones. Il s'agit de la grosse caisse spéciale nommée *timbal ma*, sur laquelle est surmontée une cymbalette ouverte. Son autre paire est tenue par la main gauche du musicien qui l'utilise par un jeu de fermeture-ouverture avec celle collée sur le corps du résonateur. Le long tambour à une membrane (*koti ma*) marque le rythme et sert de métronome au groupe. Deux autres tambours à double membrane ajoutent à cette panoplie des membranophones. L'un est de taille moyenne, le *skalaki ma*, tambour accompagnateur. L'autre, de petite taille, le *hai ma*, fait office de tambour solo. L'idiophone *kuabangi* du *kawina* ressemble au *tibwa* des Créoles guyanais dans le *kasékò*. C'est une sorte de boîte en bois en forme de tabouret, sur lequel le musicien frappe à l'aide de deux mailloches en bois dur. Le hochet *chacha* est en tube métallique dans lequel on insère souvent de petites billes et quelquefois de petits cailloux. Pour le reste, lorsqu'à cet instrumentarium du *kawina*, on ajoute des guitares électriques et un synthétiseur, on aura alors affaire au *Bigi Poku*. Ce genre musical est plutôt pratiqué par les Créoles surinamais essentiellement. On notera aussi que le *kawina* guyanais équivaut au *kasékò* des jeunes créoles du Surinam, à ne pas confondre avec le *kasékò* des Créoles de Guyane. [Ill. suivantes : instruments des groupes *kawina*].





Une autre pratique musicale bushinengé est née en 2013, l'*aléké routs*, qui est davantage un courant esthétique plutôt qu'un genre musical spécifique. En effet, l'*Aleké routs* est avant tout une soirée musicale, commuée quelque fois en festival musical de plusieurs jours successifs, où se jouent l'*aléké*, le *kawina*, le *kasékò*, mais aussi le reggae.

Dans leurs musiques, les jeunes Bushinengé chantent les thèmes de la vie quotidienne (amour, maux de la société moderne, relations entre hommes et femmes, mais aussi le rapport des jeunes aux Anciens, à la vie moderne et ses aléas, à l'or, à l'argent, aux valeurs traditionnelles, mais aussi à la nature).

Les Bushinengé pratiquent souvent leur musique en tenue traditionnelle : le *pangi* (cf. [les illustrations suivantes](#)) est ceint à la hanche des femmes. C'est un pagne dont les motifs forment un langage singulier qui porte sur toutes sortes de messages. Ce vêtement est souvent brodé et orné de divers motifs géométriques (*tembé*), mais aussi de toutes sortes d'images et/ou signes symboliques. Les hommes portent la cape *kalimbé* tissée également dans l'esprit du *pangi*.



D'une façon globale, les Bushinengé disposent d'un répertoire musical fonctionnel, riche en symboles et en dynamisme sonore et gestuel. Il se réalise à travers les deux grandes catégories musicales précédemment évoquées. Celle traditionnelle est composée particulièrement des chants, danses et musiques essentiellement cérémonielles, rituelles, de métier, de contes et de divertissements. La catégorie des musiques tradi-modernes est une pratique exclusivement de jeunes. S'y intéressent également bon nombre de quinquagénaires et même des sexagénaires. Ces musiques à l'assise traditionnelle sont ornées d'une pointe de modernité. Ainsi les éléments de tradition sont-ils adaptés à la vie et au goût du temps contemporains, et cette catégorie musicale servant ainsi de passerelle qui relie tradition et modernité.



Jeunes s'exerçant aux tambours traditionnels.

Voyons à présent le contenu du présent CD.

Les portraits sonores présentés dans ce CD comptent des éléments du répertoire représentatifs des deux grandes catégories musicales *bushinengé* évoquées plus haut. Les enregistrements ont été effectués en situation entre 2009 et 2014, ainsi que des illustrations photographiques datant d'à partir de 2007. On notera, toutefois, que quelques-unes des performances de musiques en présence ont été réalisées en étant sonorisées (usage des microphones, des haut-parleurs et de la table de mixage). C'est du reste là une pratique de plus en plus répandue d'adaptation à la vie contemporaine qui contraint les jeunes bushinengé, en l'occurrence, à adopter les modes de

prestations en concert, mais aussi en divers types de prestations lors des cérémonies et autres festivals où ils participent pour vulgariser leur culture musicale. Or la sonorisation est inéluctable sur ces nouvelles scènes de spectacle musical où ils y produisent tout autant le répertoire traditionnel que les pièces de leur musique tradi-moderne. Ainsi, j'ai signalé, par le sigle (PS) à la fin de chaque titre, les enregistrements faits à l'occasion des performances sonorisées. Pour le reste, l'ensemble des photographies, à une exception près dûment signalée, sont de l'auteur.

1. **Apinti** (tambourinaire solo, Groupe Dyalusu Uman)

2. **Songé** (*Deng uman de u wayoo*, groupe Angi Fusi) :

Solo :

a. Femmes, remuez vos mains, saluez, saluez donc !

Lorsque vous dansez, remuez vos mains ;

Que les gestuelles de vos corps vous amusent, qu'elles le soient avec prestance ;

Faites-le pour moi, séduisez-moi !

b. *Yeyee Deng Uman de* [onomatopées] (bis)

Oh femmes, vous femmes ! (Bis) [de façon récurrente]

c. Qu'elles sont belles en dansant !

d. Qu'elles aiment tellement la danse !

e. Oh femmes, vous femmes !

Etc.

Chœur :

1. Remuons nos mains, saluons !

2. Oui ! Vous femmes ! Remuez-vous donc avec prestance.

(Réponse identique aux couplets b à e), etc.

3. **Songé** (*Mbototeté*, groupe Dyalusu Uman)

Daa Abaïto me boto tete yoo, koni fiyu na aba eng

Monsieur Abaïto, faites attention à ne pas enjamber la corde d'amarrage de ma pirogue ;

Mesdames, attention à ne pas enjamber la corde d'amarrage de ma pirogue ;

Belles dames et formidables danseuses, dansez comme vous le pouvez, dansez donc, mais n'enjambez jamais la corde de ma pirogue.

Mesdames, me petits amours, partons d'ici, mais n'enjambez pas la corde de ma pirogue.

La voyez-vous ? Elle est là, ma corde, ne l'enjambez donc pas.

Et vous madame, faites attention à ne pas enjamber la corde de ma pirogue.

Dame, c'est toi que je veux, c'est toi que j'aime !

Que tu dances bien, et ta démarche se fait plus que belle.

Que tu t'exprimes bien, et ta beauté jaillie même dans ton plus profond et paisible sommeil.

Que tu es paisible, même allongée tu l'es. Que tu as de la prestance, mais fais donc attention à ne pas enjambez la corde d'amarrage de ma pirogue.

Que ta démarche est belle tout autant que tes paroles, mais n'enjambe jamais la corde d'amarrage de ma pirogue.

[Dans la vie, les tabous et les interdits existent pour être observés ; il faut donc les respecter tout en jouissant de la liberté qui doit être vécue dans le respect de tout le reste.

On notera qu'A Uman ou Flow (emprunt au néerlandais), lorsqu'utilisé en *bushinengé tongo* en langage familier, signifie madame, dont le pluriel est Deng Uman dé, également dit Aboloneshi].

4. **Mato**, conte *Ananshi* l'araignée (groupe Angi Fushi)

Solo :

- a. Devrait-on tuer Ananshi l'araignée ?
- b. Gaan Man Ananshi, débarque donc !
- c. Toutes les femmes, débarquez (venez danser) !
- d. Les beaux enfants, débarquez !
- e. Nous vous le demandons en chantant !
- f. Les garçons, débarquez !
- g. Femmes, remuez-vous avec prestance.

Chœur :

- a. Non ! Hors de question !
 - b. Débarquez, débarquez donc !
 - c. Gaan Man Ananshi, débarque donc !
- [Même réponse pour les couplets d à g]

Conte (par le soliste) :

Gilitiing, réponse *Daitiing* [Formule d'entrée] = je vois que vous êtes là !

Qui est dans mon abattis ?

C'est moi !

Vous qui ?

C'est moi Tendé !

Quel Tendé ? Tendé Boyo,

Lequel Tendé Boyo ... [Ici sont cités différents noms des aïeux et autres chefs héros, mais aussi ceux des divinités].

Je vois que vous êtes toujours éveillés.

Alors, il en était ainsi : c'était pendant la saison sèche ;

À l'époque où l'on voyageait encore pendant des mois durant, ce, sans retour immédiat chez soi ;

On montait le fleuve en payant ;

Et [selon les marées], le voyage durait trois mois environ, et le retour pouvait durer six mois ;

Et Gaan Man Ananshi est, comme vous le savez, un travailleur assidu ;

Dans sa pirogue, il voyageait toujours seul, alors que dans les autres pirogues, il y avait cinq, six personnes ;

Mais Ananshi avançait toujours les autres ;

C'était une chose incroyable ; il avançait tout le monde ; que c'était miraculeux !

Chant :

Atomba (poisson) c'est la marée basse, ne traîne pas sur le banc de sable ;

Oh Femmes, Oh Thomas, Oh Baa Mole, c'est la marée basse [Faites attention].

Amandelia s'en va ; bon vent à toi !

Les femmes, Amandelia part aujourd'hui, souhaitons-lui bon vent !

Chœur :

Marée basse, c'est la marée basse !

[Même réponse pour tous les couplets]

5. **Awasa** (*We go na N'djuka*, groupe Dialusu Uman)

Ganda Okelebetete [Grand-père, Gaan Maan Keleketi, Kelekente], que c'est incroyable. [Okolobua beshi aa nkama Joueur du tambour *apinti* ; *temeshi* peau]. Le martin pêcheur vit de la pêche, c'est pourquoi il reste au bord de l'eau, mais si vous ne l'êtes pas, inutile donc de vous y aventurer, le danger vous guettera toujours. Et si le Gaan Maan disparaît, ne baissez donc pas vos bras, car la vie continue. Avec les bras baissés, on ne pourra donc payer ; et si l'on ne paie pas, on n'avancera jamais. Femmes, nous partons pour le pays N'Djuka. Suivez-nous ! Au pays N'Djuka, nous allons, suivez-nous donc. Nous allons à Beeyi. Nous allons à Malobi.

6. **Awasa** vocal responsorial (*O ye yeye*, membres groupe Wan Ton Melody)

Cet *awasa* débute par un *prélude* dont l'air servait traditionnellement à accompagner un mort. Il débouche sur le chant *awasa* qui parle de...

7. **Susa** (groupe Big Control)

Solo : (début onomatopéique : *Eyi Yeyeye oh yeyeye* !)

Cette femme, belle fleur, est la plus belle des toutes.

Qu'elles sont belles ces femmes ! Elles sont les plus belles des femmes connues !

Que la Puni [Pouni] est la plus belle des toutes !

[*Susa*, danse guerrière, est une pratique exclusivement masculine. Les mouvements et gestes doivent être de toute beauté. Les femmes peuvent la faire de façon exceptionnelle. Aussi les danseuses de *susa* gagnent-elles en valeur et en considération au sein de la société.].

Chœur : *Yeyeye oh yeee* !

8. **Obia kumanti** instrumental *saamaka* aux tambours.

Je ne joue pas mon tambour. Le tambour, je ne le joue pas. Suivent des propos sacrés et secrets.

9. **Aleké** (*a capella*), *Gadu Akamia*

Solo :

Écoutez ! Il n'y a d'existence que si la vie est manifeste !

Oh Dieu Akamia ! L'oiseau agamie est arrivé, volant !

Posé, il a salué : « cher Carlos [Kalosu] ! Oui, il n'y a d'existence que si la vie est dynamique ! » (Bis).

Chœur :

Il n'y a d'existence que si la vie est !

10. **Aleké** (*a capella*), *Miekiete* (Je pleure tellement)

Nous pleurons parce que l'espérance de vie terrestre est courte. Je pleure, pleure tellement que la vie d'ici-bas n'est pas éternelle ! Je connais une dame que la mort a emportée, je connais aussi un homme que la mort emportera ! Nous pleurons parce que l'espérance de vie terrestre est courte. Je pleure, pleure tellement parce que la vie n'est plus éternelle ! Mon Dieu ! Qu'allons-nous faire sur cette terre ! Que faire donc ? Que c'est triste dans ce pays de morts, cette terre ! Oh Dieu que faites-vous de nous terriens ? Je pleure, pleure tellement car la vie terrestre n'est plus éternelle !

11. **Obia kumanti**, *Tiétié Tiétié*, pour la divinité Amanfu (Kapiten Marcel). Propos sacré en langue des esprits intraduisible.

12. **Aleké** vocal, *We gan Sama sani* (duo)

Voix 1 :

a. L'héritage de nos aïeux nous est parvenu jusqu'à ce jour, conservons-le donc !
b. Oui ! Vas-y ! Chante-le !
c. L'homme blanc nous a déraciné de notre précieux héritage qui nous est parvenu jusqu'à aujourd'hui ; précieux il est, préservons-le donc !
d) langage *kumanti* codé.
e. Les enfants ! L'héritage de nos aïeux nous est parvenu jusqu'à ce jour, conservons-le donc !
f. N'y-a-t-il pas des gens dans ce village ? Vas-y, chante donc !
Samba, à qui appartient la femme qui chante ?
Oui Samba, à qui est-il cet enfant ?
Wendelia, c'est à toi que je m'adresse maintenant !
Quand nous étions à Dikabe, c'est Monsieur Uma Nkoto qui chantait !
Il disait : Mon Dieu que s'est-il passé ?
g. Ces mensonges des femmes, avec leur double jeu, qui n'en finit jamais !
Il a composé un chant dont le titre est : *Avec qui es-tu là debout ?*
Samba !
Avec mon cousin [en réalité c'est l'amant]
C'est du double jeu des femmes dont il est question !
Et moi Carlos qui ai composé ma chanson !
Ma chanson avait été volée, et maintenant j'en ai changé le titre : *c'est A qui appartient l'enfant qui pleure ?*
Que disent alors les gens, à qui appartient vraiment cette chanson ?
Il y en a qui disent c'est à Samba, c'est à Sonia, c'est l'enfant de tous les hommes
h. Écoute ! Nous avons encore du temps à passer ensemble.
Je suis déjà prise !
Oui ! Mais moi j'ai tout mon temps, et j'attendrai le temps qu'il faut
Je ne le veux !
Laisse tomber, va-t'en ! C'est Sami Lobi que j'aime !
Écoute ! Nous avons encore du temps à passer ensemble.
Va-t'en alors, va-t'en !

Voix 2 :

a. Eh oui ! Cet héritage de nos aïeux nous est parvenu jusqu'à ce jour...
b. Conservons-le donc !
c & d. L'héritage de nos aïeux nous est parvenu jusqu'à ce jour, conservons-le donc !
e. Effectivement ! L'héritage de nos aïeux nous est parvenu jusqu'à ce jour, conservons-le donc !

13. **Chant d'accueil d'un ami** (à Solan, Pays saamaka, Surinam)

14. **Air au pluriarc aguado** (*Papa Anéli*), enreg. A Cayenne

Kuba, viens donc vite voir cet iguane, mon iguane que j'ai oublié ici (chant improvisé).

15. **Air à la flûte à bec** (*Papa Aneli*) mélodie *kumanti*, enreg. À Cayenne.

16. **Seketi** (groupe Hoïtanga, Kourou)

Les enfants venez nous allons danser, venez fêter le Nouvel An. Divertissez-vous allégrement.

17. **Lonsei**, *Aladjouman* par Norina Sondreyou, enreg. A Apatou

Toutes les femmes sont des êtres féminins, mais toutes ne sont pas véritablement femmes. Tout ce qui est visible n'est pas forcément ce qui est ! Au-delà du visible, il existe tant de choses accessibles autrement que par l'entendement humain ! Toi qui pars, prend garde à bien réfléchir à tes décisions. S'il t'arrive de te cogner le pied pendant ta marche, veille donc à ta décision, à ton choix.

De même, tous les hommes sont des êtres masculins, mais tous ne sont nullement de véritables hommes, car tout ce qui est visible n'est pas forcément ce qui est !

Toi qui pars, réfléchis bien à ta destination, à ce que tu feras. Sache néanmoins que tous les hommes ne sont que des êtres masculins.

Et toi femme, qu'as-tu à pleurer ainsi ? Ne t'avais-je pas prévenue ? Et toi, homme, pleureras-tu à cause de cette femme qui t'a quitté ? Pourtant je t'avais bien prévenu ! Moi, je n'ai rien crié sur le toit, te concernant. Ne le savais-tu pas ? De la façon de faire ton lit dépend la manière dont tu te couches !

Ce qui t'arrive, ce n'est nullement à cause de moi ; dans la vie on ne récolte que ce que l'on sème.

18. **Lonsei** ou *bakashikeni* (groupe Dyalusu Uman)

Solo :

Bonjour aux Dyalusu Uman

Comment vont-elles ces femmes jalouses ? Et vous, danseuses Tchotcho baaka Uman [dansent encore plus bas que d'autres], comment allez-vous ?

J'ai entendu un cri, qu'est-ce que c'est ?

Qui a enclenché le problème là-bas ?

Ce sont les femmes jalouses qui sont là-bas !

Chœur :

Il a quitté Shina (petit singe) pour le grand Abenga [Il a quitté une femme fine, pour une autre plus enveloppée].

Ils sont en train de s'entretuer !

Ils sont en train de s'entretuer !

19. **Aleké** vocal (membres groupe Wan Ton Melody de Papaïchton, enreg. A Maripasoula)

Composition réalisée en 2007, à la suite d'un homicide de 14 personnes à Loka, village Boni dans le Haut-Maroni.

Solo :

Quel départ ? Nous n'avons eu le temps de discuter avant votre disparition inopinée !

Ce qui me fait mal, c'est que personne ne savait que vous seriez ainsi partis.

Vous n'avez pas pu changer le monde, ni rien fait d'exceptionnel ici-bas, certes ! Mais, notre amitié sans prix nous plonge aujourd'hui dans la plus profonde des amertumes, cela, suite à votre disparition.

Quelle tristesse ? Oh mon Dieu ! C'est d'une telle tristesse que je ne puis imaginer ce qui s'est réellement passé. Allez-y ! Partez donc ! Dimi, sache que la vie est ainsi faite : aujourd'hui tu vis sur terre, et demain tu t'en vas dans le monde des aïeux.

Il y en a qui naissent et d'autres qui s'en vont ; la vie est ainsi faite !

Papa, vas donc en paix, car la vie est ainsi faite : aujourd'hui, il y en a qui naissent et d'autres qui meurent.

Chœur :

Oui ! Nous n'avons eu le temps d'un moindre échange avant votre disparition !

C'est ce qui fait mal, vous êtes partis sans que nous n'ayons eu le temps de bavarder ensemble. Oui ! Rien d'exceptionnel n'a été fait par vous, mais notre grande amertume est le fait de notre amitié profonde blessée dans son essence-même.

Allez-y ! Partez donc ! La vie sur terre est ainsi faite (le chœur reprend jusqu'à la fin du morceau cette réponse).

20. **Aleké**, *U wan yee* (groupe Bigi Ting)

a. Les Ouïes-dires courent, et les rumeurs se répandent en traînée de poudre. Que les moments seront chaudement animés, quand viendront les autres groupes. Femmes Aluku, femmes de Saint-Laurent, il y a rumeur, attendons donc de voir ce qu'il en sera lorsque les autres nous rejoindront. Et vous femmes de Cayenne écoutez, il y a rumeur, attendons donc de voir ce qu'il en sera lorsque les autres nous rejoindront. [Le chanteur cite ensuite différents noms et leur indique qu'il y a des rumeurs qui courent et qu'il faut attendre de voir ce qu'il en sera. Les faits traduits ici sont implicites et concernent la rivalité qui existe entre ce groupe et les autres, qui se disputent une certaine reconnaissance du public : savoir qui d'entre eux est le meilleur groupe].

b. On ne sera pas plus long. Hommes, femmes, aujourd'hui je ne vous en dirai pas plus. Je vous l'ai dit : je n'ai plus de temps, je m'en vais donc ! La nuit approche, et moi je vous ai déjà tout dit, que faisons-nous maintenant ? Madame, on a déjà tout dit, que vas-tu me donner ? Viens me rejoindre, partons ! On ne sera pas plus long ! Maman, je ne serai pas plus long que tout à l'heure. Keni, je serai bref. Femmes, je ne rajouterai plus un mot, car j'ai déjà tout dit. Bigi Ting dit qu'il n'y a plus rien à rajouter. Papa Latchié, Papa Denis, nous avons déjà assez parlé.

Chœur :

a. Attendons donc de voir ce qu'il en sera lorsque les autres nous rejoindront (même réponse réitérée plusieurs fois).

b. Plus de temps, on s'en va donc ! (Même réponse réitérée jusqu'à la fin).

c. Avec les rumeurs qui courent, attendons effectivement de voir ce qu'il en sera lorsque les autres seront là.

21. **Aleké** vocal responsorial (*Go fii gontapu libi na so a beng de*, goupe Wan Ton Mélody, Papaïchton).

a. Vous tous les Dikan, convergez donc vers le village. Apportez-moi de la bière et du rhum, car je dois me racheter auprès de ma belle-mère. Ma belle-famille est bénie, seule ma malédiction risque de s'abattre sur elle et la décimer.

Kapiten Gabala, revenez au village, apportez-moi du sirop et le jus de cannes afin que je me rachète auprès de mon beau-père. Ici tout le monde est béni, seule ma malédiction risque de s'abattre sur tous et tout décimer.

Écoutez-moi vous tous les Dikan, convergez donc vers le village. Apportez-moi de la bière et du rhum, car je dois me racheter auprès de ma belle-mère. Ma belle-famille est bénite, seule ma malédiction risque de s'abattre sur elle et la décimer.

b. Je dis : je ne veux vraiment pas d'une mère joueuse. Oh nom de Dieu ! Je vous le dis, je ne veux pas de ça. Puisse le respect régner parmi nous, que chacun tienne donc son statut.

c. Moi je ne la prendrai pas, car je ne veux pas d'une mère joueuse ; je vous le jure !

Chœur :

a. Répétition des propos du soliste.

b. Oui, du respect pour tous, à chacun sa place (répétition de la même réponse jusqu'à la fin).

22. **Aleké**, *Deng lobi shisa fu wi* (groupe System Tranga Noto Maripasoula)

Solo :

Ah oui ! Nos sœurs bien-aimées, nous sommes de retour !

Il y a longtemps que vous n'avez pas entendu ma voix, je ne suis pas mort ! Aujourd'hui, nous vous saluons ! C'est vrai qu'il y a longtemps que nous ne nous sommes pas vus, mais nous pensions toujours à vous !

Les femmes de Gran Santi, de Kourou, d'Asisi, comment allons-nous dormir aujourd'hui ?

b. Là où je vivais, il n'y avait ni téléphone, ni facteur. Ici, ma pauvre amoureuse ne faisait que s'asseoir autour du feu, sa serviette nouée autour du cou. Ainsi pensait-elle à moi, et moi à elle ! Là où je vivais, il n'y avait ni téléphone, ni facteur. Les nouvelles, je ne pouvais vous les donner qu'en chantant. C'est en allant à « la pirogue du chant » que je pouvais vous donner enfin de mes nouvelles (bis) ;

c. Grâce à Dieu, je ne suis pas mort, je suis toujours vivant ;

Grâce aux divinités Shueli, je vis toujours !

Grâce aux aïeux, je vis toujours !

Au nom de mon père, je vis encore !

Je suis, donc je vis !

d. Pauvre maman, tu ne dois pas quitter ton mari, car un jour viendra où il pourra t'entretenir.

e. Peut-être te dis-tu qu'il ne te donne pas assez d'argent, qu'il ne s'occupe pas de toi. Un jour viendra où il pourra mieux s'occuper de toi !

f. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve ;

g. Voyez combien sont-ils prévenants, et nous mettent en gardent contre nos mauvaises manières de vivre, mais nous ne les écoutons malheureusement pas. C'est lorsqu'ils ne seront plus là que nous les en féliciteront enfin.

h. Voilà à Mapa, tout le monde - Brésilien, N'Djuka, Aluku -, chacun construit son village comme il le veut. Entêtés qu'ils sont, ils font quand même ce qui leur est interdit. Vers qui se tourneront-ils alors lorsque surgiront des problèmes ? Vers les Kapiten, vers le Gran Man, vers les Fishikali, vers les Bashia ? Et quand les représentants de la loi leur diront que nous ne nous occupons pas de cela, ils diront que personne ne veut s'occuper d'eux.

i. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve.

Chœur :

a. Ah oui nos sœurs bien-aimées, nous sommes de retour !

b. Ah oui nos sœurs bien-aimées, nous sommes de retour !

c. Je suis toujours vivant ! (Réponse répétitive)

d. Pauvre maman, tu ne dois pas quitter ton mari, car un jour viendra où il pourra s'occuper de toi.

e. Pauvre maman, tu ne dois pas quitter ton mari, car un jour viendra où il pourra s'occuper de toi.

f. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve.

g. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve.

h. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve.

i. Il nous faut respecter nos Anciens, mais aussi nos Kapiten sur les villages du fleuve.

23. **Kawina** (Wibassie, kourou)

Solo :

a. Que tu veilles t'en aller, vas-y alors. Moi je ne t'ai rien fait, ne me considère donc pas comme un bon à rien ! ... (4 fois)

b. Je suis venu t'embrasser et tu m'as rejeté comme un inconnu (bis).

c. Si j'avais le pouvoir de décider pour le monde, je supprimerais la jalousie ;

Si je pouvais décider à la place du Bon Dieu, je supprimerais la jalousie ;

Si je pouvais décider pour l'Univers, je supprimerais la jalousie ;

Si un homme comprend ce que j'ai dit, les autres hommes le comprendront aussi ;

Vous les hommes de lois, je voudrais que vous m'écoutez ;

d. Tu perdras ta mère, tu perdras ton père...

Chœur :

Que tu veilles t'en aller, vas-y, et moi je ne t'ai rien fait, ne me considère donc pas comme un bon à rien ! ... (4 fois)

b. Je suis venu t'embrasser et tu m'as rejeté comme un inconnu ((bis).

c. Si je pouvais décider pour le monde, je supprimerais la jalousie (3 fois)

d. Tu perdras ta mère, tu perdras ton père...

ENGLISH VERSION

Traduction anglaise de Roger Surridge

Sound portraits of Bushinengé from French Guyana: Between two worlds - Africa & America

In the north-east of South America lies the Guiana Shield. The zone consists of six countries stretching from west to east. These are Colombia, Venezuela, former British Guiana (present-day Guyana), former Dutch Guiana (present-day Suriname), Brazil, and France, in the form of its overseas department, French Guyana. This latter territory borders Brazil, from which it is separated by the Oyapock River to the east and by the watershed with the Amazon Basin to the south. The Maroni River separates it from Suriname in the West. French Guiana has 300km of coastline. Its 86,504 square kilometres make it not only the largest French department, but also the European Union's only South American territory. The capital is Cayenne. The territory is often called Guyana, without the qualifier "French".

Here today, as in Suriname, there are still living descendants of African slaves who had freed themselves from the yoke of slavery, escaping the Surinamese homes and plantations of their masters in the 17th and 18th centuries. Originally taking refuge in the Amazon jungle, along the Maroni and Tapanahoni rivers, they managed to organise their own societies, creating new languages and ethnic groups as well as a distinct culture. This is the result of a Creolisation originally imposed by the slave masters who mixed slaves of different ethnicities before distributing them among their plantations. Today, the Bushinengé are thus still considered as repositories of African cultures in America. They have been given a wide variety of names: *Marrons*, *Noirs Marrons*, *Bushinengé*, *Bushikondé Sama*. *Bushi* means forest, *nenge* means black or Negro, *kondé* village or land, and *Sama* can refer to an individual, human beings or a people. All four terms refer to men who live in the forest. The name Bushikondé Sama is quite recent: appearing towards the end of the first decade of this century (2009-2010), it designates both the ethnic groups formed by these African descendants of the Guiana Shield and the Amerindians with whom they have shared the forest environment for centuries. Furthermore, *Marrons*, *Noirs Marrons* and *Bushinengé* are names impregnated with negative connotations and prejudices that still stick today. Indeed, they were initially terms of contempt and exclusion. *Marron*, for example, can apply to an escaped domestic animal that returns to the wild: the *Marrons* have long been considered "Wood Negro" savages living outside civilisation.

Currently, the use of the term “Bushinengé”, accepted and used by the people themselves, is no more than a simple identifying banner. They have therefore taken positive steps to ensure that this denomination serves to proclaim a common sense of belonging in order to assert their essentially African cultural specificity. The resulting culture is the product of their spirit and ability to adapt various factors of knowledge, understanding and know-how, borrowed as well as ancestral. They have adapted them to new demands of life, both daily and sacred, within the social frameworks that they have effectively created on the models of the original African ones.

In Guyana, their organization was made up of six ethnic groups: N'Djuka or Boschies, Aluku or Boni and Paamaka in the East; Saamaka, Mataway and Kwinti in the West. They have a hierarchical social structure. At the top of the structure is the Gaan Man, also pronounced Gaa Man or Gran Man. Each of these ethnicities is headed by this supreme leader. He presides over its destiny and acts as priest and judge. As a great man, the Gaa Man also ensures the political and religious order of his subjects. He is assisted in his task by the Fishikali. They serve as close adviser, spokesperson and special envoy. Then come the Kapiten (captains), chiefs of *kondé* or villages, who in turn are helped by the Bashia, who are their advisors and messengers to the members of their village. A village is composed of several *lo*. They are clans whose *bee*, lineages or extended matriarchal families, are formed of a large number of members having in common a founding grandmother. Its origin goes back to the time of slavery.

Bushinengé cultural singularities, musical art and *tembé* art play a vital role in social and spiritual life.

Tembé is as much pictorial and sculptural art as element of decoration and atypical means of communication. Essentially abstract and ornamental, its geometric lines and shapes are particularly intertwined. They are at the same time the symbolic expression of the relationship between man and the world, the natural environment and metaphysics. *Tembé* carries all kinds of messages worn, among other things, on loincloths (*pangi*), on women's hairstyles, on the triangular pediments and doors of traditional houses, on canoes and paddles, on benches and other everyday objects, sacred or secular.

For the Bushinengé, the word “music” is a generic term. It reflects a reality with multiple meanings, artistic and non-musical. For them, musical material has real meaning only in interaction and in interrelation, notably with a specific place, circumstance and context, or even a particular object. Moreover, the term “music” is here a counterpart of the noun “dance”. Both have meaning only when all parameters that compose them — musical, choreographic and

beyond — are taken into account.

Woven everywhere into the social fabric of daily life, music is therefore the driving force that regulates a complex set of relationships, rich in symbols and meanings. It facilitates social cohesion; it serves as a means of communication between individuals, and between man and the natural and metaphysical universe. From childhood to death, it thus connects the living and ancestors, humans and deities, humans and the natural environment. Musical instruments contribute and consolidate these relationships with their sounds, their forms and their functions. This is why some are called “mother”, “father” or “elder”, while others are considered “master”, “big”, “small” or “messenger”. They are crucial to ceremonial or ritual practice, above all during mourning ceremonies and specific prayers for ancestors and deities.

The musical repertoire is functional, rich in all kinds of dynamism and symbols. It consists of two major musical categories. The first is composed especially of songs, dances and traditional music (essentially ceremonial, ritual, work, storytelling and entertainment). The second category is that of traditional-modern music, a category that could be said to create bridges between tradition and modernity, countryside and city. These last styles of music are practiced by young people and based on tradition adorned with a touch of modernity. Thus, the elements of tradition are mixed with modern stylistic, instrumental and scenic borrowings, while being adapted to the life and taste of contemporary times.

The richness of the instruments and *Bushinengé* music reflects the very varied cultural background of their ancestors, coming from their different African regions. It is just as much the fruit of their own creativity and their ability to integrate elements of different musical traditions. They have adapted them to the needs of their new societies built over the centuries on the American continent.

The music and dances featured at major ceremonies are the result of productions called “grand dances”. In the past, they would be organised by slaves in the Suriname plantations. Many of the instruments then used to accompany these dances, such as the musical bow, lute, the *sanza* and horns, are no longer used. Only a few of these instruments have been preserved to this day.

Predominant among the surviving instruments are drums (with membrane of skin or cloth), as well as rattles. The most important traditional *Bushinengé* music drums are the *agida* of the Boni and N'Djuka, and its Saamaka counterpart which is usually made up of a pair of male and female drums named *maa doon* and *gaan doon*. To these long, wide drums is added the trio of Boni and N'Djuka drums: *gaan doon*, the big drum, is the master-drum that plays the essentially

improvised solo part. The *pikin doon*, the small drum, marks the rhythm, and the *tun*, also called *atompai*, keeps the beat and the tempo for the band. This last drum can also play even more complex rhythms in certain forms of ceremonies (so-called *pee*), such as *sebikede*, *pudja* and *atompai pee*.

Today's traditional Bushinengé line-up of instruments also includes the *kwakwa*. This is a long board on which several musicians (up to six or even more), each with two sticks, simultaneously play a different rhythm. *Kaway* bells are worn by dancers around the ankles. Their sonorities emphasize and enrich the overall timbre and rhythm, aided by choreographic steps marked on the floor.

The multi-bowed *agwado* (track 14), which was still practised in French Guiana by a few elders such as Papa Anneli, who died in 2013, was played solo. This surviving relic of African cord instruments among the Bushinengé was formerly used in the traditional ceremonies *Kumanti* and *Kwadjo pee*. For the rest, in connection with traditional music, the Bushinengé also made *tutu* (track 15). These traditional flutes were played solo, in tunes adapted to the musical taste of the instrumentalist. Traditionally, young men played the flute to woo girls, or it was used by sailors to communicate between boats on the river. Currently, as traditional luthiers in the field are disappearing, flutes of Western manufacture are used.

In the field of songs, we can point to the traditional *lonsei* (tracks 17-18), among others: entertainment songs of *N'djuka* and *Boni* origin. The *seketi* (track 16) songs of the Saamaka are accompanied by of hand claps. *Mato* story songs (track 4) tell or refer to stories, often comic ones. These songs are performed *a capella* or accompanied by drums, and are embellished with shouts, cheers and even short improvised melodies from the crowd. During the *booko dei* and *puu baaka* ceremonies, the traditional dance suites always start with the *matos*. The *awawa* is a set of songs without instrumental accompaniment, expressing tensions between men and women, as well as feelings and emotions of all kinds. Although most of the melodies used are known, the basis of the *awawa* game is improvisation. The song is led from the stage by one person after another, with anyone going to the front line to sing a criticism or an insult, to proclaim their revolt or make other humorous remarks. Most often men or women are accused of being unfit to carry out household chores. Everyone has the right to speak, to refute or to accuse his “adversary” of further wrongdoings, without vengefulness or animosity, in good spirit and a jovial atmosphere.

In addition to these songs, the Bushinengé also practice dance music. Particularly among the Boni and the N'Djuka, they are structured in impressive suites of dances, performed in single sessions that last several hours. These suites are composed mainly of *Susa*, acrobatic dance. Dancers confront each other in competition, each striving to triumph over the other with the perfect movement and choreographic gesture, skilfully executed at the opportune moment. This contest takes place in a closed space, in front of the drummers and with singers at their side, as well as a crowd of often excited spectators. The defeated or “killed” — they say *kii* — dancer will give up his place to another.

The *songé* (tracks 2-3) that follows *susa* is also called *angankoï*. Here, a principal singer stimulates the crowd with some virtuosic melodic formulas, to which the chorus responds with simple and repetitive phrases. These are coded rhythmic formulas of the drum-master (the *gaan doon*) which guide the dancers' moves. They display their steps leaning forward and adorned with waving hand movements. The sound of the *kawai* rattles knotted around their ankles and the polyrhythms of the *kwaka* idiophone add excitement.

The *songé* is generally followed by the *awasa* dance (tracks 5-6). Bringing to an end the demonstrations of traditional songs and dances during grand ceremonies such as the *booko dei* and *puu baaka*, the *awasa* generally closes the suite of traditional Bushinengé dances. It is a virtuoso and stylized dance, accompanied by the sounds of three famous traditional drums (*gaan doon*, *pikin doon* and *tun*, as well as the peals of the dancers' *kaway*.)

Awasa and *songé* dances are described as, and above all thought of, as singular languages of the body and the heart. They are excellent for convivial evenings and bring gaiety to times of hardship, such as mourning.

Apart from their dance suites, the Bushinengé also practice various forms of ritual music. This is the case of those *Obia pee* ceremonies that involve communication with deities and other spiritual forces. This is done by all kinds of means, including imprecations, as well as by appropriate songs and dances. Obia Man officiates at these ceremonies.

Among the *Obia pee* we can include *Papa Gadu pee* or *Kodu Gadu pee*, who honours the snake deities. Their musical accompaniment consists of the three traditional drums mentioned above. In addition to their percussions, there is the powerful boom of the *agida*, a long drum that can measure up to two and a half meters or even more in length. This is the drum which plays the main part with specifically coded formulas. Its language serves to communicate with the spirits of those divinities who often possess the dancers during the rite. Generally dedicated to

ancestors or deities, this sacred drum is “dressed” in a cloth sprinkled with kaolin. It is housed in a special hut in the village or at the edge of a river where the officiants come regularly to make libations and prayers.

As for the *Apuku*, spirits of the forest, they are celebrated through dances and music, with specific accompaniment by drums bearing the same name.

The *Obia pee Kumanti* (track 8) is considered to be the chief of the forest and fire spirits. Related ceremonies and rituals are dedicated to this spirit as well as to the powers and divinities that specialise in healing and protecting against all forms of physical injury, particularly those that may be caused by knives or firearms. These include the spirit of water (*Busunki*), the spirit of the forest and fire (*Amanfu*, to whom the dance of fire is dedicated — track 11), and the spirit of the air and forest (*Osolo*, the vulture). These powers and divinities would have protected the *Bushinengé* in their combats against their various enemies after their escapes from the plantations. *Kumanti* music is accompanied by the three traditional drums (*gaan doon*, *pikin doon* and *tun*), to which are added the *chacha* rattle and the *gengen* metal bell. This music might sometimes be played *a capela* or accompanied by the sacred *chacha* rattle. It should also be noted that among the *Bushinengé* the *chacha* accompanies practically all ritual songs: some are even intended specifically for this purpose.

In addition to the *Obia pee* mentioned above, we can also note the *Wenti pee*. It celebrates the water divinities, bearers of prosperity and protection against the dangers of the waters.

To this list of ritual music, we can add *tuka* and *kwadjo*, two dances that serve to restrain the spirits of the deceased during mourning and before their burial. This restraint is necessary especially as some of these spirits could be potentially dangerous and harmful to the living, even before their final departure from this world.

For the rest, the musical category that I have labelled “traditional-modern music” is composed of *aleké* (tracks 9-10, 20-22), among others. This dance, originally practiced by young N'Djuka and Boni, is an emanation of the old traditional recreational dance, *losei*, performed as a couple, face to face. The music would essentially be improvised. Rhythm in the *aleké* is marked by three big drums, variants of the three traditional drums enlarged to produce a *bigi doon* (or *gaan doo*) and two *pikin doons*. There is also a big drum, *djass* or *djaz*, whose membrane is made of thick fabric. It is played with a padded stick and serves as a bass. These percussions are completed by *chacha* rattles in metal tubes filled with dry seeds, small pebbles or small balls. To this list are added the pair of cymbals and *gengen* bells.

The *kawina* (track 23) is a genre mostly practiced by young Saamaka. Very recently, since about 2010, it has been imitated — and enriched — by the Amerindians. As well as borrowing the defining rhythm of this musical style, the Ayawande group sing it in their own language, *kali'na*. They have also introduced a prelude to the *sanpula* rhythm and the traditional twin-diaphragm drum of the same name, in place of the Saamaka *timbal ma* bass drum. Here, the *kawina* accompaniment uses membranophones and idiophones. A *cymbalette*, a small flat cymbal, is mounted on the *timbal ma* drum. The other half of the pair is held in the left hand of the musician who plays it with a closing-opening movement with its counterpart fixed to the body of the resonator. The long single-membrane drum (*koti ma*) marks the rhythm and serves as the group's metronome. Two more double-membrane drums add to this panoply of membranophones. The medium-sized *skalaki ma* is the accompanist drum. The small *hai ma* acts as solo drum. The *kawina kuabangi* idiophone resembles the Creole Guyanese *tibwa* in *kasékò* music. It is a kind of stool-shaped wooden box, on which the musician strikes with the aid of two hardwood mallets. The *chacha* rattle is made of metal tubing, often containing small balls or pebbles. Add electric guitars and a synthesizer to this line-up of *kawina* instruments and we get *Bigi Poku*, a musical genre that belongs essentially to the Surinamese Creoles. It should also be noted that the Guyanese *kawina* is the equivalent of the *kasek* of the young Creoles of Surinam, not to be confused with the Guyanan Creoles' *kasékò*.

Another Bushinengé musical style born in 2013, the *aleké routs*, is more an aesthetic trend than a specific musical genre. In fact, *aleké routs* is above all a musical evening, sometimes extended to a musical festival of several successive days playing *aleké*, *kawina* and Suriname *kasékò*, as well as reggae.

In their music, the young Bushinengé sing the themes of everyday life: not only of love, the ills and hazards of modern society, relationships between men and women, but also of money and gold, traditional values, nature and the relationship between young people and the Ancients.

The Bushinengé often practice their music in traditional dress. The *pangi* is girded at a woman's hip. It is a loincloth whose patterns form a language that carries all kinds of messages. This garment is often embroidered and decorated with various geometric patterns (*tembe*), but also all kinds of images and symbols. Men wear the *kalimbé* cloak which is also woven in the spirit of the *pangi*.

Overall, the Bushinengé have a working musical repertoire that is rich in symbolism as well as in its sound and gestural dynamic. It is performed through the two major musical categories

mentioned above. The traditional category is made up of mainly ceremonial songs, dances and music dealing with ritual, trade, stories and entertainments. The traditional-modern music category is practiced exclusively by the young, though it also interests many people in their fifties and even in their sixties. Rooted in tradition, their music is adorned with a touch of modernity. Thus, traditional elements are adapted to contemporary life and tastes, and this musical category thus serves as a bridge that connects tradition and modern times.