



**HAL**  
open science

## Guyane. L'art Businengé

Patrice Doat, Guy Schneegans, Daniel Schneegans

► **To cite this version:**

Patrice Doat, Guy Schneegans, Daniel Schneegans. Guyane. L'art Businengé. CRATerre-EAG, pp.156, 1999, 2-906901-22-9. hal-03173925

**HAL Id: hal-03173925**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-03173925>**

Submitted on 18 Mar 2021

**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.

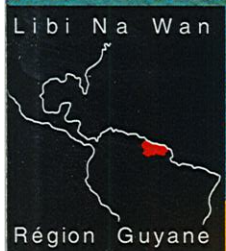


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License


# Guyane

## L'art Businengé

*Patrice Doat  
Daniel Schneegans  
Guy Schneegans*



CRATerre  
Editions



**D**épartement français depuis 1946, la Guyane est riche d'une population particulièrement hétérogène, composée de groupes humains issus des quatre continents dont certains ont conservé des traditions marquées au sceau de leurs origines.

Ainsi en est-il des descendants des Noirs Marrons de Guyane, les Businengé, qui ont su, au carrefour de l'histoire et de la géographie, inventer leur propre culture aussi bien sur le plan de l'organisation sociale des ethnies que des productions artistiques qui en découlent.

Fortement identifié, « l'art marron » de Guyane, se caractérise par des réminiscences principalement africaines mêlées d'emprunts aux sociétés autochtones, amérindiennes et européennes. S'il est aujourd'hui étudié et valorisé en raison de sa singularité et de sa cohérence, il s'agit aussi d'un « monument en péril » justifiant qu'on s'interroge non seulement sur la préservation de ce qui peut encore en être sauvé mais sur le devenir d'une micro-société aux prises avec des difficultés économiques préjudiciables à la transmission des savoir-faire de la tradition.

Cet ouvrage entend contribuer à la nécessaire reconnaissance d'un élément méconnu du patrimoine culturel français, l'art businengé de Guyane, et ce dans sa dynamique actuelle plutôt que dans la seule référence au passé. Largement illustré d'images récentes, il s'adresse à tous les esprits curieux de découverte, comme à tous les jeunes businengé soucieux de retrouver, à travers la lettre des objets présentés, l'esprit de leur culture propre.

1<sup>re</sup> de couverture :

Atelier de peinture Djuka, fresque sur mur de Pinas Sawani.

2<sup>e</sup> de couverture :

Atelier de sculpture Saramaka, détail d'un motif de Sata Manou Akobe.

3<sup>e</sup> de couverture :

Détail d'un fronton de charpente réalisé par le capitaine Bruno Apouyou.

4<sup>e</sup> de couverture :

Atelier de peinture Aluku, peinture de Franky Amete.

Atelier Design et laboratoire CRATerre  
de l'École d'Architecture de Grenoble  
Société Immobilière de Kourou

REGION



GUYANE



Libi Na Wan

# G u y a n e

## L'art Businengé

Tous droits de reproduction, d'adaptation, de traduction et de représentation des textes et des illustrations réservés pour tous pays.



Patrice Doat, Daniel Schneegans, Guy Schneegans

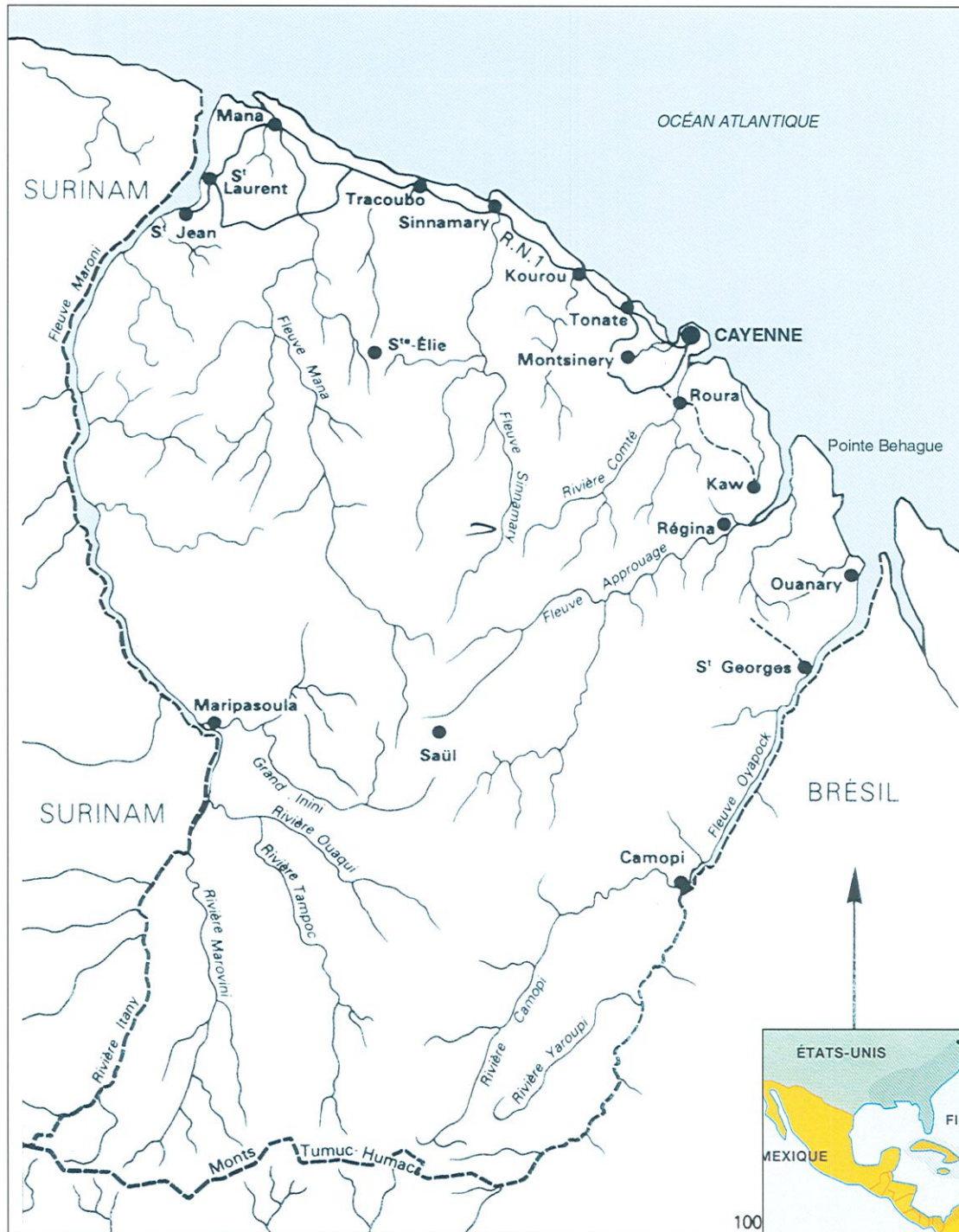
# G u y a n e

## L'art Businengé



Ouvrage publié avec le soutien de la Région Guyane  
et de l'Ecole d'Architecture de Grenoble

2000  
CRATerre éditions  
Grenoble



Explication de l'orthographe de Businengé :

Nous avons retenu la proposition de Serge Lena, anthropologue, d'écrire businengé sans « sh », en effet, le {ʃ} est un allophone de /s/ devant /i/: le caractère automatique de cette palatalisation, plus ou moins marquée selon les locuteurs, ne rend pas nécessaire le recours, dans une transcription en français, à des graphies plus ou moins approximatives comme « ch » ou « sh ».

in : *L'identité guyanaise en question*, coordination : Serge Mam Lam Fouck - Ibis Rouge Éditions - p. 133, 1997.



# Sommaire

Préface	3	152	Bibliographie
Introduction	5	153	Index

## I

LA FORÊT GUYANAISE	9
Il était une fois la forêt	11
La sensualité des essences	20
L'arbre apprivoisé	25

## II

LES NOIRS MARRONS DE GUYANE	31
Au fil du temps, la Guyane	32
De l'Afrique au Nouveau Monde	35
Les ethnies businengé	38

## III

ARTISANAT ET VIE PRIVÉE	47
Au plus près du corps	51
Objets de la vie domestique	58
Eloge du banc	65

## IV

ARTISANAT ET VIE DU FLEUVE	77
Au fil des eaux	79
Les pirogues	81
Les pagaies	93

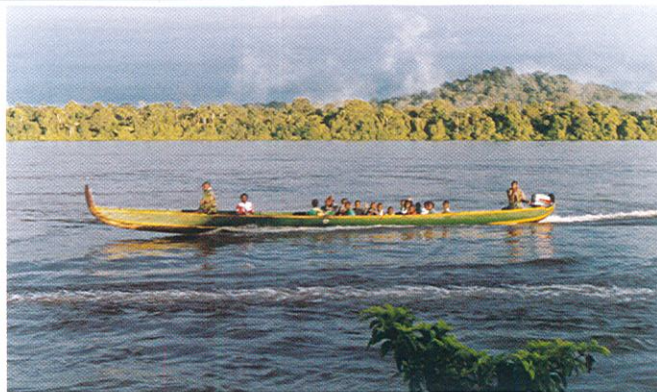
## V

ARTISANAT ET VIE SOCIALE	101
Villages et architecture	105
La peinture	120
Au plaisir des jeux	129

## VI

CORRESPONDANCES	137
L'incontournable mutation	138
Regards croisés	140
Le devenir de l'art businengé	149





## *Lettre du Président de Région*



**A**VEC CETTE PUBLICATION particulièrement brillante et réussie, est honorée cette action singulièrement innovante de formation, de création et d'insertion économique conduite au sein de ce que l'on a appelé, jadis, le village Saramaca de Kourou.

Nous voici face à nous-mêmes, reflet saisissant qui interpelle notre commune destinée, de raison et de coeur, adossée à notre histoire partagée, nous qui offrons, avec tant d'éclat, l'expression de nos authentiques diversités.

Cette communauté de destin s'enrichit, telle une multifuorescence, par toute action de rencontre et de confluence des cultures, traditions et coutumes, des arts et des artisans.

Sur ce minuscule territoire, " quartier " historiquement serti, tel un ghetto, en marge de Kourou, ces cinq dernières années ont été marquées par cette alchimie volontariste qui a réussi à faire revivre distinctement les traditions culturelles et artisanales Saramaca, Djuka et Aluku, tout en fortifiant l'heureuse conjugaison évolutive d'un art Bushinengue inscrit en perspective.

Il s'agit du fruit d'une volonté participative exemplaire aussi ardente que déterminée, aussi lucidement raisonnée que conquérante, voire, d'une étonnante modernité.

L'ambition partagée par les trois capitaines Bruno Apouyou, Paul Kago Afoeja et Adaïso N'Gwete, exprime bien les enjeux culturels et sociaux qui, dès l'origine de cette longue marche, ont été posés tels autant de défis pour leur jeunesse. Ils refusaient obstinément de la voir glisser vers les pièges de l'effacement identitaire et sombrer dans les menaces oppressantes de la délinquance qui s'ancrent au coeur même du village.

Ce long enchaînement d'actions de formation, dans lequel se sont emboîtés plusieurs dispositifs d'insertion et de stimulation de la créativité, démontre, par ces réussites, l'existence de chemins possibles et empruntables tournant le dos à la résignation, à la passivité, à l'assistanat.

La conduite, sous forme associative, de cet ambitieux programme a eu pour point d'appui le rassemblement de centaines de familles qui rejetèrent les toutes premières pistes de résorption d'insalubrité qui leur

étaient proposées. En s'opposant aux destructions, au démantèlement, aux déplacements familiaux, et en proposant la restructuration d'un nouvel habitat, des équipements de proximité, dont les ateliers de formation et d'insertion et une diversification des styles de construction valorisant le bois, il a été démontré qu'un projet d'urbanisme original pouvait être mis en oeuvre. Cette dimension globalisante, sociale, culturelle et d'insertion économique, que finalement la Société Immobilière de Kourou (SIMKO) a su reformuler, a été rendue possible par la forte implication de cette dernière et la mobilisation de nombreux autres partenaires, dont le Fonds Social Européen.

La Région Guyane s'honore d'être comptée comme fidèle appui des grands artisans de cette réussite : les jeunes eux-mêmes et leurs formateurs. Cette véritable aventure de développement local intégré ouvre de nouveaux horizons à la formation des jeunes et à la réappropriation des patrimoines et des cultures guyanaises.

Le Président de la Région Guyane  
Antoine KARAM





## Préface

**C**ET OUVRAGE SUR L'ART BUSINENGÉ a été conçu et réalisé à la demande de notre association LIBI NA WAN et du Conseil régional de Guyane, afin d'initier nos jeunes et ceux qui en ignorent tout à la connaissance de la culture des Noirs Marrons de Guyane.

C'est en 1989, que nous avons créé le projet LIBI NA WAN sur le village Saramaka de Kourou. Cette association non politique se développe autour d'un plan social destiné à vaincre les difficultés éducatives rencontrées. En effet nos jeunes de Kourou n'ont plus guère l'occasion d'aller se ressourcer sur le fleuve en raison des problèmes économiques vécus par leurs familles et perdent ainsi leurs repères culturels.

Nous avons affronté de nombreux obstacles, en particulier l'incompréhension de ceux qui ont cru voir dans notre démarche un projet ethnique. Le soutien de messieurs Perrot et Fourmont de la SIMKO, de messieurs Schneegans et Doat de l'École d'Architecture de Grenoble, de monsieur Jacques Maurice, notre président, nous a permis de passer le cap difficile. Les aides financières et techniques apportées ont contribué à la réussite de notre projet.

Nous, les capitaines et vice-présidents de l'association, sommes les acteurs d'une volonté d'assurer, dans l'unité, la continuité de l'art businengé, à travers la mise en œuvre de formations dispensées par LIBI NA WAN. Nous voulons montrer à nos jeunes qu'ils n'ont pas à avoir honte de leur culture. En recentrant leurs connaissances ainsi que celles des artistes, nous voulons leur permettre de faire la jonction entre la culture traditionnelle businengé et la culture française.

Aujourd'hui, les habitants sont satisfaits, mais nous, les capitaines, ne le serons réellement que lorsque le projet LIBI NA WAN aura construit, sur les fondations élaborées ces cinq dernières années, de véritables murs. Les nombreuses demandes de personnes qui souhaitent nos formations sont un encouragement à poursuivre, comme la baisse notable, ces derniers temps, de la délinquance, celle qui subsiste n'étant pas due aux habitants du Village.

Voilà pourquoi nous sommes optimistes et souhaitons que cet ouvrage, élaboré en collaboration avec nous, contribue à donner à notre jeunesse une image à la fois traditionnelle et moderne de la culture businengé.

Capitaines Adaiso N'Gwete, Paul Kago Afoeja, Bruno Apouyou



Qu'ils en soient remerciés, comme tous les « Marrons du Maroni » et du village Saramaka de Kourou qui ont bien voulu nous orienter sur tel ou tel village, nous raconter leur vie quotidienne, leurs espoirs et déceptions, acceptant au passage de collaborer à divers projets de « métissages » conduits par l'Atelier Design de l'École d'Architecture de Grenoble, où nous enseignons.

Depuis ce camp de base, et à l'issue de nombreux voyages sur place, il nous est apparu que l'enjeu actuel était moins du côté d'un inventaire des objets du passé, déjà largement établi, que dans le but d'enrichir et développer les savoir-faire techniques et la créativité des Noirs Marrons de Guyane.

La question du lien social entre les différentes populations de Guyane court en filigrane de notre propos. Valoriser l'art businengé, c'est parier pour une « guyanité » basée non pas sur un processus d'assimilation passive, mais sur une dynamique de complémentarité et d'échanges respectueuse des identités culturelles en présence.

Ce livre n'aurait pu voir le jour sans l'aide de Pierre-Yves Perrot et Alain Fourmont de la SIMKO, sans l'énergique appui de Jacques Maurice, président de l'Association *LIBI NA WAN*, dont la motivation n'a jamais eu de failles et bien sûr sans nos trois Capitaines : Adaiso N'Gwete, Paul Kago Afoeja, Bruno Apouyou, qui ont bien voulu jouer le rôle de garants des contenus transmis.

Les auteurs





# I

## LA FORÊT GUYANAISE







## Il était une fois la forêt...

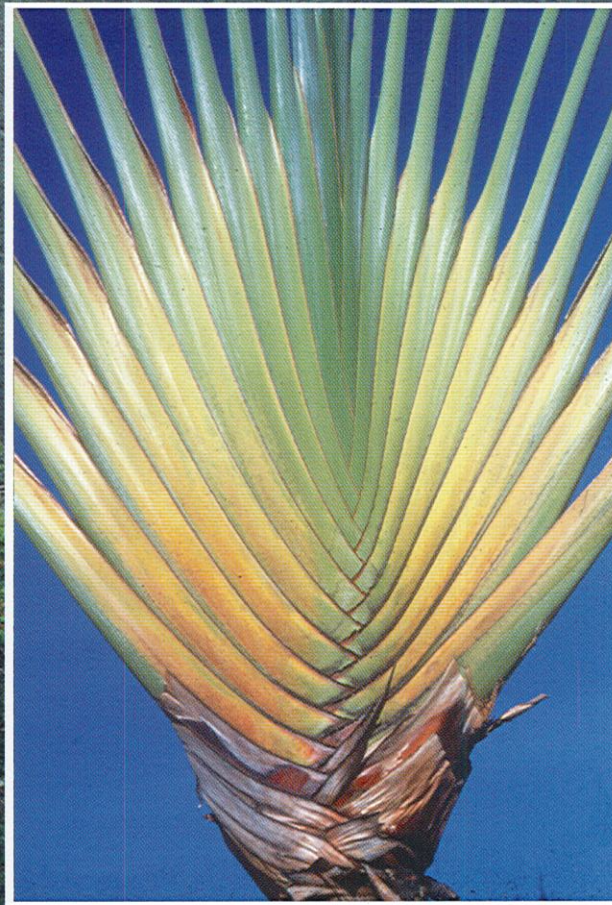
**L**E MOT GUYANE, d'origine amérindienne, signifierait en dialecte guarao : ce qu'on ne peut nommer, soit, au sens religieux du terme : le lieu de tous les mystères. La vaste forêt tropicale qui occupe cette région géographique, toujours riche en secrets non dévoilés, a certainement contribué à la genèse du terme.

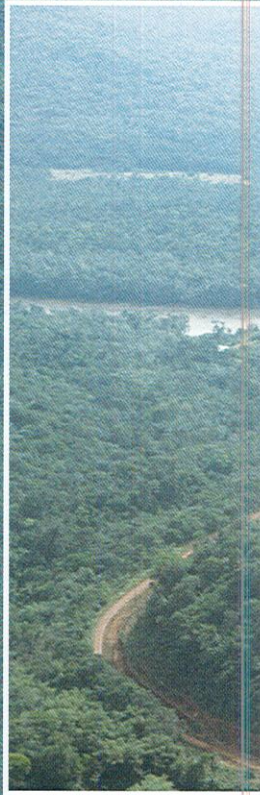
Selon l'appellation ancienne, « les Guyanes » constituent un ensemble qui regroupe les régions comprises entre l'Orénoque et l'Amazone, au bord de l'Océan atlantique. Leur répartition actuelle en trois pays distincts, le Guyana, (ex Guyane britannique), le Surinam (ex Guyane hollandaise), et la Guyane française, ne doit pas faire oublier leur appartenance à une même entité géographique, celle d'un plateau cristallin très ancien, dominé, à 2 800 mètres d'altitude par le mont Roraïma, situé au Guyana. Cet ancien socle très usé présente un alignement de sommets et collines drainés par un éventail de rivières dont les pentes assez raides s'achèvent en marécages. Fleuves et affluents constituent les meilleures voies d'accès à la forêt, du moins jusqu'au niveau des sauts plus ou moins accentués qui en émaillent le cours.

La forêt, omniprésente dans les trois territoires, s'étend sur 380 000 km<sup>2</sup>. Elle constitue l'une des dernières grandes réserves de la zone tropicale.

Elaboré depuis le dix-huitième siècle par les descendants des esclaves fugitifs du Surinam et pour une plus faible part, de Guyane, appelés Bush-negroes ou Noirs Marrons, l'art businengé, essentiellement lié au travail du bois, est indissociable du milieu naturel qui l'a vu naître et se développer, celui de cet « enfer vert » qu'évoquèrent les premiers explorateurs européens ou les bagnards échappés de Cayenne tenus de l'affronter sans en connaître les pièges.

Pour les esclaves noirs fugitifs, elle fut un refuge efficace en raison des dangers mêmes qu'elle présente. La survie n'y était possible pour eux qu'à travers une très fine intelligence de ses ressources aussi bien que de ses traquenards.







Commune de Maripasoula au bord du Haut-Maroni.



## *Un océan de verdure*

*« Tout ici est toujours vert, de ce vert chimique et dominateur qui barre l'horizon comme un océan interdit : il n'y a jamais de repos dans cette fièvre des plantes, dans cette impétuosité de la chlorophylle : quand la mue des uns s'accomplit, les feuillages des autres sont en plein épanouissement ; le jour, c'est l'irrémissible silence et l'angoisse pèse lorsqu'à travers les futaies entrecroisées comme des ogives de cathédrale filtre un rayon incertain qui s'y colore comme une eau viride : seuls les singes bondissent dans la haute lumière, libres, criards, joyeux, cueillant les fruits des altitudes ; l'homme, à terre, ne peut se mouvoir que la hache à la main, la poitrine oppressée, du pied cherchant à tâtons le sol ferme d'où sourd une eau perpétuelle, annonciatrice de marigots où les troncs des fromagers trempent les longs redents de leur robe épineuse parmi les larges feuilles d'un vert vénéneux et blême que rongent des tâches plus foncées comme des lèpres ; il n'y pas de vent, il n'y a pas d'air, le silence est partout, un silence étouffant et qui n'a pas de solennité ; mais au silence du jour, la nuit oppose sa fièvre et toute la forêt s'éveille alors pour le rut et le sabbat, des cris stridents déchirent les airs et un long sifflement s'élève, un appel langoureux et morne, le hululement poignant d'un oiseau nocturne et le coassement ininterrompu des crapauds qui s'appellent d'un bout à l'autre de la nuit toute striée du vol foisonnant des lucioles. »*

Charles Hanin  
in *Occident noir*  
(cité par Jane Rouch,  
in *Ghana*, Lausanne, 1964).

## Un équilibre naturel

LA FORÊT GUYANAISE, qui occupe 95% du territoire, constitue une richesse économique certaine, mais sous-exploitée, ce que compensent son rôle régulateur sur le plan écologique ainsi que sa valeur symbolique dans l'imaginaire des différentes cultures locales.

Pratiquement inhabitée, elle n'a subi que très peu de transformations dues aux activités humaines, sauf sur les rives des fleuves et à la proximité de la frange côtière où se sont implantées plus volontiers les populations.

Un équilibre naturel la caractérise : à un étage d'arbres diffus, aux cimes détachées, s'oppose un sous-bois clair et bien aéré, riche en espèces de toutes tailles, où les lianes fougères ou orchidées s'épanouissent en passant d'une cime à l'autre. C'est là, parmi les fleurs, que se plaisent les oiseaux, les insectes, les singes.

Des termes appropriés illustrent ces strates : les feuillages des arbres hauts forment le « houppier » et s'organisent en « canopée », dont la voûte abrite, sous une lumière moirée, la couche végétale sous-jacente, riche de vie jusqu'au sol où la forêt se renouvelle sans fin, grâce aux rejets des troncs tombés ou aux graines dispersées par les oiseaux.

Ce gigantesque ensemble peut également être décrit en fonction du drainage des eaux. La mangrove, d'accès difficile, associée à la vase apportée par le recouvrement des marées, génère une flore très pauvre; la forêt humide est, elle, caractérisée par des inondations qui la rendent impraticable ; enfin la forêt vierge proprement dite, où la sève circule en permanence, reste toujours verte et l'on ne peut y accéder que par l'intermédiaire des grands fleuves.

Si les cours d'eau constituent les seules voies d'accès évidentes, s'ils sont des lieux de lumière et de fertilité propices à la vie humaine, ils n'en présentent pas moins des obstacles redoutables à la navigation : sauts et rapides entravent toute possibilité d'usage d'embarcations lourdes.

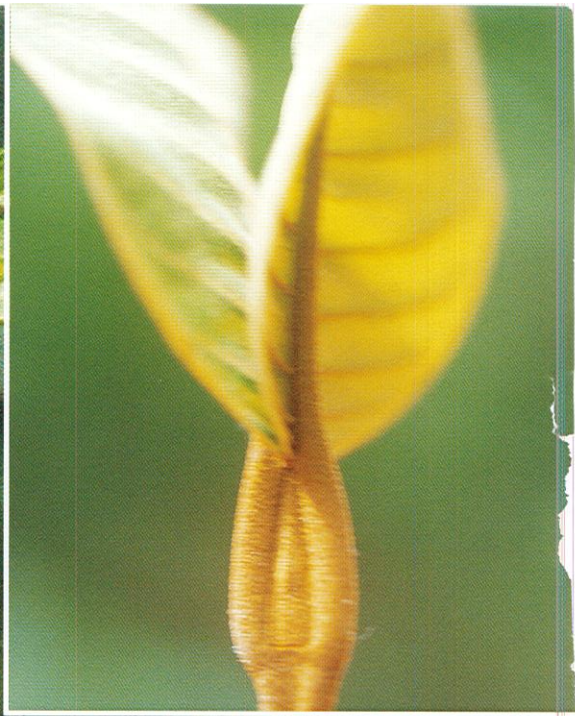
Les pirogues, en revanche, du fait de leur maniabilité et de leur étroitesse constituent une efficace réponse à ce handicap.

Les Amérindiens d'abord, puis les ethnies noires réfugiées se sont fait une spécialité de leur fabrication et de leur maniement.





Vers le dégrad du village de Loca au bord du Haut-Maroni.





### *La vie sauvage de la forêt*

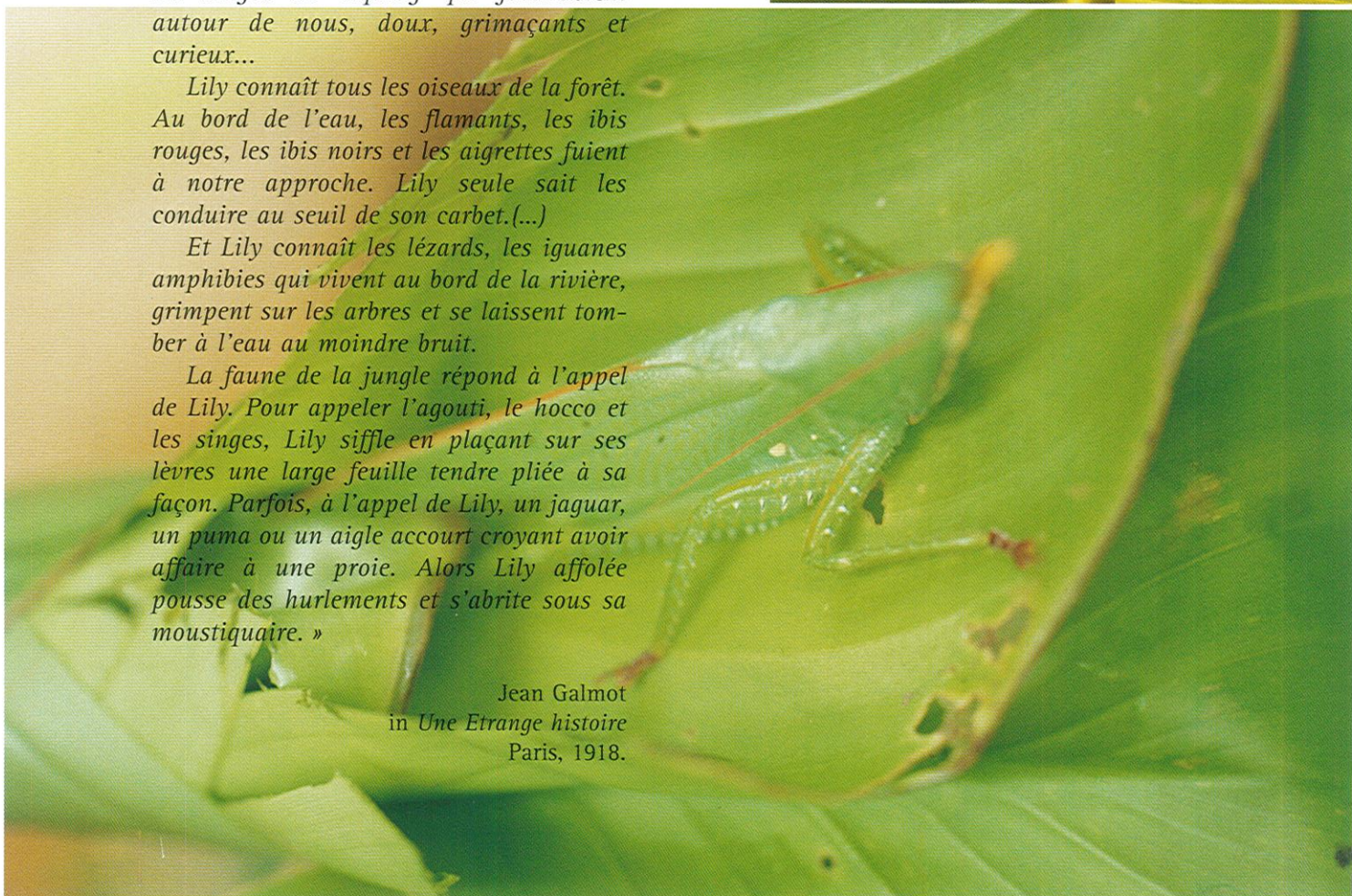
« Lily connaît toutes les bêtes de la forêt ; le maïpouri, traînard, monstrueux et paisible comme un boeuf ; le cariacou, gracieux comme un chevreuil ; les pécaris qui passent en troupes comme des sangliers turbulents ; l'agouti apprivoisé, peureux comme un lièvre ; l'agouchi qui est son frère, stupide et domestique comme le lapin ; les tatous à carapace grise semblables à des tortues et qui promènent une odeur de musc ; les couacis aux longs museaux, la queue empanachée, qui grimpent sur les arbres à la façon des écureuils... et toute la bande des singes de nuit, tous les singes de Kipling qui farandolent autour de nous, doux, grimaçants et curieux... »

Lily connaît tous les oiseaux de la forêt. Au bord de l'eau, les flamants, les ibis rouges, les ibis noirs et les aigrettes fuient à notre approche. Lily seule sait les conduire au seuil de son carbet.(...)

Et Lily connaît les lézards, les iguanes amphibies qui vivent au bord de la rivière, grimpent sur les arbres et se laissent tomber à l'eau au moindre bruit.

La faune de la jungle répond à l'appel de Lily. Pour appeler l'agouti, le hocco et les singes, Lily siffle en plaçant sur ses lèvres une large feuille tendre pliée à sa façon. Parfois, à l'appel de Lily, un jaguar, un puma ou un aigle accourt croyant avoir affaire à une proie. Alors Lily affolée pousse des hurlements et s'abrite sous sa moustiquaire. »

Jean Galmot  
in *Une Etrange histoire*  
Paris, 1918.



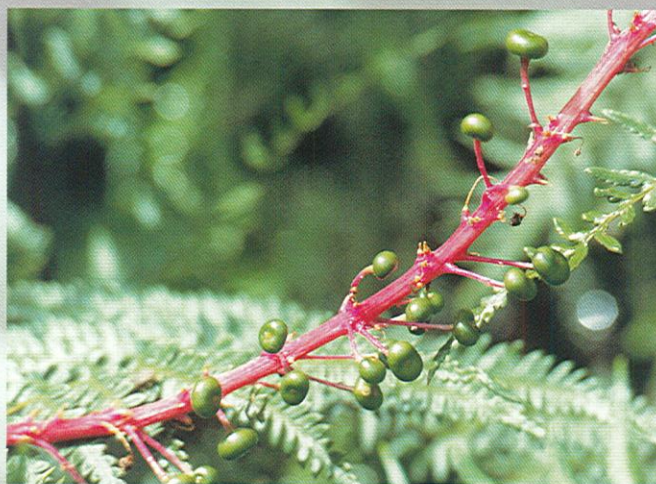
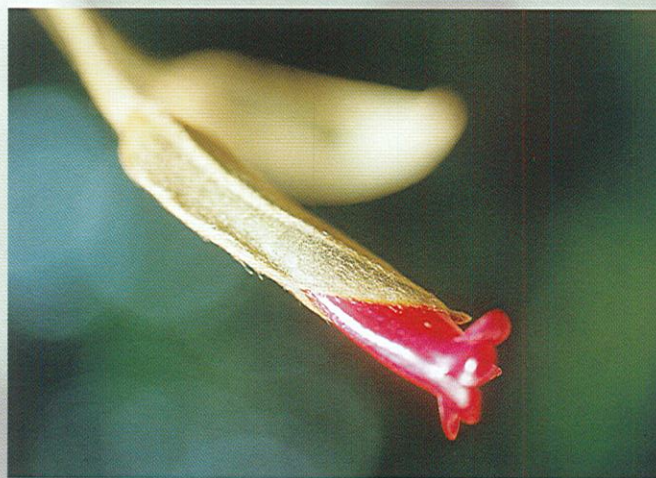




## « Comme de longs échos... »

C'est au cœur de ces éléments indissociables, l'eau et la forêt, que l'art businengé a su trouver sa loi propre.

Les savoir-faire indiens l'ont bien sûr influencé, de même que, certaines techniques empruntées aux Européens. Mais il reste remarquable qu'aussi bien sur le plan de leur organisation sociale et religieuse que celui de leur artisanat, les Noirs Marrons aient su inventer, au carrefour de la mémoire africaine et de leur diaspora en terres inconnues, une culture globale, cohérente, adaptée. Certes, l'artisanat d'origine n'eut certainement pas d'autre but que de répondre aux besoins les plus immédiats, mais on peut faire l'hypothèse que la beauté spécifique des sites et des essences de bois a fait écho à ce goût de faire et de faire beau qui caractérise l'évolution du *Tembe*. Ce mot désigne l'ensemble de la production artistique des Noirs Marrons.



## Correspondances

*La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (...)*

Charles Baudelaire,  
in *Les fleurs du mal*.

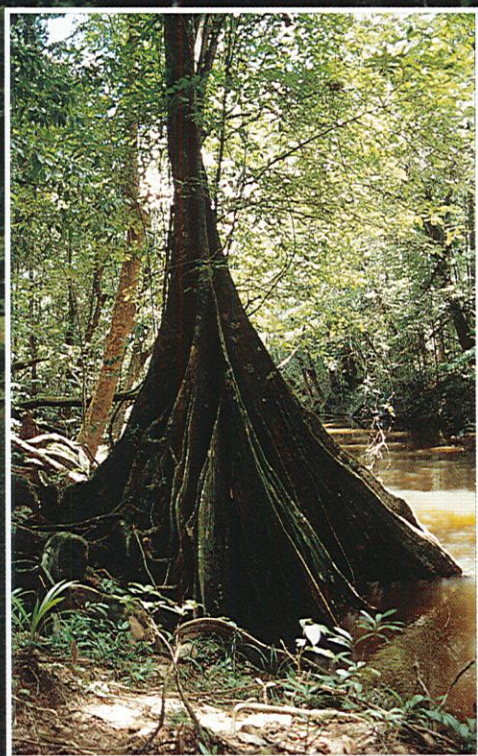


# La sensualité des essences

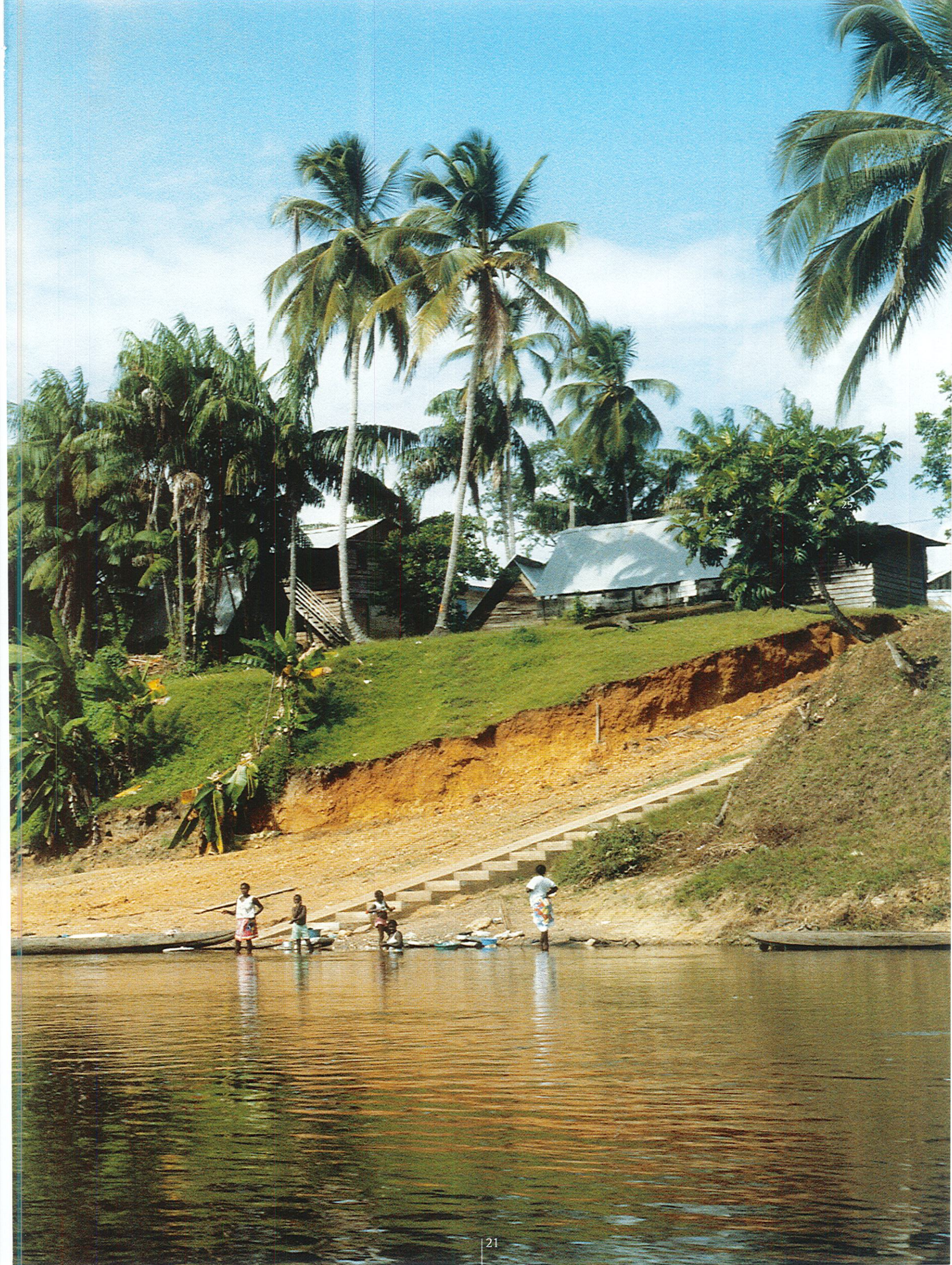
**D**ANS LA FORÊT GUYANAISE, la variété des essences est particulièrement riche. On compterait environ 500 espèces de plus de 10 cm de diamètre, dont un petit nombre seulement est exploitable du fait des difficultés d'accès à l'intérieur des terres. De fait, le relief, où s'enchevêtrent collines aux pentes abruptes et fondrières bourbeuses, rend le terrain non seulement inaccessible aux engins mécaniques, mais fort pénible à la marche ou au transport des grumes.

C'est donc en bordure des fleuves et rivières que se sont établis les groupes humains. Ainsi les Noirs Marrons cultivent-ils des zones situées autour des villages qui longent le Maroni, jusqu'à environ un ou deux kilomètres des rives.

On accède en pirogue aux terrains exploités qui comportent des carbet de culture permettant de demeurer sur place le temps des travaux agricoles. L'épuisement naturel des sols, pauvres en matières organiques, comme les attaques de la fourmi-manioç imposant le renouvellement récurrent des aires cultivées, l'agriculture, itinérante, est basée sur la technique du brûlis. Sa seule fonction est de satisfaire les besoins alimentaires des villages en tirant le meilleur parti possible de la nature des sols.



© Arnaud Misse



## Quelques essences familières à la Guyane

L'approche des principales essences de bois exploités en Guyane se révèle d'une grande poésie aussi bien sur le plan de leur dénomination qu'en matière de sensualité visuelle ou tactile.

L'aspect comme la densité de beaucoup d'entre elles semblent appeler l'intervention de l'outil afin de mettre en valeur des couleurs - tirant souvent sur le rose ou le violine - ou le derme du bois, ici chiné, là tigré, tantôt délicatement soyeux, tantôt rêche ou austère.

### 1. L'amarante

L'amarante doit son nom à sa couleur particulière, d'un rouge lie-de-vin. Quoique très compact, c'est un bois d'usinage facile, ce qui le rend propice aussi bien aux menuiseries intérieures, escaliers, fenêtres qu'à la conception de petits objets tirant parti de sa coloration et de sa texture : jouets, meubles rares, manches de couteaux, objets sculptés.

### 2. L'angélique

Abondant au Surinam et en Guyane, le bois d'angélique rappelle l'amarante par sa couleur brune tirant sur le violet. Du fait de son bel aspect, l'angélique convient à des emplois multiples dans l'artisanat d'art, mais sa mise en œuvre, compte tenu de sa densité, nécessite des outils spécifiques et des bois parfaitement secs.

### 3. Le bois serpent

Sensible aux variations d'humidité, le bois-serpent, de densité très forte s'utilise surtout en ébénisterie d'art. Sa coloration beige veinée de zébrures sombres et son poli de surface sont appréciés des amateurs de bois rare.

### 4. Le courbaril

Très peu sensible aux variations d'humidité, le courbaril, de densité très forte et d'un usinage délicat, s'utilise surtout en ébénisterie d'art. Sa coloration brune nuancée de rouge et son poli de surface sont appréciés des amateurs de bois précieux.

### 5. L'ébène verte

De couleur brun olive à brun foncée, striée de fines veinures, l'ébène verte résiste bien aux insectes et champignons et ne pose pas de problèmes d'approvisionnement. On l'utilise en ébénisterie mais avec de grandes précautions car ses poussières sont connues pour irriter la peau et les bronches.

### 6. Le gonfolo

Moins prisé que les précédents, le gonfolo, de densité moyenne, présente l'avantage de se travailler facilement. Réservé à la construction plutôt qu'à l'artisanat d'art, il se transforme volontiers en poutres, poutres, éléments de charpente. Sa couleur, qui rappelle globalement celle du chêne est sujette à de fortes variantes.

### 7. Le grignon

D'une densité moyenne, ce bois de qualité médiocre mais très abondant, convient également pour les menuiseries intérieures et extérieures, à condition d'avoir été longuement séché. On l'utilise aussi pour la fabrication de meubles en raison de sa couleur qui évoque celle de l'acajou.

### 8. Le Saint-Martin rouge

Très dur, rebelle à la coupe, le Saint-Martin nécessite des précautions particulières au sciage, mais fait merveille dans la construction du fait de sa résistance aux termites. Sa couleur, tirant encore sur le rouge, comme sa texture particulière, nettement striée, appellent aussi un usage décoratif.

### 9. Le wacapou ou bois perdrix

Ce bois est réservé à la fabrication d'objets et mobilier de luxe. Séchant rapidement à l'air, facile à œuvrer, il est cependant de haute densité et ne se laisse guère envahir par les champignons.

Ces qualités comme sa belle couleur brune en font un bois utilisé par les artisans pour le placage ou la marqueterie.

### 10. L'amourette

Sous ce joli nom se cache un bois très dur. Il est utilisé dans la conception d'objets de luxe. Sa couleur tabac tirant sur le doré et qui s'allie à une texture très lisse en fait un bois surtout décoratif.



## Essences et artisanat

Les essences les plus fréquemment utilisées dans l'artisanat businengé sont les suivantes :

- pour les pirogues :  
l'angélique, le grignon;
- pour les pagaies :  
le bois-pagaie ou citronnelle;
- pour les maisons :  
l'angélique, le gonfolo;
- pour les menuiseries :  
le wacapou, le cajou;
- pour les bancs :  
le bois-serpent, le grignon, le simarouba,  
le mapa, le bois cajou;
- pour les tambours :  
le grignon, le mapa;
- pour les peignes :  
la citronnelle;
- pour les jouets :  
le simarouba ou le bois cajou.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10







L'arbre apprivoisé



**S**I LES PREMIERS OBJETS fabriqués à partir des ressources locales par les Noirs Marrons des origines ont été conçus en réponse à des besoins purement fonctionnels : gourdes pour transporter l'eau, écuelles diverses, sièges rudimentaires, habitat de fortune, la liberté expérimentée loin des plantations par les rebelles fugitifs semble s'être associée très tôt à la volonté de parfaire ce que la nature dispensait si généreusement : ces calebasses ne demandant qu'à se laisser graver, ces bois aux couleurs chaudes, à la densité provocante, appelant la sculpture...

Au passage, dans un jeu subtil de remémoration et de renouvellement, se sont perpétués des savoir-faire issus de cultures africaines diverses, mais revus et corrigés en fonction de l'environnement.

### *Les arbres se rangeaient...*

*« Derrière eux, les arbres, quittant la nuit profonde, se rangeaient dans le rayonnement des lumières tracées par les embrasures. (...) »*

*C'étaient le grignon franc à la chair tendre, le palétuvier aux muscles rouges, l'amarante au sang violet, le bois de rose, le santal, le gaiac, le sassafras et l'encens, dont les blessures exhalaient d'angoissants parfums ; le balata dont la peau saigne un suc laiteux, le mancenillier à l'ombre duquel aucun homme ni aucune bête ne peut vivre, le fromager vêtu de coton épais, le manguier porteur de fruits délicieux, l'angélique et le courbaril, taillés en hercule, dont le bois est imputrescible. Et le wacapou, plus dur que l'acier, et l'ébène verte aux fibres serrées, le wapa rouge foncé, le bois de fer, toute la famille des acajous roses et tendres ; les bois précieux : l'amourette à la robe somptueuse, les satinés rubanés, semblables à des soies anciennes, le bois serpent veiné de couleurs chatoyantes. (...) Athlètes aux fronts élancés jusqu'au ciel, ils respiraient la force. Dans les plis de leurs vêtements flottaient des parfums rares. »*

Jean Galmot  
in *Un mort vivait parmi nous*.  
Ed. Le Serpent à plume, 1995.





*Sati bocca bangi* : banc pliant, monoxyle, orné de sculptures composées sur les thèmes de la famille, du soleil, de l'amour dans le mariage.



## Les outils de base

Cognée, hache, sabre, herminette, ciseau à bois, rabot, compas, couteau, règles... ces outils très simples ont suffi à générer un artisanat de la sculpture en bas relief, qui, aujourd'hui encore, utilise peu d'outils sophistiqués, si ce n'est lors du premier dégrossissement des pièces de bois.

En effet, dans le *TEMBE*, c'est le geste et la virtuosité de l'artisan qui comptent, ainsi que son aptitude à inventer des formes nouvelles à partir de règles de compositions communes à tous.



Boodie Ameké sculptant une pagaie après sa journée de travail.



Photo Arnaud Misse.

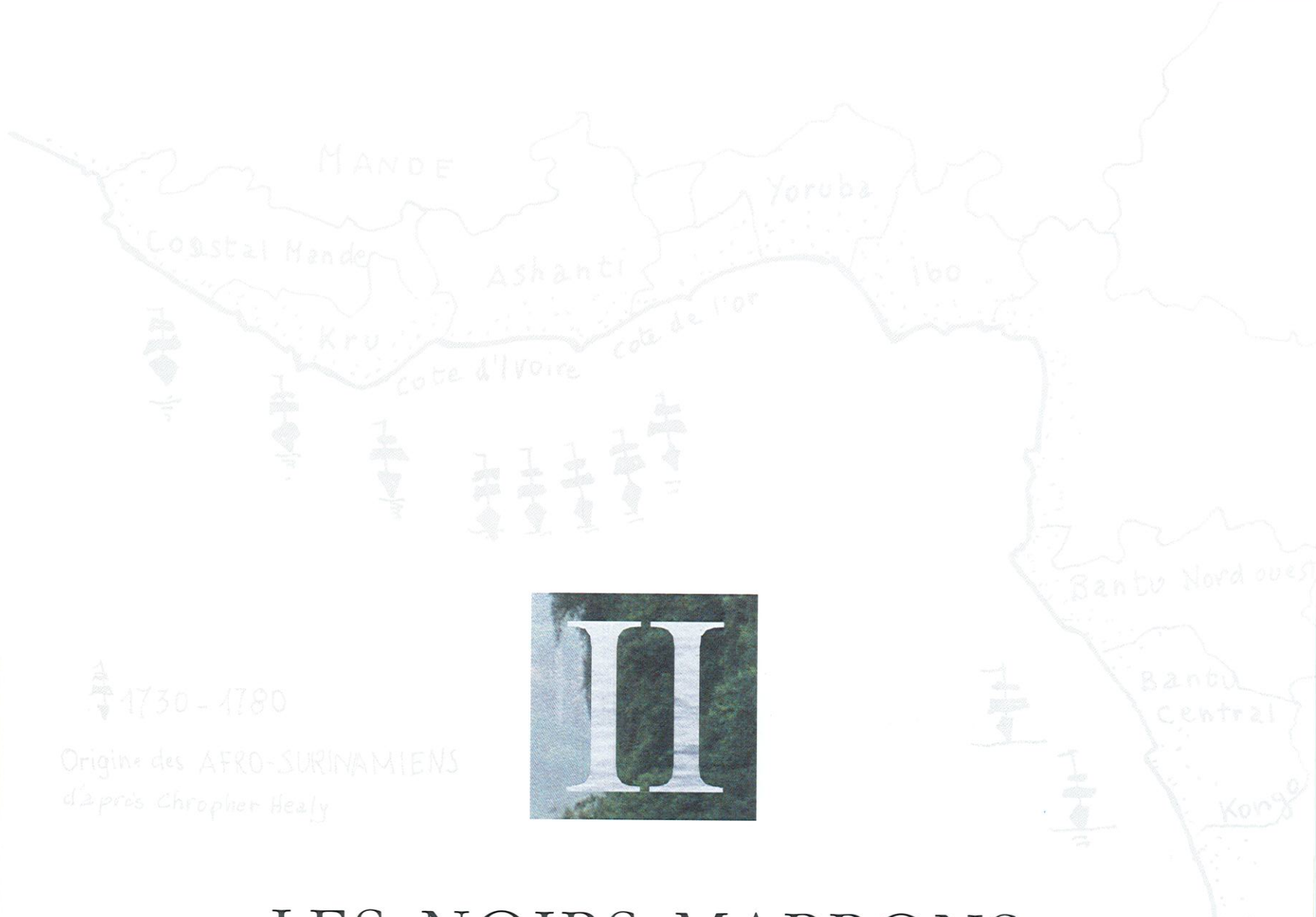
## *Luxuriance*

« Le plus grand ennemi de la colonisation dans cette partie de l'Amérique, c'est l'exagération de la fécondité du sol et sa végétation envahissante et indisciplinée. Hautes futaies, arbustes, buissons, lianes parasites, herbes, plantes, racines, tout s'enchevêtre, se serre, se pousse et puise sa force dans les sucres d'une inépuisable sève. Au-dessous de ce massif verdoyant : les fleuves, les ruisseaux, les eaux pluviales en méandres infinis. Courantes ou stagnantes, lentes ou rapides, fuyantes ou sédentaires, les eaux sont partout avec leurs miasmes fiévreux, leurs cortèges d'insectes incommodes et de reptiles immondes. A travers cette végétation luxuriante, la flore tropicale emplit l'air d'émanations trop vives pour nos sens. (...) »

C'est la forêt qui semble dire à l'esclave : « Viens. J'ai des retraites connues de Dieu seul, j'ai l'asile, j'ai la liberté ». Si les esclaves cèdent à cet appel, s'ils pénètrent à l'intérieur des bois, les obstacles qu'ils ont vaincus se dressent plus puissants encore entre eux et leurs persécuteurs. Où l'Européen meurt de faim, le Sauvage peut vivre. Il sait lire dans ce livre fermé pour nous (...). Il connaît la branche qui endort les poissons dans les rivières, il sait distinguer les plantes vénéneuses des fruits et des racines dont il peut faire sa nourriture ; il est passé maître dans la science du braconnier et sait trouver dans la nature les armes et les pièges qui lui permettent d'atteindre l'indispensable gibier ».

Frédéric Bouyer  
in *La Guyane française, notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862/63*,  
Paris Ed. Hachette.





1730 - 1780

Origine des AFRO-SURINAMIENS  
d'après Christopher Healy



# LES NOIRS MARRONS DE GUYANE



# Au fil du temps, la Guyane

**D**ES MIGRATIONS successives ont jalonné l'histoire des Guyanes. Dès le premier millénaire avant Jésus-Christ, s'y sont installés des groupes d'Indiens venus de l'Amazonie et de l'Orénoque : Arawacks, Tupis, Karibs, dont on retrouve la trace dans toute l'Amérique du Sud. La découverte de vestiges archéologiques sur les rives de l'Approuague, laisse même entendre la présence, beaucoup plus ancienne, de Paléo-Indiens.

Dans l'actuelle Guyane française, les descendants des Amérindiens occupent différents secteurs géographiques. Sur le haut Oyapok sont établis les Wapantis ; sur le haut Maroni, les Wayanas ; sur le moyen Oyapok un petit groupe d'Emerillons tandis que dans diverses régions du littoral vivent les Galibis, les Arawaks et les Palikurs. La vie quotidienne de ces tribus s'est organisée longtemps en communautés villageoises de 10 à 20 familles vivant en étroite symbiose avec le milieu environnant. L'équilibre même des villages, relativement indépendants les uns des autres et vivant en autarcie, fit naguère leur faiblesse : leur dispersion sur des territoires très vastes et difficilement accessibles ne leur permettant guère de s'unifier efficacement devant l'envahisseur européen.

Au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, le mythe de l'Eldorado devait en effet susciter un déferlement d'aventuriers de tous poils. Les premiers contacts avec les populations autochtones furent sanglants, néanmoins des colonies successives parvinrent à s'installer, non sans perturber gravement l'équilibre humain de la région.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, à travers d'épineux conflits de pouvoir, les expéditions françaises et néerlandaises, puis anglaises, s'enchevêtrèrent pour profiter du vide laissé par les Espagnols et les Portugais, alors attirés vers des régions moins hostiles. Dans ce contexte aventureux, les Amérindiens sont largement décimés, que ce soit par les armes, ou par le biais de maladies, inconnues d'eux jusque là.

La souveraineté française est établie en Guyane en 1676, mais les conflits de voisinage entre Européens n'en finissent pas.

Progressivement, les plantations qui s'installent s'avèrent manquer de bras. Les Amérindiens étant en nombre insuffisant et trop dispersés pour constituer une main-d'œuvre corvéable à merci, la traite des Noirs prend le relais. Les bons résultats économiques des implantations anglaises et hollandaises sont proportionnels aux désastreux effets qu'ils génèrent sur le plan humain, dont les esclaves noirs, après les Amérindiens, font les frais. Le phénomène du « marronage » (fuite en forêt) naît et s'amplifie.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'imbroglio des conflits et tractations politiques entre colonisateurs aboutit à ce que la France conserve la Guyane, sans que, de là, aucun résultat économique probant ne se fasse jour. Au contraire, une série d'échecs en tous genres jalonne l'histoire de cette période, dont une tentative échouée de peuplement massif de la Guyane française par des amateurs venus de métropole ou d'autres pays d'Europe. Malgré quelques embellies passagères, dues notamment à l'administration du Baron Malouet, le pays périlite après la Révolution. Mais au passage l'esclavage est aboli.

Et ce n'est que tardivement (1854) que l'installation du bagne, à Cayenne, puis l'épopée de la fusée Ariane (1965), à Kourou, se constitueront en réponses aux problèmes de la mise en valeur d'un territoire devenu département français en 1948, et qui cherche encore sa loi propre sur le plan économique.

## Une mosaïque de cultures

La situation actuelle des Businengé de Guyane, pour être comprise, doit être située sur la toile de fond pluriculturelle où elle s'inscrit.

Dans les années 1960, la communauté créole, issue d'origines diverses, représentait 70 % des résidents, à côté des communautés amérindiennes, businengé, asiatiques et métropolitaines (30 %). Ces données ont été bouleversées au cours des décennies suivantes sous le double effet de l'explosion démographique et de l'arrivée massive d'immigrants brésiliens, haïtiens, mhongs, surinamiens et « métros ». Le recensement de 1990 fait apparaître deux blocs d'égale importance composés l'un des populations natives de Guyane, l'autre de Guyanais récemment installés. En trente ans la population a donc triplé, passant de 33 300 habitants en 1961, à 115 000 en 1990.

Cet étonnant puzzle ne va pas sans poser des problèmes aussi bien culturels qu'économiques, chaque groupe humain ayant à négocier sa place au sein d'enjeux politiques complexes.



Village de Kourou avant 1945, document Simko.



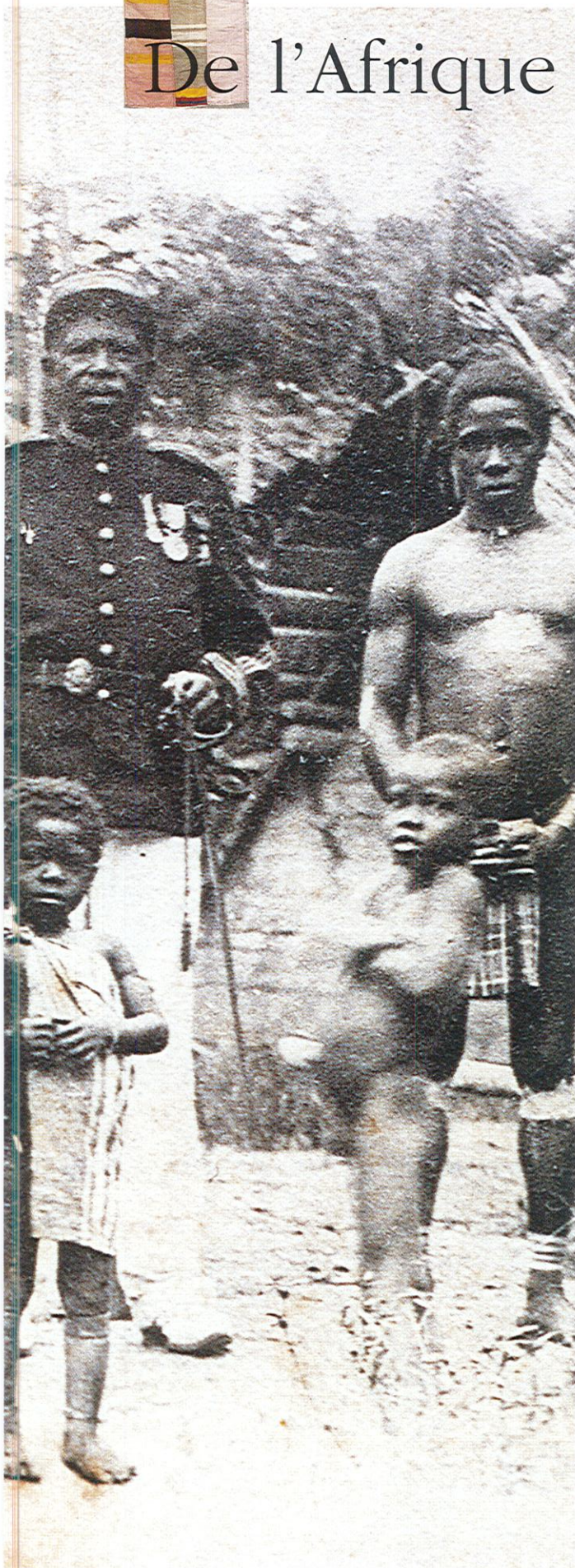
Ville nouvelle de Kourou entre la mer et le fleuve. Au fond à droite le Centre Spatial Guyanais. Document Simko.







# De l'Afrique au nouveau monde



Un capitaine boni et sa famille,  
Musée des Cultures Guyanaises, Guyane, V. Jermolière.

C'EST AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE que l'extension de l'esclavage fut la plus forte, notamment en Guyane hollandaise, où la mise en valeur des terres, très active, induisait des importations massives d'esclaves. Du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, environ 13 millions d'individus furent ainsi transportés et « traités » dans des conditions dramatiques. D'où venaient-ils ? Non pas d'une région africaine unique, mais de zones parfois fort éloignées, ce qui rendait plus difficile encore les liens sociaux sur les plantations. Les historiens s'accordent néanmoins à penser que nombre d'esclaves surinamiens auraient eu pour pays natal la Côte d'Ivoire, la Côte de l'or, la Côte des esclaves et les pays bantous, avec prédominance d'origine dans le Royaume Ashanti.

Au demeurant, les conditions de vie faites aux esclaves furent d'une telle rigueur, en Guyane hollandaise surtout, que les insurrections et le marronnage s'y multiplièrent. Les esclaves les plus vaillants s'enfuirent, gagnèrent la forêt, s'organisèrent en bande, attaquant les plantations si besoin était, pour y faire des émules et se procurer des femmes.

Cruellement poursuivis à l'occasion de véritables « chasses à l'homme », les groupes marrons des forêts surinamiennes menèrent toutefois la vie dure à leurs anciens « propriétaires », créant un climat d'insécurité permanent. De ce fait, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, différents accords de paix furent conclus entre le pouvoir hollandais et les tribus de fugitifs. Le traité signé en 1760 avec les deux tribus dominantes, celles des Saramakas et des Djukas, fut suivi, en 1783, d'un traité conclu avec Aluku Nenge, surnommé Boni, dont le nom devint celui d'un groupe dissident que les aléas de leur histoire allaient conduire jusqu'à la rive française du Maroni.

A la suite de ces négociations, les esclaves fugitifs purent s'organiser en micro-sociétés ouvertement reconnues et bénéficiant du libre usage de leurs territoires.

Les ancêtres des Saramakas, des Djukas, des Paramakas et des Bonis qui vivent actuellement en Guyane ont en commun d'être venus d'Afrique entre les années 1650 et 1800 et d'avoir conquis leur liberté dans les forêts surinamiennes.

Ajoutons que dès la première libération des esclaves (février 1794), de nombreux Noirs, plutôt que de continuer à travailler comme salariés dans les « habitations » où ils avaient été esclaves s'installèrent également dans les forêts, phénomène renouvelé en 1802, lors du rétablissement de l'esclavage sous le Consulat. Mais il fallut attendre la Révolution de 1848 pour que l'esclavage fût définitivement aboli.

## La Guyane vue de France au XVIII<sup>e</sup> siècle

« La Guyane se compose de deux parties, française et hollandaise, dont les côtes sont baignées, en Amérique, des mers de l'Océan Atlantique. On a rapporté des choses merveilleuses de ce pays qui serait aussi fécond en or que l'Arabie en sable. La poudre d'or y était si commune, dit-on, que les habitants d'autrefois s'en couvraient le corps, aux fêtes publiques, après s'être frottés d'un baume gluant. Mais lors de la conquête de ces contrées, on a vu combien ces prétendues merveilles étaient exagérées.

Les nègres marrons y forment un peuple vraiment redoutable, ce sont les cosaques de l'Amérique, pour peu qu'on considère leur vie errante et pillarde. On leur fait la chasse avec des dogues dressés à poursuivre le gibier humain.

Jamais une négresse n'y est incommodée de sa grossesse ; on en a vu une qui, après avoir reçu 50 coups de fouet, cinq ou six heures avant d'accoucher, n'en a pas moins mis son enfant au monde très heureusement. »

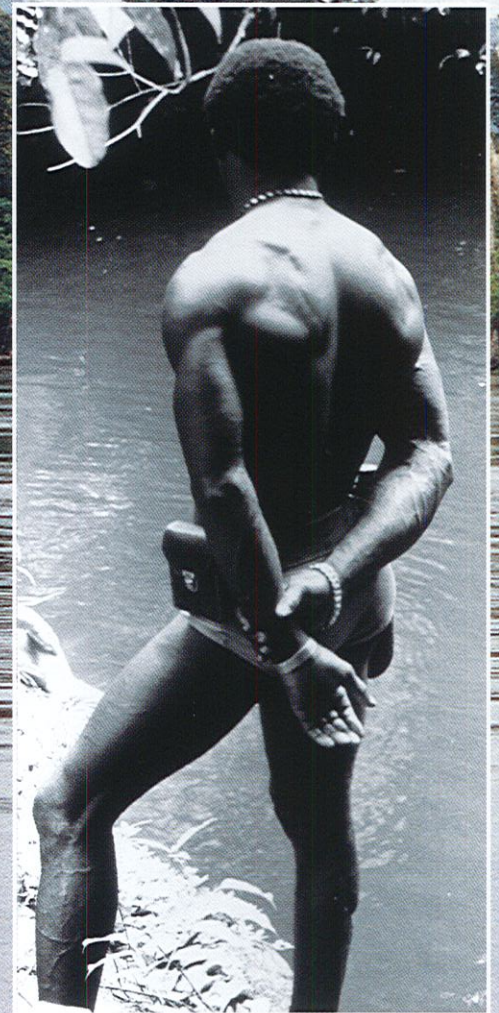
Chapitre Guyane, in *Description des mœurs et coutumes de tous les peuples du monde* par P.C.  
Paris chez Lécivain, 1821.

### Complainte africaine

« (...) Aux nôtres ils nous ravissent  
tout ça pour nous emporter  
enchaînés sur un navire  
voquant vers la liberté.  
Et lorsqu'ils nous installèrent  
dans leurs cales de malheur,  
je vous dis pas la galère  
la gadoue et la douleur.

L'air marin creusait nos veines  
nous mettait en appétit  
de sorte que la famine  
gagnait petit à petit.  
Le voyage, en d'autres termes  
n'était pas de tout repos  
bien des frères d'épiderme  
devaient y laisser leur peau. »

Chanson de BIA,  
texte Jean Duino – (couplet 2 et 3),  
in *La mémoire du vent*.



Georges Amoïda, Sinamary

## *Histoire d'une révolte*

« En 1772, une révolte plus terrible que toutes les précédentes éclate sur les bords de la Cottica. Elle a pour chef un mulâtre nommé Boni, né dans les bois d'une mère esclave et fugitive. Les milices de la colonie sont insuffisantes et l'on demande au Prince d'Orange un corps de troupes régulières pour combattre l'insurrection. (...)

Le colonel Fourgaud, chef de ces soldats (...), était un de ces hommes de fer comme il en fallait pour diriger une pareille expédition. Dur, impitoyable pour des souffrances qu'il partageait lui-même, il poursuivait son but, faisant manœuvrer ses troupes en tous temps et en toutes saisons, à travers criques, marécages, savanes, pri-pri, sans s'occuper des cris et des plaintes des officiers et des soldats, mais aussi sans laisser repos ni merci à l'ennemi.

La prise du village de Gado-Saby, où se trouvait Boni lui-même, donna le coup de grâce à l'insurrection ; mais la victoire avait coûté cher aux vainqueurs. Sur 1200 hommes envoyés de Hollande, 100 à peine revinrent au pays, malades et épuisés des suites de cette affaire désastreuse.(...)

Blessé, poursuivi à outrance, chassé successivement de ses villages incendiés, Boni guide la retraite de ses soldats ; il franchit le Tapanoni et se réfugie vers le haut Maroni avec les débris de sa nation dispersée. »

Frédéric Bouyer

In *La Guyane française, notes et souvenirs d'un voyage effectué en 1862/63.*

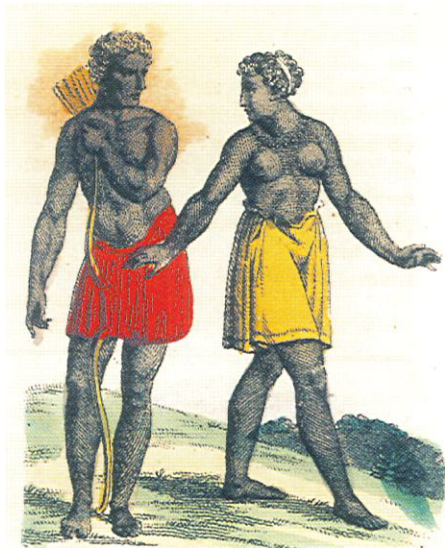
Paris ed. Hachette, 1867.



# Les ethnies businengé

**C**OMPTÉ TENU de leur commune histoire, c'est à l'échelle du Surinam en même temps que de la Guyane qu'il convient de décrire les ethnies qui sont à l'origine de l'art businengé.

■ Les Saramakas constituent le groupe le plus connu et le plus nombreux. Leur installation ancienne au centre du Surinam, autour de la rivière Saramaka, a récemment subi deux occasions de déstabilisation grave. D'une part, en 1960, la création d'un lac de barrage engloutissant la moitié de leur territoire, a contraint les 2/3 des habitants à un exode forcé. D'autre part, lors de la guerre civile des années 1980, nombre d'entre eux ont fui en Guyane française, pour un temps plus ou moins long. Certains groupes Saramakas habitent cependant de façon permanente à Kourou (« Village Saramaka »), Tampac et Saint-Laurent du Maroni. La sculpture sur bois reste également vivace dans les deux communautés, française et surinamienne, qui se perçoivent d'ailleurs comme une seule entité.



■ Les Bonis (ou Aluku), qui se sont formés vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont une histoire largement mythifiée du fait de l'épopée vécue par leurs ancêtres sous la houlette de leur chef historique, Boni, assassiné en 1791 avec son lieutenant Coro Comorentin. Son peuple fut alors vassalisé par les Djukas, de fraîche date alliés des Hollandais. D'abord installés vers le haut Oyapock, les Bonis ont occupé dès les années 1860 la rive droite du Maroni, à la suite d'un accord avec les autorités françaises. Il s'agit donc du groupe le plus attaché à la France, implanté surtout dans la région de Maripasoula et d'Apatou.

Une forte tradition de peinture sur bois les caractérise ; excellents navigateurs, ils ont eu longtemps le quasi-monopole de la navigation sur le Maroni.

■ Les Djukas (environ 20 000) sont principalement installés au Surinam sur le Tapanahoni. Mais des groupes de plus en plus nombreux vivent également sur la rive française du Maroni dans la région de Grand-Santi-Providence. L'esprit de rébellion et l'ardeur combative des Djukas lors des révoltes anti-esclavagistes sont restés célèbres comme leur aptitude à faire plier le pouvoir hollandais lors de la signature des traités.

■ Les Paramakas, très peu nombreux en Guyane française, ont installé leurs villages à Langa-Tabiki et Amekan. Ils ont été plutôt cultivateurs que navigateurs. Comme les Kwintis et les Matawais, ils sont issus de la même souche que les Djukas.

Pour survivre, ces différents groupes ont dû non seulement s'adapter à un environnement difficile, mais inventer leur propre système d'organisation sociale en se fondant sur la mémoire d'origines africaines trop diverses pour qu'un modèle unique pût s'imposer.

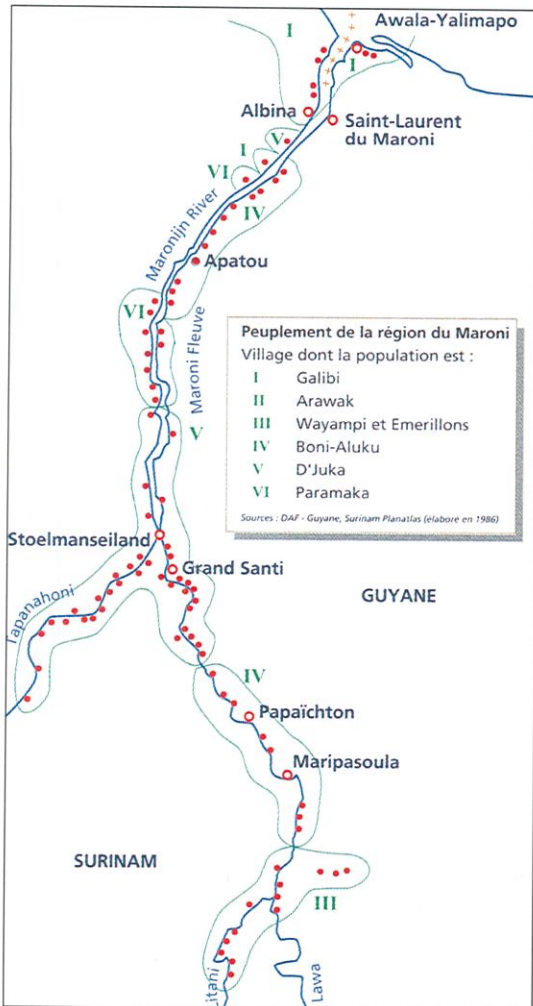
L'originalité des institutions mises en place tient sans doute à la nécessité où ils se sont trouvés d'établir une synthèse riche d'ouverture à des modèles très variés, d'abord africains, mais aussi amérindiens et européens.

Si des spécificités marquent chaque ethnie, quelques grandes dominantes sont communes. Toutes sont dirigées par un chef coutumier, le Grand Man, garant de la permanence des rites, juge suprême et médiateur dans les conflits. Son pouvoir est reconnu par les autorités de tutelles. Il est assisté par les « Capitaines », organisés en « Conseil » et qui font régner l'ordre dans les villages.

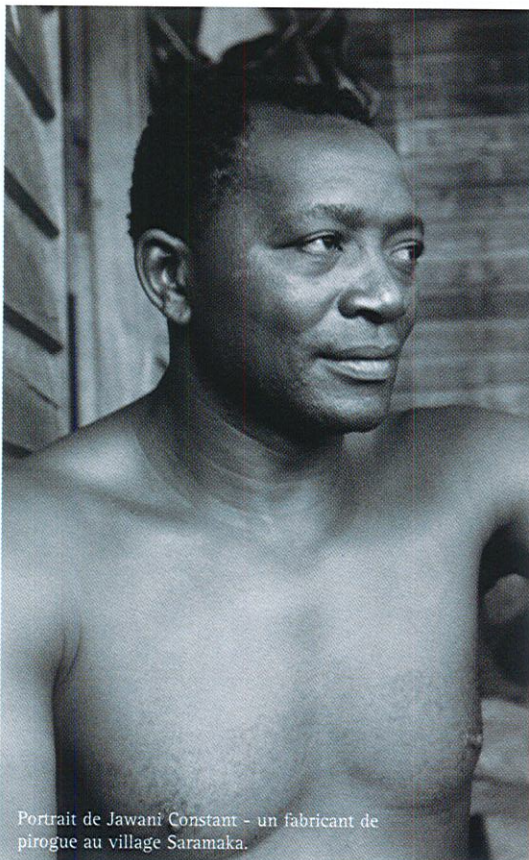
Sur le plan des croyances, c'est une forme d'animisme qui domine, mais revu et corrigé par l'histoire et l'imaginaire de chaque ethnie, qui honore ses propres divinités sur la base d'un dieu suprême appelé Papa gadu. Le culte rendu aux ancêtres est omniprésent.

Sur le plan linguistique, deux langues sont utilisées : le Saramaka, parlé par les Saramakas et les Matawais ; le Taki-Taki, apparenté au Pidgin des côtes africaines, parlé par les Djukas, les Bonis et les Paramakas.

Vêtement Saramaka dans les années 1960  
 Peuplement de la région du Maroni  
 Photo R. Price.



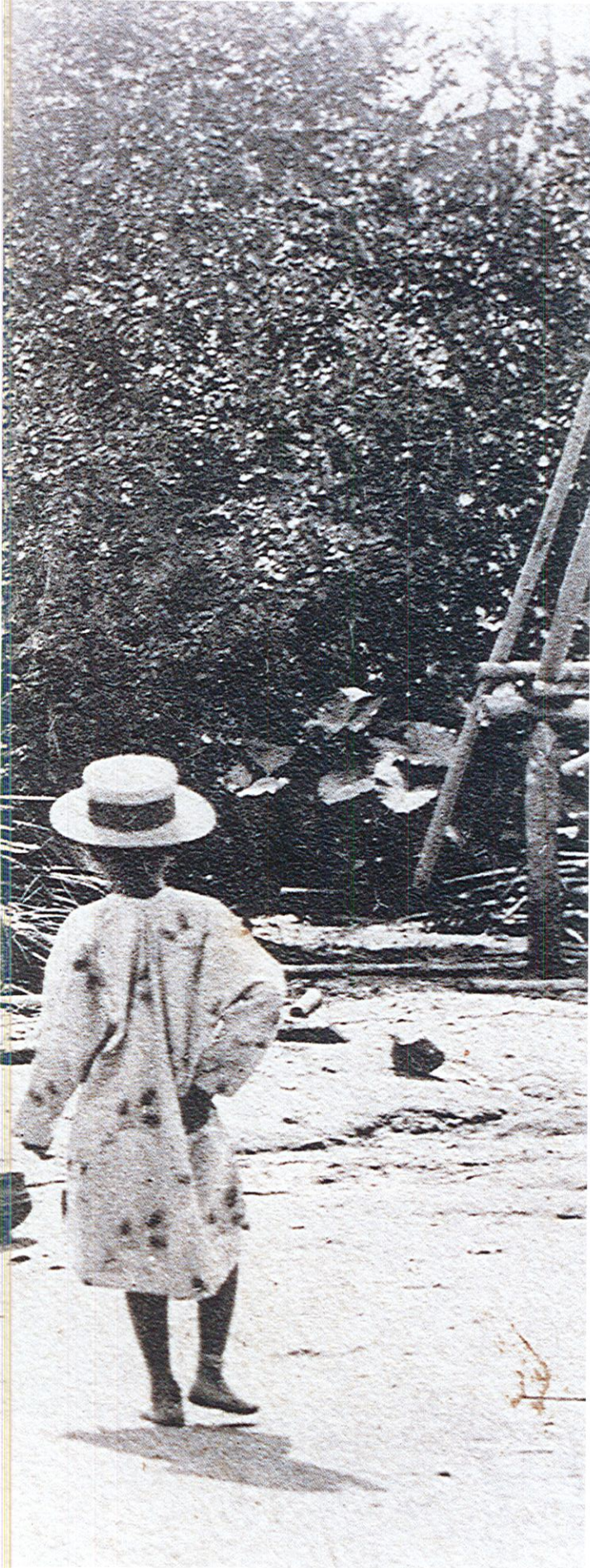
Document de Jacqueline Zonzon, in *Géographie de la Guyane*



Portrait de Jawani Constant - un fabricant de pirogue au village Saramaka.



Capitaine Cala Aboï Koni (décédé en 1994)  
et sa femme. Photo R. Price.



Devant d'une case au bord du Maroni - Village Boni.  
Photo G. Evrard - Document : Musée des Cultures Guyanaises, Guyane.

### *Le clan de la mère (Ghana)*

*« Dans le cas de mes parents, par exemple, tous les deux étaient de même race, mais mon père appartenait au clan Asona, tandis que ma mère descendait du clan Anona. Puisque c'est la ligne maternelle qui détermine l'hérédité, j'appartiens non pas au clan de mon père, comme c'est le cas à l'issue des mariages occidentaux, mais bien à celui de ma mère. »*

Kwame Nkrumah,  
*Autobiographie*  
Nelson, Edimbourg, 1957.

### Une nouvelle culture

C'EST DANS L'ESPRIT plutôt qu'à la lettre qu'on retrouve de troublantes correspondances entre la culture businengé, née en quelque sorte d'elle-même et les cultures africaines d'origine. Ainsi le matrilineage est-il la règle coutumière chez les Ashanti du Ghana. Sa reprise chez les Noirs Marrons des Guyanes s'explique aussi par les difficultés de la vie familiale dans les plantations, où le lien mère/enfant avait un sens particulièrement fort.

L'organisation sociale des ethnies noires est donc fondée sur les groupes de parenté de la lignée maternelle, c'est-à-dire issus des descendants d'une ancêtre commune.

Les membres du lignage étaient à l'origine réunis dans un même village et responsables des mêmes terres, sans esprit de propriété individuelle. Quoique érodé, ce principe reste toujours vivace et s'illustre par une forte solidarité de groupe. Dans la tradition, les dettes de l'un sont payées par tous, la notion d'héritage individuel n'existe pas, le commerce est interdit au sein du lignage, de même que l'enrichissement personnel d'un membre.

La règle du matrilineage induit des relations familiales particulières. On considère comme frères et sœurs les individus situés, quel que soit leur âge, à la même génération par rapport à l'aïeule de référence. Les hommes les plus proches d'elle constituent tous des « oncles » qui ont droit de regard et de tutelle sur les « neveux ». Ce système, qui fonde l'unité des lignages s'articule à la conviction d'une responsabilité religieuse commune à l'égard du kunu, malédiction vengeresse exercée par une divinité à l'encontre du lignage et transmis par la mère. Le culte des ancêtres, les prières et libations aux divinités locales, ou le respect d'interdits transmis par les pères aux plus jeunes sont également l'affaire de tous.



## Famille, éducation

CHEZ LES NOIRS MARRONS, les relations familiales ne sont pas assimilables au modèle occidental. Le principe de matrilinearité a été poussé à l'extrême car il n'y a pas cohabitation des époux.

Une fois le mariage agréé par les oncles respectifs, le jeune mari construit une maison pour sa femme, à proximité de celle de sa mère, où il se contente de lui rendre des visites épisodiques afin de lui apporter son aide dans les travaux pénibles de l'abattis. Lui-même, sauf exception, réside dans son propre village en célibataire, mais se fournit en provision dans l'abattis de sa femme. Il s'agit en somme d'un contrat économique, d'ailleurs aisément révoqué par divorce entre les deux parties. Les mariages entre membres d'une même lignée sont fermement proscrits. La polygamie des hommes est acceptée mais pratiquée assez rarement.

Hommes et femmes tiennent beaucoup à cette indépendance respective.

Leur séparation de fait explique peut-être l'importante charge symbolique des nombreux cadeaux que l'on se fait d'un sexe à l'autre, dont les motifs ornementaux ont valeur de langage. Elle induit aussi des relations familiales originales : les enfants sont élevés par leur mère jusqu'à l'âge de 5 ans environ, puis confiés à un tuteur, qui peut être la mère elle-même, une grand-mère maternelle, une sœur aînée, parfois le père. Dans ce dernier cas, les enfants habitent son village. Mais d'une façon générale, l'enfant est censé appartenir à la mère qui oriente à sa guise son éducation, et peut à son gré rompre le lien contracté avec le père.

L'éducation des enfants est fondée sur le principe de l'exemple, les jeunes étant très tôt initiés à l'art du jardinage, de la fabrication des objets usuels, des pirogues et pagaies. Les différents apprentissages se font en grandeur réelle et s'échelonnent selon l'âge des jeunes. Le processus est celui de l'imitation. Il tend à valoriser l'esprit de responsabilité et le sens de l'ouvrage bien fait. Au passage sont ainsi transmis les savoir-faire qui progressivement transformeront les garçons en artisans du bois ou piroguiers chevronnés, les filles en agricultrices et couturières averties.







## Evolution

L'ÉQUILIBRE du système économique et social businengé a trouvé son apogée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup>. Mais peu à peu le sens de l'autarcie s'est effrité au contact des modes de vie occidentaux.

A l'origine, l'agriculture était prise en charge par les femmes, à l'exception de l'abattage et du sciage, tandis que les hommes chassaient et pêchaient sur les territoires du lignage. Puis, avec l'arrivée des orpailleurs, dans les années 1850, les hommes ont loué leurs services comme piroguiers, introduisant ainsi l'échange monétaire dans une économie qui l'ignorait. Progressivement un système mixte s'est instauré, souvent basé sur le travail temporaire des hommes à l'extérieur, notamment sur les chantiers forestiers. Enfin, la séduction opérée sur les différentes ethnies par des biens de consommation attractifs venus de la côte, comme les obligations administratives diverses en matière d'état-civil, de propriété foncière, ou de relogement en milieu urbain, ont contribué à déstabiliser les fondements même de la culture businengé, saisie entre deux pôles contradictoires : la revendication identitaire et l'assimilation.

Pour autant, le même esprit de synthèse qui a permis aux Noirs Marrons d'inventer leur propre culture à partir d'influences diverses rend crédible l'hypothèse d'une nouvelle et positive mutation au sein de la nouvelle donne économique et sociale de la Guyane actuelle.



Rue principale de l'ancien village Saramaka à Kourou avant sa restructuration.



*Eibi Na Nani*  
Atelier de sculpture dans le village Saramaka



# ARTISANAT ET VIE PRIVÉE



Atipa Baya sculptant une pagaie pour ses amis.

## Valeur d'usage et valeur symbolique

**L**ES PRATIQUES ARTISTIQUES des Noirs guyanais dans les plantations au temps de l'esclavage ont probablement été fort réduites. Si le chant, la danse, les traditions orales ou certaines pratiques religieuses ont pu s'y maintenir dans les moments de repos, en revanche la gravure ou la sculpture sur bois, qui demandent du temps et de la concentration y seraient demeurées à l'état latent, sans que pour autant, il y ait oubli total des cultures d'origine.

Ce n'est qu'avec le temps retrouvé au sein de la forêt protectrice, puis au fil de l'atténuation des conflits, que le plaisir de faire a pu retrouver droit de cité. Générant ses propres formes, imprégnées de souvenirs trop lointains pour être oppressants, il s'est constitué autour des besoins les plus simples sans véritable lien avec les pratiques religieuses ou sociales.

De fait, aucune des productions artistiques traditionnelles des businengé n'est « gratuite ». Il n'y a pas de sculpture à proprement parler (statuaire), pas de peinture isolée d'un support fonctionnel (pagaies, façades de maisons), pas de gravures indépendantes d'un objet lié à la vie quotidienne (plats à vanner, récipients divers). On veut en somme rendre beau l'objet d'usage en le traitant de telle sorte qu'il s'épanouisse tout en épanouissant son auteur.

Le matériau utilisé, essentiellement le « bois cajou », est retenu pour sa bonne résistance au temps et son adéquation à un outillage très rudimentaire : sabre, couteau, rabot, auquel il faut ajouter le compas nécessaire à l'élaboration des figures abstraites.

Progressivement, des techniques nouvelles sont venues enrichir les savoir-faire de base : marqueterie, pyrogravure, inclusions de clous décoratifs sont utilisés au gré de l'inspiration ou des trouvailles.

Au rythme des générations, cet artisanat se complexifie en fonction des sensibilités propres à chaque ethnie, les productions des Saramakas étant considérées comme plus géométriques que celles des Djukas et des Bonis.

Aussi bien, les motifs décoratifs utilisés ne sont-ils que rarement figuratifs, si ce n'est à l'époque ancienne. Ils évoluent ensuite vers une stylisation telle que leur sens échappe au profane. L'abstraction finit par s'imposer sans en découdre pour autant avec le plaisir de signifier, au contraire.

La signification symbolique des motifs ornementaux gravés ou sculptés est à ce point foisonnante qu'elle nécessite d'être étudiée comme on le fait d'une langue, en distinguant le vocabulaire de la syntaxe et la phrase du texte, avant de situer l'ensemble dans un système de communication supposant un émetteur et un récepteur du message.

Car c'est bien de messages dont il s'agit, l'objet sculpté ayant généralement rôle de « cadeau » destiné à illustrer les sentiments d'un homme pour une femme, et ce non pas à la diable ni sommairement, mais de façon à ce que l'heureux destinataire ait à décrypter, sous-jacent aux lignes de surface, un véritable discours. Classique ou provocateur, humoristique ou austère, il raconte en tout cas quelque chose à quelqu'un.

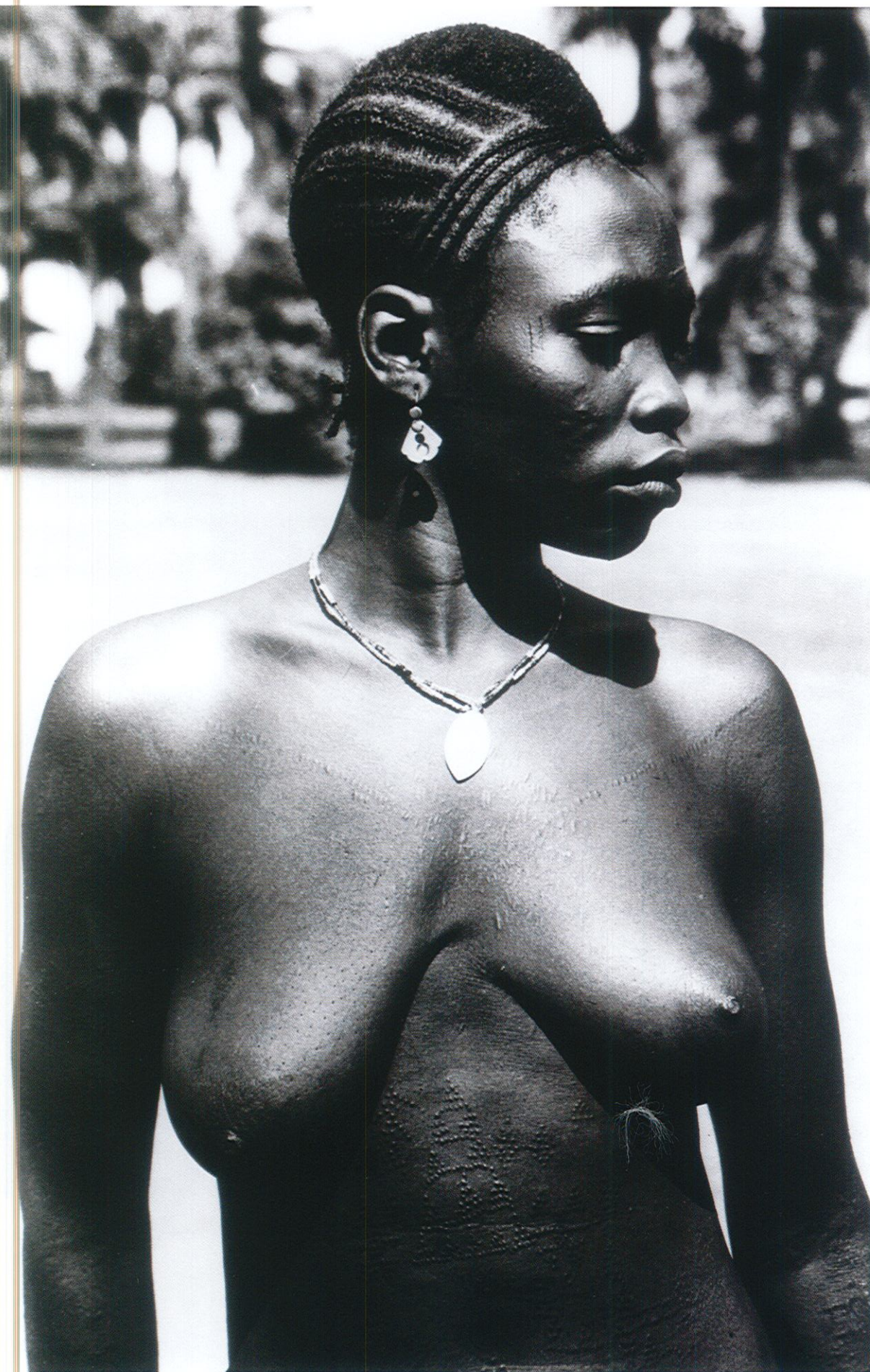
Chercheurs et spécialistes, au premier chef Jean Hurault, ont patiemment répertorié les signes constitutifs de ce langage en fonction des grandes périodes de son évolution, tâche difficile s'il en est, du fait d'une règle culturelle toujours très présente chez les Noirs Marrons : « Ne dis jamais que la moitié de ce que tu sais ».

Au demeurant, l'émotion esthétique ressentie devant les réalisations artistiques des différentes ethnies, en particulier pour les œuvres de la période classique, est, en soi, assez forte pour susciter l'admiration en dehors même de tout « décodage ».



Jolanda réalisant des motifs sur tissus au point de croix.





*Je suis noire...*

*« Je suis noire, mais je suis belle !  
L'habit de la douleur est noir ;  
alors que vos femmes pleurent le deuil,  
elles se couvrent de vêtements noirs.  
Moi je suis noire !  
Mais la joie s'est assise dans ma  
demeure avec ses riches habits aux  
couleurs éclatantes ;  
et si je pleure mes vieux parents,  
c'est la couleur blanche  
qui me couvre pour le deuil.  
Je suis noire cependant ! »*

Ismael Urbain,  
in, *Voyage d'orient*  
ed. L'Harmattan, 1993.

Femme du Zaïre, région de l'Uele.  
La scarification, appelée en Guyane *Kokoti*, signifie la beauté.  
Collection du Musée de l'Homme, Paris, Goldstein, 1949.



# Au plus près du corps

## Scarifications

**L**ES TRADITIONS AFRICAINES sont particulièrement riches en créations qui prennent pour support le corps lui-même. On le sculpte, on l'orne, soit directement sur la peau nue par scarification ou tatouages, soit par affirmation de ses lignes grâce aux parures vestimentaires et aux bijoux.

Cet art particulier de mise en valeur du corps qu'est la scarification est longtemps resté vivace dans les différents groupes businengé, chaque ethnie ayant ses propres modes et préférences.

Les femmes procédaient entre elles, sous la gouverne d'une officiante réputée habile et à l'insu des hommes, aux incisions dont les cicatrices allaient illustrer les motifs voulus, préalablement dessinés

sur la peau à l'aide d'un mélange d'eau et de kaolin. Ces motifs étaient disposés sur le haut de la poitrine et du ventre, parfois en bracelet sur la partie haute du bras, ou sur les jambes. Les figures à la commissure des lèvres, naguère fréquentes, ont disparu les premières. S'est également perdue la tradition des incisions décoratives chez les hommes, dont les anciens continuent toutefois d'estimer très érotique la mémoire du spectacle ou du contact des « chéloïdes » sur le corps de l'aimée.

Les motifs traditionnels des scarifications s'organisent en compositions symétriques, fondées sur quelques principes de base enrichis ou détournés par les jeux de l'imagination, le résultat recherché tenant non seulement à la qualité des dessins,

mais à celle du relief créé par la cicatrisation ainsi qu'au contraste de coloration entre les lignes incisées et le noir naturel de la peau, qui se chargeait, à ce voisinage, d'un surcroît de vie.

Une tendance générale à la simplification des motifs a signalé, dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, un abandon de cette pratique. Elle semble aujourd'hui perdue à moins que le renouveau de l'affirmation identitaire des Noirs Marrons ne vienne la revivifier.



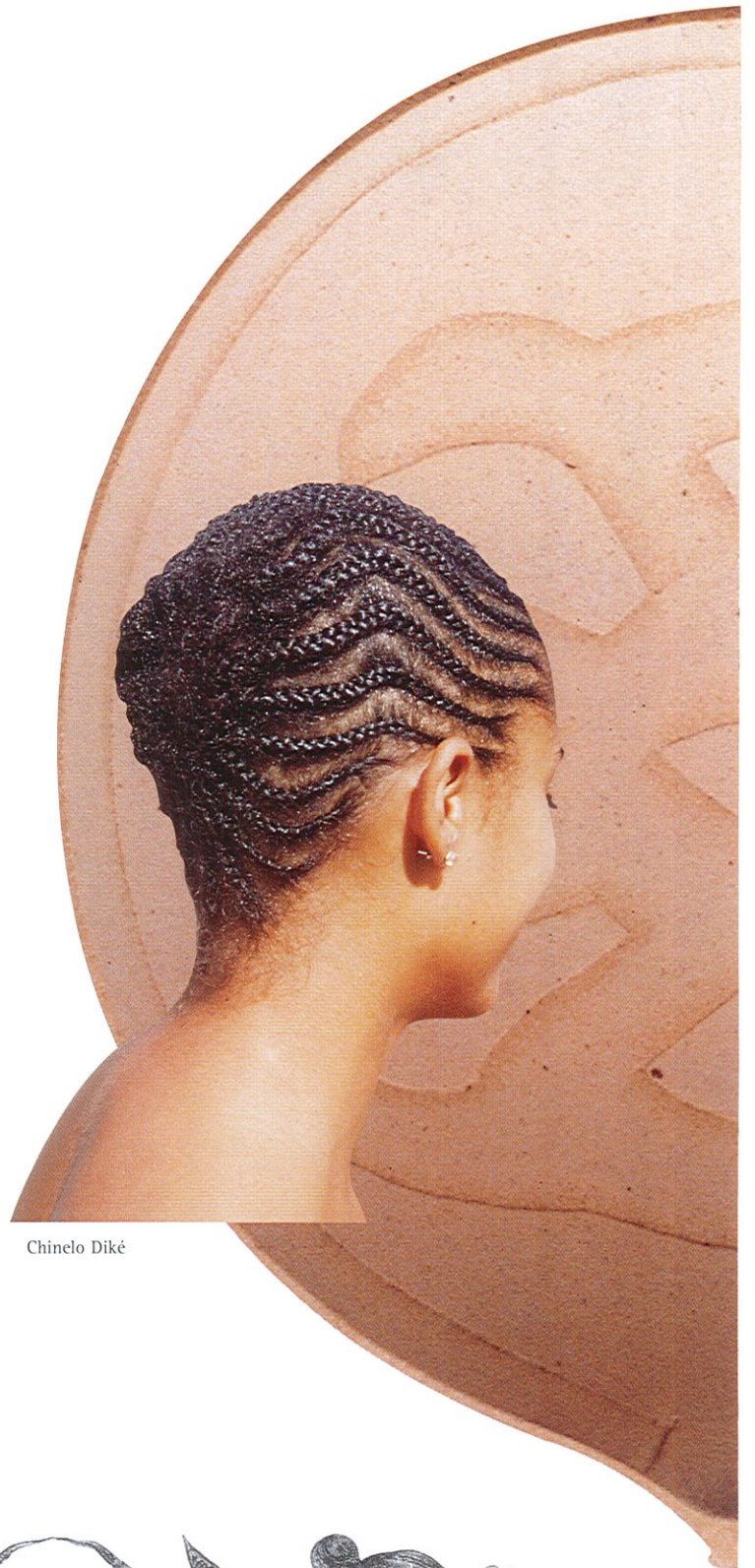
Scarifications sur le corps d'un homme du Surinam.  
Musée des Cultures Guyanaise - Guyane .

## Coiffures

LA TEXTURE même des chevelures africaines semble appeler un traitement plastique tirant parti de leur aptitude à se laisser modeler et sculpter, comme l'attestent, entre autres, dessins et photos d'archives en provenance du Ghana ou de la Côte d'Ivoire.

De nombreuses femmes businengé, malgré une tendance récente à l'occidentalisation dans la mise en valeur du corps, ont conservé une vive sensibilité en matière de coiffures, utilisant comme « modèles » privilégiés les fillettes du village.

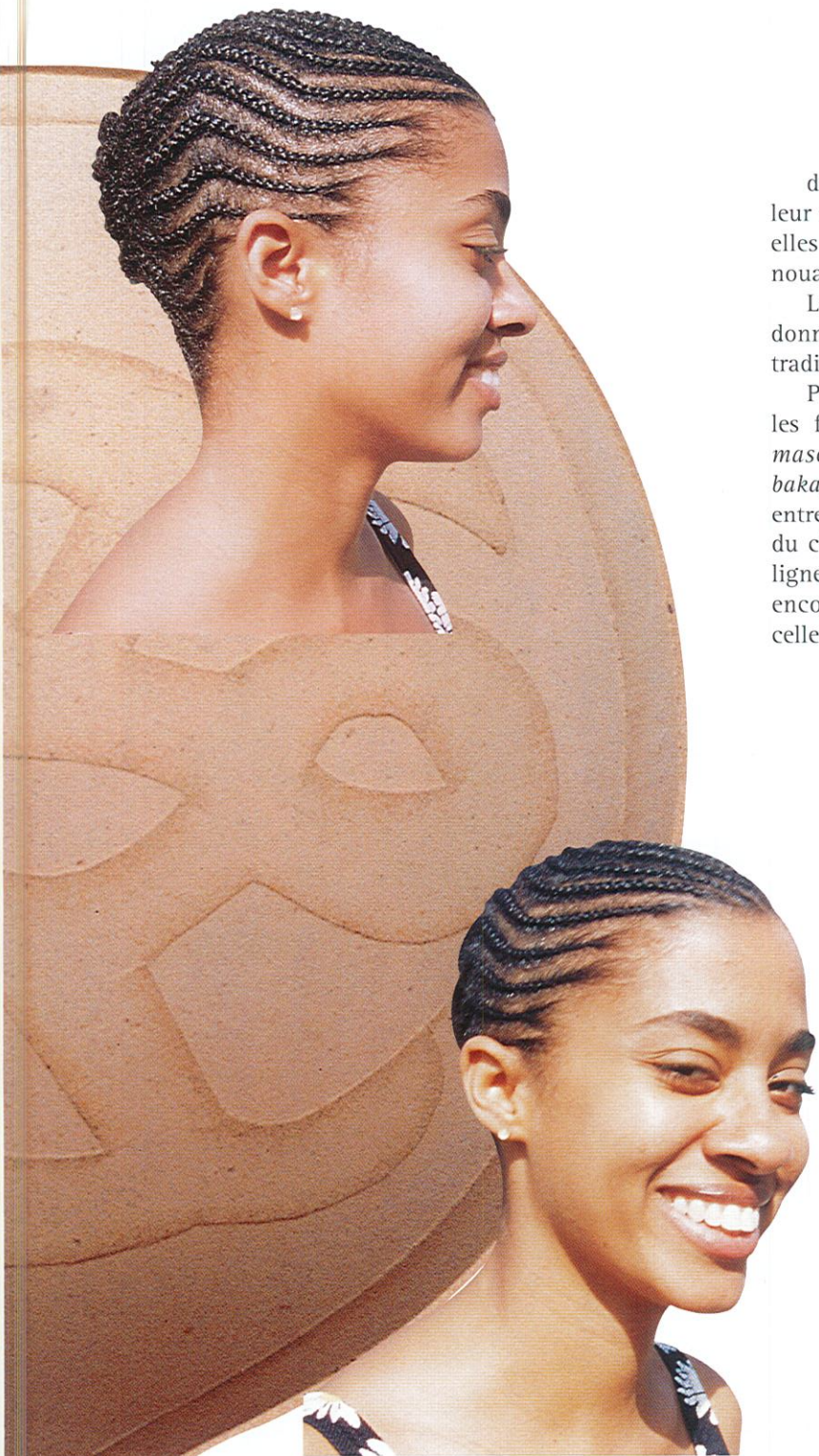
Il y aurait eu retour à cet art après l'abolition de l'esclavage, les « négresses » des plantations comme les créoles du



Chinelo Diké



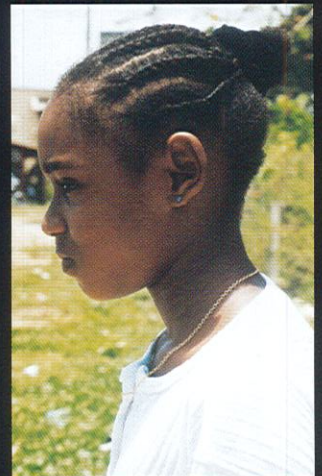
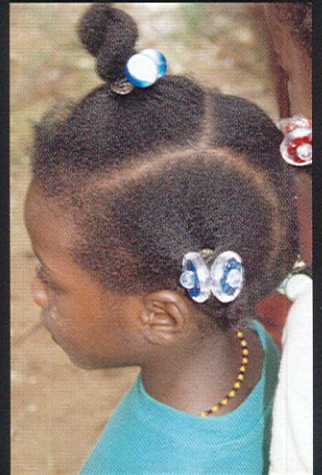
Coiffures de femmes du Ghana.



début du siècle, ayant plutôt centré leur attention sur le port du foulard dont elles couvraient leur chevelure en le nouant de manière fantaisiste.

Les hommes, de leur côté, ont abandonné pour le cheveu court leurs coiffures traditionnelles.

Plusieurs types de coiffure se partagent les faveurs des jeunes femmes (*kapata*, *maseilanti*, *bakafinga*, *pito*, *kwi-kwi-baka*) où se retrouvent figures de symétrie, entrelacs, effets proches du calembour ou du clin d'œil, qui rappellent les motifs et lignes de composition des peignes ; ou encore inclusions de perles évoquant celles des clous dans les bois sculptés.





## Les peignes

**I**NDISSOCIABLE DES COIFFURES, le peigne en bois est un des objets du quotidien les plus représentatifs de l'art businé. Aujourd'hui sa valeur symbolique a pris le pas sur sa valeur d'usage.

Fonctionnel par nature, il est néanmoins le support d'une très riche ornementation sculptée et gravée, qui s'est diversifiée au fil des générations, selon « le goût du jour », l'habileté ou l'imagination de son auteur.

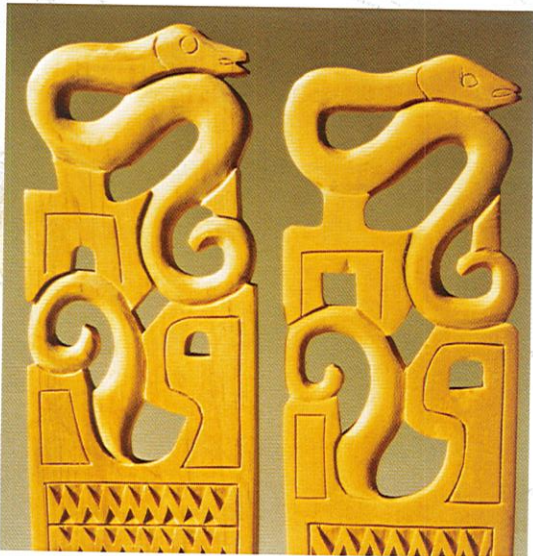
Du fait d'une fragilité due à l'usage comme à la minceur des dents, de rares exemplaires antérieurs au XX<sup>e</sup> siècle ont pu être recueillis. Des plus anciens, qui présentent une poignée cylindrique, aux plus classiques, composés dans une seule pièce de deux rectangles d'égale hauteur (l'un formant la poignée sculptée, l'autre la dentelure), la variété des traitements est infinie.

La forme des premiers peignes, plus large, tend progressivement à s'allonger, ce qui réduit le nombre de dents, tandis que les motifs, d'une grande virtuosité technique, se démultiplient, depuis les représentations métaphoriques d'animaux stylisés, jusqu'aux volutes symétriques, en passant par les entrelacs de rubans caractéristiques. Ici ou là, la symétrie de base est rompue à l'occasion de compositions plus audacieuses mais toujours très équilibrées. L'inclusion de clous décoratifs relève parfois la plastique du modèle. Des tentatives de peignes à profil courbe ont été faites, que leur fragilité a conduit à abandonner. Dans les années 1970, l'adjonction de dents en aluminium a connu une certaine vogue, comme la fabrication de peignes à motifs minimalistes, surtout produits pour les touristes dans des bois tendres, de piètre longévité.

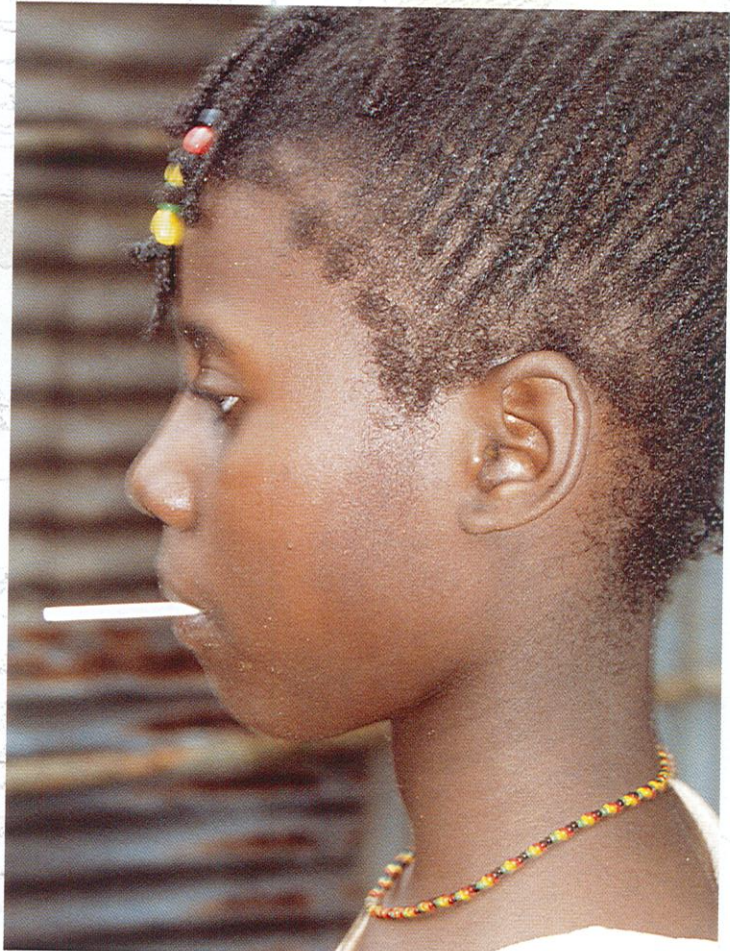




Différents symboles sculptés sur les peignes.  
Les entrelacs symbolisent le mariage et l'amour.



Peigne serpent en bois de citronnelle.  
Le serpent est symbole d'intelligence.



## Tissus, broderies.

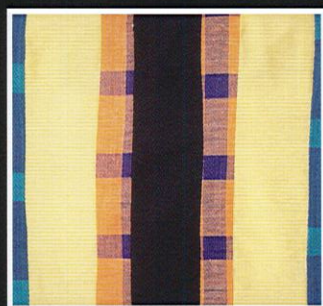
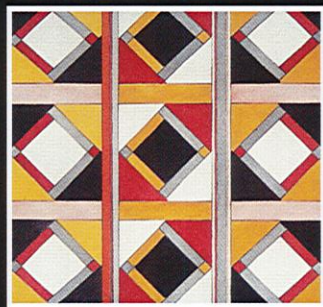
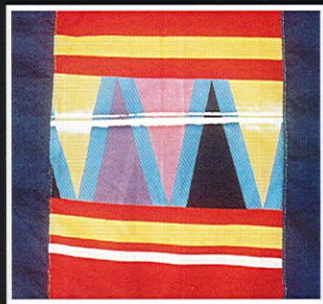
LE REMARQUABLE TRAVAIL de recherche conduit par Sally et Richard Price sur l'artisanat des Noirs Marrons du Surinam et de Guyane, et ce au plus près de la mémoire et du vécu des intéressés, a contribué à sa reconnaissance comme art non seulement en matière de sculpture, gravure, ou peinture sur bois, mais aussi dans un domaine plus modeste, celui de l'artisanat sur tissu, qu'il s'agisse de broderies, d'applications ou de patchwork.

Leur regard minutieux, à la fois extérieur et intime, permet une lecture cohérente de ce qui pourrait apparaître, dans les habitudes vestimentaires des Noirs Marrons, comme une succession désordonnée de modes passagères empruntant ici aux Amérindiens, là aux Européens des éléments aléatoirement intégrés.

Les Price montrent au contraire à quel point la relation au vêtement participe d'une philosophie de la vie toute tendue vers la singularisation de l'individu en tant qu'être unique. Tout homme est unique, toute femme est unique, tout objet est unique. Un métrage de tissu acheté sur la côte n'a pas d'identité tant qu'il n'est pas réinvesti par une ornementation propre, tant qu'il n'est pas recréé en vue d'illustrer un lien amical ou amoureux particulier.

Le vêtement le plus représentatif de la tradition vestimentaire des Noirs Marrons est la cape d'homme, composée d'un simple rectangle jeté sur les épaules ou autour de la taille.

Les premières capes attestées présentent des broderies sur fond clair, organisées selon un axe vertical déterminant le jeu de motifs symboliques brodés par la femme avec des fils de couleur noire, blanche, rouge et jaune, sur un dessin tracé par l'homme





Différents motifs de cape d'homme en patchwork réalisés par les femmes.  
Musée des Cultures Guyanaises, Cayenne.



Photo R. Price

D'abord de forme carrée, les capes se sont allongées, les couleurs se sont enrichies, les signes diversifiés. Aux broderies ont été jointes des applications de tissus monochromes, puis est né le patchwork particulier consistant à assembler entre elles d'étroites bandes verticales de tissu déjà imprimé, qui vont être assemblées pour aboutir, par décalage des rayures initiales, à un agencement de formes et de couleurs échangeant entre elles d'audacieuses provocations.

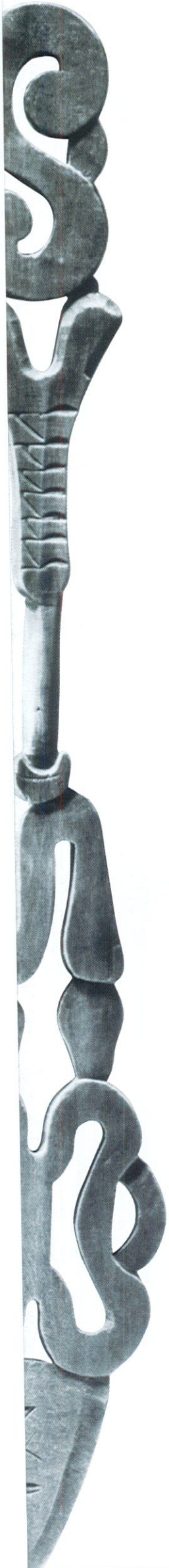
L'organisation de la composition se fait à partir de la bande centrale, plus large que les autres, appelée colonne vertébrale, autour de laquelle vont être disposées, par paires, les bandes secondaires choisies pour les effets de contraste qu'elles permettent. Par extension symétrique, l'ouvrage se développe jusqu'aux bordures, celle du sommet étant neutre, celle de la base vivement colorée.

Cette technique, née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a donné lieu à de véritables tableaux dont la modernité frappe l'oeil occidental. Elle fut utilisée également dans la création de pagnes, de draps de hamac, de chemises ou de vêtements de cérémonie, sans que ne se perde l'usage parallèle de la broderie, souvent associée aux motifs du patchwork pour en rehausser les contours ou bordures. Avec la découverte du point de croix, l'art de la broderie sur fond monochrome s'est à son tour imposé dans les années 1970, mais sans obtenir le même succès de prestige que celui des patchworks ou applications de la période précédente.



Cape. Photo R. Price.



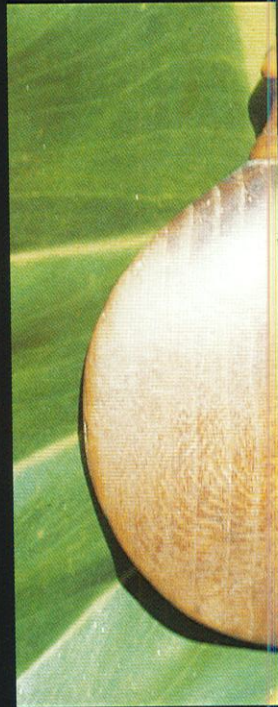


Palette en bois pour brasser les aliments Haut-Maroni.  
Collection Musée de l'Homme. Photo : D. Ponsard.



- 1 - Pagaie en bois sculpté.
- 2 - Battoir à linge en bois sculpté en forme d'épi de maïs.
- 3 - Palette-peigne en bois sculpté, utilisée pour touiller la nourriture et aussi comme peigne.
- 4 - Outil en bois sculpté utilisé pour saigner les balatas, arbre donnant le latex.

Collection, Musée de l'Homme, Paris.

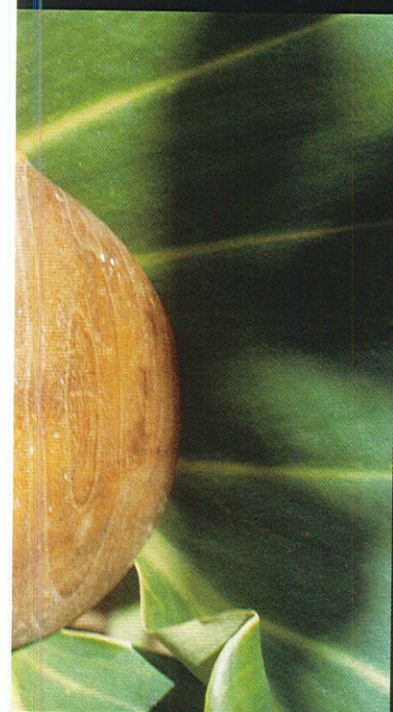


## Objets de la vie

SI LA VAISSELLE occidentale a largement remplacé aujourd'hui dans les villages la riche panoplie des récipients traditionnels, l'art très particulier de la gravure suralebasse, ou celui de la sculpture de plats et plateaux en bois restent vivaces.

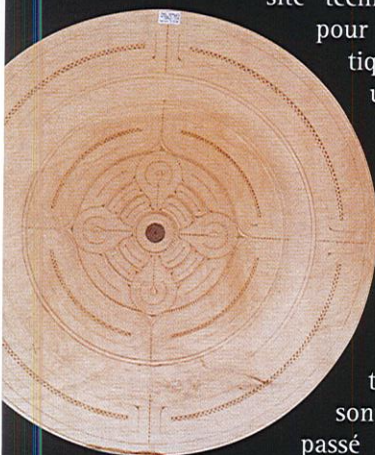
### Vaisselle en bois

Une grande variété de battoirs, pilons et spatules ouvragés est utilisée dans la vie domestique traditionnelle. Les motifs ajourés figurant des entrelacements de rubans sont les plus fréquents dans le traitement des manches, tandis que les pointes sont ornées de gravures symboliques. Leur minutieux façonnage nécessite un outillage allant au-delà du simple couteau de poche. Gouges et ciseaux à bois de différentes tailles sont nécessaires.



# domestique

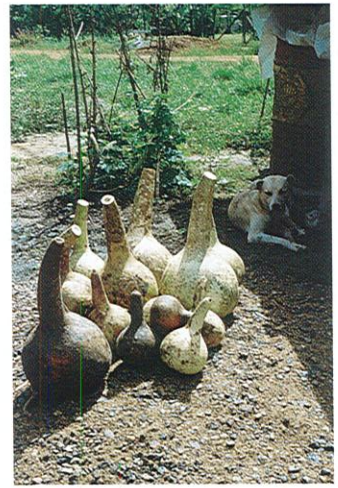
Plats et plateaux en bois sculptés, planches à vanner le riz, ou à moudre les cacahuètes, personnalisés sur la base des règles de symétrie habituelles, ou de symétrie syncopée, permettent d'observer une double tendance à la géométrisation des motifs et à la surcharge. Après le risque du baroque, corollaire obligé d'une haute virtuosité technique, l'actuelle engouement pour la commercialisation touristique est susceptible d'engendrer un appauvrissement rapide des formes. L'objet n'étant plus lié pour l'acquéreur ni à sa fonction d'usage, ni à sa fonction symbolique, seul son aspect « décoratif » au sens européen du terme prévaut.



Plus intéressantes constituent les innovations qui ne sont pas des copies affadies du passé : gravures sur le métal de cuillères manufacturées, sculptures sur manches de couteaux.



Plat à riz appelé *gnagna*, sculpté en bois. Sculpture en grains de riz - le symbole en S évoque l'amour éternel.



## Les Calebasses

**P**ROPRIÉTÉS DES FEMMES, l'arbre-calebasse et l'arbre-bouteille, cultivés autour de leurs habitations, fournissent des récipients naturels qui, selon leur taille ou leur forme, se transforment en cuillères, spatules, bols, plats, cuvettes, boîtes, marmites, vasques dont certains modèles sont utilisés dans la vie quotidienne tandis que d'autres sont réservés aux rituels religieux.

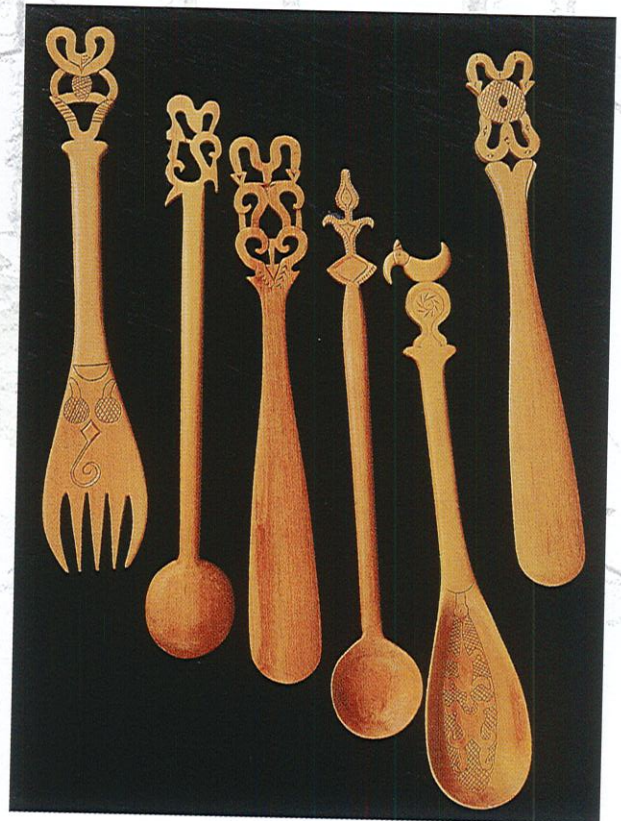
L'ornementation des calebasses est fréquente dans les cultures africaines. Ainsi, chez les Bamums du Cameroun, trouve-t-on des exemplaires non seulement gravés de motifs géométriques ou zoomorphiques, mais aussi des calebasses gainées de perles. Si quelque influence en est demeurée dans l'art businengé, sans doute l'a-t-on également empruntée aux Amérindiens chez qui ce fruit magique constitue l'essentiel de la « batterie de cuisine ».

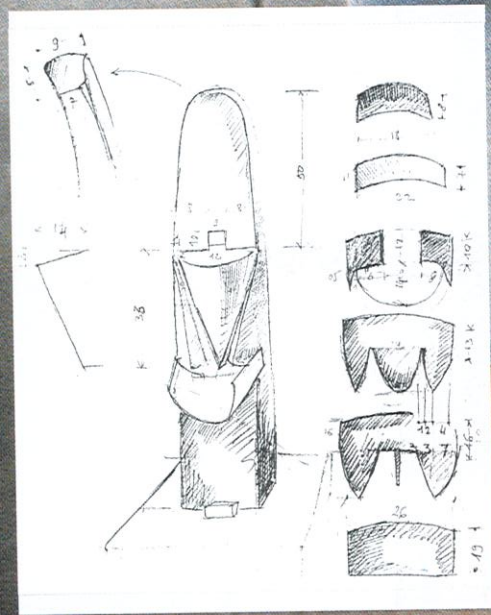
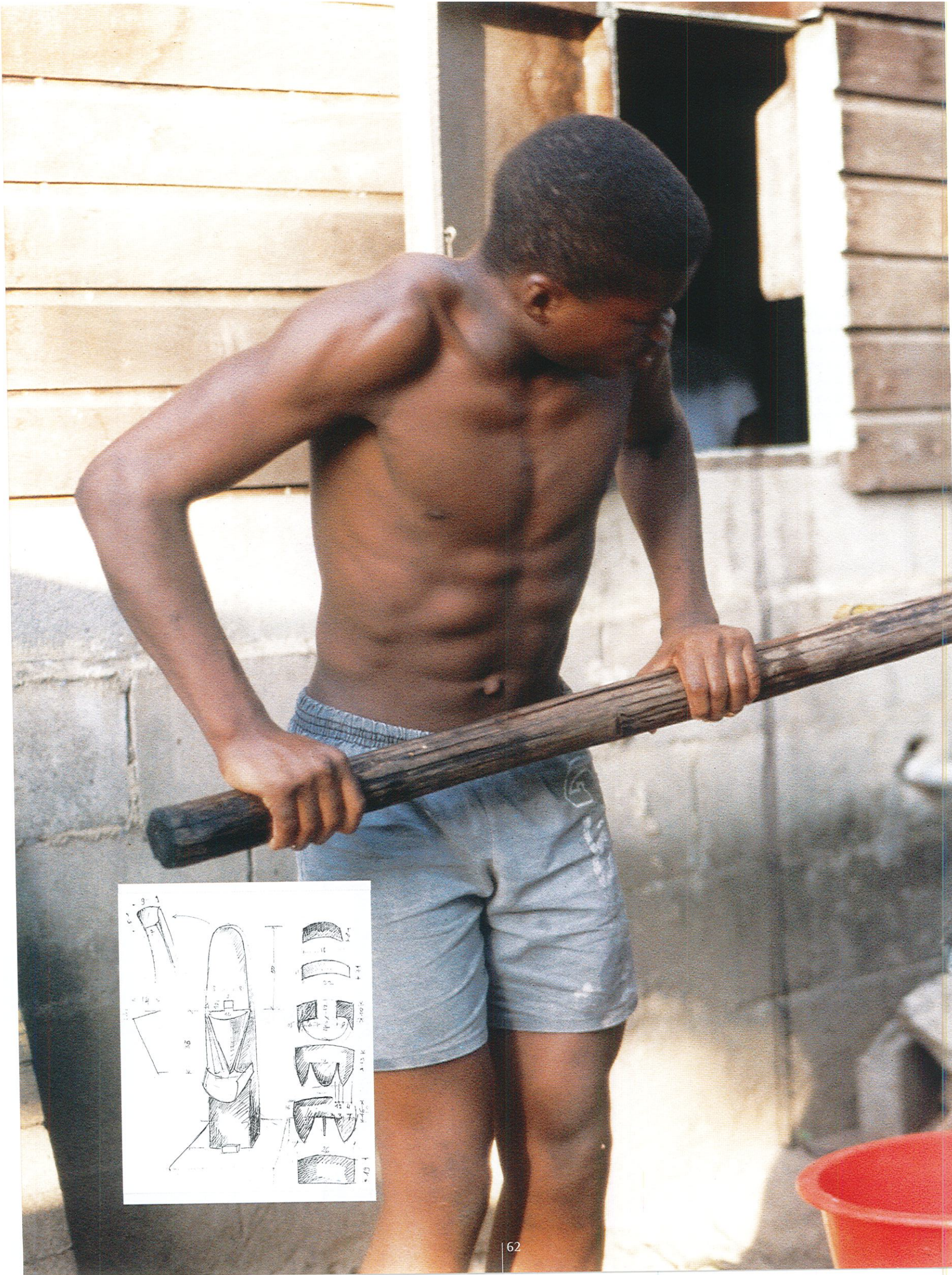
Les divers récipients ornés par les Noirs Marrons présentent une particularité inédite : le décor extérieur est le fait des hommes, qui se servent d'un couteau, d'un compas et d'un ciseau à bois tandis que le décor intérieur revient aux femmes, qui procèdent avec un simple morceau de verre aiguisé à leur convenance. Les motifs de chacune des parties sont très différents, plus géométriques au-dehors, plus libres et sinueux au-dedans. Les premiers rappellent davantage, dans leur évolution, les motifs sculptés sur bois, les seconds, plus spécifiquement féminins, se développent au mépris de toute rigidité formelle. Les gourdes, elles, ne sont pas ornementées.

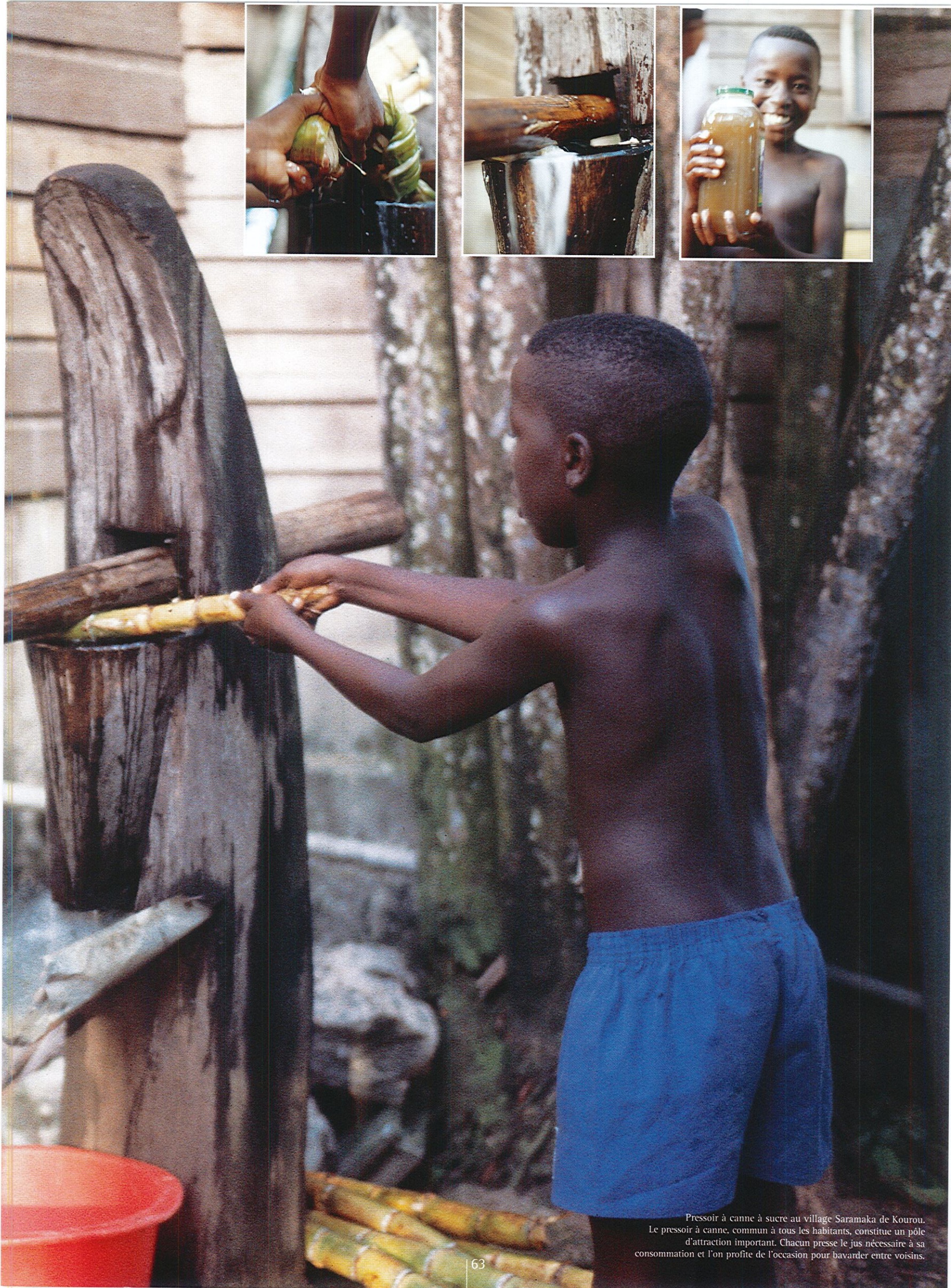
L'utilisation de récipients issus de la calebasse lors des rites religieux, notamment funéraires, demeure. Elle illustre le respect de la tradition exigé par l'âme des ancêtres et incarne la maintenance du lien entre le passé et le présent.



« Taanga fou néfi na tiki »  
« La force du couteau, c'est son manche. »  
Autrement dit : La lame seule ne sert à rien.  
Un homme doit avoir une femme.







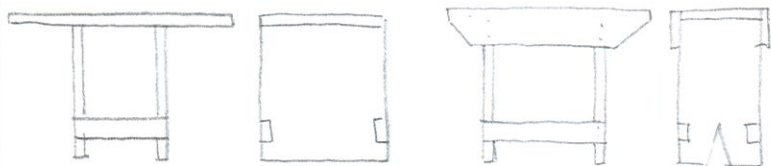
Pressoir à canne à sucre au village Saramaka de Kourou. Le pressoir à canne, commun à tous les habitants, constitue un pôle d'attraction important. Chacun presse le jus nécessaire à sa consommation et l'on profite de l'occasion pour bavarder entre voisins.



### *Le Tabouret d'Or*

*« Où est le Tabouret d'Or, pourquoi ne suis-je pas assis en ce moment sur le Tabouret d'Or ? Le tabouret signifie le pouvoir chez vous et je suis le représentant du pouvoir suprême. Pourquoi suis-je assis sur une vulgaire chaise puisque je suis venu à Kumasi, pourquoi ne m'avez-vous pas apporté le Tabouret ?... »*

*(Sir Frédéric Hodgson, gouverneur de la Côte de l'or, dans son discours au Roi des Ashantis en mars 1900).*



# Eloge du banc

L'HISTOIRE DU TABOURET D'OR, devenue un véritable mythe, fait l'objet de nombreuses variations dans la tradition orale des Ashantis du Ghana.

## Le tabouret doré

« Le peuple Asanti, à cette époque là, souffrait de la domination du peuple Denkyira et de son Roi, Ntim Gyakaria, auxquels il devait payer chaque année un lourd tribut en poudre d'or et jolies femmes. Osei Tutu, Roi des Asanti, décida un jour de mettre fin à cette situation. Après avoir convaincu les différents chefs de s'entendre pour lever une armée commune, il fit envoyer à Ntim Gyakaria, en guise de tribut, un sac rempli de pierres. Ce fut aussitôt la guerre. On était en 1701, Osei Tutu, soutenu par son grand-prêtre et magicien Anokye, conduisit son peuple à la victoire. Ntim Gyakaria fut capturé et eut la tête coupée.

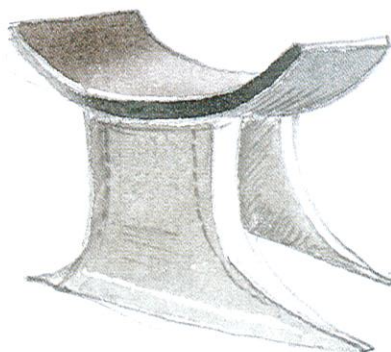
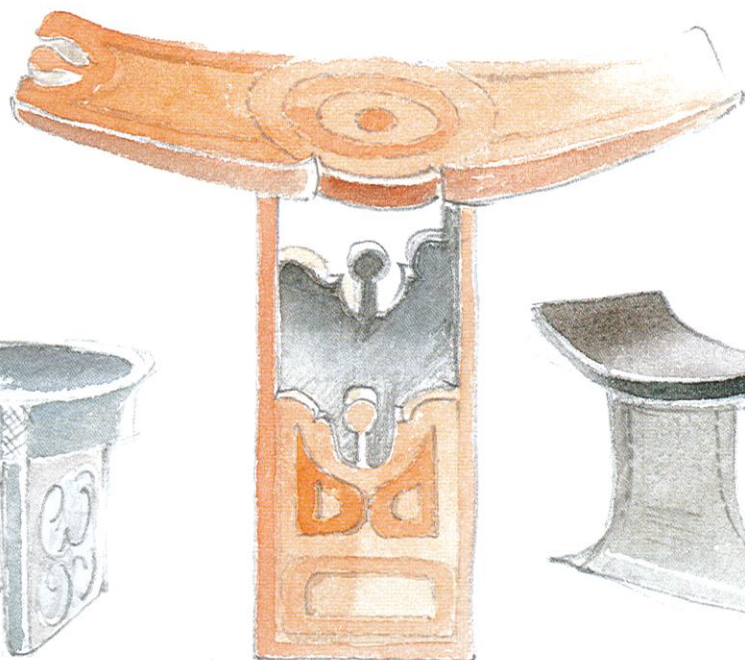
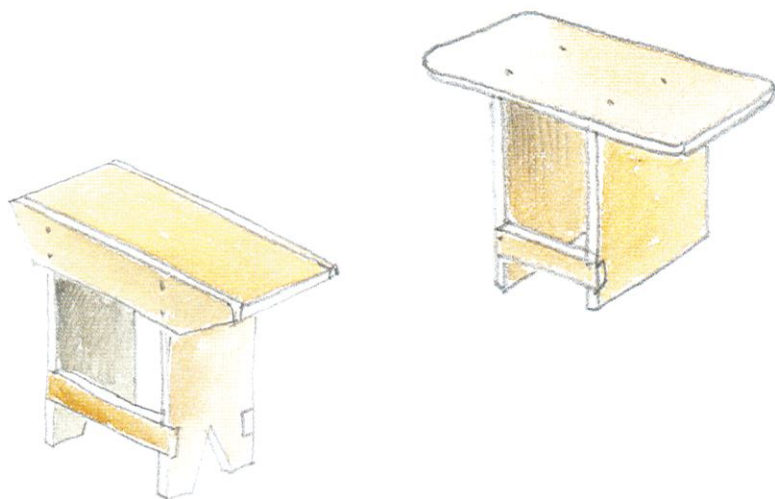
Après ce succès, un certain nombre de chefs du Royaume voulurent se désolidariser d'Osei Tutu et rompre l'alliance. En réponse, celui-ci les convoqua tous pour célébrer la victoire commune. Soudain, le ciel s'assombrit, le tonnerre gronda, des éclairs jaillirent. Alors descendit du ciel un beau tabouret blanc, recouvert d'or, qui vint se placer sur les genoux d'Osei Tutu, contenant disait-on l'âme de la nation.

Grâce à ce tabouret sacré, l'unité fut rétablie.

Mais en l'an 1900, le gouverneur britannique osa demander au Roi des Asanti de lui apporter le Tabouret en signe d'allégeance. Ce fut un affront pour le Peuple Asanti, car il ne s'agissait pas d'un simple trône, mais d'un objet religieux. Pour le sauvegarder, on déclara la guerre aux Anglais.

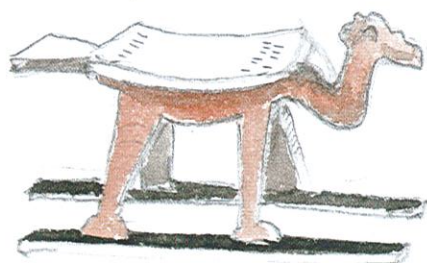
Les Asanti subirent une défaite militaire qu'on peut aussi considérer comme une victoire, car ils avaient gardé le Tabouret. »

I.E. Dagan,  
in *Asanti stools*, Montréal, 1987.



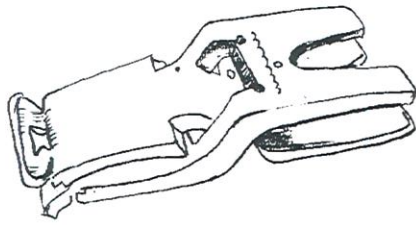
BOSCH

SARAKAWA

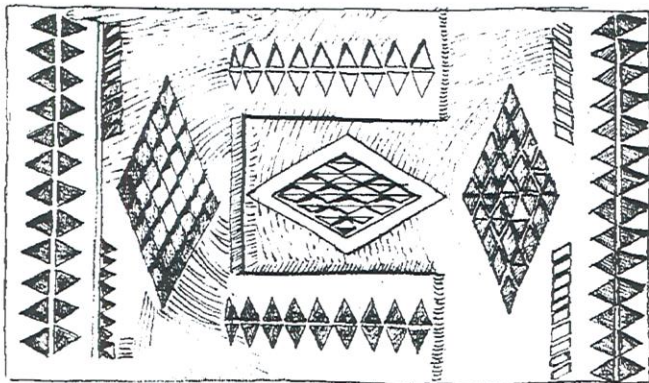


BONI

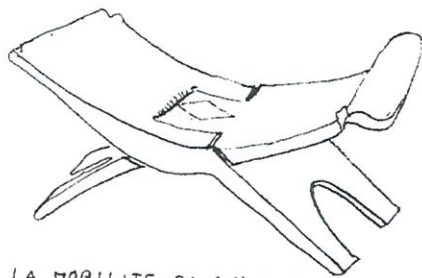




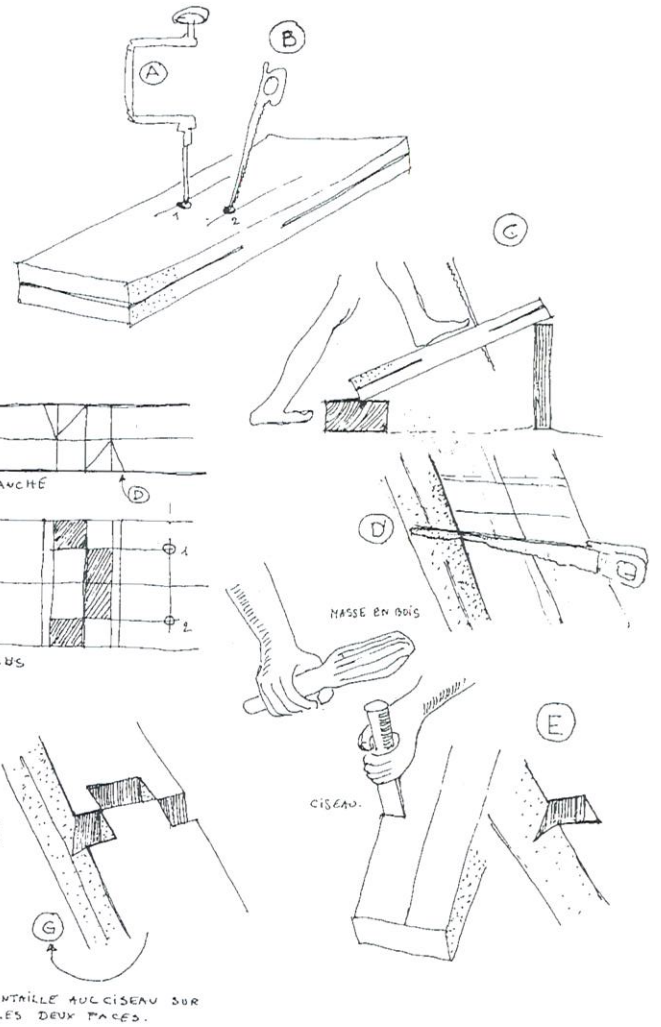
TRAVAIL DANS LA MASSE



ENTRE SIEGE ET SCULPTURE



LA MOBILITE DANS L'UNITE



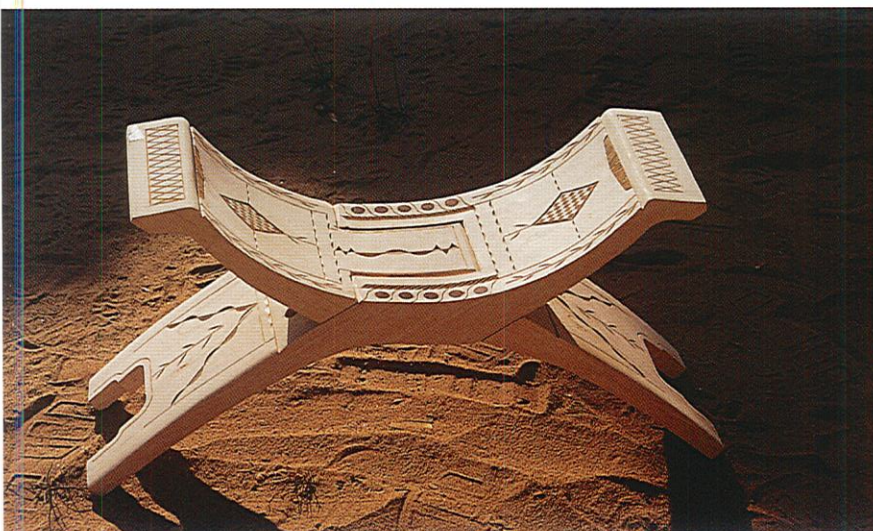
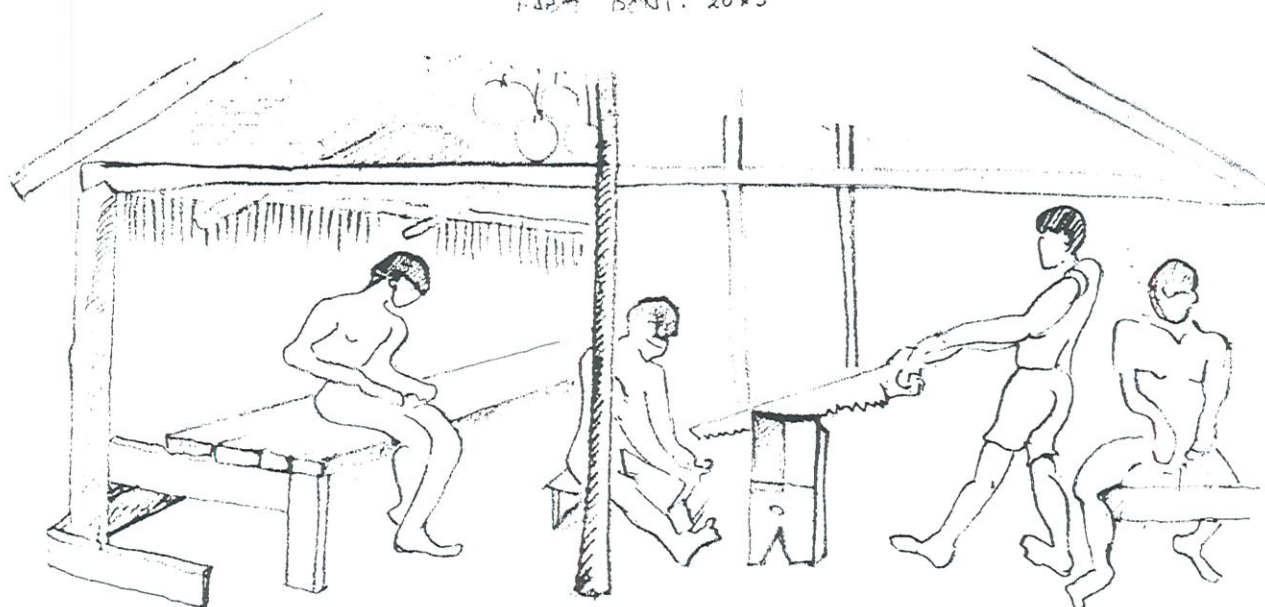
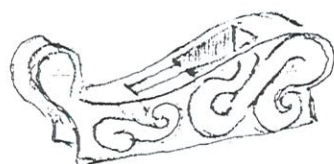
Esquisse et fabrication d'un banc pliant appelé *Sati bocca bangi*, fabriqué dans une seule pièce de bois.

## Le tabouret businengé

**O**MNIPRÉSENT dans la culture ashanti où l'on considère qu'il contient l'âme de son propriétaire, le tabouret l'est également dans la vie quotidienne des Noirs Marrons.

D'inspiration africaine avec, ici ou là, influence amérindienne, il constitue un des sommets de l'art businengé. Les essences les plus fréquemment utilisées pour sa fabrication sont l'acajou rouge, l'acajou blanc ou simarouba, le cèdre jaune, l'amarante, la citronnelle, le wacapou.

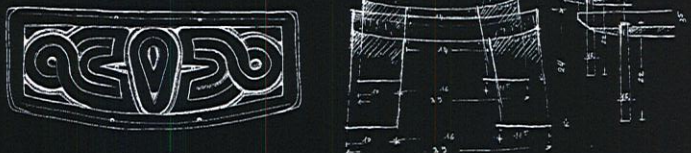
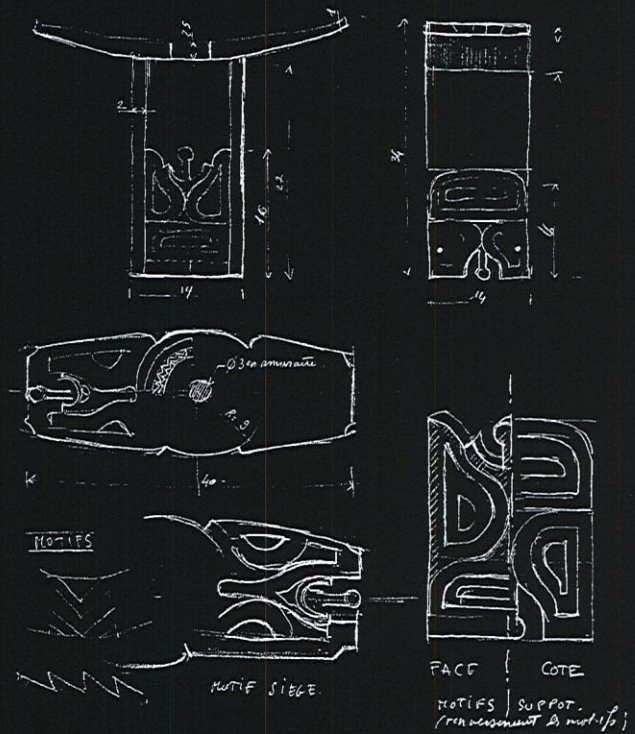
Élément central du mobilier, (lequel se complète du coffre destiné à ranger les vêtements et du hamac), le banc se transmet de génération en génération et reste étroitement associé à l'ancêtre auquel il appartenait.



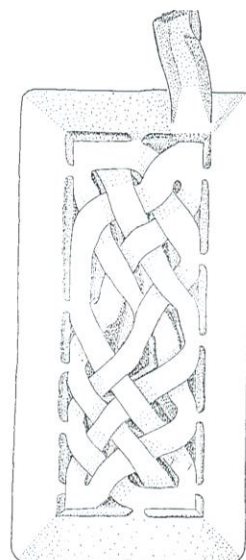
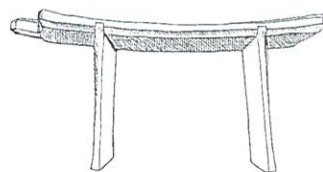
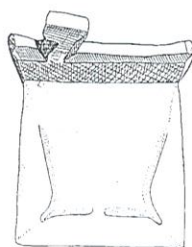
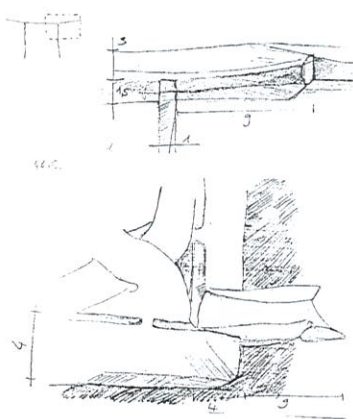
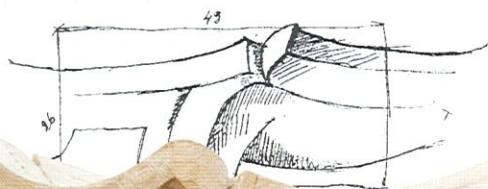
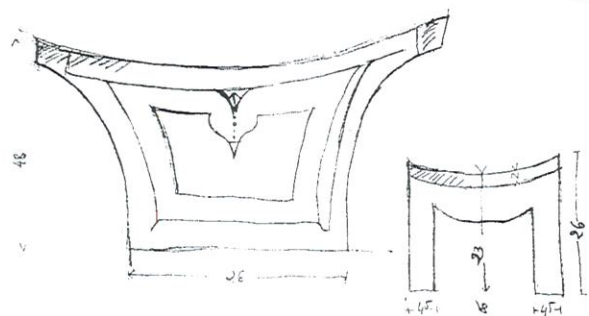
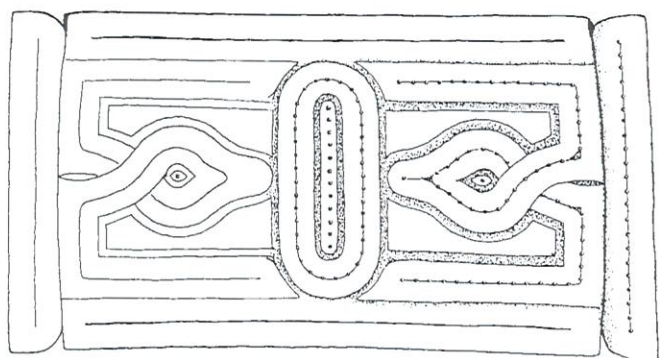
Libi na wan : Atelier Saramaka

Empreint d'une forte charge symbolique, le tabouret constitue le prolongement naturel du corps et se vit comme inséparable de soi. Chacun fait suivre son tabouret dans les grandes circonstances : réunions du Conseil, sessions d'oracles, rites funéraires, y compris lors des transports en pirogue. Et il y aurait indécatesse grave à utiliser tout autre siège que le sien propre.

Le tabouret donne lieu à une multitude de modèles. Tabourets pour les enfants, bancs réservés aux femmes pour l'usage quotidien ou les cérémonies, bancs rectangulaires de monsieur tout-le-monde, bancs plus ouvragés d'hommes éminents, bancs munis de bras pour les personnes âgées, bancs d'apparat ou spécialement conçus pour les rituels, tous adoptent autant de décors spécifiques, où se cristallise l'essentiel de l'art businengé en matière de sculpture. Depuis le banc monoxyle



Banc Pirogue ou *Boto Bangi*. Ce banc, taillé dans la masse est un exercice préparatoire à la fabrication d'une pirogue.



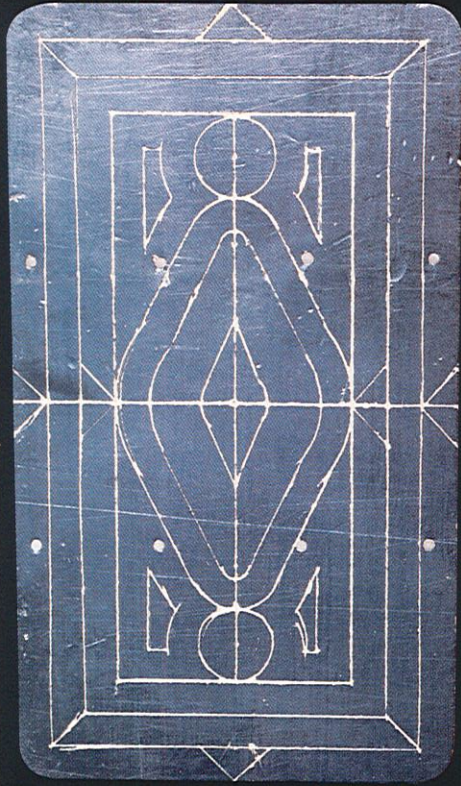
### Proverbe

« Bangui satou na gogo anga gogo é miti »  
 « C'est parce que le banc est petit que nos fesses se rencontrent ».

Ce proverbe est utilisée lorsque deux personnes ont un problème à régler et décident d'un commun accord de se rapprocher. C'est une variante du dicton français : « L'occasion fait le larron. »

Serge Anelli,  
 in *Proverbes Aluku, Mi Wami Savi.*

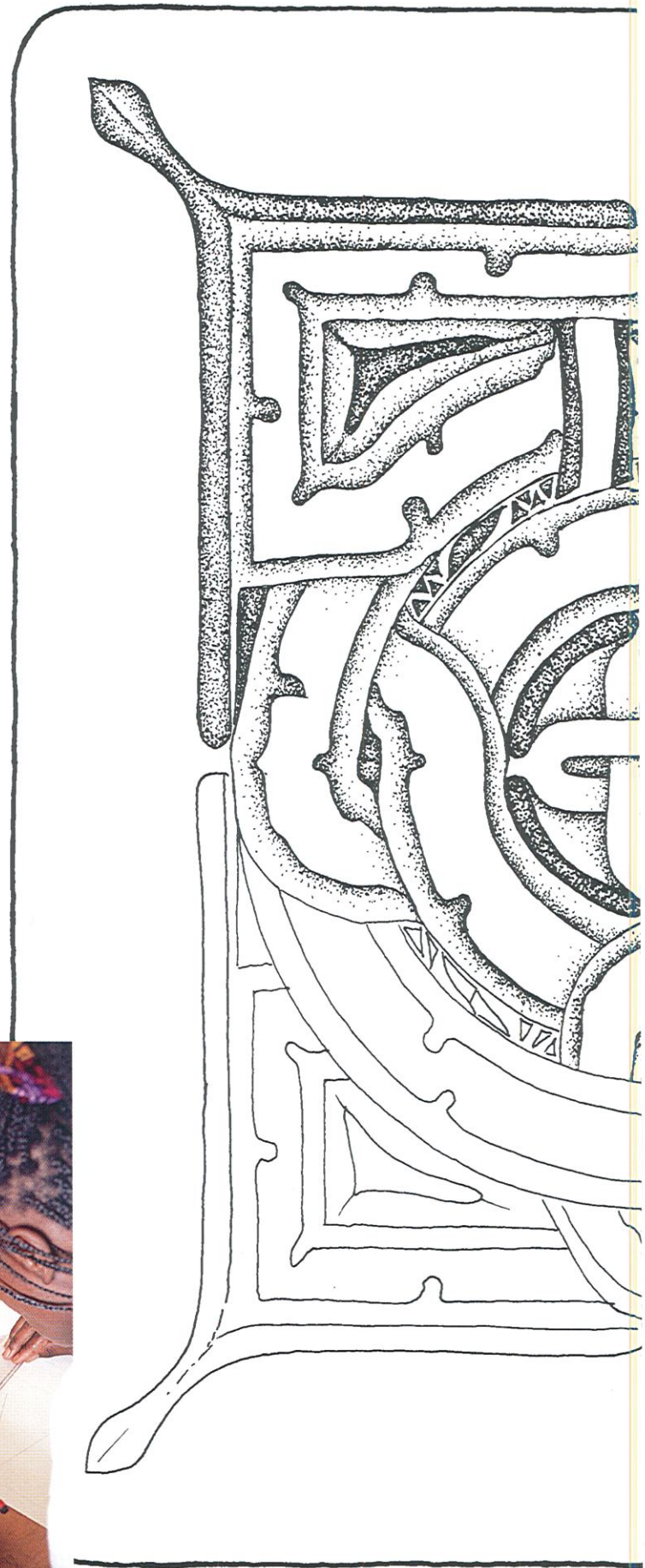
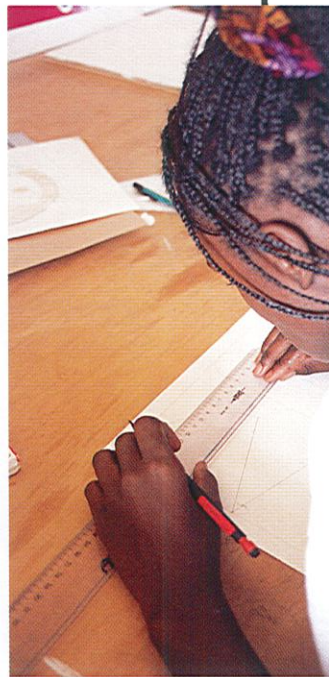


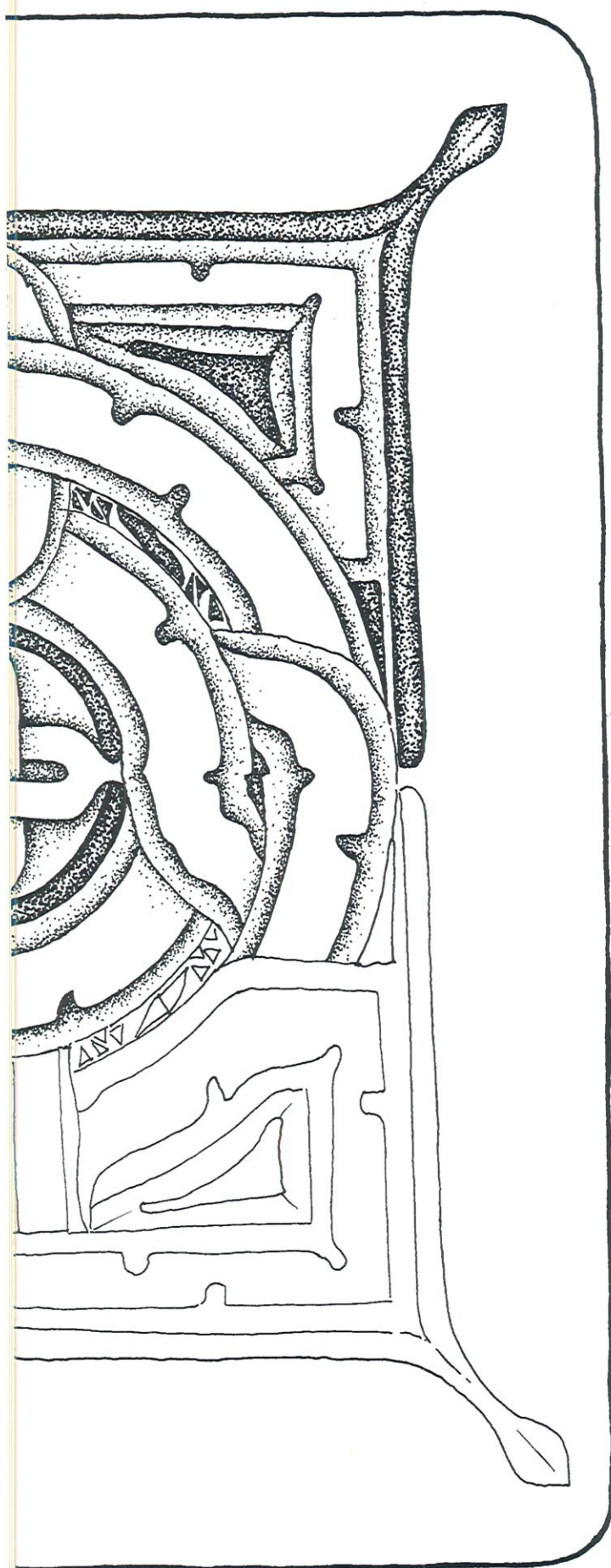


Depuis le banc monoxyle taillé dans une seule pièce de bois jusqu'au banc composé de plusieurs pièces assemblées, en passant par les bancs articulés ou pliants, les modes constructifs sont très variés.

Les assises ornementées peuvent être de forme circulaire, ovale, en croissant ou en demi-lune, le piétement être constitué en monobloc ou de deux à quatre éléments agencés et sculptés.

A l'exception du traitement de certains sièges en croissant, exempts de sculptures pour amplifier la pureté de la forme, la plupart des bancs sont ornés à saturation sur toutes leurs parties. Des inclusions de clous décoratifs y sont fréquentes au début du siècle, plus rarement l'adjonction de couleurs rehaussant les motifs sculptés.





Les motifs ornementaux varient selon les ethnies. Les décors figuratifs stylisés : lézards, oiseaux, serpents sont plus fréquents chez les Djukas et les Bonis ; les Saramakas privilégiant la géométrie abstraite. Les célèbres entrelacs, sans commencement ni fin sont attestés partout.

A la tradition du banc, s'est jointe progressivement la conception de fauteuils et de chaises inspirés de modèles occidentaux, qui témoignent de la vitalité créatrice de leurs auteurs sur la base d'un judicieux métissage.

La taille en hachure des parties triangulaires symbolise la famille ; le motif central répété en symétrie signifie le respect et l'amour maternel.



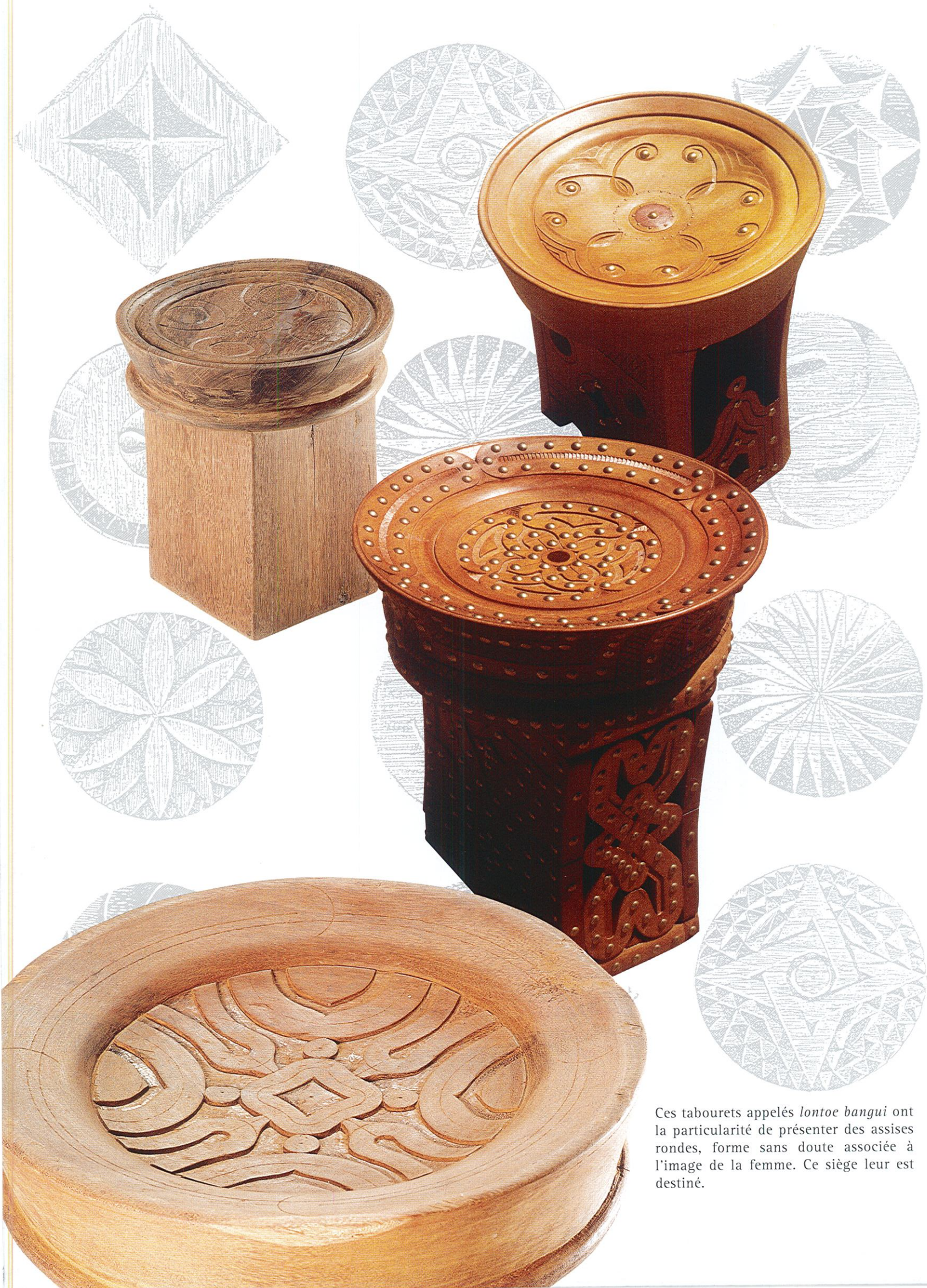


L' *adjaini bangi* ou *sati buka bangi* est un banc pliant réalisé dans une seule pièce de bois.

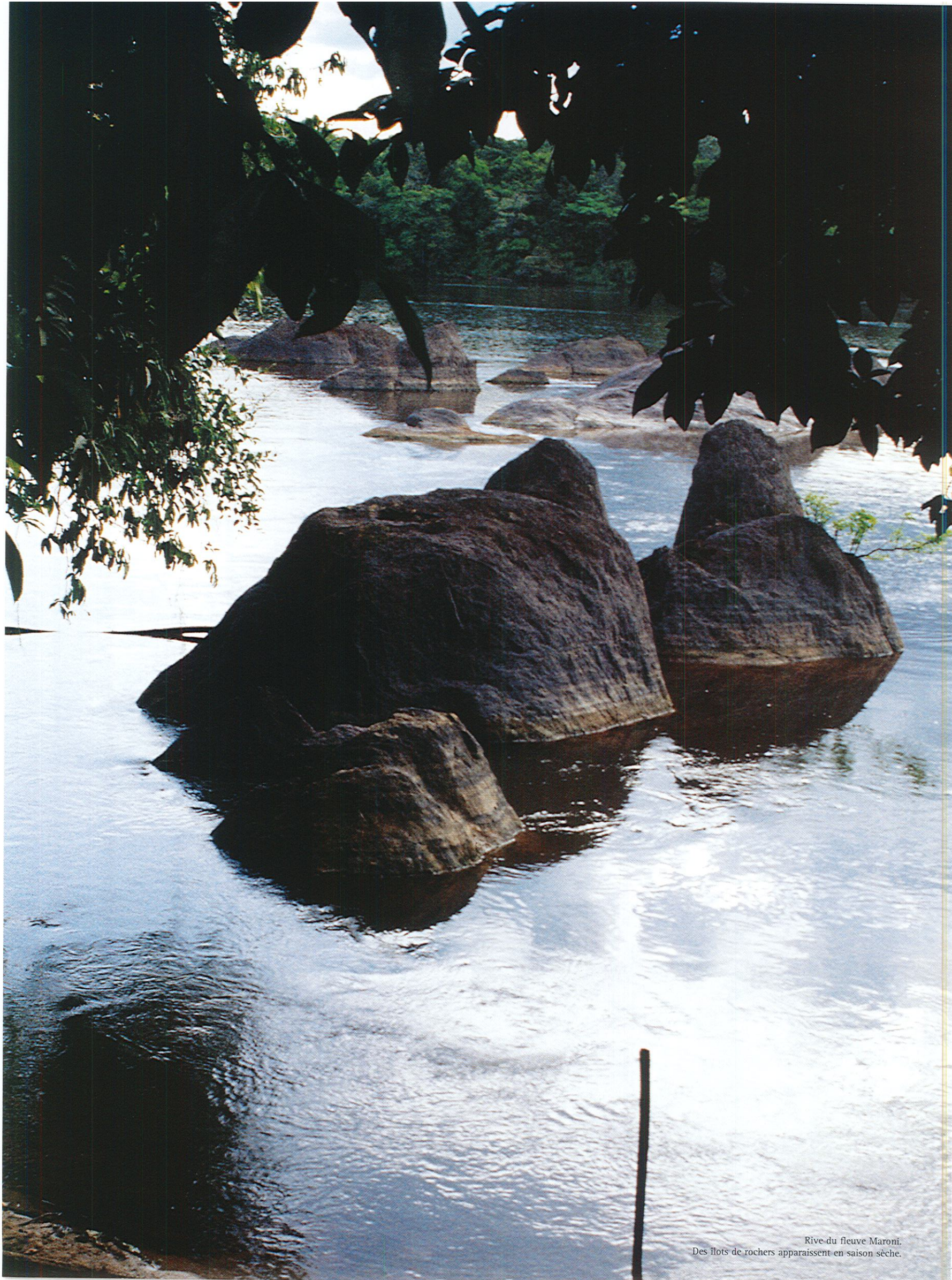




Les bancs en planche appelés *Panga Bangi* reprennent différents thèmes. La demi-lune signifie la vie, le serpent la chance et les entrelacs l'amour.



Ces tabourets appelés *lontoe bangui* ont la particularité de présenter des assises rondes, forme sans doute associée à l'image de la femme. Ce siège leur est destiné.



Rive du fleuve Maroni.  
Des flots de rochers apparaissent en saison sèche.



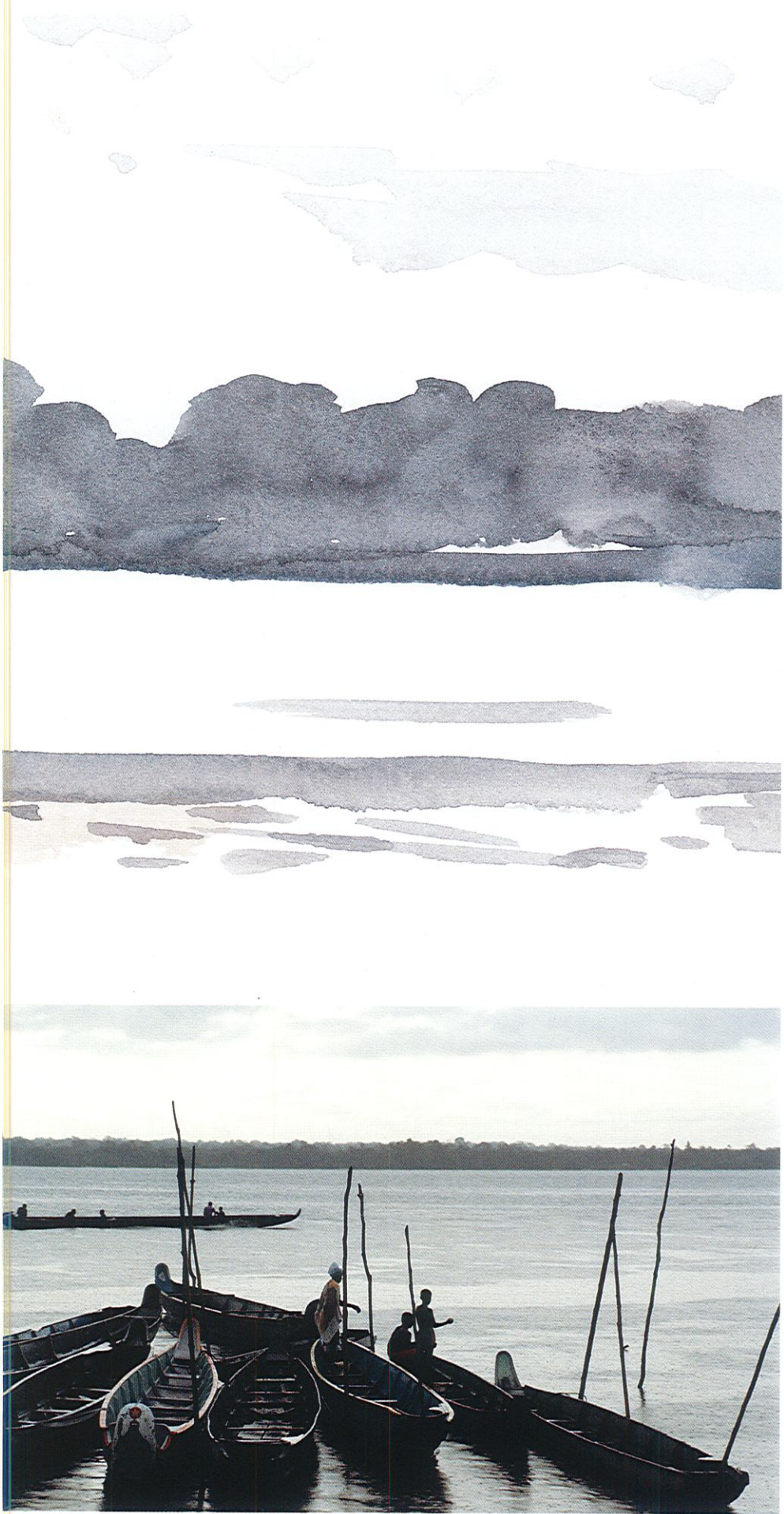
IV

ARTISANAT ET VIE DU FLEUVE





## Au fil des eaux



L'IMPLANTATION des principaux groupes businengé du Maroni s'étend sur une distance d'environ 250 km, de Saint-Laurent à Maripasoula. Le fleuve constitue la principale voie de communication entre les communes de Maripasoula, Papaïchton, Grand Santi et Apatou.

Son cours entrecoupé de sauts rend, certes, la navigation difficile, mais la présence fréquente de chenaux naturels, les bistouris, permet à certaines saisons de contourner l'obstacle en profitant de ces voies secondaires creusées par les hautes eaux.

Au contact permanent avec le fleuve et ses affluents, les Noirs Marrons, en particulier les Bonis, ont acquis une réputation non seulement de constructeurs mais de piroguiers hors pair. Les services de Saramakas venus du Surinam ont été également utilisés par les orpailleurs, au temps des placers et de l'extraction de l'or, pour le transport des produits nécessaires à leur vie quotidienne. Les Créoles guyanais servaient alors d'intermédiaires entre les villes du littoral et les gisements situés le long des cours d'eau. L'architecture créole de cette faste époque témoigne de leur aisance. Mais après la seconde guerre mondiale, tout s'effondre : les orpailleurs, faute d'approvisionnement ont quitté les placers, où d'ailleurs les gisements se sont sensiblement appauvris.

Privés de cette clientèle, les Noirs Marrons n'en conservent pas moins le monopole de la circulation sur le Maroni. La concurrence des transports aériens limite cependant les possibilités d'avenir dans ce secteur.

Degrad à St Jean du Maroni.  
Au fond le Surinam.





# Les pirogues

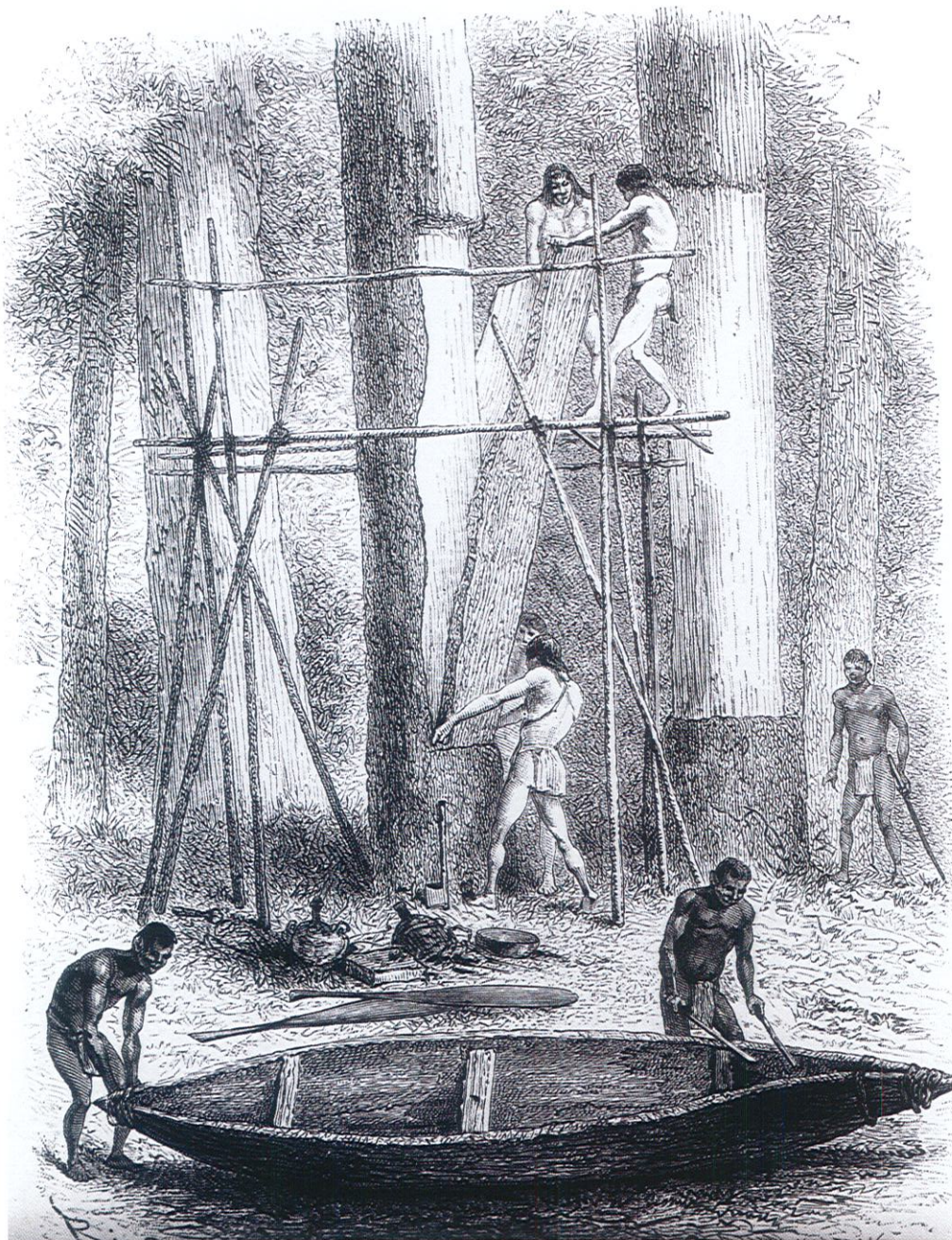
CERTAINES TRIBUS amérindiennes utilisent, comme les Businengé, la technique de construction de pirogues par ouverture au feu, également attestée en Afrique (Niger) où se situe probablement l'origine du procédé.

*« Mais ce que les Noirs Réfugiés n'ont imité de personne, c'est la ligne de leurs canots, oeuvres de sculpteurs autant que de piroguiers. Leur génie de la stylisation, leur sens merveilleux de la forme ont trouvé là leur plus belle expression. »*

Ainsi, Jean Hurault, dans *Africains de Guyane*, ouvre-t-il un riche chapitre concernant les procédés constructifs et les principes décoratifs qui ont été mis au point, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, par les Bonis, alors contrôlés par les Djukas avec qui ils échangeaient armes et objets d'usage contre des pirogues.

Djukas et Saramakas ont élaboré leurs propres modèles dans la période suivante, chaque ethnie aboutissant à des formes caractéristiques, depuis des embarcations très évasées des Saramakas jusqu'aux fameuses pirogues effilées, caractéristiques de l'art Djuka et Boni.





Pirogue en écorce - Collections Musée de l'Homme, Paris.  
Photo : Joseph Grellier.



Photo : Joseph Grellier.

## Technique du brûlage

**L**A TECHNIQUE UTILISÉE rappelle globalement l'ouverture du tronc par brûlage au feu des « curiaras » caraïbes.

*« Un bel arbre est choisi dans la forêt ; différentes essences sont utilisées, notamment plusieurs variétés d'acajou. Le fût une fois ébranlé, on dégage largement les abords, on enlève soigneusement l'écorce et on façonne les extrémités du futur bateau. Le tronc est alors évidé ; une fente large et profonde est taillée à la hache et à l'herminette, puis élargie au feu. On procède alors à l'opération la plus longue, qui va durer plusieurs jours : écarter les lèvres de cette fente qui vont devenir les bordées de la pirogue. Posée sur un chantier bâti avec des perches, l'embarcation est ouverte progressivement à petits coups à l'aide de leviers de bois, l'écartement étant maintenu au fur et à mesure par des traverses. Il ne reste plus alors qu'à brûler superficiellement l'extérieur pour rendre le bois imperméable, et à le décorer de dessins linéaires et géométriques. »*

Joseph Grellier,  
Aux Sources de l'Orénoque  
Table ronde, 1954.



Ouverture de la pirogue à l'aide de leviers d'écartement.  
Photos : Jean-Louis Tallec,  
« Le Chasse marée », n°56.



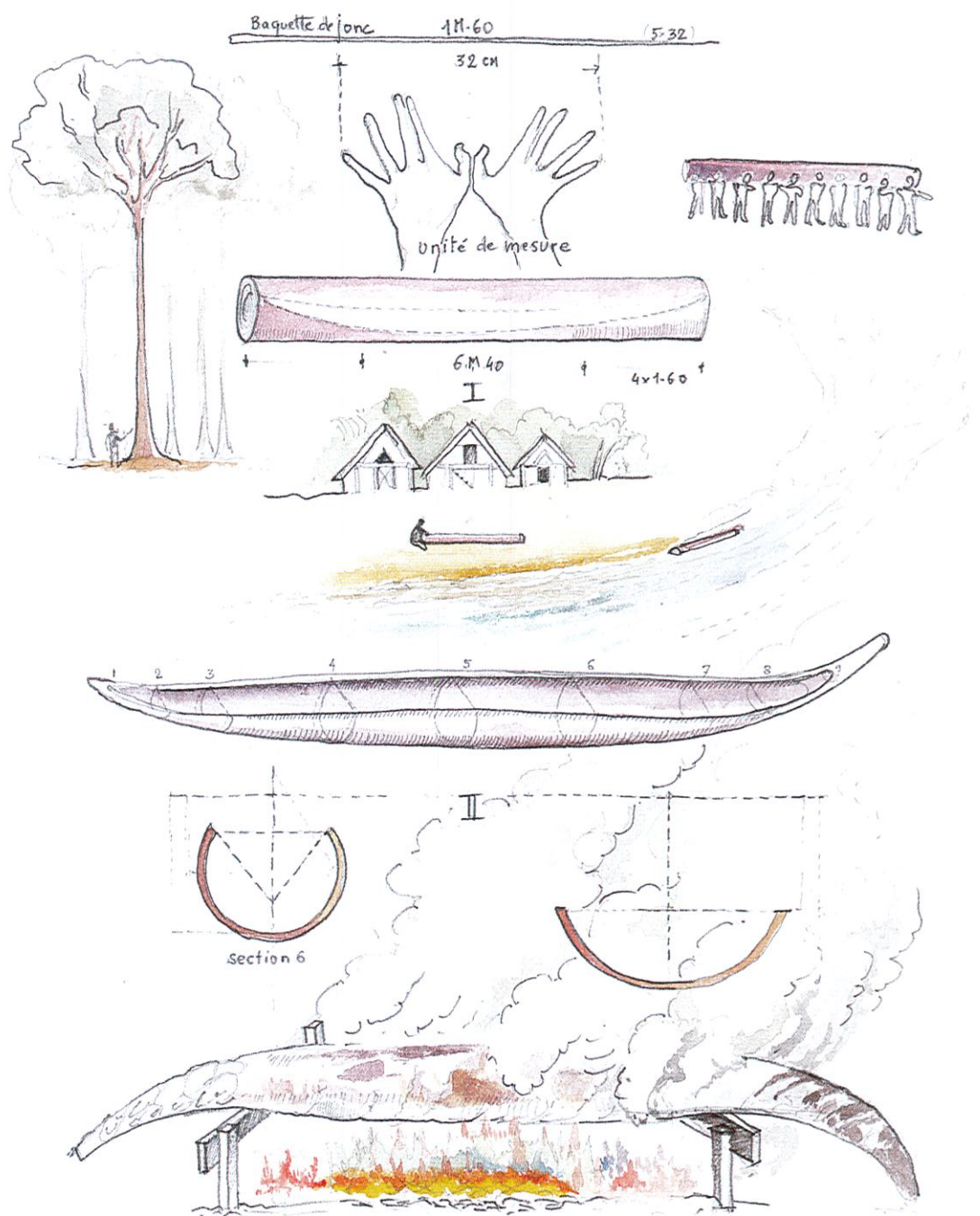


## Les pirogues de Guyane

**L**ES MÊMES ÉTAPES sont observées dans la fabrication des pirogues guyanaises : choix de l'arbre en forêt, dégrossissement à la hache, transport du tronc jusqu'à la rivière, où il flotte comme il peut, puis halage jusqu'à l'aire réservée du village, où il va subir, sous le regard attentif de la lignée, l'épreuve du feu.

Mais le feu ne serait rien sans la virtuosité de l'artisan qui commence par façonner son modèle en vue de la taille et de la forme désirée, sans autre aide que le « jugé » et une sensibilité tactile démultipliée par l'expérience. L'épaisseur initiale de la coque, variable selon les emplacements (centre ou extrémités), doit en effet tenir compte, au millimètre près, des effets postérieurs des flammes, (sauf à risquer l'éclatement du bois), et bien sûr ne pas s'écarter de la symétrie de toutes les parties.

Taillées dans un seul tronc, les pirogues se voient cependant ajouter les pointes caractéristiques de l'avant et de l'arrière, dont la ligne effilée va permettre de franchir impunément les rapides. Avant la mise en feu du ventre de l'embarcation, les têtes sont protégées par de larges feuilles de bananier mouillées.



Ce premier brûlage est l'opération la plus spectaculaire. Il est suivi du second, tout aussi délicat, qui se fait cette fois sous la coque retournée où le feu se consume. Cette opération donne au bois (angélique ou grignon franc) une éphémère élasticité qui va permettre d'ouvrir les flancs de la pirogue à la dimension voulue, puis de stabiliser l'écartement à l'aide de traverses. L'embarcation est alors étayée de tous côtés sur l'extérieur pour qu'elle n'ait pas tendance à s'évaser, puis « plombée » de grosses pierres. Elle reste ainsi quelques jours qui sont mis à profit pour la préparation des traverses intérieures ainsi que des bordées extérieures destinées à rigidifier les flancs.

A ce stade, la pirogue est prête pour un ultime embellissement. Ses pointes sont ornées de motifs peints ou sculptés, ses flancs rehaussés de lignes aux couleurs vives.



Ajustement de l'épaisseur de la coque.



Mise en place des têtes de pirogue avant brûlage.



Suivi du bon écartement des flancs, pendant le brûlage.



## *Ladivine en pirogue*

« Pendant le voyage, Ladivine avait le sentiment de renaître, ce chemin d'eau la faisait remonter à travers elle-même ; à l'avant de la pirogue elle s'ouvrait à la forêt, c'était son pays que la pirogue déroulait en elle. (...)

Elle découvrait que la rivière était femme, que la forêt était femme et que Pierre-Alexandre les aimait toutes trois d'un même amour, elle n'était pas jalouse, mais envieuse de la force de la

forêt et curieuse des secrets de la rivière.

Devant elle l'eau s'écarte, caressant doucement les flancs de la pirogue, elle se cabre, se lève, soulève l'embarcation et retombe indolente, s'étire, nerveuse s'ébroue au passage d'un saut et jaillit pour attraper des éclats de soleil.

Et à nouveau la rivière déroule devant elle l'allée bleue, l'allée de lumière et de ciel au long de laquelle



Un chantier pirogues au village Saramaka de Kourou.

*plongent à droite et à gauche les deux murs verts, tandis qu'en face d'elle le mur vert recule au fur et à mesure de l'avancée de la pirogue, ce mur toujours devant elle qu'elle voudrait traverser pour gagner l'au-delà d'elle-même.*

*Avec les piroguiers elle apprend à lire la rivière, à déchiffrer remous, courants et contre-courants, et à prévoir les menaces cachées sous l'eau. (...)*

*La pirogue l'amène vers la liberté. elle retrouve la joie des nègres marrons fuyant l'enfer, les hommes blancs, et que la rivière prend sous sa protection. »*

Didier Lemaire,  
« Le village-femme de Délice »  
in *Contes et récits métissés de Guyane.*  
L'Harmattan, 1998.



Achèvement d'une pirogue au port de St Jean du Maroni.



SURINAM



Photo Thierry Joffroy.



SURINAM



## Motifs décoratifs

**M**OTIFS ET TECHNIQUES utilisés pour l'ornementation des têtes de pirogue, participent du même esprit que le décor des sièges ou façades de maisons. Sculptures et inclusions de clous ont laissé la place, notamment chez les Bonis, à la peinture, dans un jeu très riche de variations colorées où dominent les couleurs primaires cohabitant avec le noir et le blanc qui les éveillent.

Compositions géométriques et entrelacs de rubans se déclinent selon la créativité de l'artiste en figures généralement abstraites et sur la base d'une syntaxe des formes commune à tous.

Le traitement des flancs a surtout pour fonction d'affirmer la ligne de la pirogue, tandis que celui des pointes lui donne sa singularité.

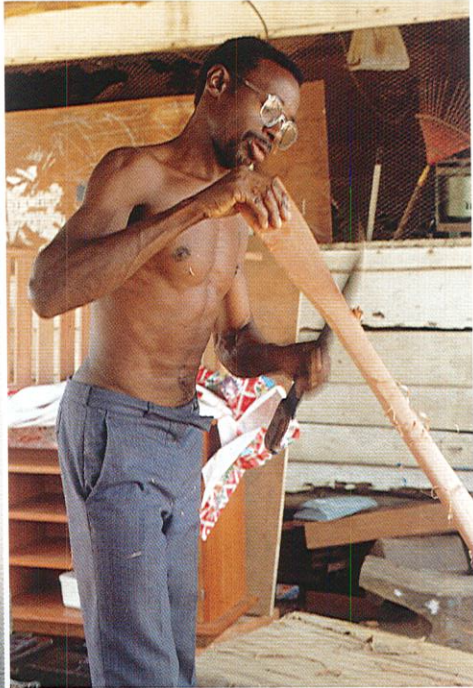
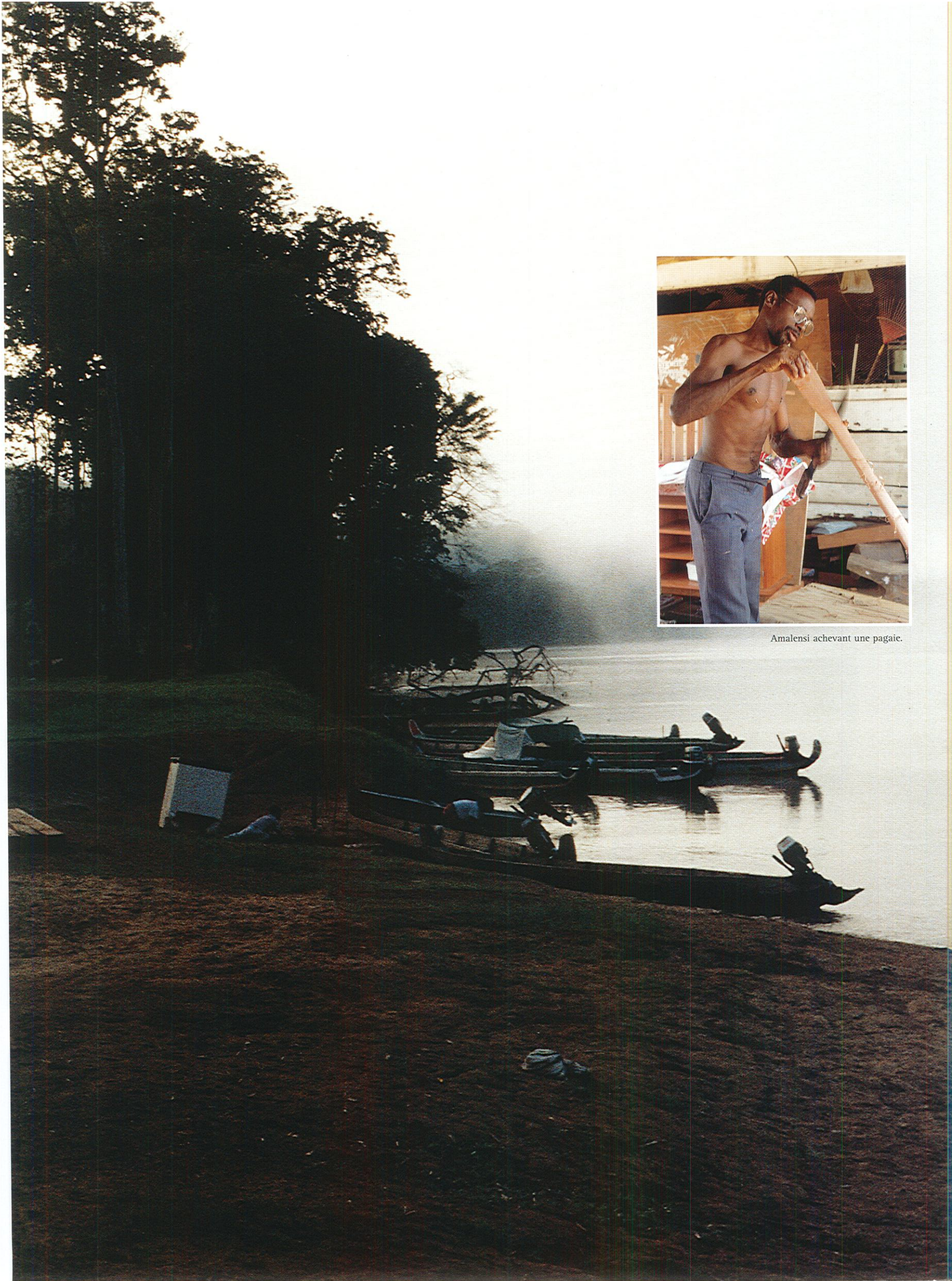
L'art de la construction et de l'ornementation des pirogues est, dans la tradition, transmis aux enfants qui imitent les gestes, longuement observés, des hommes. Initiés très tôt au maniement des embarcations dans la pirogue de leur mère, ils apprennent ensuite la géographie du fleuve et des chenaux puis les gestes appropriés qui les conduiront à devenir des virtuoses de la navigation, ce qui suppose non seulement de l'audace mais de la prudence.

Une technique plus primitive est utilisée par les Amérindiens consistant à « former » la pirogue à partir d'une écorce d'arbre complète, détachée du tronc, puis reliée à ses deux extrémités par des liens végétaux. C'est avec ce type d'embarcation que les premiers Marrons auraient approché le fleuve avant de réinventer la pirogue africaine.



Pointe Behague





Amalensi achevant une pagaie.



## Les pagaies

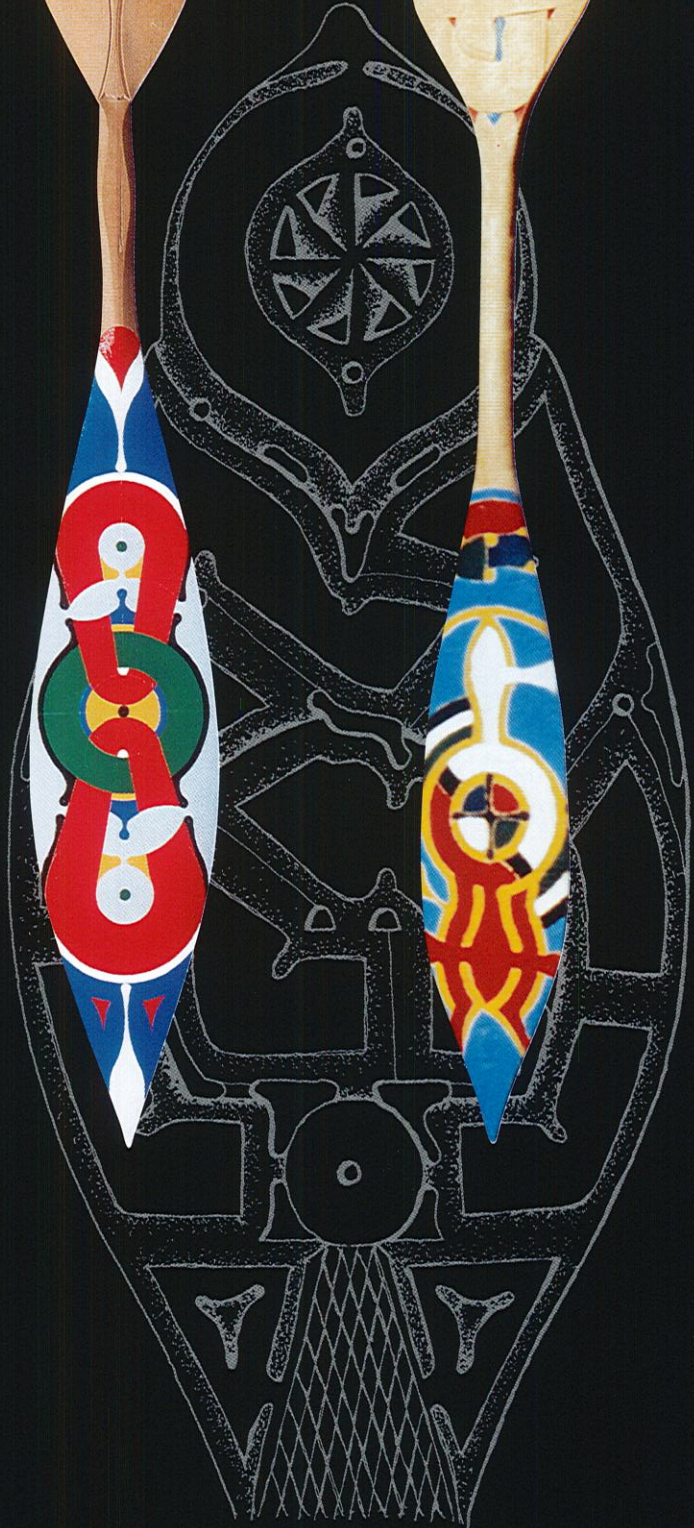
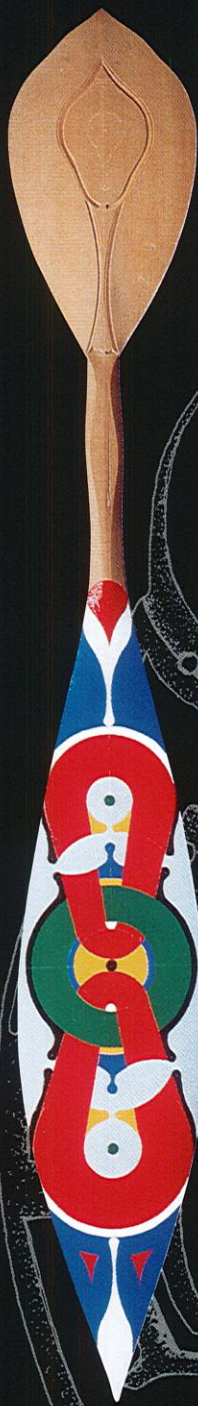
**A**COLYTE obligée de la pirogue, bien que l'apparition du moteur hors-bord ait réduit son usage, la pagaie adopte plusieurs types de formes.

Les plus grandes (jusqu'à deux mètres de long) sont réservées aux hommes qui pagaient debout. Les plus courtes (environ 70 cm) sont réservées aux femmes, qui pagaient en position assise dans leur propre embarcation, plus petite.

La pagaie constitue un cadeau de marque offert à l'épouse que l'on veut honorer. Son décor traduit à la fois la virtuosité de l'homme et la qualité de ses sentiments.





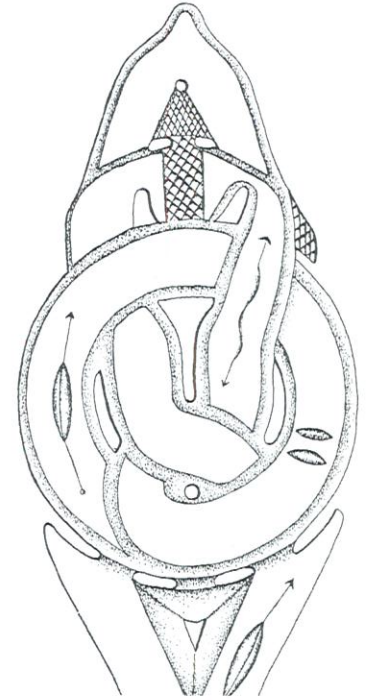


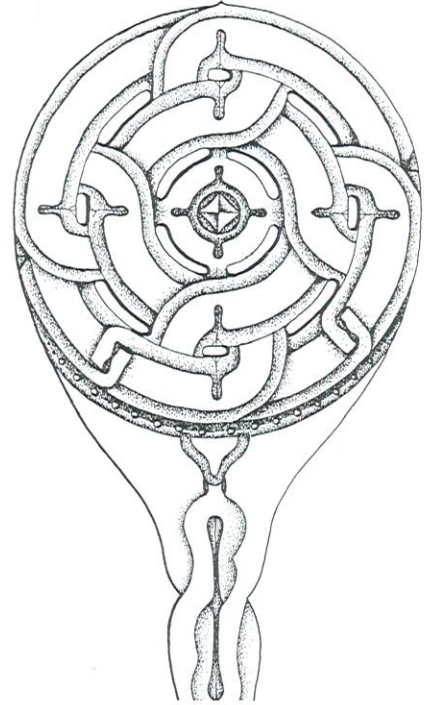
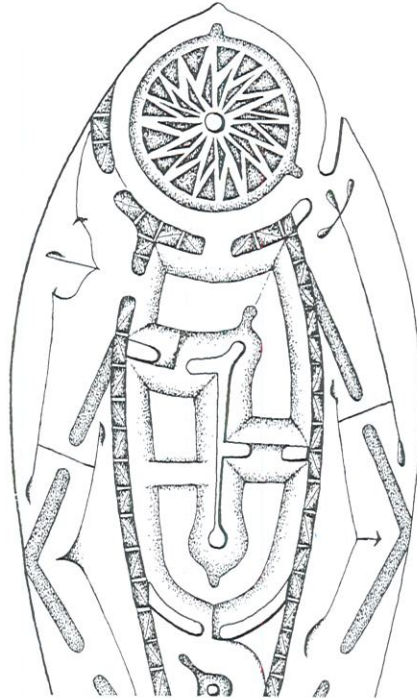
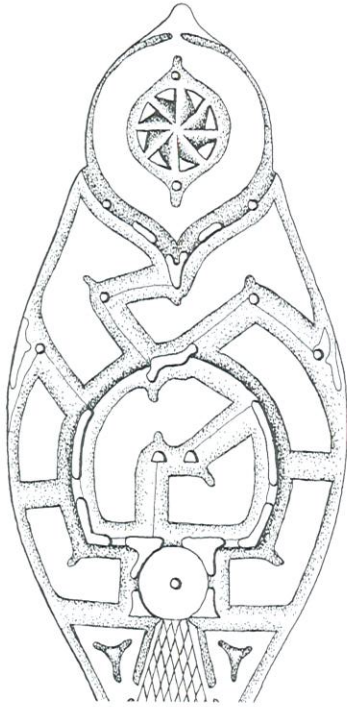
## Ornementation

**L**ES MANCHES DES PAGAIES sont généralement sculptés et ajourés, parfois aussi gravés, selon des motifs voisins de ceux des spatules utilisées dans la vie domestique, tandis que les pelles sont peintes de motifs abstraits dans le même esprit que les têtes de pirogue. Le contraste entre ces deux techniques comme la pureté globale des lignes de la pagaie font de chacune un véritable chef-d'oeuvre.

Effets de géométrie, de symétrie, d'asymétrie, d'entrelacs, usage de couleurs pures éveillées au contact du blanc et du noir, autant d'éléments contribuant à des significations symboliques sous-jacentes : lien passionnel entre l'homme et la femme, respect de l'autre, courage devant l'adversité, volonté ferme d'agir.

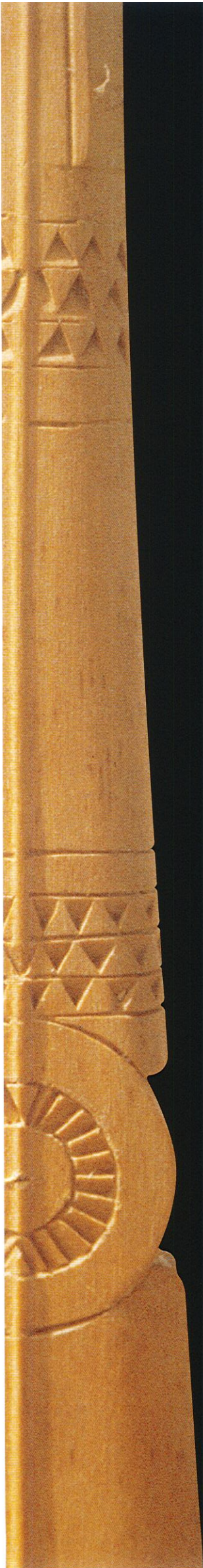
Les pagaies des femmes exaltent plutôt l'amour ; celles des hommes le courage et la virilité.

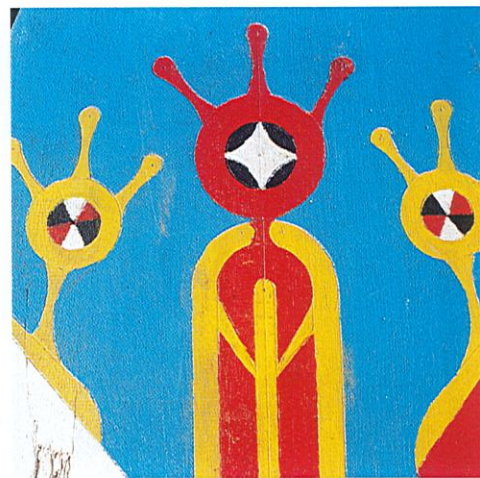




Village de Papaïchton : têtes de pagaies.







### *Les Saramakas chantaient*

« De l'ombre ouatée sortit une longue pirogue semblable à un arbre flottant (...). Les Saramakas, d'un élan des larges pagaies, lancèrent la barque vers moi. Ils s'arrêtèrent à une brasse de la berge, m'examinèrent avec soupçon :

- Gado a conduit les Saramakas près de toi, d'où viens-tu ?

Bientôt la pirogue m'avait pris à son bord et filait comme une flèche.

Les Saramakas ne pagaient pas

comme les Indiens. Ils donnent quatre coups rapides, puis s'arrêtent ; la pirogue glisse sur son aire, et dès que la vitesse se ralentit, les pagaies s'enfoncent à nouveau ; l'Indien au contraire rame sans arrêt.

« Fo méki gnan, you no sabi  
massa Godo gui mi fichi. »  
(Pour le repas, vous l'ignorez  
L'esprit me donnera du poisson)

Les Saramakas chantaient. La lente mélodie s'accompagnait du balancement de la yole, légère et comme aérienne, qui semblait voler au ras de l'eau. »

Jean Galmot,  
Un mort vivait parmi nous.  
Le Serpent à plumes, 1995.



Guyane Française

Canotiers Saramakas des sociétés minières. Adieu Vat et St Elie, Musée des Cultures Guyanaises, Guyane.



Village Djuka de Diitabiki. Au centre, le cocotier (*Kokoonto*).  
Photo de W. Van Wetering in Price an Price,  
*Afro-American Arts of the Suriname Forest*.



# ARTISANAT ET VIE SOCIALE

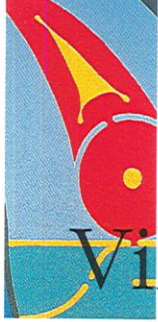






Village Assisi.  
Implantation le long du fleuve Maroni.  
Photo Arnaud Misse.





# Villages et architecture

**E**MAILLANT LES BERGES DU FLEUVE, auxquelles ils sont reliés par deux pans inclinés appelés « dégrads », (l'un réservé aux pirogues et canots, l'autre aux bains et lessives), les villages traditionnels présentent une organisation spatiale marquée par des repères privilégiés : la case du capitaine, les lieux de culte aux divinités locales, aux ancêtres, la maison des morts.

En principe, le village Noir Marron, le *lo*, rassemble les membres d'une même lignée, mais il peut arriver que sous l'effet de problèmes divers : extinction partielle d'un lignage ou phénomènes de scission, plusieurs groupes cohabitent. En ce cas, les derniers arrivés vivent sous l'autorité des capitaines en place et se plient aux coutumes en vigueur.

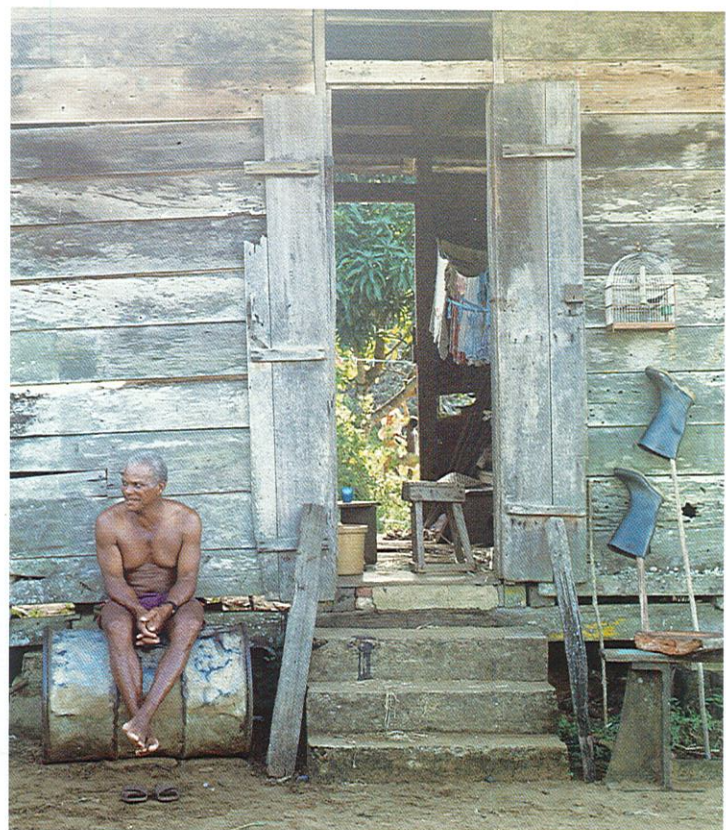
Du fait du principe de matrilinearité, le village traditionnel s'organise autour des mères et de leurs enfants, des grands-mères, des oncles et tantes, cousins et cousines, tous maternels. Chaque ensemble familial (*le mamapiki*) est centré autour de l'aïeule. Les maisons sont disposées en cercle ou à la diable autour de la cuisine communautaire. Près du dégrad, un abri collectif accueille la fabrication des pirogues.

Du village partent les chemins qui conduisent aux abattis, parcelles d'environ un hectare, cultivées par les femmes et qui sont leur propriété, comportant une « habitation de culture », sorte de carbet en bois et en feuillages tressés, où l'on séjourne lorsque la préparation ou l'entretien du sol l'exigent. Sur le sol initial, arbres, arbustes et lianes ont été éliminés, à l'exception des pieds jugés utiles. Puis le feu est mis à la masse de bois mort, produisant la cendre fertile où seront plantées, selon une organisation rigoureuse, les espèces voulues (manioc, riz, maïs, ananas, igname, bananier, concombre, canne à sucre, sopro, etc.). A la période des récoltes, les femmes se rendent régulièrement sur leurs abattis pour se fournir en produits frais dont elles offriront aux hommes leur quote-part.

Cette organisation sociale est largement déstabilisée aujourd'hui du fait du travail des hommes et parfois des femmes dans les centres administratifs, où le contact quotidien avec la modernité crée des besoins nouveaux. Les abattis perdent de leur caractère. Les maisons traditionnelles aussi. La tendance, sur le fleuve, consiste donc à les conserver « pour mémoire », en parallèle avec une habitation équipée, s'il se peut, du confort moderne.



Village de Loca : implantation des maisons le long des rues.



Seuil d'une maison à Tempac sur l'Oyapoc.





## Le carbet

**L**E CARBET EST UNE SORTE DE PRÉAU rapidement monté à partir de bois coupé sur les lieux. Sa structure rudimentaire à couverture végétale abrite les hamacs et permet de cuisiner à l'abri de la pluie. Il est souvent présent sur les abat-tis, mais aussi dans les villages pour accueillir les activités collectives. Les villages traditionnels possédaient un « carbet des étrangers » utilisable par les visiteurs de passage en échange de cadeaux.

### *Le carbet des étrangers*

*« Un vieillard qui marchait péniblement vint à moi, me prit la main et me conduisit au carbet des étrangers. C'était une case en bardeaux couverte de wára et dont l'entrée était démesurément élargie, de façon à permettre d'observer du dehors tous les gestes de l'occupant. »*

Jean Galmot,  
*Un mort vivait parmi nous.*  
Le serpent à plumes, 1994.





## La maison traditionnelle

**S**A CONSTRUCTION est le fait des seuls hommes. Chacun bâtit celle de sa future épouse en gage d'attachement et par là accède au véritable statut d'adulte. La maison traditionnelle adopte des formes constructives variées, unifiées par l'usage de bois imputrescibles à forte densité. Il s'agit avant tout d'un travail de charpente autour de madriers porteurs supportant les simples planches des parois. De volumétrie ramassée, l'ensemble est stable par lui-même, ce qui permet l'économie de lourdes fondations.

La maison classique a la forme d'un triangle déterminé par les deux pentes du toit qui descendent jusqu'au sol. Elle est propre aux villages non inondables.

La maison de plain-pied à paroi latérale en planches et toit surélevé est plus récente.

La maison sur pilotis, destinés à la protection contre la montée des eaux, comporte un grand auvent où l'on aime à se rassembler.



Du fait des systèmes constructifs adoptés, l'unique porte d'entrée est de taille réduite. C'est la seule ouverture par où l'on puisse pénétrer à l'intérieur de la maison. Une lucarne (ou une porte) sur le pignon arrière aère parfois la pièce à dormir.

Le traitement des toitures, analogue à celui des constructions indiennes, se fait en larges feuilles de waï liées entre elles. Un généreux débord de toit protège les pignons des intempéries.

Le plan intérieur des maisons traditionnelles varie peu. Des deux parties séparées par une cloison, l'une sert à entreposer les objets personnels, vêtements, étoffes et ustensiles de cuisine pour les femmes, fusils, outillage pour les hommes, bancs personnels pour les uns et les autres. Dans l'autre « pièce », dont l'ameublement est réduit aux hamacs, parfois à un coffre ou à un lit, on ne fait que dormir. Lorsque le mari rend visite à son épouse, les enfants sont envoyés chez un oncle, afin que soit ménagée l'intimité nécessaire au couple.

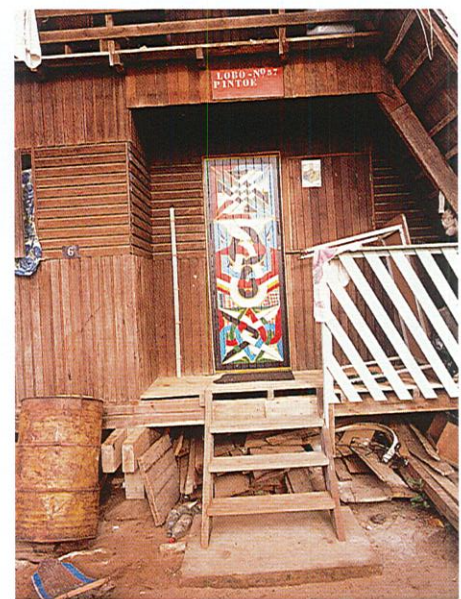
La préparation des repas a lieu en commun dans le carbet propre au *mamapiki*.

### Les repas

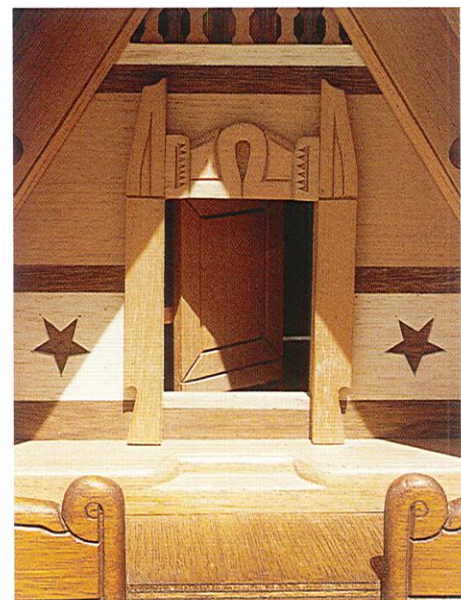
*« Les repas des Saramakas sont faits de riz, de poisson boucané ou frais et de cassave, toujours assaisonnés d'huile de coco et de piment. Ils mangent très peu, leur ration quotidienne est inférieure à celle d'un enfant d'Europe. Ce sont cependant d'admirables athlètes. »*

Jean Galmot, (op. cit.)

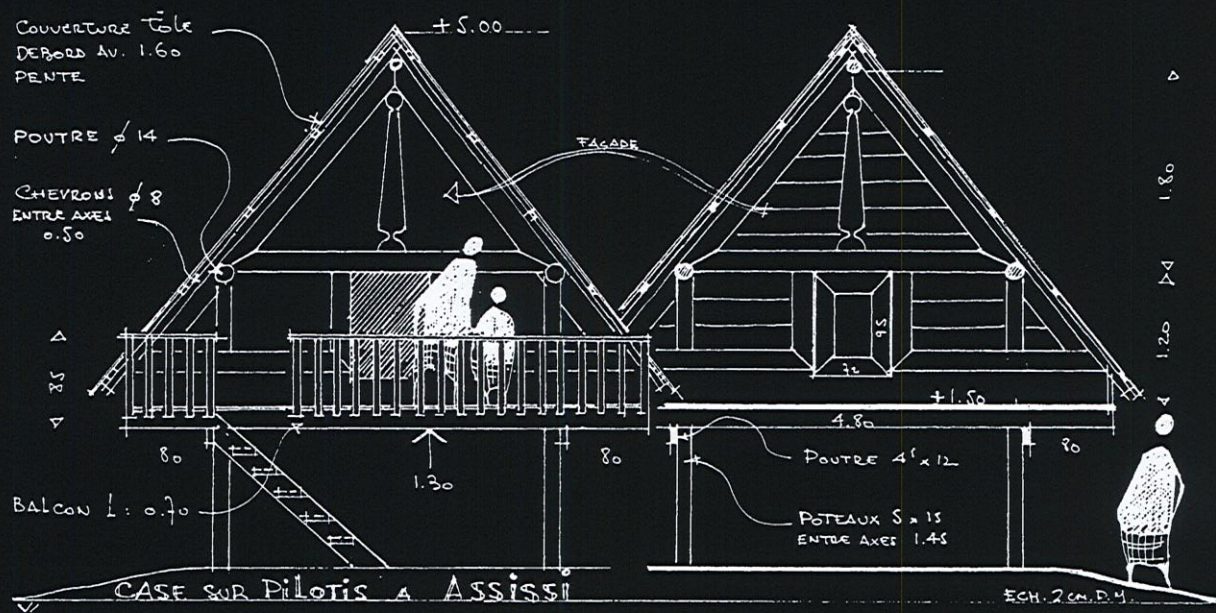
La beauté particulière des maisons traditionnelles provient de l'équilibre de leurs proportions et de l'unité visuelle créée par l'usage de matériaux issus de l'environnement végétal immédiat, mais aussi du soin apporté par les hommes à la décoration des façades.



Seuil de maison au village la Charbonnière à St Laurent du Maroni.



Maquette de maison en bois.



Relevés de Franck Brasselet et Yves Chevallier.



Porte de maison Boni.  
Aquarelle de Arnaud Misse.



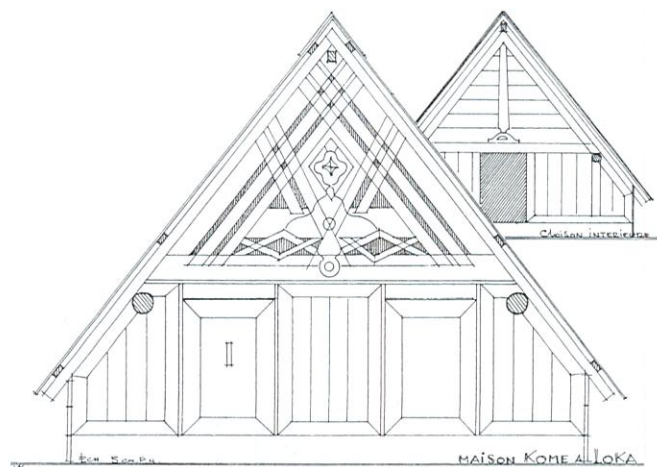
## Décor des façades

LE TRIANGLE supérieur de la façade est le lieu privilégié de l'ornementation. Sculpté, marqueté ou peint de couleurs vives, il donne à la maison son identité. Certains présentent des motifs évidés qui créent des jeux de lumière à l'intérieur. D'autres tirent parti de la gamme des teintes propres aux essences locales, pour composer des motifs contrastés. Les compositions peintes se réfèrent à la riche panoplie des motifs symboliques utilisés par ailleurs.

L'ornementation peut gagner l'ensemble de la façade (parois situées à gauche et à droite de la porte, porte elle-même). Comme sur les têtes de pirogues et pelles de pagaies, les couleurs vives et brillantes qui se juxtaposent sans chevauchements ni demi-teintes créent un bel effet de rupture en regard de l'ensemble boisé, plutôt sombre, qui leur sert de cadre. Certains motifs accentuent le parti pris constructif en le soulignant. D'autres s'en libèrent au profit de compositions signifiantes, toujours régies par le principe de symétrie. Ainsi peut-on voir des décors de façades où alternent bandes blanches et bandes noires symbolisant la paix retrouvée, avec adjonction de clous décoratifs pour rappeler la fermeté du serment.

Que cette architecture en voie de disparition rapide mérite d'être protégée, nul n'en doute. Et déjà certaines maisons anciennes sont réhabilitées, tandis que le modèle d'origine a été reproduit sur le site de la Charbonnière dans les nouveaux quartiers de Saint-Laurent du Maroni.

En outre, la créativité propre aux ethnies comme la maintenance de leur organisation sociale profonde, peut laisser espérer la création d'un nouveau style d'habitat qui, tout en introduisant l'indispensable confort, maintienne, au mépris du parpaing et de la tôle, l'usage d'un matériau si généreusement dispensé par la nature circonvoisine : le bois, dont on redécouvre les vertus constructives dans les sociétés occidentales. Quant à la maintenance de l'ornementation des façades, elle reste parfaitement compatible avec le goût de la modernité, compte tenu de la « jeunesse » et de la vitalité qui caractérisent l'imagination picturale des Businengé.

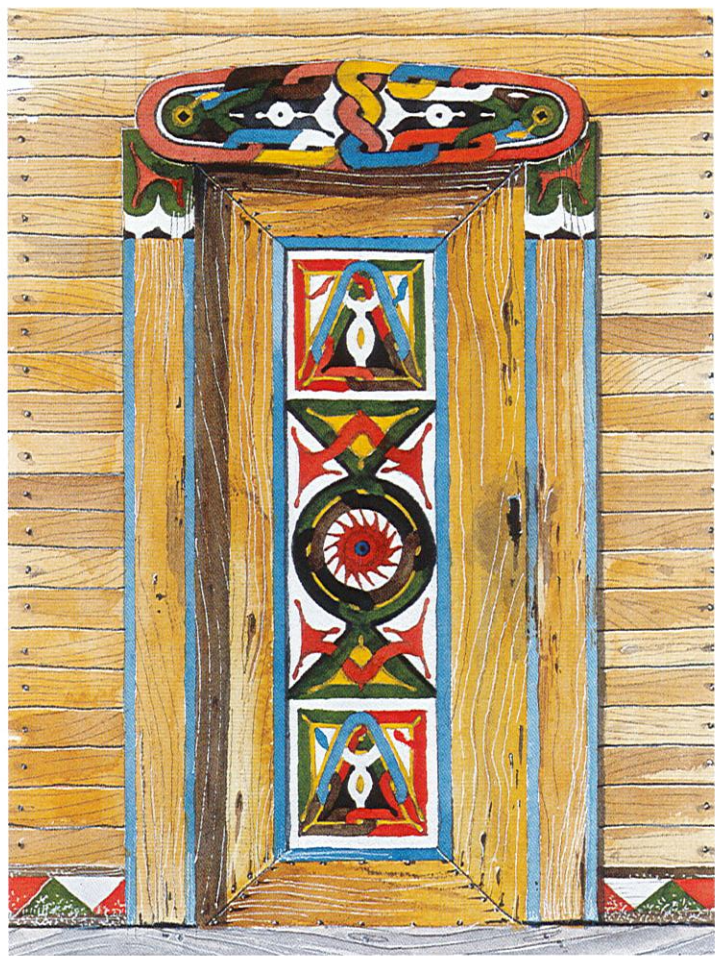
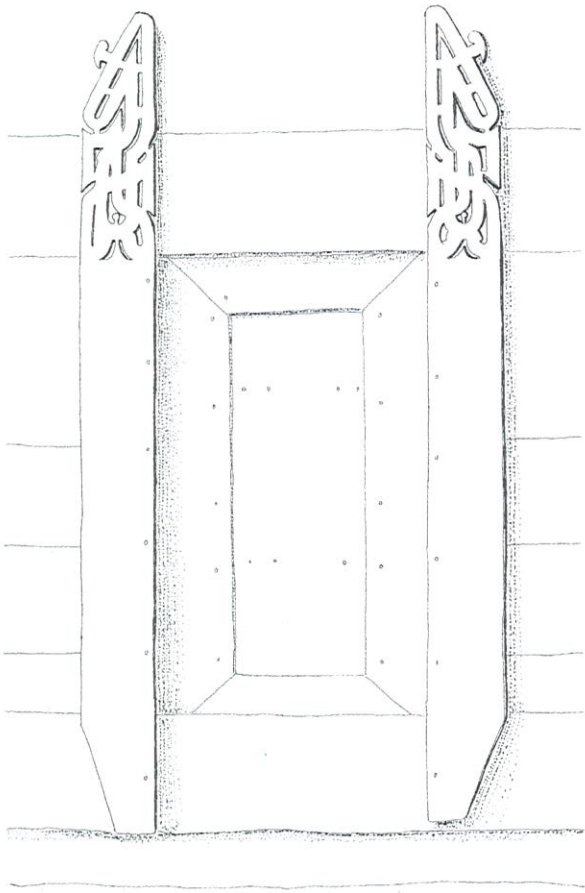


Relevés de Franck Brasselet et Yves Chevallier.



Façade maisons Djuka.





Porte de maison Boni.  
Aquarelles de Arnaud Misse.





Les maisons traditionnelles des femmes ne diffèrent pas de celles des hommes quant à la disposition d'ensemble. Tout au plus sont-elles plus saturées d'objets en raison de l'importante batterie de cuisine (utilisée non pas à l'intérieur mais sous l'auvent) qui fait la fierté de la maîtresse des lieux. Dans les pièces, très sommairement meublées, les hamacs sont suspendus aux poutres et soigneusement roulés pendant la journée. Ils ont pour principal avantage de tenir les dormeurs, surtout les bébés, à l'abri des rongeurs, cafards, fourmis et autres indésirables. Les femmes préfèrent cependant un vrai lit, signe de modernité, et sont de plus en plus nombreuses à réserver le hamac aux enfants.

Bien tenir sa maison fut longtemps une règle générale, y compris chez les hommes, malheureusement avec l'abandon progressif de l'habitat ancien, seules des photos du début de siècle permettent aujourd'hui de découvrir l'harmonie initiale des aménagements intérieurs.



Intérieur d'une maison de femme Boni à Papaïchton. Les récipients en métal et plastique ont remplacé les Calebasses.



Photo Arnaud Misse.



Maison de femme Saramaka (Pangogo).  
Façade en feuille de palmier (Palo).  
Photo Richard Price.



Quartier du village Businengé de Kourou, avant rénovation.

## Evolution

**D**ANS LES VILLAGES du début du siècle, on vivait essentiellement de l'agriculture, prise en charge par les femmes, tandis que les hommes louaient leurs services sur les fleuves ou dans les exploitations forestières, de façon temporaire.

Ce système économique s'est progressivement délité en raison de l'accroissement du travail salarié en milieu urbain et d'une amélioration des moyens de communication entre le bassin du Maroni et la côte. Dans ce contexte, l'influence des modes de vie occidentaux s'est accrue mettant en péril, avec l'organisation matrilineaire, le système original d'indépendance entre les hommes et les femmes et la maintenance des traditions.

Sur le plan architectural, la maison nouvelle constitue un compromis entre deux cultures.

La multiplication des espaces induit en effet un changement dans le principe constructif, l'augmentation de la hauteur des parois latérales excluant l'inclinaison du toit jusqu'au sol. Les portes gagnent en hauteur, les fenêtres apparaissent, les toits de tôle remplacent les couvertures végétales. Un style se cherche qui n'a pas encore trouvé sa loi propre, entre fidélité à l'esprit d'auto-construction et respect des contraintes en matière de logements sociaux ou d'urbanisation minimale.

De fait, sous l'effet des difficultés économiques et sociales, l'environnement architectural des nouveaux villages péri-urbains n'a pu échapper à la disparité, à l'absence de cohérence et d'harmonie dans l'organisation des maisons entre elles. L'utilisation de matériaux variés, jugés moins archaïques que le bois, contribue à cette dégradation.

Si quelque nostalgie pour les réalisations traditionnelles se justifie, on peut toutefois entrevoir que, de la case à la maison « tout confort », un renouveau est en germe. Ainsi, à Saint-Laurent, la politique municipale de relogement s'élabore-t-elle en concertation avec les capitaines, au cours de réunions publiques tenues dans les villages. Selon le vœu unanime, les regroupements de maisons se sont faits par ethnies et chaque ensemble est équipé d'espaces collectifs comportant carbets de réunion ou fours à manioc. Sur les rives surinamiennes du Maroni, l'apparition de maisons à ossature bois, conçues sur la base des formes traditionnelles et vendues en kit, témoignent d'une évolution positivement « métissée. »



Un quartier de Maripasoula.





Village Saramaka isolé du bourg avant sa rénovation.

## Le village de Kourou

**C**ONTEMPORAIN DE LA BASE SPATIALE, le village Saramaka s'est implanté à Kourou dans les années 60 à la suite d'un afflux de main-d'œuvre étrangère en provenance de Colombie et du Surinam. De nombreux travailleurs noirs sont restés sur place après l'achèvement des chantiers, ce qui explique le nom du village, dont la population est toutefois composée aujourd'hui aussi bien de Saramakas, que de Paramakas, Djukas et Bonis.

Situé au sud de la ville, le village a été officiellement consacré en 1987, par le Grand Man Songo Aboïkoni, comme territoire symbolique des Noirs Marrons vivant à Kourou.

Ce quartier très dense s'est développé d'abord de manière spontanée sur un terrain concédé à la commune par le Centre Spatial pour permettre l'installation des immigrants. Du fait de la précarité des logements et de l'insalubrité, il a été question ensuite de raser l'ensemble. A cette solution radicale la SIMKO, Société Immobilière de Kourou, a préféré celle de la réhabilitation d'une partie des logements, associée à la construction de 300 nouvelles maisons et d'équipements de proximité.

Si le « village Saramaka » n'a plus grand rapport avec l'organisation spatiale des villages traditionnels, du moins constitue-t-il un ensemble fortement identifié par les coutumes et pratiques culturelles de ses habitants. Véritable vivier d'artistes et artisans du bois, il abrite des ateliers collectifs de sculpture, peinture, ouvrages sur textile, musique et danse.

Dans ce creuset s'expérimentent les formes nouvelles qui permettent à l'art businengé de se régénérer.





Programme de résorption de l'habitat insalubre du Village Saramaka de Kourou en 1988 par la Société Immobilière de Kourou.



Nouvelles maisons du village.



# La peinture

## Symbolique des formes

LA MODERNITÉ des compositions peintes par les Noirs Marrons de Guyane, notamment les Bonis, frappe toujours l'observateur occidental.

La genèse de cet art singulier prend sa source dans la sculpture en bas-relief des têtes de pirogues, pagaies, portes et façades dont l'adjonction de couleurs tend progressivement à souligner les motifs.

La gamme des couleurs, initialement réduite au noir, blanc, rouge, que l'on retrouve dans les décors de façade des maisons bantoues, se diversifie ensuite avec l'apparition de nouveaux produits en provenance de la côte. Une riche polychromie prend le relais, sans que la triade initiale ne soit oubliée. De nombreux objets rituels sont encore décorés de jus de baies rouges, de craie blanche et de suie noire. Dans le jeu des symboles, jaune a même valeur que blanc, et noir que bleu marine.

Les règles qui président aux compositions peuvent être ramenées aux figures de la symétrie et aux figures du contraste, particulièrement visibles dans la juxtaposition des couleurs. L'alternance de motifs, tient des deux procédés.

Si, dans la tradition, la notion de « tableau » ne fait pas partie de la culture businengé, elle finit par s'imposer à travers le cadrage naturel des portes de maison, que leur reproduction photographique, distancée du contexte, met en valeur en lui donnant non plus le statut d'ornement décoratif mais d'œuvre en soi.

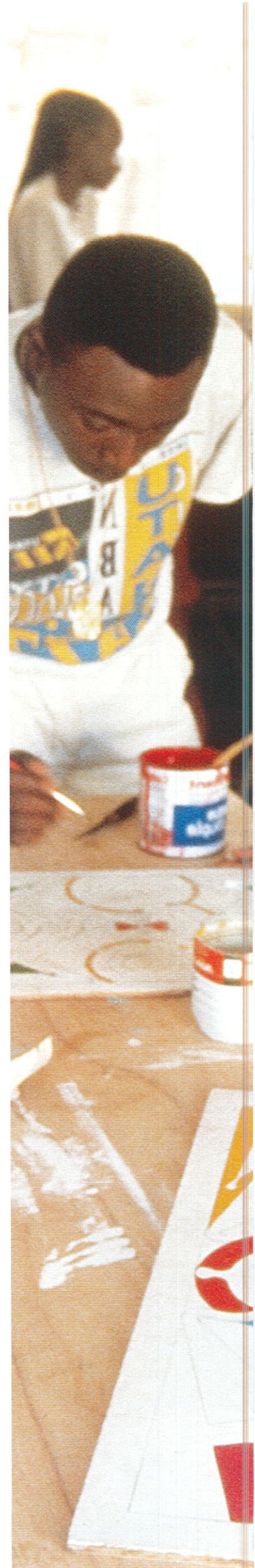
Aujourd'hui, le cadre associatif permet aux artistes de s'organiser pour vendre leurs productions ou former la jeune génération aux techniques traditionnelles des Bonis. Certains s'en démarquent aussi pour des créations entièrement nouvelles.

La syntaxe des formes qui structurent les compositions peintes de la tradition est indissociable des principes philosophiques et moraux sous-jacents à la culture businengé. Le mot *TEMBE*, qui définit l'ensemble des arts marrons, retrouve, dans les courants de pensée actuels, un regain de vitalité en tant qu'il fédère un état d'esprit basé aussi bien sur les savoir-faire que sur des enjeux culturels communs.

*« Le mot Tembe est chargé de valeurs diverses, sa signification peut être d'ordre esthétique, philosophique, ésotérique. Dans le langage courant Tembe définit les formes d'art pratiquées par les Marrons, ceux qui ont refusé toute forme d'esclavage et aujourd'hui par leurs descendants restés fidèles à la tradition africaine (...). »*

*Les Marrons ont conçu leur théologie en partant de leurs croyances animistes. Plutôt morale que dogmatique, elle éclaire surtout leur conduite et leur comportement. L'artiste Tembe a une démarche rationnelle dans la connaissance des formes, imposée par la philosophie du géométrisme ; il maîtrise toutes les lois de base qui régissent la composition décorative : la symétrie, la répétition, l'alternance et surtout la loi du rayonnement indispensable pour la construction des entrelacs et des arabesques (...). Les artistes du Tembe n'ont pas de préférence en ce qui concerne les types d'entrelacs, tout dépend de la forme de la surface à peindre ou sculpter. Les entrelacs peuvent être tantôt rectilignes, tantôt curvilignes. L'entrelacs des polygones demande une très grande attention et une bonne connaissance du dessin technique (...). Il signifie la chose qui n'a ni commencement ni fin, le labyrinthe, les rapports symbiotiques entre l'homme et la nature. »*

Pierre Servin, maître-artisan  
in *l'Art Tembe*, document Musée  
régional de Guyane.





Création d'un 2<sup>e</sup> atelier de peinture de l'association Libi Na Wan, dans le village de Kourou pour la formation des jeunes .



## Signes et symboles

LES FIGURES SYMBOLIQUES qui, sous le jeu pluriel des variations de surface, unifient l'art pictural businengé, constituent une sorte de lexique qui se transmet de générations en générations.

Le maître-artisan djuka Sawanie, qui vit au village Saramaka de Kourou, évoque avec plaisir l'époque où son grand-père l'emmenait dans la forêt pour reconnaître les arbres, puis dans son village pour lui enseigner la sculpture et la peinture des têtes de pirogues et pagaies, tout en lui transmettant, oralement, la signification des figures symboliques. Devenu animateur d'un atelier de peinture, Sawanie Pinas a conçu pour ses élèves des planches explicatives formant un dictionnaire des symboles.

### Petit lexique des symboles

Chaque signe utilisé est retenu à la fois pour l'intérêt de sa forme dans la composition d'ensemble et pour son sens. Le message peut être amoureux, moral, humoristique, voire insolent.

### Quelques exemples de signes figuratifs

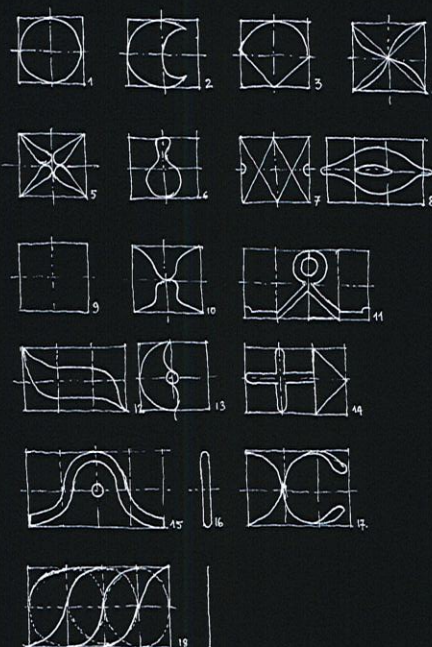
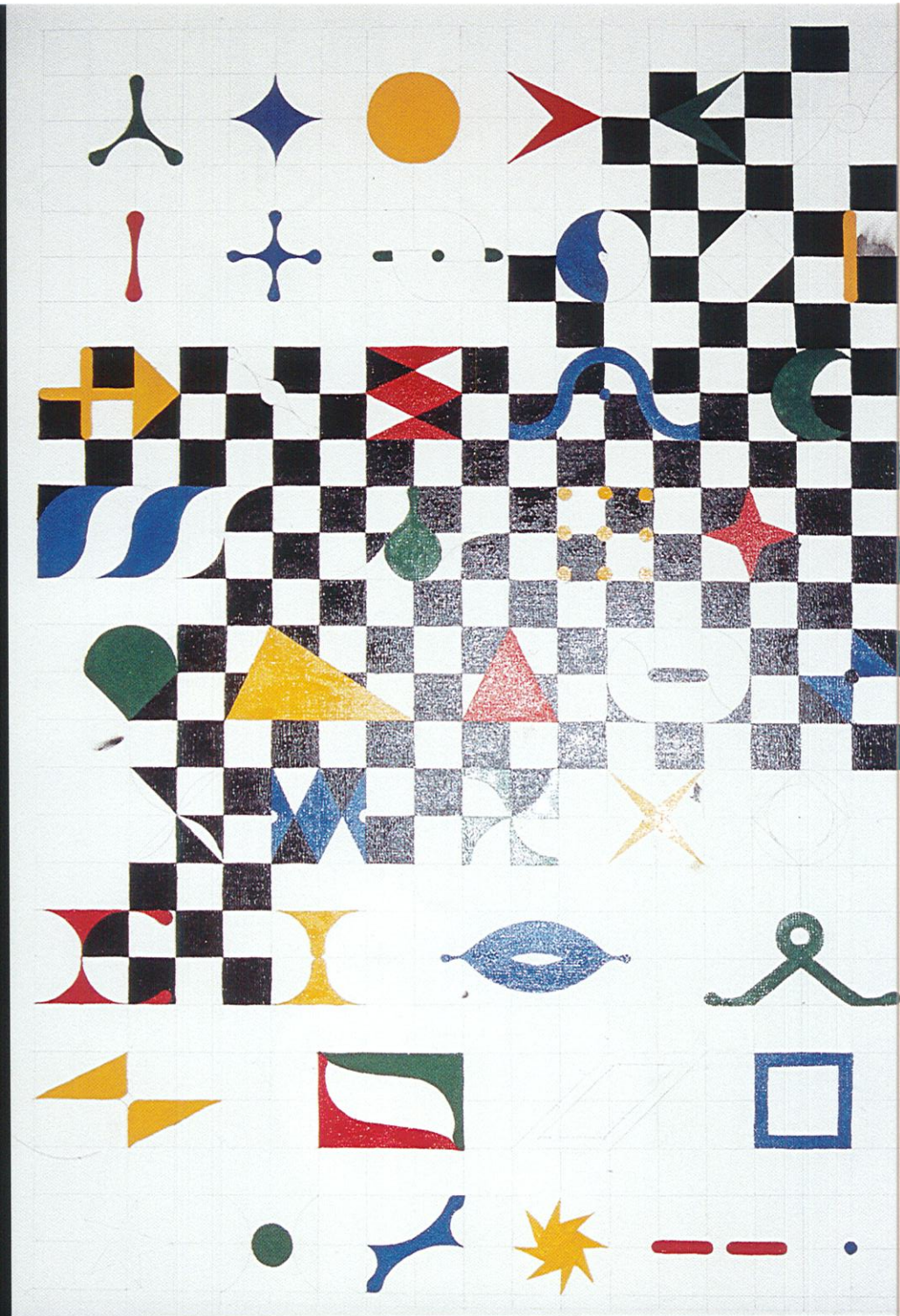
- 1) Pleine lune : épanouissement, fertilité
- 2) Soleil : le temps qui passe, du lever au déclin de la vie
- 3) Toupie : message d'amour passionné, qui fait tourner la tête
- 4) Fleur : pensée délicate
- 5) Araignée : finesse, ruse, habileté
- 6) La bouteille : la callebasse fraîche ou le "frigo" dans la maison

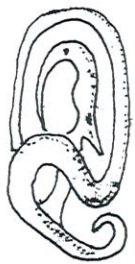
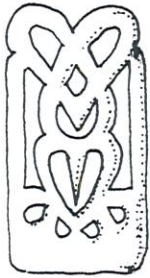
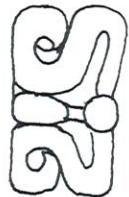
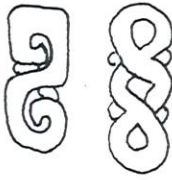
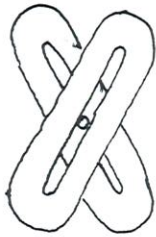
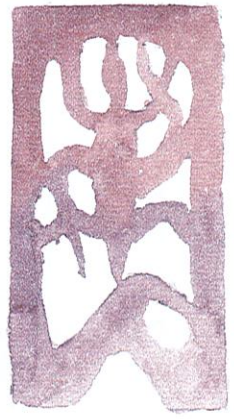
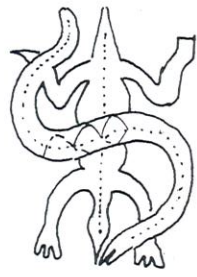
### Quelques exemples de signes stylisés

- 7) Pignon de maison : protection
- 8) La bouche qui parle : expression d'un souhait
- 10) Les seins qui se rencontrent : symbole décoratif
- 11) Les jambes ouvertes : désir amoureux
- 12) Motifs inversés : l'amour dans le hamac

### Quelques signes non signifiants

- 13) Rencontre de la femme et de l'homme dans un rond
- 14) Croix vers triangle : quête d'une femme
- 15) Passe le chemin
- 16) Trait d'encadrement
- 17) "Il n'y a pas de problème sur notre chemin"
- 18) Le cordage : lien

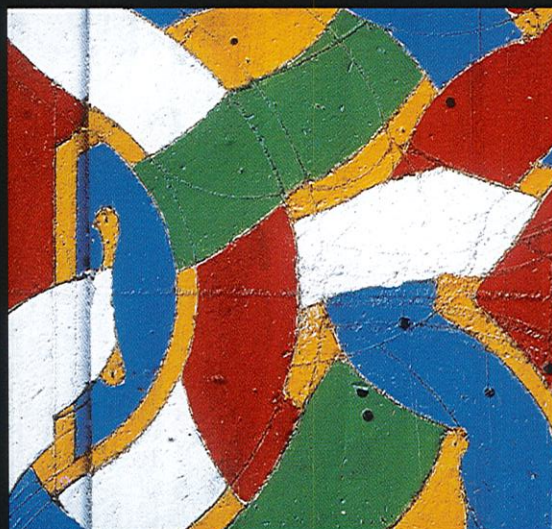




Sensibilisation à l'art businengé auprès des enfants par Sawanie Pinas, formateur à Libi Na Wan.

La peinture est omniprésente dans la culture des Noirs Marrons : elle fonde leur identité sociale et culturelle ; elle est le signe de leur singularité.

Trois couleurs dominant : le rouge, le noir (ou bleu marine) et le blanc. Enrichies par d'autres couleurs vives au fil du temps, elles restent les couleurs de référence.

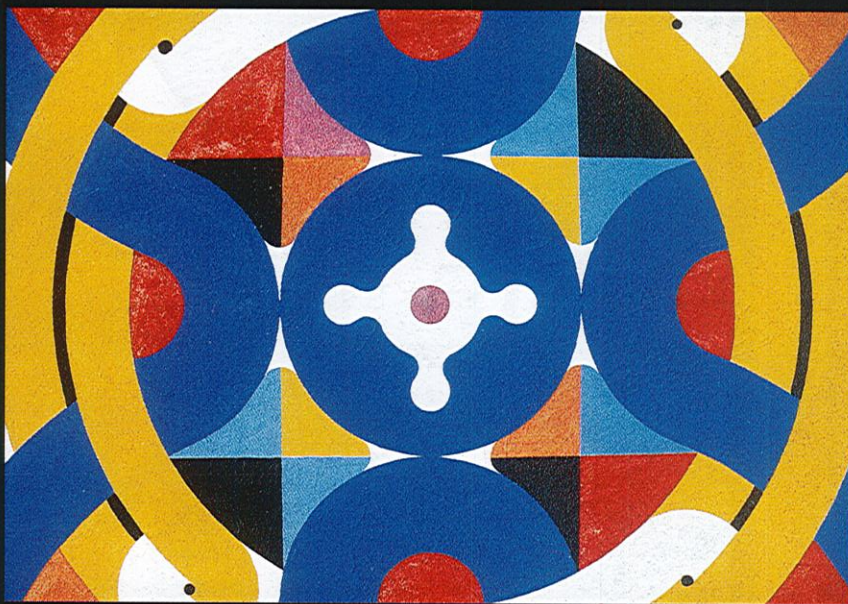


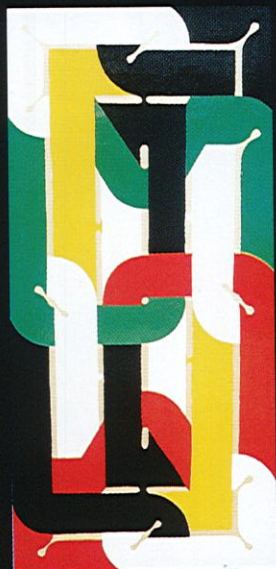
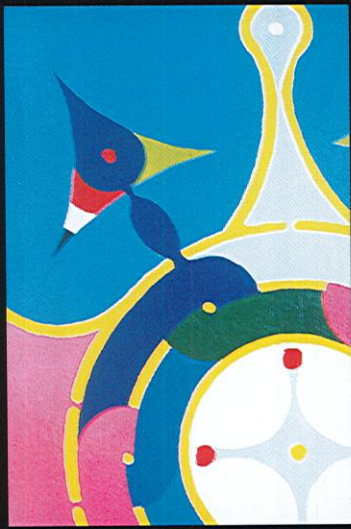


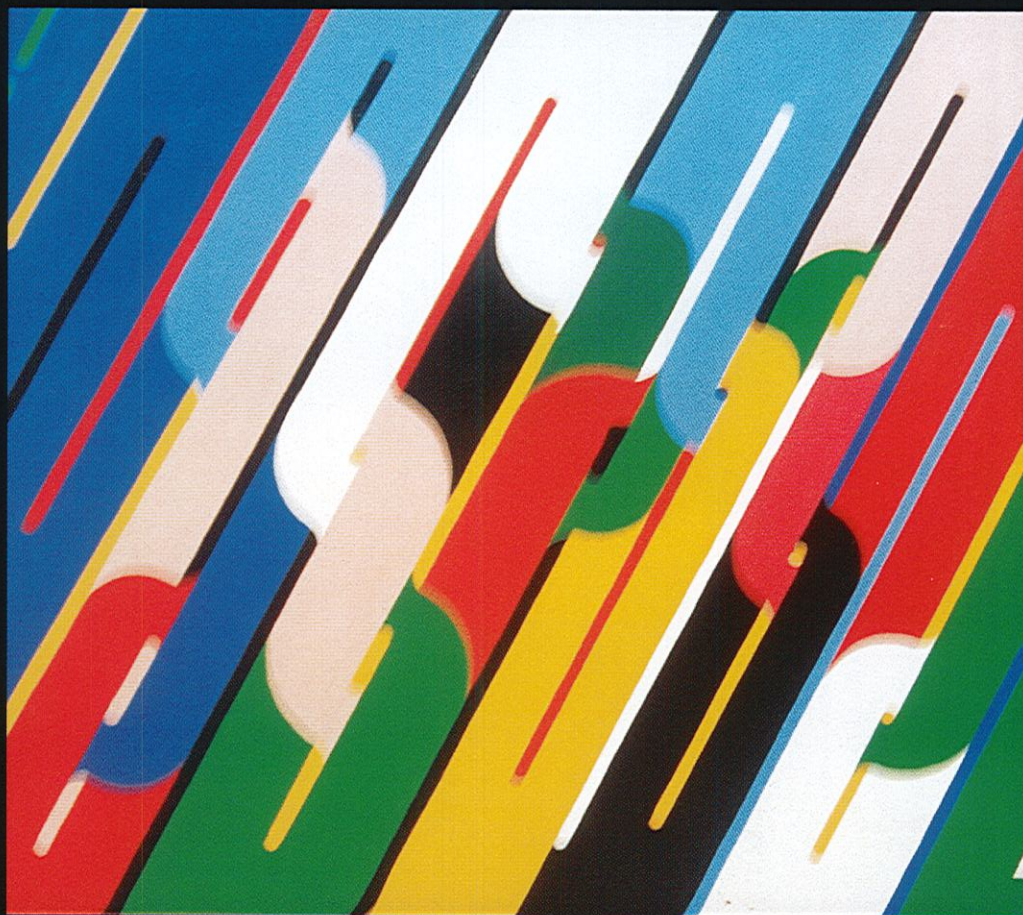
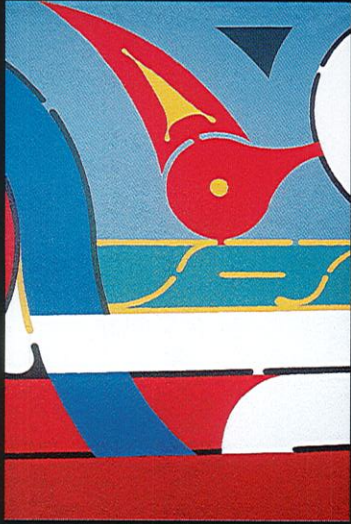
Les fresques ci-contre et les tableaux de la page suivante sont l'œuvre de peintres travaillant dans des ateliers collectifs.

Puisant leur inspiration aux sources mêmes de leur culture, ces artistes savent aujourd'hui prendre la distance nécessaire pour passer de l'artisanat à l'art et créer de nouveaux motifs.

Ils peuvent également répondre à des commandes sur des dessins traditionnels ou d'inspiration personnelle.









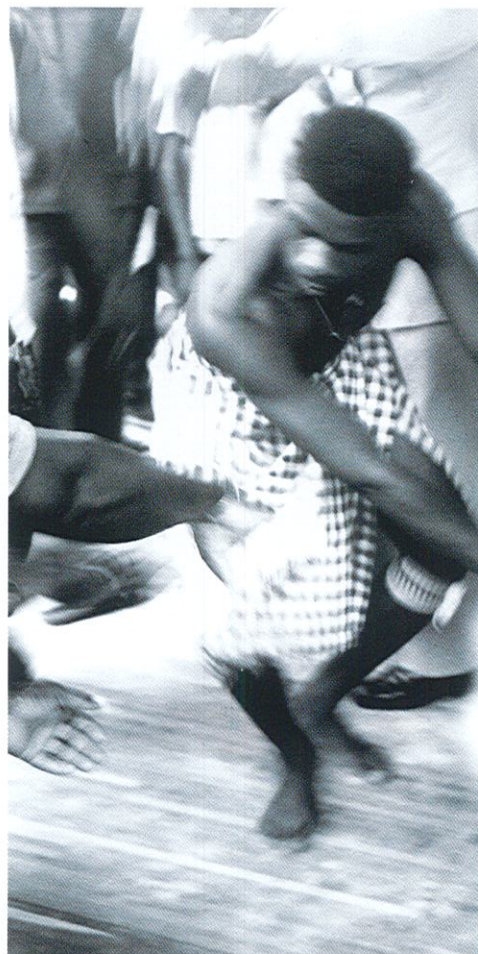


## Au plaisir des jeux

**L**ES DANSES PRATIQUÉES dans les villages à l'occasion de fêtes rituelles, en particulier celles qui signalent la levée du deuil, n'ont aujourd'hui rien perdu de la vigueur attestée par les écrits des missionnaires des siècles passés.

A l'initiative des mères, ce langage du corps est rendu familier aux enfants dès leur plus jeune âge ; de là, les adolescents s'en emparent et introduisent des nouvelles modes, souvent mal jugées par les anciens, tandis qu'adultes et personnes âgées s'élancent volontiers dans le cercle des danseurs, au rythme des tambours.

De nombreuses danses ont les faveurs des villageois, avec des variantes selon les ethnies. Les plus connues sont le *Tjêke* des Saramakas et les divers *Seketi* des Djukas et Bonis, concurrencés par les danses *Susa* et *Agankoi*.



### Les tambours

Les différentes sortes de tambours dont certains sont frappés à la baguette, d'autres des paumes ou des doigts, adoptent des noms qui changent en fonction du rôle joué par l'instrument dans les cérémonies.

Chez les Saramakas, le tambour *Apinti*, qui rythme la parole, est nommé *Tumau* lorsqu'il accompagne certaines danses des femmes ou les rituels guerriers. De forme conique et de taille moyenne (env. 50 cm), il se bat avec les dix doigts. C'est le plus finement sculpté et orné.

Le tambour le plus haut, appelé *Agida* est frappé d'une seule baguette et d'une seule main ; il est surtout utilisé à l'occasion des rites consacrés au dieu serpent.

L'*Apuku doon*, de taille réduite, permet d'entrer en contact avec les esprits de la forêt ; le *Langa doon*, plus étroit, est utilisé lors des rites funéraires.

L'art du tambour, contrairement aux autres pratiques artistiques, est considéré comme un don qui n'est pas partagé par tous. Les joueurs de talent font l'objet de l'admiration collective car ils favorisent la communication du groupe avec les esprits.



## *Tam-tam au loin*

*Tam-tam au loin, rythme sans voix qui fait la nuit  
et tous les villages au loin  
Par de-là forêts et collines, par de-là le soleil des mari-  
gots...  
Et moi je suis celui-qui-accompagne, je suis le genou  
au flanc du tam-tam, je suis la baguette sculptée  
La pirogue qui fend le fleuve, la main qui sème dans  
le ciel, le pied dans le ventre de la terre  
Le pilon qui épouse la courbe mélodieuse.  
Je suis la baguette qui laboure le tam-tam (...)  
Dure ce grand combat sonore, cette lutte harmonieuse,  
la sueur perles de rosée !  
Mais non, je vais mourir d'attente...  
Que de cette nuit blonde - ô ma Nuit ô ma Noire  
ma Nolivé -  
Que du tam-tam surgisse le soleil du monde nouveau.*

Léopold S. Senghor :  
*Chaka*, in Poèmes  
Points Seuil 1964.





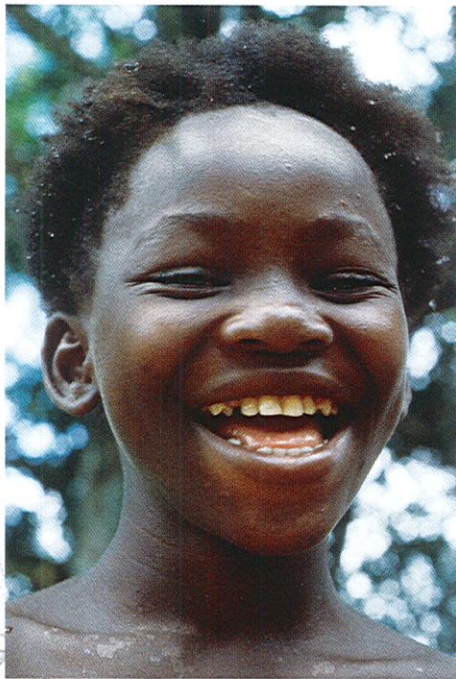
Tambour en bois d'acajou sculpté  
et membrane en peau de biche.  
Collection Musée de l'Homme, Paris.

Fabrication de tambours au Ghana.  
Photo : Thierry Joffroy.



Centre Afrique : orchestre de tambours.  
Collection Musée de l'Homme, Paris, photo : M. Brunet.





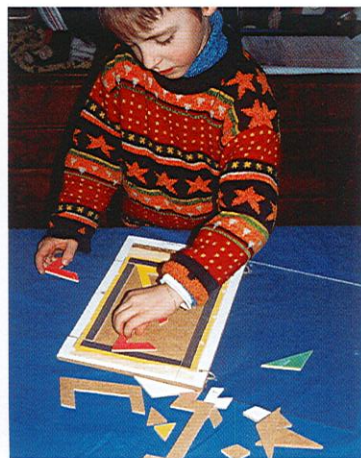
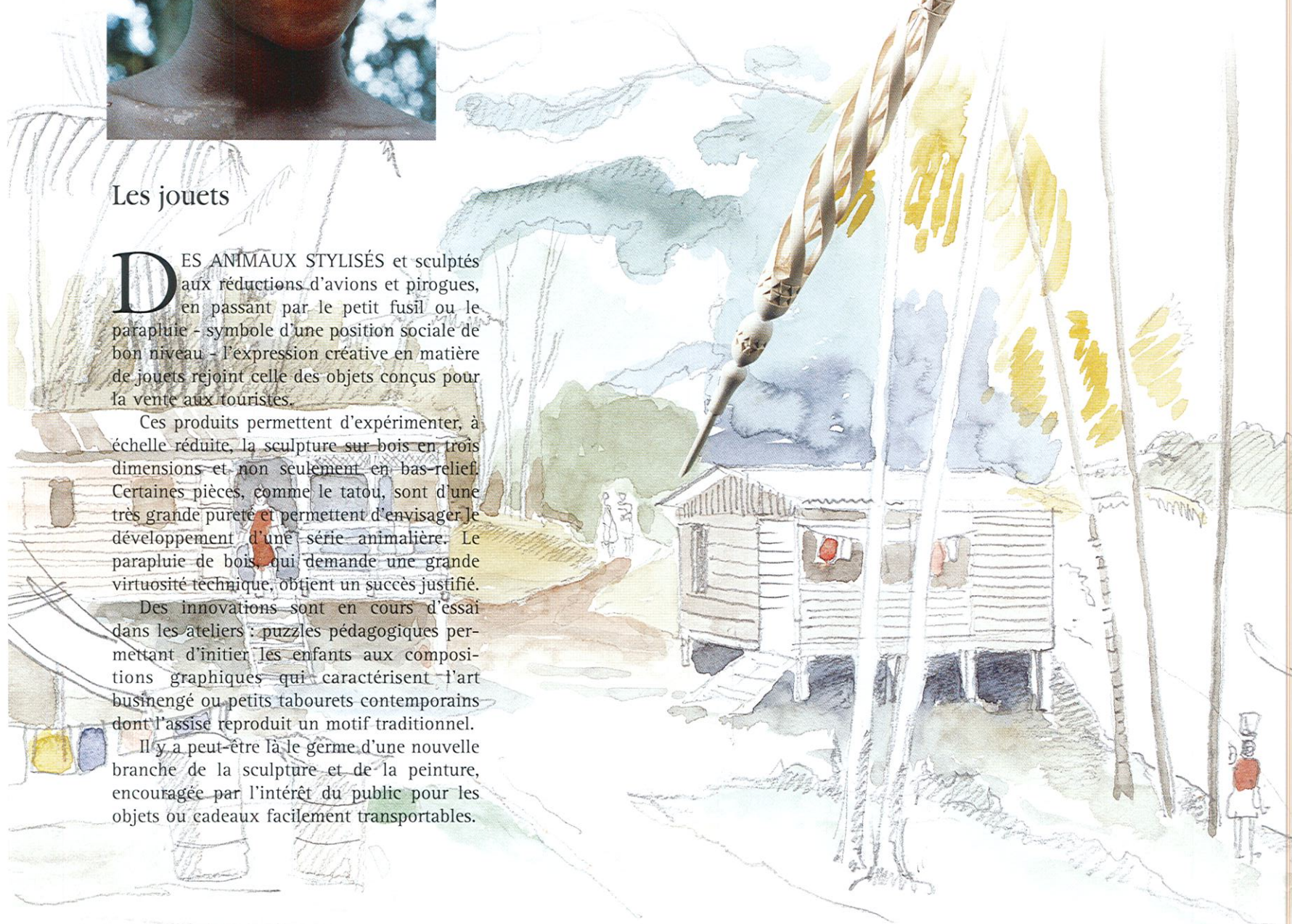
## Les jouets

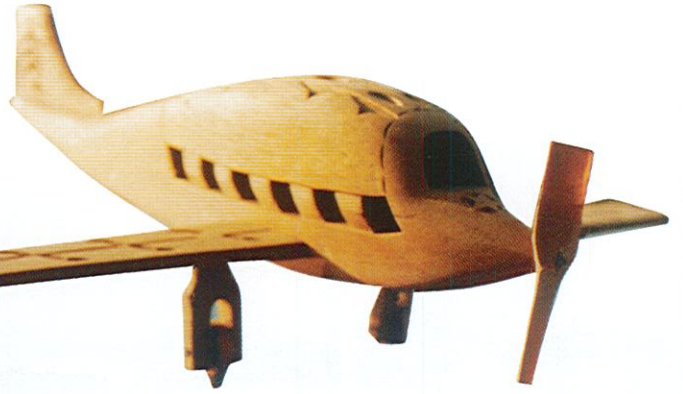
**D**ES ANIMAUX STYLISÉS et sculptés aux réductions d'avions et pirogues, en passant par le petit fusil ou le parapluie - symbole d'une position sociale de bon niveau - l'expression créative en matière de jouets rejoint celle des objets conçus pour la vente aux touristes.

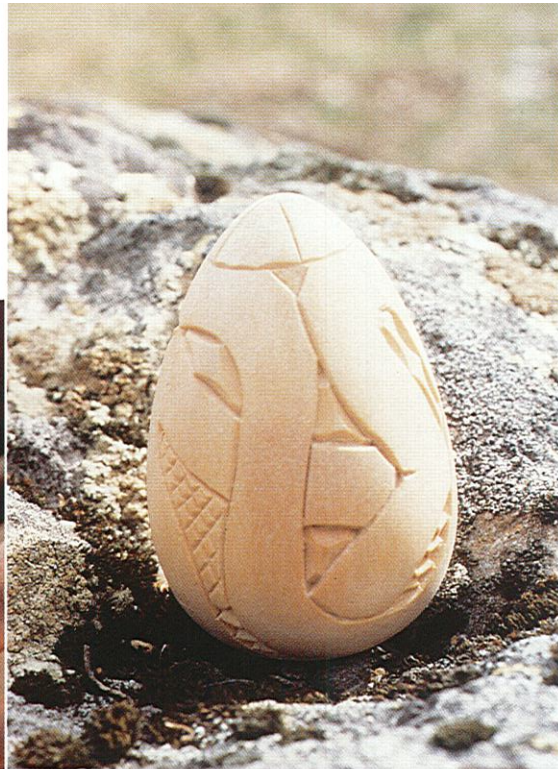
Ces produits permettent d'expérimenter, à échelle réduite, la sculpture sur bois en trois dimensions et non seulement en bas-relief. Certaines pièces, comme le tatou, sont d'une très grande pureté et permettent d'envisager le développement d'une série animalière. Le parapluie de bois, qui demande une grande virtuosité technique, obtient un succès justifié.

Des innovations sont en cours d'essai dans les ateliers : puzzles pédagogiques permettant d'initier les enfants aux compositions graphiques qui caractérisent l'art businengé ou petits tabourets contemporains dont l'assise reproduit un motif traditionnel.

Il y a peut-être là le germe d'une nouvelle branche de la sculpture et de la peinture, encouragée par l'intérêt du public pour les objets ou cadeaux facilement transportables.

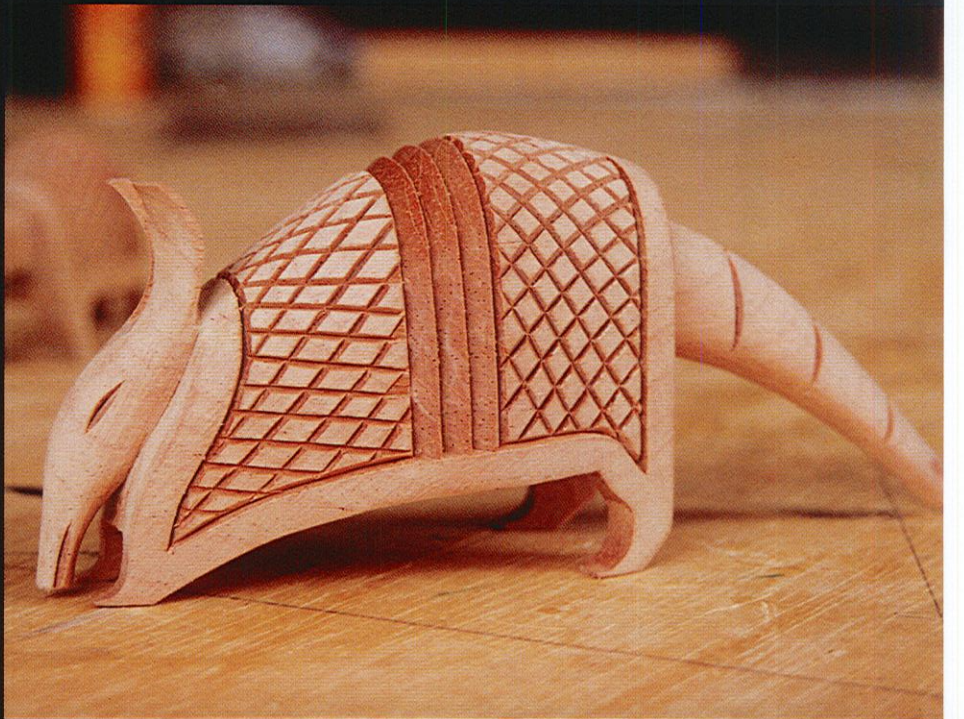




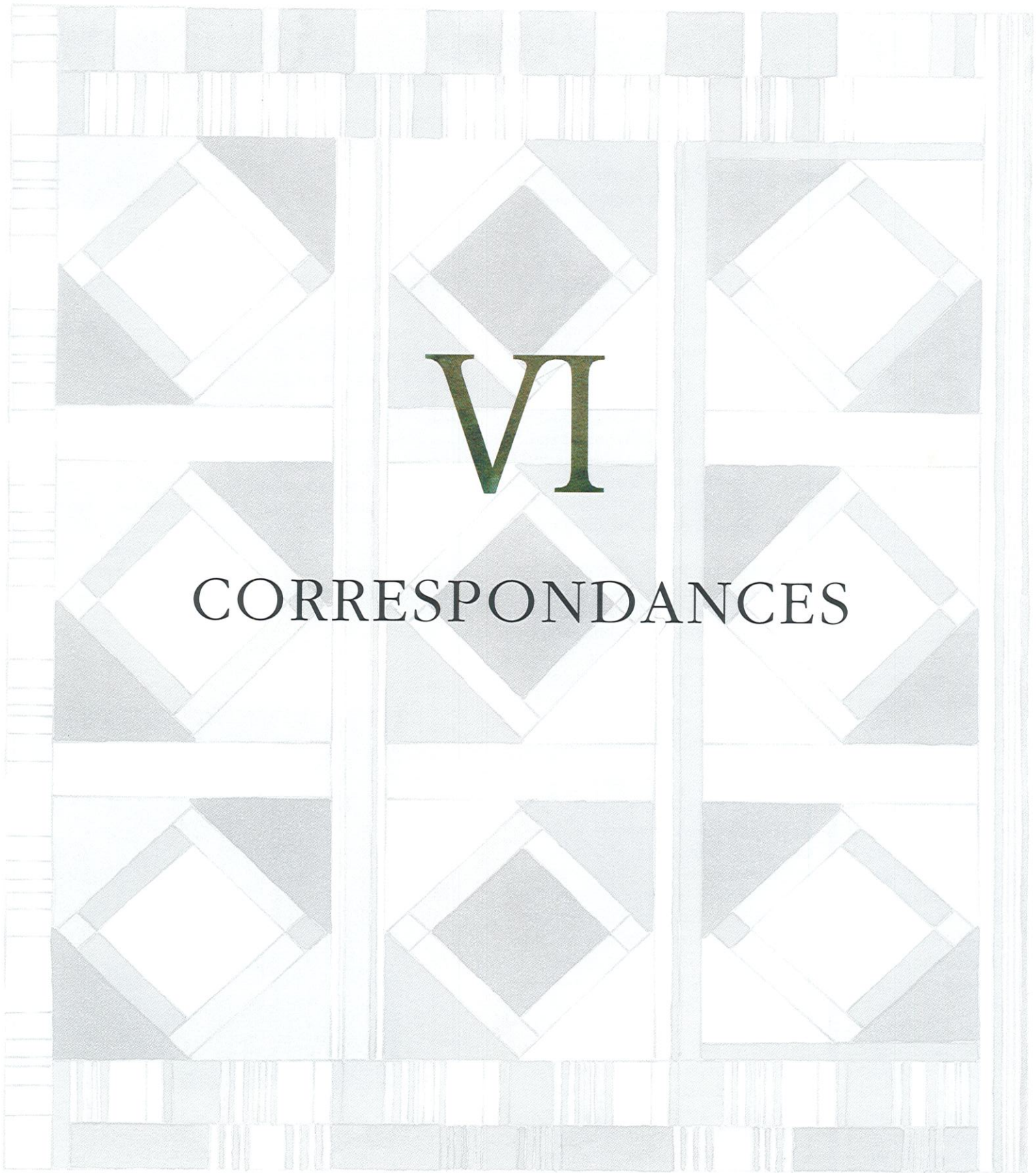


Plus récente, la conception de jouets permet aux artisans d'expérimenter de nouvelles manières de sculpter des petits objets symboliques comme le tatou, la chouette, l'œuf, etc.













# L'incontournable mutation

« Un honnête homme est un homme mêlé »  
Montaigne, *Essais*.



UNE MUTATION IMPORTANTE s'est déjà produite lorsque les Businengé de Guyane sont passés du système autarcique à celui de l'échange monétaire. Pendant la grande époque de l'orpaillage, beaucoup d'entre eux ont fait profession de piroguiers sur le Maroni, dans une exemplaire complémentarité économique avec les Créoles et les Amérindiens. D'autres ont excellé dans les exploitations forestières, le tout sans qu'il y ait coupure avec l'environnement d'origine. Lors de la récession de ces secteurs d'activités, ils ont alors eu recours à des métiers diversifiés, avec une préférence pour le travail temporaire en ce qu'il autorisait, par le biais de fréquents retours au village, la conservation des habitudes culturelles anciennes.

La création ultérieure de nombreux postes administratifs dans les bourgs qui longent le Maroni, n'a pu constituer qu'une réponse superficielle au problème de fond, la précarité demeurant aujourd'hui le lot d'une partie de la population businengé, notamment en milieu urbain. Cet état de fait se trouve aggravé par les difficultés des jeunes à intégrer la logique du système éducatif français, trop différent de celui de leur culture d'origine, basé sur l'apprentissage par l'imitation. Le danger est alors que l'élève échoue dans le système officiel sans retour possible aux valeurs d'origine.

Face à cet implacable constat, la volonté des multiples associations locales de maintenir vivante la culture businengé par le biais des formations dispensées, croise la tendance actuelle de l'école officielle à en valoriser la teneur afin de faire parade à l'image négative trop souvent développée dans la jeune génération, coupée du fleuve. L'objectif commun est bien sûr de promouvoir son insertion dans le tissu social à travers le respect des valeurs réciproques, également légitimes, ce qui induit de part et d'autre d'inévitables et difficiles compromis.

Mais déjà, aux côtés des peintres et sculpteurs, ébénistes et menuisiers se font leur place dans les grands centres ou sur les routes qui les relient. Et c'est bien dans ces métiers là que les savoir-faire traditionnels sont les mieux utilisés pour peu que l'esprit d'entreprise s'en mêle. En outre, il y a fort à parier que ces domaines que nous appelons conception graphique, conception de produits, dessin assisté par ordinateur, stylisme, maquettisme et autres, trouveraient également un écho dans la sensibilité des jeunes sans qu'ils aient à se sentir ni traîtres à l'esprit du *Tembe*, ni prisonniers du passé.

## Un concept en vogue : le métissage

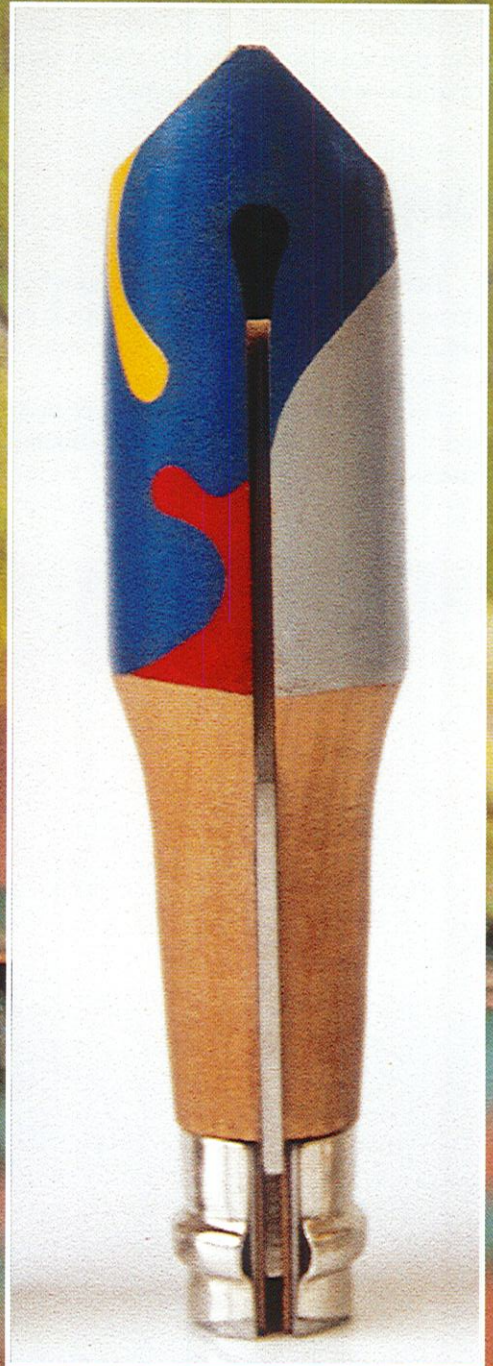
De même que la nature a horreur du vide, l'homme a horreur de l'uniformité. Vient-elle à s'établir qu'on redécouvre les vertus du contraste et du mélange.

Dans cet esprit, la philosophie du « métissage », particulièrement à la mode, promeut de nouvelles façons de faire ou de penser qui intègrent, juxtaposent ou synthétisent des données culturellement disparates.

L'histoire de l'art est riche en exemples d'œuvres métissées qui loin d'aboutir à des demi-mesures sans saveur ont au contraire généré des styles et formes inédits. En témoigne le rôle majeur de « l'Art nègre » dans la naissance du cubisme. Aujourd'hui, c'est à l'échelle du monde et non des seuls courants artistiques, que ce grand « mélange » est en cours.



Jacob et son perroquet.



## Sculptures sur manches de couteaux

Les couteaux, offerts bruts de forme par la maison Opinel, ont été sculptés ou peints de motifs librement choisis donc personnalisés par l'artisan. On peut imaginer leur commercialisation comme "cadeaux d'affaire", pièces "haut de gamme" à diffusion restreinte, ou produits publicitaires destinés à valoriser l'image du fabricant. On note que les motifs réalisés sont fidèles à l'esprit du *Tembé* sans qu'il y ait reproduction des motifs anciens.

Peinture Boni sur Opinel réalisée par Antoine Dinguiou dans l'atelier Libi Na Wan.



# Regards croisés

Dans cet esprit, des expériences de métissage ont été conduites, à titre pédagogique, engageant la créativité respective d'un atelier du village Saramaka de Kourou et de l'Atelier Design de l'Ecole d'Architecture de Grenoble.

Les thèmes proposés aux étudiants grenoblois ont été basés sur un double principe : concevoir des lignes d'objets de série (utilisant des matériaux de Guyane), réalisables dans des entreprises locales existantes ou à créer, et comportant, à la demande, des éléments « amovibles » réalisés par des artisans businengé.

Une forme nouvelle de « métissage » est ainsi posée : l'insertion dans une série « plurielle » d'éléments « singuliers », le tout ouvrant à la fois sur le métier d'ébéniste en entreprise, et celui d'artiste œuvrant en atelier.

## Design graphique

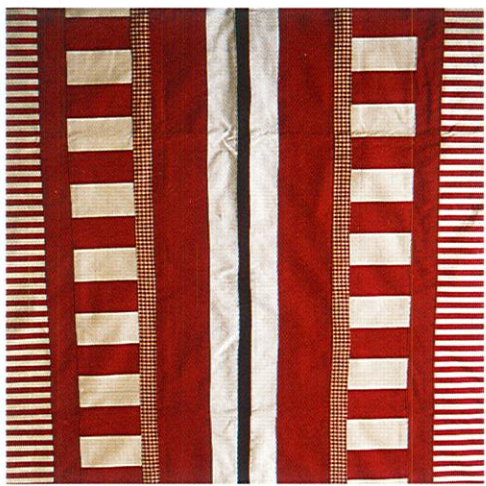
Dans cet exercice, l'art graphique businengé vient animer un support, qui, pour être éphémère, n'en a pas moins acquis ses lettres de noblesse notamment dans la culture japonaise : le « packaging ».

De la même façon, peut être créée toute une gamme de produits liés à l'impression sur tissu : foulards, tentures, nappes, paréos, etc...





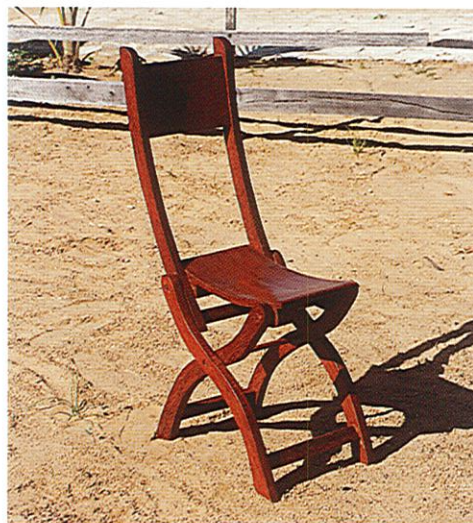
Travaux d'étudiants de l'École d'Architecture de Grenoble sur le thème de l'emballage.

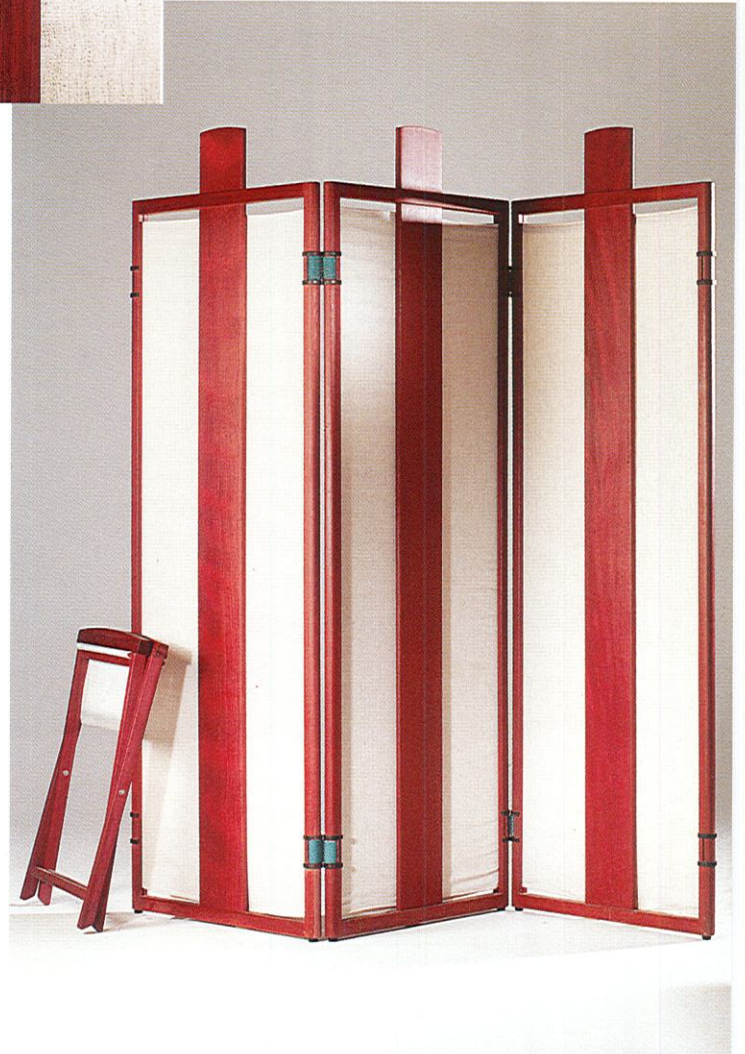


## Mobilier Varang

La ligne Varang décline le principe du meuble pliant, largement adopté et réinterprété dans les traditions africaines (chaise longue du Zaïre). Ici, le tissu des assises peut, à la demande, être imprimé en sérigraphie de motifs *Tembe* afin de caractériser chaque siège ; de même les montants du paravent peuvent-ils être sculptés.

D'usinage très simple, cette ligne dessinée à Grenoble peut être enrichie et réalisée dans de petites unités de production.





## Mobilier Orkis

La ligne Orkis a été conçue à l'Atelier Design de Grenoble en vue de valoriser le bois de Guyane et selon un principe constructif aboutissant, en raison du climat, à la « respiration » des formes. Elle inclut, à la demande, des motifs sculptés repris de ceux des peignes traditionnels.



## Architecture

**L**A MAISON TRADITIONNELLE businengé est d'une telle perfection esthétique que son adaptation aux besoins nouveaux semble illusoire.

Nous montrons ici un exemple d'habitation moderne en bois, qui, privilégiant les relations entre le dedans et le dehors, affirme la légèreté des claires-voies et la simplicité du principe constructif. Parfaitement insérée dans l'environnement naturel, on peut la considérer comme un modèle d'architecture évolutive tirant parti des matériaux locaux et bien adapté aux conditions climatiques.

De telles recherches ou propositions ne signent pas l'arrêt de mort de l'habitat traditionnel businengé. Elles se veulent plutôt incitation à retrouver non pas la « lettre » mais « l'esprit » qui a permis de le générer.

Déjà certaines cases sont réhabilitées dans leur site ou reproduites à titre de symbole culturel dans le tissu urbain, tandis qu'ailleurs naissent des solutions architecturales inédites.

Il s'agit là de petits signes, certes, mais sans doute avant-coureurs d'une mutation corroborant ce qui se joue à l'échelle du monde : l'entrelacs des interactions culturelles d'un continent à l'autre.



Maison de l'architecte Yves Chevalier, Cayenne.



*« Ce qui prédomine dans la nature et notre environnement, c'est le nuage, forme désespérément floue, complexe, fluctuante, toujours en mouvement.*

*Les métissages relèvent de cet ordre de réalité. »*

Serge Gruzinski,  
*La pensée métisse. Fayard 1999.*

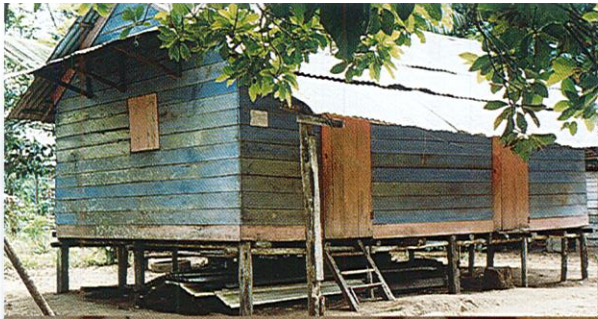




Le directeur de la Société Immobilière de Kourou, Pierre-Yves Perrot, a conduit le projet de réhabilitation du village Saramaka de Kourou en prenant appui sur les identités sociales et culturelles des populations. La SIMKO a su interroger les habitants du lieu pour mettre à profit la somme d'expériences accumulées par les hommes, dont il suffisait d'interroger les gestes pour comprendre la science. Ce programme a prouvé que l'on pouvait reconstituer une pratique harmonieuse entre Art, Société et Urbanité.

De l'ancien au nouveau village, un programme construit avec les habitants par la Société Immobilière de Kourou.





Pavillon d'exposition sur le projet :  
« Artisanat, Mobilier, Habitat » présenté à  
l'UNESCO, Paris en mai 1995.



# L'avenir de l'art businengé

QUE LA CULTURE des Noirs Marrons soit aujourd'hui assimilable à un « monument en péril », nul n'en doute. Robert Vignon dans *Grand Man Baka* (Ed. Daval, 1985) écrivait déjà, à propos des Amérindiens de Guyane :

*« Je savais qu'en cette matière deux théories s'affrontaient : celle des chercheurs et ethnologues qui voulaient que ces populations soient farouchement protégées de tout contact extérieur, maintenues dans leur situation originelle et abordées par de rares spécialistes hautement qualifiés ; celle du bon sens qui s'opposait à ce que des individus fussent conservés dans leur état moyenâgeux, des conditions de vie plus que rudimentaires, et une espérance de vie de 40 ans. »*

A un moindre degré, cette problématique concerne la culture businengé, dans la mesure où chacun de ses éléments, qu'il soit social, artistique, moral ou religieux, participe d'un tout où il joue un rôle organique. Toucher à l'une de ses parties revient à faire vaciller l'ensemble.

Sa confrontation aux logiques occidentales accélère, par effet de contagion, le processus naturel qui veut que toute société évolue et se régénère aux contacts des autres, sauf à se fossiliser ou disparaître.

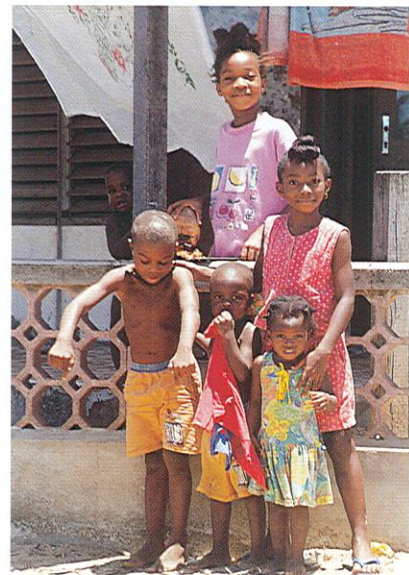
Dans la culture française contemporaine, où de nombreuses micro-cultures régionales se sont peu à peu assimilées à la culture dominante, au détriment de leur langue, de leurs traditions et savoir-faire artisanaux, on trouve des exemples voisins du péril encouru par les minorités de Guyane. A tout le moins peut-on observer qu'un sursaut se produit toujours, la menace de disparition étant contrecarrée par la création de groupes de recherche, associations et amicales, qui fixent par l'écrit ou la copie d'époque (aussi bien sous formes de festivités à l'ancienne) ce qui peut encore être « sauvé ». On voit également que si la micro-culture en voie de

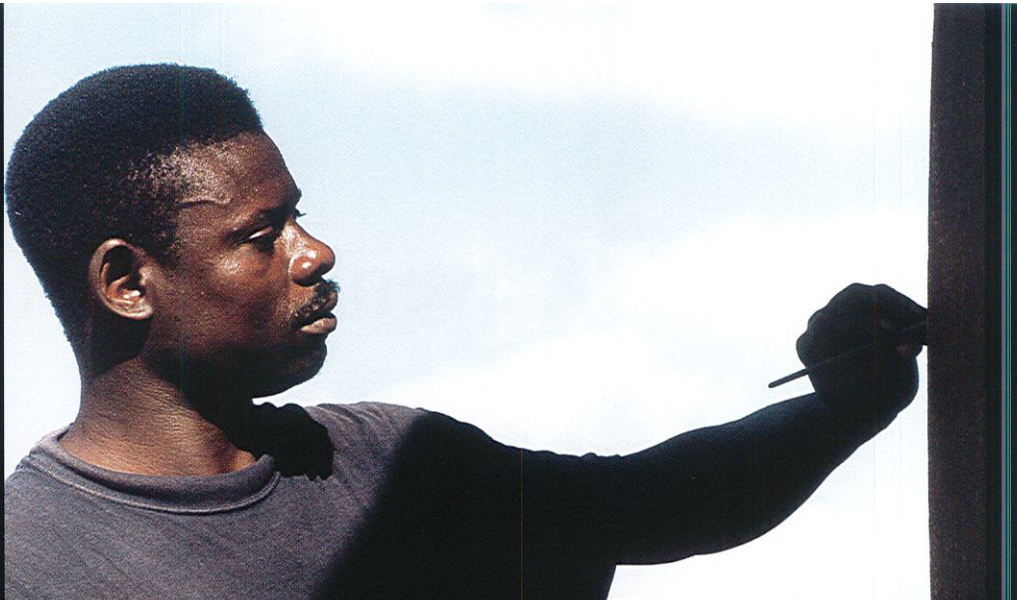
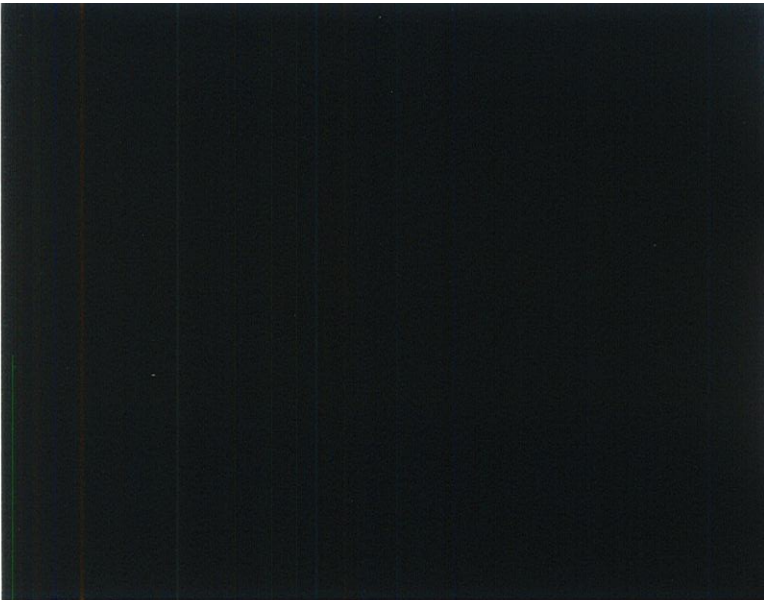
disparition évolue dans le sens de l'assimilation, c'est non sans créer ses propres surgesons, lesquels contribuent soit en sourdine, soit en revendiquant leurs caractéristiques d'origine, à l'instauration du nouveau discours culturel et social.

Un paradoxe bien connu veut que, souvent, les catégories sociales les plus avancées redécouvrent et fassent revivre les artisanats et coutumes du passé, tandis que ceux qui n'ont pas eu le choix de s'en séparer les disqualifient. Ce scénario classique se déroule en phases plus dramatiques lorsque la juxtaposition des cultures est fortement contrastée, comme c'est le cas en Guyane.

A cet égard pourtant, la prise de conscience des ethnies comme des responsables institutionnels qu'une société harmonieuse ne peut fonctionner que sur la fierté de ses particularismes, permet d'entrevoir une issue peut-être douloureuse, mais positive, aux problèmes culturels et sociaux rencontrés, entre autres, par les businengé.

Les conclusions de Claude Lévi-Strauss concernant la culture mondiale ne sont-elles pas un encouragement à bien augurer de l'avenir de la Guyane ?

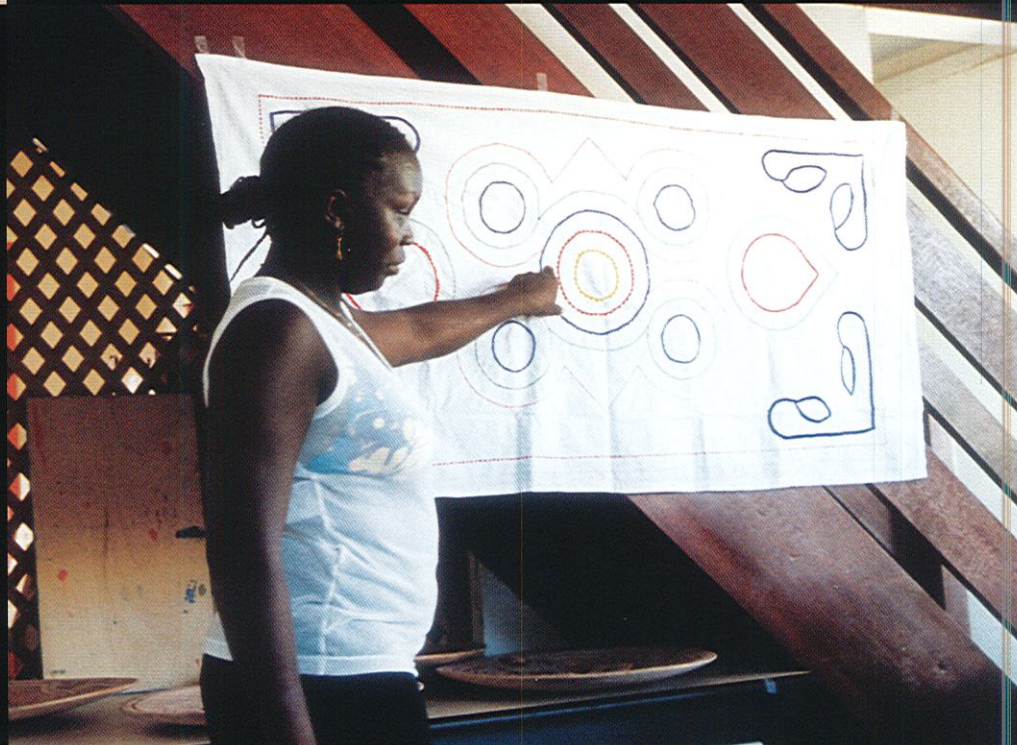




Sawanie Pinas.



Jacob et Patrick.



Travail de Yolande présenté au Jury de Fin de stage.



J. Maurice, président de Libi Na Wan et les trois capitaines participent au Jury.



Les stagiaires de Libi Na Wan présentent les résultats des travaux d'examens de la première formation en septembre 1999.

« Nous avons considéré la notion de civilisation mondiale comme une sorte de concept limite, ou comme une manière abrégée de désigner un processus complexe. Car il n'y a pas, il ne peut pas y avoir une civilisation mondiale au sens absolu que l'on donne souvent à ce terme, puisque la civilisation implique la coexistence de cultures offrant entre elles le maximum de diversité, et consiste même en cette coexistence. La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition de cultures préservant chacune son originalité. »

Claude Levi-Strauss, *Race et Histoire*,  
chapitre « collaboration des cultures »  
Denoël Médiations, 1961.

# Bibliographie

## 1 - GUYANE

ALEXANDRE (Rodolphe)  
La Guyane sous Vichy  
Edition Caribéennes, 1988.

AUBERT (Carol), BRASSELET (Franck),  
CHEVALLIER (Yves), JOSEPH (Jean-Pierre),  
Etude pour un habitat adapté aux sites isolés de  
Guyane, 1996.

BARDAGOT (Anne-Monique), DOAT (Patrice),  
SCHNEEGANS (Guy), VITOUX (François)  
Architecture et Cultures constructives  
Catalogue expo. UNESCO, Ed. CRATerre-EAG, 1995.

BACQUET (H), BERGERET (J)  
Guyane, des espaces et des hommes  
Ed. ADIE-OCRG, 1998.

DOAT (Patrice), SCHNEEGANS (Guy)  
Guyane, artisanat-mobilier-habitat  
Ed. CRATerre-EAG, Grenoble, 1993.

GIACOTTINO (Jean Claude)  
Les Guyanes  
PUF, Ed. Que sais-je?, 1983.

LEZY (P.)  
Guyane : de l'autre côté des images  
Ed. L'Harmattan, 1989.

MAM-LAM-FOUK (Serge et Alu)  
L'identité guyanaise en question  
Ibis rouge, 1997.

MAM-LAM-FOUK (Serge)  
Histoire générale de la Guyane française  
Ibis rouge, 1996.

MOUREN-LASCAUX (Patrice)  
La Guyane  
Ed. Karthala, Paris, 1990.

PERONCEL (J.P.), HUGOZ  
Cayenne aux grands hommes  
in Le Monde, février 1993.

SIMON (Catherine)  
« Voyage aux colonies d'Amérique »  
in Le Monde - Horizons, 2 juillet 1999.

ZONZON (Jacqueline), PROST (Gérard)  
Histoire de la Guyane  
Ed. Servedit, 1996.

ZONZON (Jacqueline), PROST (Gérard)  
Géographie de la Guyane  
Ed. Servedit, 1997.

## 2 - MÉMOIRES ET RÉCITS

AUBERT (Michel)  
Paradis en enfer : la Guyane française  
Ed. R. Laffont, 1975.

BOUYER (Frédéric)  
La Guyane française : notes et souvenirs d'un voyage  
(1862-63), Ed. Librairie Hachette (1867).

BRUNETTI (Jules)  
La Guyane française, « souvenirs et impressions de  
voyage », Imp. Mame, 1890.

CREVAUX (Jules)  
Voyage d'exploration dans l'intérieur des Guyanes  
(1876-77).

GRELLIER (Joseph)  
Aux sources de l'Orénoque  
La Table ronde, Paris, 1954.

VIGNON (Robert)  
Grand Man - Baka  
Ed. Davol, 1985.

## 3 - ART BUSINENGÉ

BRUNÉ (Paulin)  
Sièges et sculptures chez les Noirs Marrons de Guyane  
Ed. Equinoxe, Cayenne, 1995.

JEAN-LOUIS (Marie Paule)  
Banes Saramakas  
Bureau du patrimoine ethnologique  
Cayenne, 1994.

HURAUULT (Jean)  
Les Noirs Réfugiés Boni de la Guyane française  
Ed. Dakar (Institut Français d'Afrique Noire), 1961.

HURAUULT (Jean)  
Africains de Guyane  
Ed. Guyane Press, 1989.

HURAUULT (Jean)  
Les Canots des Noirs Réfugiés de Guyane  
in Bois et forêts des tropiques, n°78, juillet/août 1961.

KAHN (Morton C.)  
Djuka. The Bush Negroes of dutch Guiana  
Ed. Wiking press, New-York, 1931.

MUNSTLAG (F-H-G)  
Tembe : Surinam woodcaring  
Ed. Bernard Fonds, Amsterdam, 1966.

PRICE (Richard)  
Les premiers temps  
Ed. du Seuil, 1994.

PRICE (Sally) et (Richard)  
Maroon arts  
Ed. Beacon Press, Boston, 1999.

PRICE (Sally) et (Richard)  
Afro-american arts of the Surinam Rain Forest  
Ed. Museum of Cultural History,  
University of California, Los Angeles, 1980.

DOAT (Patrice), SCHNEEGANS (Guy)  
Objets sculptés et peints par les Noirs Marrons de  
Guyane, Ed. CRATerre-EAG, Grenoble, 1999.

## 4 - AFRIQUE

JOFFROY (Thierry)  
Asante transitionnal buildings  
éd. Ghana Museum/CRATerre - EAG.

KI-ZERBO (Joseph)  
Histoire de l'Afrique noire  
Ed. Hatier, 1978.

LAUDE (Jean)  
Les Arts de l'Afrique noire  
LGF, 1966.

WASSOENHOVE (Donatienne)  
Sièges de l'Afrique centrale  
Musée de Tervuren, 1996.

DAGAN (E.A.)  
Tabouret asante  
Galerie Amrad African Arts, Montréal, 1988.

#### 5 - OUVRAGES ET RÉFÉRENCES

GRUZINSKI (Serge)  
La Pensée métisse  
Ed. Fayard, 1999.

LEROI-GOURHAN (André)  
Les Racines du monde  
Ed. Pierre Belfond, 1982.

LEVI-STRAUSS  
Race et histoire  
Gonthier, 1961.

PRICE (Sally)  
Arts primitifs, regards civilisés  
Ed. ENSBA, 1995.

#### 6 - LITTÉRATURE

ANELLI (Serge)  
Mi Wami Sabi nongo, proverbes alukus  
Ed. les 2 fleuves, Cayenne, 1990.

BOURCIER (Emmanuel)  
Le bois d'ébène  
Ed. Le masque, Paris, 1934.

CENDRAS (Blaise)  
Rhum : l'aventure de Jean Galmot  
Ed. « Cahiers rouges » Grasset, 1930.

DAMAS (Léon Gontrand)  
Retour de Guyane  
José Corti, Paris, 1938

GALMOT (Jean)  
Quelle étrange histoire  
Réed. Serpent à plumes, 1996.

GALMOT (Jean)  
Un mort vivant parmi nous  
Réed. Serpent à plumes, 1996.

LEMAIRE (Didier)  
Contes et récits métissés de Guyane  
L'Harmattan, 1998.

PATIENT (Serge)  
Le Nègre du gouverneur  
L'Harmattan, 1978.

SUE (Eugène)  
Aventures d'Hercule Hardy (nouvelle)

NDAGANO (Jean-Marie)  
Catalogue des écrivains de la Guyane française  
Ibis rouge, 1996.

## *Index des images*

*Les photos, aquarelles et dessins reproduits dans l'ouvrage appartiennent aux auteurs à l'exception des suivants :*

Document Jean Hurault (carte)	p. 0
Document d'après Christopher Healy	p. 31
Documents Musée des cultures guyanaises - Guyane	p. 34 - 40 - 51 - 57 - 99
Photos Richard Price et Sally Price	p. 39 - 40 - 57 - 98 - 114 - 115
Documents Société Immobilière de Kourou	p. 33
Photos Musée de l'Homme, Paris - (Photothèque)	p. 50 - 54 - 58 - 121 - 131
Photo Agence Ter	p. 119
Photo Joseph Grellier	p. 82 - 83
Photos Jean-Louis Tallec	p. 81
Photos Thierry Joffroy	p. 88 - 127 - 131
Dessins de Franck Brasselet et Yves Chevallier	p. 104 - 105 - 110 - 111
Aquarelles de Arnaud Misse	p. 29 - 30 - 36 - 110 - 113
Photos de Arnaud Misse	p. 104 - 115
Photo Olivier Jobard	p. 148



## *Remerciements*

Les auteurs de l'ouvrage remercient tout particulièrement :

la Préfecture de Guyane ;  
le Conseil Régional de Guyane ;  
la Communauté Économique Européenne ;  
la Société Immobilière de Kourou ;  
la Direction Départementale du Travail ;  
le Centre Spatial Guyanais ;  
le CIRAD Forêt ;  
la Ville de Kourou ;

Léon Bertrand, Député Maire de St Laurent du Maroni ;  
Charles Gabriele ; conseiller technique régional ;  
Sally et Richard Price ;

les stagiaires de Libi Na Wan :

Eddie Amimba Alafoe, Asipeifaja Aloeboetoe, Franklin Amete, Alemonie Amimba, Yolanda Asside, Assinda Ayeyen, Amettie Betian, Rudi Betian, Martha Costille, Belfond Doekoe, Daniel Geddeam, Fabrice Horth, Alex Jackie, Delia Odan, Petrus Majokko, Arnold Poina, Jackson Pomba, Johannes Soiso ;

les artisans de Guyane qui ont bien voulu guider leurs recherches :

Malesie Acobe, Satamanu Akoeba, Bati Akoeba, Jafete Amalensi, Alemonie Amimba, Asoeinda Amimba, Lamion Amimba, Amecke Bodjie, Touine Bouni, Antoine Dinguïou, Gossi Gagaa, Constant Jewany, Jackson Kakaï, André Kwadjani, Betje Kwadjani, Simson Kwadjani, Tanoe Kwadjani, Lison Haabo, Joseph Massie, Lavé-Capitain Massie, Lolensi Massie, Waloke Menalobi, Pilia-Maurits Mimba, Paul Naisso, Gadjawaka Pansa, Herman Saakie, Pinas Sawanie, Pascal Simon, Pounini Wimpie.

Enfin, nous remercions tout spécialement le peintre Antoine Dinguïou qui nous a fait découvrir sur le fleuve Maroni l'art Boni et qui fut formateur à l'association Libi Na Wan durant cinq années.

Les pages ci-dessous présentent une partie de ses travaux :

p. 60 : double calebasse peinte ; p. 61 : planche à laver ; p. 71 : banc (trait) ; p. 74 : banc demi-lune (trait) ; p. 90 : têtes de pirogues ; p. 94 : pagaie (trait) ; p. 95 : pagaie 2ème à gauche ; p. 97 : manches de pagaies ; p. 98 : pagaie peinte et détails ; p. 125 : détail fresque à Maripasoula et p. 126 : détail en haut à droite.

Leurs collègues de l'Ecole d'Architecture de Grenoble :

Anne-Monique Bardagot, Sylvia Bardos, Charles de Bouillane, Nathalie Dubois, Titane Galer, Hugo et Guido Houben, Thierry Joffroy, Bruno Marielle, Ingrid Meier, Arnaud Misse, Stéphane Pantaléo, Gisèle Taxil, François Vitoux ;

les entreprises de la région Rhône-Alpes :

la société Opinel à Cognin ;  
la société d'impression sur tissu du Grand Lemps.

# Les partenaires du projet



**Adaisso N'GWETE :**  
né en 1931 à District Brocopondo.  
Nommé Capitaine des Saramacas du village de Kourou en 1977.  
Sa connaissance et son expérience de la forêt et du fleuve font de lui un homme respecté par l'ensemble des partenaires du projet.



**Paul KAGO AFOEJA :**  
né en 1949 à Malobie sur le haut fleuve Maroni.  
Capitaine du village des Djukas de Kourou.  
Il fabrique des pirogues à la demande et connaît la sculpture et la peinture traditionnelles Djuka.



**Bruno APOUYOU :**  
né en 1956 à Papaichton.  
Capitaine du village des Bonis de Kourou.  
Cheville ouvrière du projet de Réhabilitation de l'Habitat Insalubre (RHI) et membre actif du projet de « développement durable » sur le Maroni.

**Jacques MAURICE :**  
né en 1932 à Turquegnieux.  
Ancien directeur de l'équipement à Mayotte et en Guyane.  
Président de l'association Libi Na Wan.  
Connu pour son engagement et ses activités dans les projets de développement en Guyane et pour son soutien aux artistes businengé.



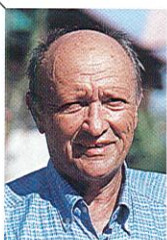
**Patrick HUON :**  
né en 1959 à Rethel.  
Maçon de formation.  
Coordonne l'ensemble des chantiers de l'habitat social sur Kourou pour la SIMKO. Sa connaissance du chantier mais aussi des hommes font de lui un personnage clé de la reconstruction du village.



**Alain FOURMONT :**  
né en 1962 à Beauvilliers.  
Ingénieur de formation, responsable des programmes d'Habitat Social à la Société Immobilière de Kourou. Participe activement à la création de Libi Na Wan et du programme de Réhabilitation de l'Habitat Insalubre à Kourou.



**Pierre-Yves PERROT :**  
né en 1951 au Havre.  
Géographe de formation, ancien directeur de la Société Immobilière de Mayotte, travaille pour la coopération française, pour ensuite être directeur de la Société Immobilière de Kourou. Responsable du projet de l'Etablissement Public d'Aménagement de la Guyane.



**Patrice DOAT :**  
né en 1947 à Liège (Belgique).  
Professeur à l'Ecole d'Architecture de Grenoble.  
Cofondateur du laboratoire CRATerre.  
Auteur de nombreuses publications sur l'architecture en terre.  
Responsable du partenariat Guyane/EAG.  
Architecte, chercheur.



**Guy SCHNEEGANS :**  
né en 1937 à Strasbourg.  
Professeur à l'Ecole d'Architecture de Grenoble en charge de l'Atelier Design.  
Responsable des projets pédagogiques de Libi Na Wan sur l'art businengé.  
Il a effectué une quinzaine de missions en Guyane depuis 1985.  
Architecte, designer.



**Daniel SCHNEEGANS :**  
né en 1967 à Paris.  
Attaché d'éditions au CRDP de Grenoble, assistant à l'Atelier Design de l'Ecole d'Architecture de Grenoble. Participe depuis 1993 aux projets Guyane, et à la mise en œuvre des publications correspondantes.  
Designer.

École  
d'Architecture  
de Grenoble  
Gestion de  
projet



**Karol BARTHELEMY :**  
née en 1976 à Pointe à Pitre.  
Après ses études commerciales elle est engagée par l'association Libi Na Wan pour développer la production et la diffusion des produits réalisés dans le cadre des ateliers de l'association.

**Sawanie PINAS :**  
né en 1960 à Sanbedoenie sur le fleuve Tapanahony, affluent du Maroni. Peintre et formateur à l'association Libi Na Wan depuis 1998.  
Auteur d'un tableau synoptique des symboles du Tembe. Responsable de l'Atelier Peinture.



**Satamanu AKOEBA :**  
né en 1967 à Baikoutou sur le Brocopondo.  
Sculpteur et formateur à l'association Libi Na Wan depuis 1994. Participe à plusieurs expositions en métropole dont celle de l'UNESCO, à Paris en mai 1995. Responsable de l'Atelier Sculpture.



**Antoine DINGUIOU :**  
Premier peintre  
Formateur pendant 5 ans à Libi Na Wan.



**Francky AMETE :**  
Né en 1966 à Paramaribo.  
Guitariste et chanteur.  
Peintre et responsable de l'Atelier Peinture Aluku.



Formation  
Production  
Libi Na Wan

SIMKO  
espace et  
architecture

## Réalisation de l'ouvrage

<i>Photos</i>	<i>Les auteurs</i>
<i>Aquarelles</i>	<i>Guy Schneegans</i>
<i>Dessins</i>	<i>Les auteurs et Miléna Stefanova</i>
<i>Textes</i>	<i>Les auteurs assistés de Nicole Schneegans et Isabelle Lacombe</i>
<i>Conception graphique</i>	<i>Daniel Schneegans assisté de Claire Leraistre</i>
<i>Technique et impression</i>	<i>Bastianelli-Clerc Grenoble</i>
<i>Editions</i>	<i>CRATerre-EAG</i>
<i>Dépot légal</i>	<i>octobre 1999</i>
<i>ISBN</i>	<i>2-906901-22-9</i>

### Laboratoire CRATerre-EAG

BP 53, rue de la Buthière  
Maison Levrat, Parc Fallavier  
38092 Villefontaine cedex  
Tél. 04 74 95 43 91

Email : [craterre-eag.villefontaine@grenoble.archi.fr](mailto:craterre-eag.villefontaine@grenoble.archi.fr)  
Web : <http://www.craterre.archi.fr>

### Libi Na Wan

2, rue de Cali  
Village Saramaca  
97310 Kourou - Guyane  
Tél. 05 94 22 37 48 - Fax 05 94 22 37 50

Email : [libinawan@wanadoo.fr](mailto:libinawan@wanadoo.fr)  
Web : <http://perso.wanadoo.fr/libi.na.wan>

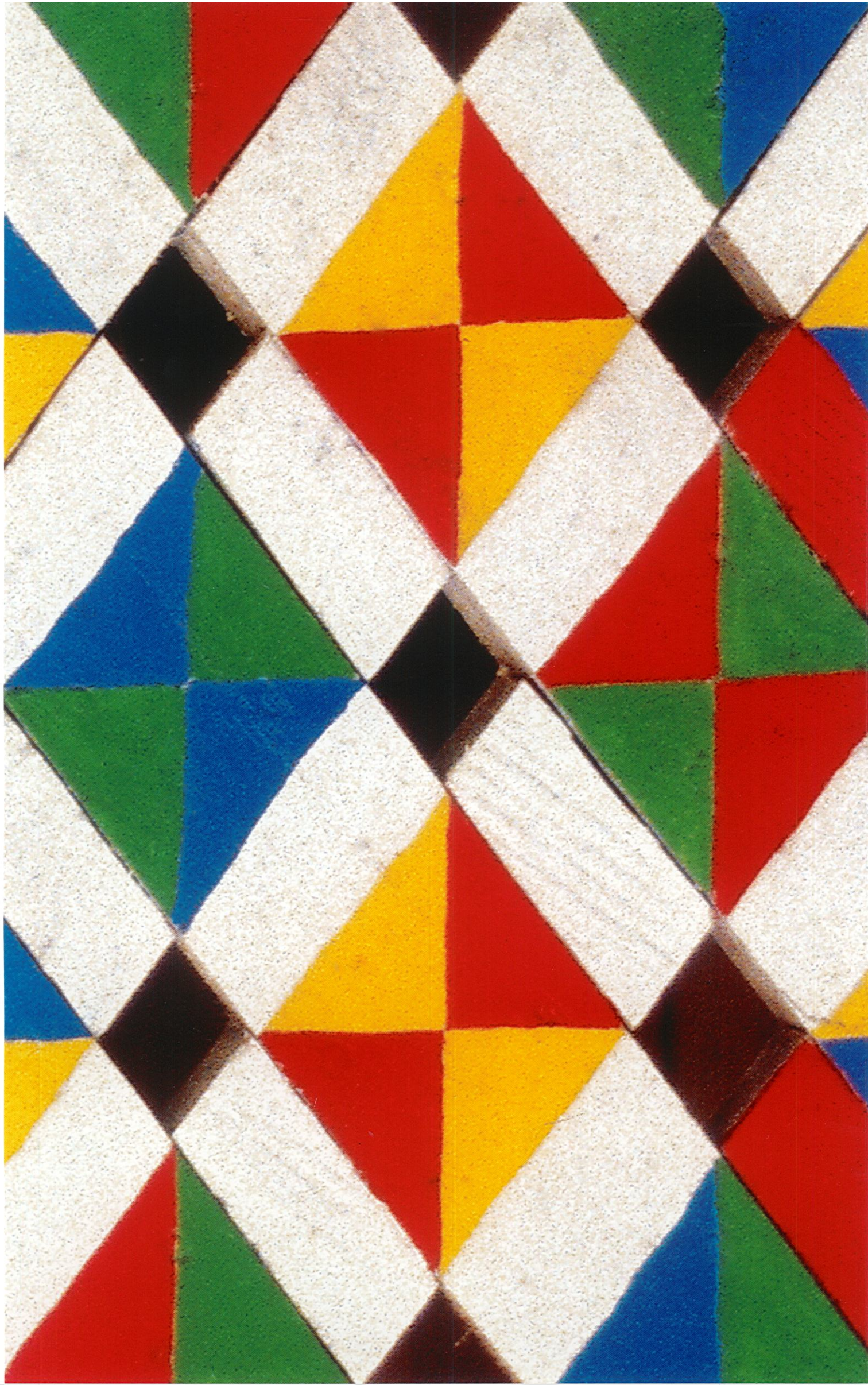
### Atelier Design

#### Ecole d'Architecture de Grenoble

60, avenue de Constantine - BP 2636  
38036 Grenoble cedex 2  
Tél. 04 76 69 83 42

Email : [guy.schneegans@grenoble.archi.fr](mailto:guy.schneegans@grenoble.archi.fr)  
Web : <http://www.grenoble.archi.fr>







Libi Na Wan

