
Une jeunesse (en)chantée ? Du reggae et du rap chez les Amérindiens de l'Oyapock (Guyane)

Florent Wattelier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/5060>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2023
Pagination : 67-83
ISBN : 978-2-88968-125-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Florent Wattelier, « Une jeunesse (en)chantée ? Du reggae et du rap chez les Amérindiens de l'Oyapock (Guyane) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 36 | 2023, mis en ligne le 10 octobre 2024, consulté le 12 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/5060>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Une jeunesse (en)chantée ?

Du reggae et du rap chez les Amérindiens de l'Oyapock (Guyane)

FLORENT WATTELIER

S'il était possible de survoler les villages du moyen Oyapock en ce début de XXI^e siècle, surtout lors d'une soirée de saison sèche, et de capter la musique qui en émane, le paysage sonore qui en résulterait pourrait surprendre l'auditeur. De ce milieu émergeraient distinctement les sonorités et les rythmes des musiques caribéennes, faites de batteries, de guitares électriques et de synthétiseurs. En s'approchant des villages, on se rendrait compte que le son de ces instruments est diffusé par des enceintes de différentes tailles et de différentes puissances, et l'on verrait des groupes d'adultes, de jeunes et d'enfants, réunis dans l'écoute de ces musiques. On pourrait y reconnaître la signature rythmique de certains genres caribéens. Si l'ambiance est bonne, on y verrait des couples effectuer quelques pas sur la piste de danse et, en s'approchant encore un peu plus, on distinguerait peut-être un téléphone portable entre les mains d'un jeune homme qui contrôle la musique diffusée. On pourrait aussi y voir un autre homme tenant un micro et chantant allégrement sur un accompagnement instrumental préenregistré. Dans les mains des hommes et des femmes formant l'assistance, les canettes de bières succéderaient aux calebasses de *cachiri*¹. Puis quand tous auraient bien dansé, bien bu et bien ri, la musique s'arrêterait alors que le générateur finirait de brûler les dernières gouttes de carburant.

Dans les villages du moyen Oyapock, en ce début de XXI^e siècle, cohabitent les membres de deux des groupes amérindiens de l'est des Guyanes, les Teko et les Wayãpi, soit près de 2000 personnes réparties en une trentaine de

¹ « *Cachiri* » est un terme générique utilisé dans l'est des Guyanes pour désigner les différentes sortes de bières de manioc, préparées et servies

par les femmes. Le *cachiri* est distribué dans de grandes calebasses et fait l'objet d'importantes libations lors des fréquentes réunions de boisson.

lieux de résidences (appelés communément «villages») sur quelques kilomètres autour de la confluence du fleuve Oyapock et de la rivière Camopi². Cet espace est depuis des siècles habité et traversé par divers groupes (amérindiens, colons européens, créoles, brésiliens, etc.). La création de la commune de Camopi en 1969 a eu pour effet direct la sédentarisation sur le long terme des habitants amérindiens de la région³. Associée à la politique assimilationniste assumée de «francisation» de la région, cette décision administrative a, depuis plusieurs décennies, de profondes conséquences sur le mode de vie et de gestion du territoire des communautés amérindiennes. La scolarisation obligatoire amène les plus jeunes loin des espaces de transmission et d'apprentissage du groupe, entraînant une «sortie du village» souvent éprouvante. À cela s'ajoutent d'autres pressions extérieures, à savoir l'orpaillage illégal venu du Brésil voisin, source de graves dégradations du milieu, et la pénétration croissante de l'économie de marché dans la vie quotidienne des habitants. À la violence de ces bouleversements, les Teko et les Wayäpi répondent avec combativité et inventivité; et parmi eux, de jeunes gens répondent en musique et en chansons.

La voix des guerriers

Sur le moyen Oyapock, on compte aujourd'hui une dizaine de chanteurs, teko et wayäpi confondus, ayant enregistré et diffusé au moins un titre depuis le milieu des années 2010. Ils ont entre 15 et 25 ans en moyenne, parfois davantage pour les plus chevronnés d'entre eux. Ils ne sont plus des enfants («*pitäng*», en teko), ils sont de jeunes hommes qui se trouvent entre l'adolescence et l'âge adulte («*djapadjuka*», en teko). Ils ne sont pas mariés et n'ont pas d'enfants, mais tous ont atteint la maturité physique. Ils appartiennent à ce groupe social des jeunes hommes se définissant comme un réseau relationnel et d'influence et caractérisé par des formes de sociabilité et des habitudes particulières.

De tous ces jeunes chanteurs, Lucien Panapuy⁴ est sans aucun doute le plus actif et le plus reconnu: il compte une bonne dizaine de titres diffusés sur le

² Les Teko et les Wayäpi sont deux peuples d'appartenance tupi-guarani. Bien que leurs trajectoires historiques respectives soient bien distinctes, ils sont aujourd'hui étroitement liés, notamment par l'importance des intermariages et des foyers mixtes. Les observations et analyses ici présentées s'appuient sur un travail de recherche mené plus particulièrement avec les Teko, mais elles sont aisément généralisables à l'ensemble des habitants amérindiens du moyen Oyapock, Teko comme Wayäpi.

³ La commune de Camopi s'étend du moyen au haut cours du fleuve Oyapock, de sa confluence

avec la rivière Camopi aux villages wayäpi de Trois-Sauts (*Itu wasu*) situés à un ou deux jours de pirogue plus en amont sur le fleuve.

⁴ Lucien Panapuy est décédé dans de tragiques circonstances le 29 novembre 2022 à Cayenne où il résidait depuis plusieurs années. Au moment où nous terminons de réviser ces quelques pages, resurgit toute l'importance de son œuvre musicale pour les habitants de Camopi et, plus généralement, de la Guyane. Puisse ce texte être fidèle à sa mémoire.

moyen Oyapock et au-delà. Il fait également figure de précurseur, étant le premier à s'être engagé dans cette démarche au début des années 2010 – son premier titre, « *Teko iwi* » (« la terre des Teko »), date de 2013. Il signe ses morceaux sous son nom d'artiste « Teko Makan », « le guerrier teko » – le même nom que celui que son père Joachim Panapuy a donné à la compagnie de musiques et de danses « traditionnelles » qu'il dirige. Cette filiation n'est pas le fruit du hasard, car la continuité entre l'activisme musical du père et celui du fils s'inscrit sans aucun doute dans le même mouvement de revendication culturelle, chacun à sa manière et avec ses instruments (Wattelier, 2021). Plus largement, on constate que les chanteurs du moyen Oyapock, s'ils ne sont pas tous fils de musiciens reconnus localement, appartiennent aux familles de notables de la région, des familles qui se distinguent par leur maîtrise des savoirs et par leur implication dans la vie politique et culturelle locale. De ces observations découlent deux idées : la première est que l'activisme musical de ces jeunes gens ne se situe pas en opposition avec la pratique des formes musicales anciennes (tel le jeu des clarinettes *tule*⁵) malgré ce que pourraient laisser penser les grandes différences musicologiques qui distinguent ces deux grands répertoires ; la seconde est que la musique de ces jeunes chanteurs ne saurait se résumer à une simple activité ludique ou marginale : leurs chants occupent une place importante dans les répertoires de musique enregistrée écoutés lors des réunions de boisson ou par les jeunes sur leur téléphone portable. Plus largement, cette musique signe une forme d'engagement social qui parle *de* et *pour* la communauté.

Chanter n'est pas une chose nouvelle pour les habitants du moyen Oyapock. Ce que les Teko désignent sous le terme de *kanigat* (« chant », « chanter ») relève d'une diversité de formes dont le dénominateur commun est la vocalité et l'individualité. Chanter est un acte personnel, il se différencie ainsi de la pratique musicale collective des *tule*. Cela ne signifie pas pour autant que le chant soit un acte privé : dans bien des situations, le chant est réalisé publiquement, lors de cérémonies ou de réunions de boisson. Là où la musique instrumentale est une forme collective impliquant l'ensemble du groupe, la musique vocale est une forme individuelle dirigée vers le reste du groupe. Les degrés de valeur associés aux différentes formes vocales permettent d'opérer une distinction entre deux genres de chants :

- d'un côté, les chants du genre « majeur »⁶. S'inscrivent dans cette catégorie les chants chamaniques et les chants mnémoniques de *tule*. Ils ont en commun que leur acquisition et leur transmission sont l'objet d'enjeux importants.

⁵ Le jeu des clarinettes est l'une des formes instrumentales les plus répandues et les plus partagées dans les basses terres du continent sud-américain. Les clarinettes *tule* présentent de sensibles variations organologiques selon les

régions et les groupes mais ont ceci en commun d'être jouées collectivement, en dansant (Beaudet 1989).

⁶ On entend ici le « genre » comme une catégorie analytique et non pas comme un mode mélodique.



Fig. 1. Lucien Panapuy «Teko Makan» en session d'enregistrement. Camopi, 2014.
Photo : Association SAS Prod.

Ils sont généralement appris auprès d'entités non-humaines (divers « esprits »), ou empruntés à d'autres groupes humains. Ils sont entourés d'une forme de secret qui assure leur valeur et leur efficacité. Ils sont ainsi chantés dans un registre linguistique distinct de la langue ordinaire et leur exécution assure la reconnaissance sociale du chanteur, en tant que chamane *padze* ou maître de musique *dzale'et*. Ces chants sont l'apanage des hommes adultes ;

- de l'autre, les chants du genre « mineur ». Ces chants peuvent être de divertissement ou autobiographiques. Ils sont improvisés sur le moment et ne sont guère conservés ou transmis au sein du groupe. Ils sont chantés dans un registre linguistique ordinaire et ne confèrent pas de reconnaissance sociale particulière au chanteur. Seule son intention est reconnue sur le moment par les réactions (rires et commentaires) des auditeurs. Ces chants sont généralement exécutés par les jeunes hommes.

Les chants des jeunes hommes, enregistrés sur des pièces instrumentales importées, s'inscrivent à première vue dans le genre « mineur ». Ils sont enregistrés et diffusés hors de tout cadre rituel ou cérémoniel. Leur composition est le fait du chanteur qui s'exprime en langue teko, wayāpi, créole ou, plus rarement, portugaise – un registre linguistique intelligible par tous, et surtout par les jeunes habitants de l'Oyapock. Les textes chantés sont écrits ou improvisés avant d'être enregistrés. Les pistes enregistrées assurent à ces chants une perpétuation qui les distingue ainsi de la temporalité des autres pratiques chantées du genre mineur. Pour le chanteur, posséder un ou plusieurs chants à son

répertoire est également un vecteur de reconnaissance de sa singularité. Par le chant, les jeunes hommes font la démonstration de leur style personnel, de leur capacité à s'approprier les codes musicaux de genres étrangers et à adapter la langue (teko ou wayâpi) et sa prosodie aux caractéristiques mélodico-rythmiques de ces genres. La reconnaissance que tirent les jeunes chanteurs de leur activité musicale est certes relative : pour la quasi-totalité d'entre eux, leur renommée ne dépasse pas la région de l'Oyapock. Mais elle est suffisante pour conférer à ces musiques un rôle qui dépasse le simple acte de divertissement individuel. Elles sont un outil original d'expression de la jeunesse.

Sur un *riddim*⁷ de reggae ou de dancehall

Depuis près d'un demi-siècle, les musiques caribéennes sont jouées et écoutées dans les villages de l'Oyapock. La diffusion de ces musiques est avant tout l'affaire de la jeunesse, celle d'hier comme celle d'aujourd'hui. Les genres musicaux préférés se succèdent, en suivant les grandes tendances observables bien au-delà de Camopi dans la région circumcaribéenne. Dans les réunions de boisson, le zouk et le konpa⁸ tiennent le haut de l'affiche : ce sont les genres de prédilection capables de rassembler largement les hommes et les femmes dans la danse et qui marquent généralement le point culminant de l'allégresse partagée. Dans le répertoire des jeunes chanteurs, le konpa et le zouk occupent cependant une place secondaire. Leur genre de prédilection est plutôt le reggae et sa variante dancehall. Ainsi, sur les vingt-cinq titres enregistrés en circulation sur le moyen Oyapock, nous avons relevé une grande majorité de chansons en rythme de reggae (treize titres, 52%) et dancehall (cinq titres, 20%) contre seulement quatre titres de konpa (16%) et deux de rap (8%). Les genres musicaux d'origine jamaïcaine sont donc les plus représentés (plus de 70%) et constituent de la sorte le vecteur privilégié pour l'expression de la parole des jeunes chanteurs. En effet, au-delà des préférences musicales propres à chaque chanteur, le choix des genres musicaux est étroitement lié au type de message que la chanson

⁷ Dans le champ du reggae-dancehall, le *riddim* («rhythm» en patois jamaïcain) est une piste instrumentale d'accompagnement construite à partir d'un ostinato mélodico-rythmique. Selon sa popularité, un même *riddim* peut être utilisé dans de nombreux morceaux – un morceau étant entendu comme la superposition d'une partie vocale d'un chanteur sur un *riddim*.

⁸ Le konpa est un genre musical originaire de Haïti, descendant du merengue. Le terme «konpa» vient de l'expression «konpa-dirèk» («battement direct», «rythme direct», probablement de

l'espagnol «compás» et du français «direct») attribué au saxophoniste haïtien Nemours Jean-Baptiste pour désigner ce genre dansé. Le zouk est un genre musical produit de la synthèse de différents genres caribéens (biguine guadeloupéenne, konpa et kadans haïtiens, merengue dominicain, calypso trinitadien, gwoka guadeloupéen). Le terme «zouk» en lui-même vient du créole martiniquais où il est un synonyme de «fester». Il désigne aussi les bals où l'on danse au son de la musique enregistrée.

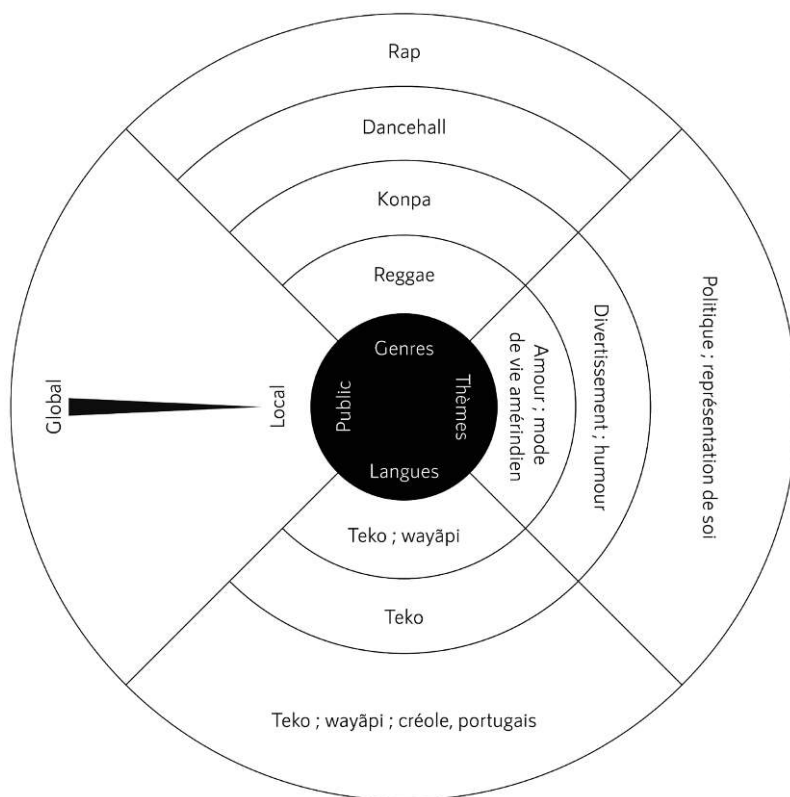


Fig. 2. Répartition des genres musicaux selon les thèmes abordés, les langues utilisées et le public visé.

véhicule. Le reggae est le genre de prédilection des chansons d'amour (« *Love connection* » et « *Olopotat etunaign* » de Teko Makan, « *No dead baby* » de Will Djhaman & C.DHJI⁹). Il est également associé aux chansons consacrées à l'exaltation du milieu et du mode de vie local (« *Evolution* » de Teko Makan, « *Camopi wanakom* » de Siméon Monerville, « *On Similyan* » de son nom d'artiste). Le genre dancehall est le vecteur de messages politiques : il exprime la détresse de la jeunesse locale face aux suicides périodiques (« *No suicide* », *idem*) ou la lutte pour la préservation du milieu et du mode de vie amérindien (« *Teko iwi* », *idem*). Le konpa reste lié à la fête et sert de véhicule pour des chansons de divertissement à connotation humoristique (« *Kompa futebol* », *idem*)¹⁰. Le hip hop/rap enfin occupe une catégorie à part. De tous les genres, il est sans aucun doute celui dont l'introduction est la plus récente dans les habitudes d'écoute de la jeunesse

⁹ Fernando «Will Djhaman» Yakali et Martial «C. DHJI» Yakali sont deux chanteurs wayäpi.

¹⁰ Tous les titres mentionnés sont disponibles à l'écoute sur la plateforme Youtube. Cf. liens internet en fin d'article.

de l'Oyapock. Il n'est que rarement diffusé lors des réunions de boisson, ou alors à une heure avancée, lorsque les adultes abandonnent la piste de danse au profit des plus jeunes. Dans le répertoire des chanteurs, il occupe une place minoritaire, bien que croissante. Le rap représente donc un genre musical encore faiblement ancré dans le répertoire des jeunes chanteurs de Camopi, mais qui tend progressivement à s'inscrire parmi les genres de prédilection. À l'échelle locale, reggae, dancehall et rap sont perçus comme un ensemble associé à une jeunesse amérindienne ouverte sur le monde. Plus largement, le complexe musical formé par ces différents genres est couramment reconnu comme un continuum cohérent, inscrit dans le registre des pratiques culturelles globalisées, vecteur de messages politiques et d'engagement identitaire (Ullestad 2006 ; Lamaison-Boltanski 2020).

Genre musical, thématique chantée et auditeurs (réels ou potentiels) forment une triangulation de laquelle émergent deux grands mouvements. D'un côté, les titres enregistrés sur des instruments de reggae, dont les paroles abordent les thématiques de l'amour et de la valorisation du mode de vie amérindien, sont avant tout destinés à un public local, jeune et adulte, habitant l'Oyapock. De l'autre, les titres du genre dancehall sont le vecteur d'un discours politique revendicatif, ou du moins d'une volonté de médiatiser les problématiques sociales auxquelles font face les mêmes habitants de l'Oyapock. Si ces chansons trouvent un véritable écho chez ces derniers, elles visent également à être entendues (et donc diffusées) au-delà de leur territoire de création. Dans une moindre mesure, les genres konpa et rap s'insèrent respectivement dans l'une et l'autre de ces catégories.

Par le reggae et le dancehall, et plus ponctuellement, le konpa et le rap, la jeunesse de Camopi utilise des genres musicaux importés pour exprimer ses positions et ses émotions. Les musiques que les jeunes produisent possèdent une valeur communicationnelle certaine : elles véhiculent un message, une parole. Ces chansons sont également hautement performatives : elles font du chanteur le représentant d'un groupe (la jeunesse) ou d'une communauté (les Teko).

La langue au service du message

La préservation de la langue représente un pilier de la vie culturelle des habitants du moyen Oyapock. Bien que la grande proximité entre Teko et Wayāpi et, plus largement, la réalité socioculturelle régionale soient à l'origine d'un multilinguisme généralisé chez les habitants du moyen Oyapock, la langue n'en reste pas moins un vecteur identitaire revendiqué par ceux se définissant aujourd'hui comme teko ou wayāpi. Ce que remarquait Jean Hurault en 1963 semble toujours pertinent aujourd'hui : la langue est un élément culturel « conservé avec acharnement » (Hurault 1963 : 137). Elle reste la langue maternelle de l'intégralité du groupe

et est encore aujourd'hui activement transmise de génération en génération – sa transmission se fait uniquement dans le milieu familial, et l'on ne peut nier que le système scolaire de l'Éducation nationale, ne lui accorde que peu de place.

Si cette volonté de conservation est bien réelle, elle implique par ailleurs d'approcher la langue comme un objet dynamique. Les études linguistiques montrent que les emprunts lexicaux, certes relativement peu nombreux, sont régulièrement intégrés et adaptés. La langue s'enrichit également de néologismes formés selon les mécanismes linguistiques indigènes. Chez les jeunes, la langue s'hybride avec le créole guyanais ou le français, poursuivant ainsi – mais à marche forcée – la dynamique d'emprunts et d'adaptations déjà constatée. Les jeunes sont par ailleurs quotidiennement amenés à se positionner dans ce multilinguisme: ils parlent teko ou wayãpi au village, français dans les lieux de scolarisation (à Camopi ou dans le reste de la Guyane), créole dans les espaces alternatifs de socialisation qu'ils fréquentent, portugais au contact des habitants de la rive brésilienne.

Malgré l'existence d'une forme avancée de multilinguisme et le nombre réduit de ses locuteurs, la langue teko ne peut guère être véritablement considérée comme une langue menacée, en premier lieu parce qu'elle reste le vecteur premier de communication et une pierre angulaire de la valorisation culturelle – le champ lexical relatif au milieu, aux techniques (vannerie, organologie, etc.) et à la cosmologie est un indéniable outil de représentations et, à ce titre, fait l'objet d'une véritable attention. Sa conservation reste néanmoins un enjeu dans le cadre du bilinguisme local teko-wayãpi, du multilinguisme régional et de la scolarisation dans le système national. Cela fait donc de la langue un outil logiquement privilégié par les jeunes chanteurs engagés dans la promotion culturelle et la diffusion d'un discours sociopolitique en musique. En utilisant la langue teko ou wayãpi dans leurs paroles, les jeunes chanteurs choisissent de se présenter comme chanteurs teko et/ou wayãpi: la langue et les décisions linguistiques dessinent ainsi un mouvement de (re)localisation de genres musicaux globalisés (reggae, dancehall, rap) en les établissant fermement au sein des pratiques culturelles du moyen Oyapock – un mouvement contemporain que l'on observe de manière semblable dans de nombreuses régions à travers les multiples initiatives locales de valorisation des langues vernaculaires par la musique et le chant¹¹. L'utilisation des langues indigènes pour chanter/rapper permet indéniablement d'ancrer localement des pratiques musicales que l'on peut caractériser comme globales et/ou importées. Le hip hop/rap est ainsi aujourd'hui plus que l'expression culturelle afro-américaine de ses origines, il est devenu un véhicule d'adhésion de la jeunesse à l'échelle globale et un outil de redéfinition des identités locales dans

¹¹ On peut citer, entre autres, les travaux de Josep Cru (2015) à propos du rap maya (Yucatán, Mexique), Sirpa Leppänen et Sari Pietikäinen (2010) au sujet du rap sámi (Sápmi, Finlande), ou encore Karl Swinehart (2012) quant au rap aymara et quechua (El Alto, Bolivie).

l'ensemble du monde – et ce qui est valable du hip hop/rap s'applique également à d'autres genres globalisés tels que le reggae. L'utilisation de ces langues indigènes représente une stratégie linguistique parmi d'autres, produit d'une décision individuelle et instrument sociopolitique. Ainsi, les décisions linguistiques que prennent les représentants locaux de genres musicaux globalisés, parmi lesquels le hip hop/rap représente le courant le plus saillant, se situent dans un éventail de possibilités liées à la variété des configurations offertes par le multilinguisme (Liadi 2012 ; Low & al. 2006). Chez les jeunes chanteurs du moyen Oyapock, parallèlement à l'utilisation des langues vernaculaires comme outil de localisation et d'indigénisation des pratiques musicales extérieures, s'observe également le recours, en premier lieu chez les jeunes rappeurs, au multilinguisme enchevêtré et au mélange linguistique – nous y reviendrons plus loin.

Nous avons transcrit et traduit ci-après (page suivante) un extrait significatif du texte de la chanson «No suicide», écrit et chanté par Lucien Panapuy («Teko Makan») sur une piste instrumentale de dancehall.

Lucien Panapuy utilise ici trois langues différentes dans une même chanson : il chante ainsi successivement en teko, en créole guyanais et en portugais. Après une première partie porteuse d'un discours engagé sur le présent et l'avenir de la société teko, il s'adresse ensuite, de manière répétée à un interlocuteur imaginaire, en déroulant un discours de sensibilisation contre la tentation du suicide. Chanter en teko est une stratégie évidente de communication adressée à l'ensemble des locuteurs indigènes. Les parties chantées en créole et en portugais s'analysent autrement. L'utilisation de ces langues obtient un premier élément d'explication dans l'environnement sociolinguistique au sein duquel émergent et se diffusent ces chansons : chanter dans ces différentes langues apparaît comme un moyen de s'adresser aux auditeurs teko et wayāpi, habitués à s'exprimer et communiquer dans une forme de multilinguisme. En réalité, l'utilisation du multilinguisme se présente davantage comme une stratégie consciente de légitimation de la langue teko (en la plaçant au même niveau que le créole ou le portugais) en contraste avec un arrière-plan idéologique faisant de cette langue un objet de peu de valeur, inapproprié au chant sur un rythme de reggae ou de dancehall (à la différence du créole ou du portugais). L'utilisation de la langue indigène est le premier levier d'action chez les jeunes activistes pour lesquels la musique et le chant représentent un vecteur de choix dans la communication de leur message. En associant différentes langues, le chanteur construit une réalité linguistique où les langues teko et wayāpi tiennent une place égale voire supérieure à celle du créole ou du portugais – et ce faisant, il renforce la portée de son message.

À la différence des chanteurs privilégiant l'utilisation de la langue teko dans leur texte, d'autres, souvent plus jeunes, tendent à fusionner, sur des pièces instrumentales de dancehall ou de rap, les codes communicationnels et ainsi à brouiller davantage les frontières entre les langues. L'émergence de ces

TEKO

Mamen tsidzedzikakom
 Mokonēpili nūwātsipo nōde tsidju
 Tsidzēbokatsinen aipoñ
 Wanē nōdeletamanam todzokuwanē kuwiñ

Mamen tsidzelo'at aipoñ
 Mamen 'awuai tsimomōdo dzeipeñ
 Dzehe aipo'at tsiwataiñ
 Towik kuwiñ nōdeletamanakom

Eledzemoinōnawe
 Eledzeanūngtanē
 Ēndelaipotanawe
 Tamanō eleneñ
 Tadzea'āng eletedzepe'enañ
 Wañetat eledzewite'e kī'i
 Eledzatpatat ndēñuwān eleho
 A'uwedzepe nde'at dowikio
 Ba'elai lemiatamanūwā eledjutat
 Ndeñuwānakom elemōdja'okapatat

KRIYÒL

La to kòlè
 To lé tchwé to kò
 La to boulé to pa mélé ké lavi-a
 Pann to kò a pa roun bon lidé
 To pé ké pouvé apré roulévé
 To ké lésé tout to family
 A pa menm maladi ki fini tchwé to
 Tout blada ya ké byen trist pou to

PORTUGUÊS

Quando tu ta braba
 Tu quer te matar
 Bem chapado tu não quer mais viver
 Tu queria só experimentar
 Tu não posso mais voltar
 Vai deixar tudo seu família
 A parada vai ficar muito difícil
 Tenho andar com muito coragem
 Para acabar seu projeto na vida

TEKO

Il ne faut pas que nous nous suicidions
 Nous ne sommes pas plus que quelques-uns
 Nous nous donnons de la force ensemble maintenant
 Pour assurer le futur des nôtres
 [ceux qui parlent la même langue]
 Il ne faut plus que nous nous bagarrions
 Il ne faut pas que nous nous envoyions de mauvaises paroles
 Ensemble maintenant nous avançons
 Pour les nôtres qui arriveront après nous.

Quand tu te mets en colère
 Tu as envie de te pendre
 Quand tu es saoul
 Tu veux mourir
 Tu veux peut-être disparaître
 Il sera alors impossible pour toi de revenir
 Tu pars et tu laisseras tous les tiens
 Mais ce n'est pas encore ton jour
 Tu ne seras pas mort de maladie
 Tu feras pleurer tous les tiens.

CRÉOLE

Quand tu es en colère
 Tu veux te suicider
 Quand tu es saoul tu ne vois plus le sens de la vie
 Te pendre [te suicider] n'est pas une bonne idée
 Tu ne pourras plus te relever
 Tu laisseras toute ta famille
 Ce n'est pas la maladie qui te tuera
 Tous tes amis seront bien tristes pour toi.

PORTUGUAIS

Quand tu es en colère
 Tu veux te tuer
 [Quand tu es] bien ivre tu ne veux plus vivre
 Tu voulais seulement essayer
 Tu ne peux plus revenir en arrière
 Tu vas laisser toute ta famille
 L'arrêt sera très difficile
 Il faut marcher plein de courage
 Pour réaliser ses projets dans la vie.

nouvelles stratégies en faveur du mélange des langues s'inscrit dans un registre de pratiques communes dans le rap à l'échelle globale. Ces stratégies participent à la croissante complexification des registres linguistiques, se construisant par contraste avec les idéologies dominantes qui émanent à la fois du reste de la société (l'injonction des adultes à parler une langue teko/wayāpi non-mélangée) et des institutions publiques telles que l'école, où le multilinguisme est marginal (on y apprend le français métropolitain, et dans une bien moindre mesure, les

langues indigènes « normalisées »). Dans la bouche de ces chanteurs, ce mélange linguistique apparaît comme une ressource stratégique, source de créativité, centrale dans la définition d'une culture urbaine telle que celle véhiculée par les musiques dancehall ou hip-hop/rap, et activement portée par les plus jeunes musiciens et auditeurs de Camopi.

L'utilisation de la langue teko par les chanteurs célèbre la préservation d'une langue tout en l'adaptant sans ambages au multilinguisme. Néanmoins, la préservation de la langue telle que l'entendent ces jeunes se trouve assez éloignée des politiques éducatives institutionnelles ou même de l'usage qu'en font leurs aînés : en chanson, elle devient un acte créatif et politique. Le mélange des langues est une pratique courante et quotidienne chez les jeunes locuteurs teko et wayãpi – une pratique que l'on retrouve moins fréquemment dans le discours de leurs aînés et que l'on désigne parfois par l'expression « teko banane »¹². En chanson, ce mélange est bien plus ambivalent : il est présent dans les textes des jeunes chanteurs de dancehall ou de hip/hop qui mêlent allégrement les expressions et les vers en teko/wayãpi et en créole, le tout dans un type de performance de soi visant à projeter une forme de double revendication d'appartenance à la fois amérindienne d'un côté, et créole/guyanaise/caribéenne de l'autre. Néanmoins, dans les chansons « à message », à forte dimension politique, l'usage du multilinguisme répond à d'autres enjeux. On y préfère une nette séparation entre les langues et les registres d'énonciation. Ces choix symboliques sont le produit de la mobilisation stratégique des langues qui forment leur répertoire communicationnel au moment de chanter. Ces différentes positions illustrent la complexité et la malléabilité des idéologies autour de la langue que les locuteurs adaptent selon les circonstances. Bien que ces chansons s'inscrivent dans une dynamique de revendication linguistique et d'un certain activisme culturel ayant un impact positif parmi la jeunesse, se pose la question des répercussions de ces stratégies linguistiques à terme sur les habitudes des jeunes locuteurs et futurs adultes. Quoi qu'il en soit, là où le mélange et le multilinguisme dans l'usage quotidien peuvent être présentés comme étant en contradiction avec la volonté de préservation de la langue, ils deviennent, dans les textes chantés, un instrument de valorisation culturelle – un acte qui ne saurait se départir de sa dimension politique. De Teko Makan aux jeunes rappeurs, le constat est le même : l'instrument est linguistique, mais l'enjeu le dépasse. La valorisation de la langue indigène et le multilinguisme sont des actes sociaux et politiques forts.

¹² Le terme « banane » dans le registre linguistique est une expression courante dans la région, de connotation dépréciative, synonyme de « sabir » ou de « pidgin », souvent utilisée sous forme de plaisanterie autodérisoire.

Une jeunesse (en)chantée

Si la jeunesse amérindienne de l'Oyapock trouve dans le reggae, le dancehall, ou encore le konpa et le rap, le moyen efficace de se raconter et de véhiculer ses messages et son éthos, c'est que ces genres musicaux font partie, et ce depuis plusieurs décennies, des habitudes d'écoute locales (Beaudet 1997). Ces musiques importées ont été et sont encore aujourd'hui les vecteurs d'une identité musicale qui, en apparente discontinuité avec les répertoires musicaux endogènes anciens, constitue l'expression d'un rapport renouvelé au monde. La diffusion de ces musiques chez les Teko et les Wayâpi de Camopi signe une démarche volontaire d'inscription individuelle et collective dans un réseau de circulation et d'échanges avec le reste du monde. Depuis moins d'une décennie, les habitants de l'Oyapock se sont appropriés ces musiques en les « indigénisant », afin d'en faire un espace d'expression de leur spécificité et de leur parole. Dans le prolongement de leurs aînés qui ont contribué par le passé à l'introduction progressive de musiques enregistrées venues d'ailleurs, les jeunes chanteurs d'aujourd'hui concourent activement à l'approfondissement de cette dynamique ancienne d'appropriation culturelle. En ce début de XXI^e siècle, ils œuvrent, en quelque sorte, à une seconde « indigénisation » de ces musiques importées en y apposant leurs paroles, leurs discours.

Il y a dans ces musiques un moyen de dire : « Nous existons. Nous sommes présents et voulons défendre notre culture, notre langue, notre mode de vie ». On y proclame aussi : « Nous sommes un peuple ouvert sur le monde, nous nous inspirons de ce qui se fait ailleurs pour porter plus fort et plus loin notre parole ». En agissant de la sorte, la jeunesse prend la parole de manière originale, alors que ses aspirations peinent à trouver une résonance dans les canaux classiques de la parole publique. Alors que leurs positions sont souvent difficilement audibles, prises entre les injonctions d'une modernité importée et celles de la préservation d'un mode de vie hérité de leurs aînés, ces chanteurs créent une musique qui agit comme le catalyseur de ce tiraillement contradictoire. Elle permet l'affirmation personnelle d'une multiplicité de liens (générationnel, familial, communautaire, intercommunautaire, régional et global) à laquelle elle donne un nouveau sens.

Les jeunes chanteurs, à l'instar des autres membres de leur groupe d'âge, sont de grands auditeurs. Ils possèdent une connaissance fine du champ musical caribéen, tout en étant sensiblement familiers des formes musicales indigènes. S'ils ne participent pas tous directement à la production de ces musiques, récentes et anciennes confondues, ils se trouvent indéniablement dans une position d'auditeurs éclairés, condition engendrée par une acquisition prolongée de connaissances. De manière indifférenciée entre les répertoires musicaux indigènes et les musiques importées, l'assimilation et la transmission de savoirs (dont l'écoute fait partie) se font par imprégnation dès le plus jeune âge. L'ancienneté



Fig. 3. Trois jeunes wayapi posent dans le vidéoclip du titre «Real Family». Bourg de Camopi, 2019. Images fixes extraites du vidéoclip produit par Atipa Record.

Casquettes, cheveux tressés ou rasés, chaînes et bijoux... : ces trois jeunes wayapi arborent les signes caractéristiques de la jeunesse urbaine caribéenne, tout en l'incarnant et en la relocalisant à leur manière. Le drapeau de la Guyane porté sur les épaules est un symbole évident du sentiment d'appartenance de ces jeunes, et plus largement de la jeunesse camopienne, autrement mobile et connectée que ses aînés, à une identité guyanaise moderne. En se revendiquant ostensiblement guyanais, ils opèrent une forme de décentralisation et de relocalisation délibérée et consciente de la «guyanité» vers Camopi – un rééquilibrage de la centralité guyanaise au profit de l'intérieur du territoire, historiquement construit comme périphérie de la région littorale, centre économique, politique et culturel. En s'affichant de la sorte au milieu du bourg de Camopi, ils font de leur lieu de résidence un foyer d'urbanité.

des répertoires indigènes (on pense ici en premier au jeu des clarinettes *tule*) confère au processus de transmission intergénérationnelle un caractère d'évidence. Mais il en va finalement de même pour les musiques exogènes importées et relocalisées. Du point de vue des jeunes d'aujourd'hui, le critère d'historicité opérant une distinction entre les différents répertoires n'est pas le même que pour leurs aînés qui ont activement participé à l'introduction des musiques enregistrées sur le moyen Oyapock. Autrement dit, la «jeunesse» d'une musique est un critère réévalué par chaque groupe d'âge. Aujourd'hui, la nouveauté musicale se situe davantage dans l'appropriation de «nouveaux» genres musicaux (dancehall, rap) et l'émergence d'une génération engagée dans la production de chansons teko et wayāpi.

Au sein de cette génération de chanteurs, Lucien Panapuy «Teko Makan» fait figure de doyen. Cette position se reflète à la fois dans le choix des genres musicaux – principalement le reggae, un genre finalement bien ancré dans les habitudes d'écoute des habitants du moyen Oyapock, et le dancehall – et dans les thématiques que le chanteur aborde dans ses titres – il a certes enregistré plusieurs chansons d'amour mais ses productions les plus récentes traitent principalement de sujets politiques. Les plus jeunes chanteurs (entre 15 et 20 ans), quant à eux, semblent privilégier le dancehall et le rap au reggae et utilisent la chanson comme un moyen de représentation personnelle. La musique sert ainsi de véhicule à une conception de soi renouvelée, et la poétique du dancehall et du rap devient un moyen efficace de la narration de soi. S'opère alors un glissement de l'affirmation «je suis *teko/wayāpi*» ou «je suis *amérindien*» vers une démonstration renouvelée : «je suis *teko/wayāpi*» ou «je suis *amérindien*».

En musique, le «je» n'en reste pas moins une prise de parole publique. Le chanteur apparaît ainsi comme le porte-parole de ses pairs, il représente son groupe d'âge, son village, sa communauté et témoigne, même indirectement, de la réalité de la jeunesse amérindienne de l'Oyapock. La parole chantée devient performative, l'énonciation rappée devient acte : elle permet l'affirmation d'une subjectivité. La performativité de la parole chantée est rendue efficace par sa juxtaposition sur des pièces musicales exogènes. Elle est rendue audible par son inscription dans un canal de communication original. La parole des jeunes chanteurs tient sa capacité d'action sur le monde par sa nature chantée ou rappée – un tel discours serait autrement inaudible dans la sphère familiale ou communautaire. Dans le geste musical, chanté ou rappé, se conjuguent donc deux mouvements indissociables. Il y a d'abord un premier mouvement, fondé à l'origine sur l'expérience personnelle d'une narration impliquée : chanter pour soi. Il y a ensuite un second mouvement, dans lequel la prise de parole permet l'insertion du chanteur/rappeur dans un univers social et symbolique auquel il entend revendiquer son appartenance (groupe d'âge, communauté, région) : chanter pour le monde. Dans la complémentarité de ces deux mouvements se situe toute la capacité dynamique de participation et de transformation du

monde par la musique de ces jeunes chanteurs. Ces derniers trouvent ainsi dans l'utilisation créative de la langue (multilinguisme, mélange) et du vidéoclip, des outils dont l'efficacité tient à leur souplesse, à la capacité d'adaptation aux différentes stratégies communicationnelle et performative mises en œuvre.

Il est une expression que l'on retrouve communément dans la bouche des jeunes habitants du moyen Oyapock, qu'ils soient chanteurs ou auditeurs : « *elekuwapa* », « tu sais déjà ». *Elekuwapa* est une adresse, un appel inventé et couramment utilisé dans la vie quotidienne, dans les chansons ou sur les réseaux sociaux. Il y a dans cette formulation un principe sous-entendu de reconnaissance collective : l'énonciateur et le destinataire revendiquent le partage d'un savoir et d'un vécu commun, celui des membres de la jeunesse se reconnaissant entre eux par le partage d'expériences et de codes communs. *Elekuwapa* est donc autant une adresse au destinataire qu'une reconnaissance de la part de l'énonciateur : en affirmant à l'autre que celui-ci « sait déjà », l'énonciateur sous-entend que lui-même « sait » également. L'un comme l'autre sont rassemblés dans l'expérience du vécu d'un groupe d'individus se définissant comme jeunes. *Elekuwapa* : tu sais ce que je vis, je sais ce que tu vis.

Cette expression, souvent énoncée dès les premières secondes d'un titre, forme un préambule introductif avant l'entrée dans le texte de la chanson à proprement parler. Le style vocal dans lequel elle est énoncée, un style liminaire entre la voix chantée et la voix parlée, la distingue du registre énonciatif du reste du texte. Elle est une adresse pour l'auditeur, une forme de dédicace incluant d'emblée l'auditeur dans l'acte musical. Il s'agit là d'une forme d'énonciation interpellative et interactionnelle, que l'on retrouve en substance dans d'autres formules récurrentes dans le champ des musiques urbaines, telles que les « *big up* » des musiques jamaïcaines ou l'expression « *represent* » dans le rap anglo-saxon. Plus qu'une simple représentation de soi, l'usage de ces expressions désigne véritablement une représentation collective. Quand les chanteurs déclarent à l'intention de leurs auditeurs qu'ils « savent déjà », ils affirment ainsi que les membres de ce groupe qu'est la jeunesse savent implicitement ce qui les rassemble, ce qui les définit comme groupe cohérent, ce qui fait d'eux des jeunes Amérindiens teko/wayāpi. Chaque acteur, qu'il soit chantant ou chanté, quand bien même il n'est pas l'auteur de prestations musicales, permet au groupe de se produire, de se retrouver et d'apparaître comme collectif. Par l'habillement, les postures corporelles, la langue et finalement la musique, la jeunesse partage un ensemble de codes et d'habitudes offrant les moyens d'une reconnaissance collective – une reconnaissance qui trouve dans la musique importée et relocalisée un moyen efficace d'expression et d'action. Ainsi, face à l'adversité et aux bouleversements qu'elle traverse, se chante la jeunesse ; ainsi s'enchant-e-elle.

Références

BEAUDET Jean-Michel

1989 «Les Turè, des Clarinettes Amazoniennes», *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10(1): 92115.

1997 *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayäpi*. Nanterre: Société d'ethnologie.

CRU Josep

2017 «Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimization and revitalisation», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 20(5): 481496.

HURAUULT Jean et Pierre FRENAY

1963 «Les Indiens Émerillon de la Guyane française», *Journal de la société des américanistes* 52(1): 133156.

LAMAISON-BOLTANSKI Jeanne

2020 «La "jeunesse" comme répertoire critique», *Ateliers d'anthropologie*.
Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative 47.
En ligne: <http://journals.openedition.org/ateliers/12325?lang=fr#tocto1n3>.

LIADI Olusegun Fariudeen

2012 «Multilingualism and Hip Hop Consumption in Nigeria: Accounting for the Local Acceptance of a Global Phenomenon», *Africa Spectrum* 47(1): 319.

LOW Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER

2009 «'Ch'us mon propre Bescherelle': Challenges from the Hip-Hop nation to the Quebec nation1 », *Journal of Sociolinguistics* 13(1): 5982.

LEPPÄNEN Sirpa et Sari PIETIKÄINEN

2010 «Urban Rap Goes to Artic Lapland: Breaking through and Saving the Endangered Inari Sámi Language», in Kelly-Holmes et Mautner, dirs.: *Language and the market*. Basingstoke: s.n.: 148158.

SWINEHART Karl

2012 «Tupac in their Veins: Hip-Hop Alteño and the Semiotics of Urban Indigeneity», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16: 7996.

ULLESTAD Neil

2006 «Native American Rap and Reggae. Dancing "To the Beat of a Different Drummer"», in Jennifer C. Post, dir.: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. New York: Routledge: 331349.

WATTELIER Florent

2021 *Tule & sound systems. Musiques en mouvement chez les Teko de l'Oyapock (Guyane)*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris Nanterre.

Liens internet

«Love Connection», de Teko Makan: <https://youtu.be/x0zSbu5KtCM>

«Olopotat etunaign», de Teko Makan: <https://youtu.be/9C1AU9HKD3o>

«No dead baby» de Will Djhaman & C.DHJl: https://youtu.be/_QaqqusPPfU

«Evolution» de Teko Makan: <https://youtu.be/9KvopPRHIV4>

«Camopi wanakom» de On Similyan: <https://youtu.be/pYpIVr95SKI>

«No suicide» de Teko Makan: <https://youtu.be/R-8fD-LuUQY>

«Teko iwi» de Teko Makan: <https://youtu.be/GqXyPiVQdaM>

«Kompa futebol» de Teko Makan: <https://youtu.be/se417Dok2zY>

RÉSUMÉ À la confluence du fleuve Oyapock et de la rivière Camopi, dans l'est des Guyanes, les peuples amérindiens teko et wayâpi cohabitent et vivent ensemble la transformation profonde de leur mode de vie sous l'effet de l'occidentalisation accélérée de leurs manières d'être et de penser. À la violence de ces bouleversements, de jeunes gens répondent en musiques et en chansons. Loin, en apparence, des répertoires musicaux anciens, ces jeunes gens s'inscrivent dans une dynamique d'intégration de musiques exogènes déjà à l'œuvre chez leurs aînés dans leur propre jeunesse : zouk, konpa, reggae sont des genres musicaux largement écoutés lors des réunions de boisson dans les villages depuis plusieurs décennies. Plus récemment, de jeunes Teko et Wayâpi approfondissent encore davantage ce processus en chantant dans leur(s) langue(s) et en s'enregistrant sur des pistes instrumentales de reggae ou de rap. Ils chantent leur combat pour la défense de leur mode de vie, leurs aspirations et leurs sentiments, mais aussi leurs souffrances. Pour la jeunesse amérindienne locale (pour les chanteurs comme pour les « chantés »), ces titres, dans leur production et leur circulation, relèvent à la fois de l'élaboration d'un sentiment collectif et d'un rapport au monde.