

Le tembe, sculpture sur bois *koti tembe*, peinture sur bois ou toile *ferfi tembe*.

		
<p>Face d'un tabouret, Auteur résidant à Saint Jean, Saint-Laurent-du-Maroni, 2016. © Association île du Monde</p>	<p>Le <i>tembeman</i> Sawani Pinas, Kourou, 2016. © Association île du Monde</p>	<p><i>Mi teki mi anu fu nyan</i>, Awini Dimpay, huile sur toile, 2004 © Association Mama Bobi</p>

Description sommaire

Le tembe est l'une des différentes expressions artistiques qui conforment l'imaginaire esthétique propre aux cultures des peuples que l'on nomme Marrons ou Bushinenge, en Guyane et au Suriname.

Qu'il s'agisse de sculpture sur bois, de peinture, de calebasses gravées, de tissus brodés, voire de coiffures, le style présente des lignes ou rubans qui s'entrelacent selon un schéma complexe et harmonieux.

Il est difficile de dire où commence et termine le tembe, beaucoup de Bushinenge le définissant comme tout ce qui est fait manuellement alors que, pour d'autres, le terme se limite à la sculpture sur bois et la peinture sur toile ou bois avec des motifs ayant un sens.

On peut trouver les traces de cet art à travers de nombreux objets réalisés depuis le XIX^{ème} siècle pour un usage quotidien, comme des bancs, des peignes, des plats pour vanner le riz, des calebasses, des pagaies, des frontons de maisons, etc. Les femmes et les hommes ont rendu progressivement ces conceptions plus complexes et l'utilité pratique des objets s'est de plus en plus orientée vers une recherche de la beauté, en conservant toujours cette juxtaposition de formes pour atteindre un parfait équilibre. Dans le dernier quart du XX^e siècle, le tembe a été porté sur des toiles, vendues sur le marché de l'art.

Cet art, que l'on retrouve sur presque toutes les manifestations plastiques traditionnelles bushinenge, est un art du quotidien où dominent divers savoir-faire, comme la broderie, la sculpture, la cuisine, la peinture, la gravure sur calebasses, l'art corporel (scarification, coiffure, tatouage, etc.) associés à l'expression de leur esthétique. Parmi d'autres cette fiche en décrira deux, le *koti tembe*, sculpture sur bois, et le *ferfi tembe*, peinture sur bois ou toile.

I. IDENTIFICATION DE L'ÉLÉMENT

I.1. Nom

En français

Le tembe : sculpture sur bois *koti tembe*, peinture sur bois ou toile *ferfi tembe*.

En langue régionale

Tembe : koti tembe, ferfi tembe.

I.2. Domaine(s) de classification, selon l'UNESCO

- Savoir-faire lié à l'artisanat traditionnel
- Connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers.

I.3. Communauté(s), groupe(s) et individu(s) liés à la pratique

Le tembe est pratiqué au sein des communautés issues du grand marronnage, c'est-à-dire de la fuite et résistance à l'esclavage. Sur le territoire français, les communautés Saamaka, Ndyuka, Aluku, Pamaka, regrouperaient environ 67 200 personnes, ethnies présentes sur le territoire français issues du grand marronnage, auto-désignées qui se désignent comme Busikonde sama ou Bushinenge, et souvent désignés Marrons (autrefois Noirs-Marrons) par les scientifiques et Bushinengé par l'administration. 252 338 personnes cohabitent en Guyane selon l'INSEE (2014) dont 67 200 appartiendraient aux quatre groupes ethniques marrons : Boni ou Aluku, Saamaka, Pamaka et Ndyuka.

Les ébénistes et les *tembeman* sont les plus qualifiés pour élaborer les objets en tembe, mais ça n'empêche pas tout Bushinengue de le faire pour les objets quotidiens, en s'inspirant du tembe dans leurs décorations. Actuellement, les femmes dans les villages continuent à fabriquer et décorer lesalebasses qui sont utilisées tous les jours à la maison. Dans les villes et villages, les hommes qui travaillent en forêt construisent des plats appelés *tées* et des objets très variés qui les aideront dans leurs tâches domestiques, ornés de motifs qu'ils auront vus sur d'autres objets tembe. Les hommes fabriquent des peignes pour leurs femmes afin qu'elles les gardent dans leurs pensées et les femmes confectionnent des *pangis*, pagnes féminins, des *kalimbe*, pagnes masculins, des *camisas*, « capes », qui sont les tenues traditionnelles bushinenge avec des motifs brodés participant de cette esthétique.

Depuis les années 1990, des artistes tembeman se sont fait une renommée et contribuent largement à la reconnaissance et à la diffusion du tembe en dehors des communautés marronnes.

I.4. Localisation physique

Lieu(x) de la pratique en France

Guyane.

Si aujourd'hui, la majeure partie de la population marronne de Guyane vit dans les villes et les bourgs, il faut souligner qu'un certain nombre de personnes (bien qu'elles soient de moins en

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

moins nombreuses) continue à habiter les petits villages appelés *kampu*, sur les rives des fleuves et rivières. Ceux-ci se composent de quelques maisons dont les habitants sont parents selon une logique matrilineaire. Les principales communes où habitent les populations marronnes en Guyane sont : Saint-Laurent-du-Maroni (97320) ; Mana (97360) ; Apatou (97317) ; Grand Santi (97340) ; Maripa-Soula (97370) ; Papaïchton (97316) ; Kourou (97310) ; Saint-Georges (97313) ; Cayenne (97300).

Pratique similaire en France et/ou à l'étranger

Suriname.

Il existe en tout six communautés marronnes sur le plateau des Guyanes : Ndyuka, Aluku ou Boni, Saamaka, Matawai, Pamaka et Kwinti. Elles se trouvent sur les territoires du Suriname et de la Guyane et proviennent toutes du soulèvement de divers groupes d'esclaves des plantations sucrières en Guyane néerlandaise à partir du XVII^{ème} siècle. Bien que chacune de ces communautés ait une identité propre, elles ont beaucoup d'éléments culturels en commun qui leur permettent de s'identifier en tant que Marrons, Bushinengue ou encore Busi konde sama.

La présente fiche descriptive concerne la pratique du tembe sur le territoire français, en Guyane. Étant donné qu'il s'agit d'un élément commun à la France et au Suriname, il est impossible de faire abstraction de l'un des deux territoires. Ainsi les entrevues ont été réalisées auprès de porteurs résidant en Guyane dont certains ont vécu de nombreuses années au Suriname.

Bien qu'on les rencontre dans toute la Guyane, c'est sur les rives des fleuves et des rivières de l'Ouest guyanais (Maroni) que se regroupe le plus grand nombre de Marrons en Guyane.

I.5. Description détaillée de la pratique

L'une des origines étymologiques du mot tembe viendrait du hollandais *timmer* qui signifie « menuiserie ». Selon cette interprétation, ce mot était en rapport avec le travail de la sculpture sur bois, l'un des principaux matériaux qui a donné vie à la culture matérielle des populations marronnes. Dans un dictionnaire aluku-français (Maïs 2000) on donne au mot tembe la signification de « sculpteur ».

Dans le langage quotidien, le mot tembe renvoie à tout ce qui est fait à la main, en respectant les figures et motifs traditionnels, tout en acceptant des courants plus novateurs. Tout objet réalisé pour différents usages doit être décoré, embelli ; il ne suffit pas de faire un objet utile, il faut le transformer pour y imprégner un peu de la personnalité, collective et individuelle, de celui qui le crée.

On retrouve cette manifestation esthétique dont s'inspire le tembe dans des éléments très divers de la vie quotidienne traditionnelle. Les créations ne se limitent pas à la sculpture ou la taille du bois mais apparaissent aussi dans la broderie, la gravure, la peinture, l'architecture, puis plus tard dans les scarifications et actuellement dans les tatouages, les coiffures et même la façon de cuisiner (Price & Price 2005). Cette esthétique dynamique représente une constante dans la construction culturelle des Marrons. La présence de l'art dans la vie quotidienne et dans les relations sociales est devenue une constante de la vie culturelle et constitue un élément primordial de l'identité de la population marronne.

L'élément culturel que nous décrivons dans cette fiche appartient à une cosmovision plus ample et n'est qu'une partie de l'imaginaire esthétique et culturel des Marrons de Guyane et du Suriname. Il s'agit de deux éléments indivisibles qui conforment entre autres les arts des Marrons : le *koti tembe* connue aussi comme *piki faka tembe*, soit la sculpture sur bois, et le *ferfi tembe*, peinture sur toile ou bois.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Koti tembe

Le mot *koti* se réfère littéralement au fait de couper. Le *koti tembe* est la forme traditionnelle décorative de sculpter le bois, caractéristique de quatre des six ethnies du peuple Bushinengue (Ndyuka, Aluku ou Boni, Saamaka et Pamaka). La particularité de ce style est le dessin basé sur un croisement d'entrelacs, conférant des formes géométriques, dans lesquelles l'auteur cherche à perdre l'observateur, créant un labyrinthe qui se veut complexe. Ces dessins sont accompagnés de différents motifs gravés qui peuvent avoir une signification pour les membres de la communauté, initiés au tembe.

Les motifs utilisés dans la sculpture sont nombreux, leur combinaison répond toujours à une planification de l'artiste, mais aussi à certaines règles, qui doivent être suivies pour respecter les codes traditionnels de ce savoir-faire. Les significations portées par ces motifs ne sont pas partagées avec tous les membres de la communauté ; actuellement ce savoir est détenu par les tembeman, certains membres des autorités traditionnelles et les chercheurs qui étudient la thématique.

La signification du motif peut provenir de sa ressemblance avec un élément de la nature qui a possiblement inspiré sa création. Certains exemples décrits dans les entretiens sont : *san* ou « soleil », *liba kumutu* ou « demi-lune », *sitali* ou « étoiles », *mutyo olo* ou « tourbillon », etc.

Il existe d'autres types de significations dans les motifs à travers lesquels l'auteur désire transmettre un message, classiquement un message d'amour. Par exemples le motif appelé « mets ton hamac à côté de mon hamac » ou encore le motif *kenki futu*, « les jambes entremêlées ». L'utilisation de motifs liés à des figures sexuelles est plus prudente, car ces derniers impliquent certaines déclarations à la personne qui reçoit l'objet final.



Motif *kenki futu* sur un plat (*tée*) de Feno Montoe © Daniel Ortiz

L'une des caractéristiques du tembe est sa constante évolution et adaptation depuis son apparition : ses formes, la complexité et sa fonction sociale ont changé en même temps que la culture. Ce qui est apparu comme un ornement s'est complexifié et ancré dans la culture. Le début de la sculpture et de la gravure relevait de la fabrication et de la décoration d'objets usuels, on les élaborait pour l'utilisation personnelle ou collective, comme cadeau ou en échange d'un service d'un autre membre de la famille ou d'une autre communauté. Le format est déterminé par son usage, par exemple, le plat pour tamiser le riz est rond, le banc rectangulaire, le *copo* ou partie supérieure d'une maison est triangulaire et la pagaie a une forme plus en losange. S'agissant d'un élément de la vie quotidienne, il a également acquis un caractère social.

Certaines gravures des objets en bois sculpté comme les maisons, les embarcations et parfois les poutres, sont soulignés de peinture acrylique. Sauf dans le cas des pagaies, la peinture ne représente pas l'élément central de la pièce sculptée.

Ferfi tembe

Le ferfi tembe est un style de peinture sur toile ou bois de format carré ou rectangulaire, dont le patron se base sur le dessin géométrique, auparavant uniquement réalisé en sculpture sur bois (*koti tembe*). Ce style s'est développé surtout dans les cultures aluku, ndjuka et pamaka, sur les

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

bords des fleuves Maroni et Tapanahoni.

La structure de la peinture est basée sur les formes géométriques et lignes dont l'épaisseur est déterminée par la taille du cadre, les couleurs qui s'entrelacent parcourant un schéma symétrique créé par l'artiste au sein du cadre, tout en respectant toujours certains codes traditionnels. Ces dessins sont basés sur les *tétéi* (« entrelacs ») de koti tembe que les artistes ont su transférer sur un autre support, et desquels ils créent des motifs comme *paw a paw dendoe* (« le bois dans le bois ») qui illustrent un jeu d'entrelacs se croisant sans fin.



Wan tra leysi no trowe mi fu lawlaw sani e, peinture sur toile de Lando, 2001 © Collection association Mama bobi



Porte de maison Artiste résidant à Saint Jean, 2016 © Daniel Ortiz

L'éventail de couleurs traditionnellement utilisé est le vert, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc et le noir. Chaque tableau est original, même si on utilise les mêmes motifs, leur combinaison, tout comme celle des couleurs diffère d'un auteur à l'autre et d'une œuvre à l'autre.

Le discours qui soutient que la combinaison de motifs peut être déchiffrée, comme une lecture, acquiert de plus en plus de poids et se diffuse davantage. Certains artistes attribuent des significations aux couleurs, avec des codifications variées.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

I.6. Langue(s) utilisée(s) dans la pratique

Aluku, ndjuka, pamaka (créoles à base lexicale anglaise), saamaka (créole anglais partiellement relexifié en portugais), sranan tongo (créole véhiculaire de la côte surinamaïse).

Les linguistes distinguent deux langues : le saamaka tongo ou saramaccan et le nenge tongo. La première est utilisée par les trois populations marronnes situées dans le centre du Suriname, les Saamaka, les Matawai et les Kwinti. Il existe dans cette langue davantage de mots d'origine portugaise puisque c'était la langue de nombreux colons de la Guyane néerlandaise. La seconde langue, que les linguistes nomment nenge tongo, est parlée par les populations Ndyuka, Boni et Pamaka (Léglise & Migge 2007). Il s'agit d'un créole à base lexicale anglaise apparu entre 1650 et 1667, au moment de la colonisation britannique sur le territoire de la Guyane néerlandaise.

De même que pour la langue, les deux styles qui diffèrent le plus pour le tembe sont les dessins des Saamaka d'une part et ceux des Ndyuka, Boni et Pamaka d'autre part.

I.7. Éléments matériels liés à la pratique

Patrimoine bâti

Dans les communes de Apatou, Maripa-Soula et surtout Papaïchton, en particulier dans les villages de Boniville (Agode) et de Loka subsistent des maisons traditionnelles ou *ossu*, dont la façade principale est ornée d'un tympan ostentatoire, le *kopo*. Le *kopo* participait largement du tembe, avant que cette architecture vernaculaire ne s'efface dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Ces maisons ne sont plus habitées que temporairement de nos jours, et beaucoup s'effondrent ou ont déjà disparu.

Depuis 2012, la commune, la Direction des affaires culturelles et le parc national élaborent un programme de réhabilitation et de sauvegarde des savoir-faire.

Pour de nombreux tembeman, le tembe inclut les savoir-faire constructifs architecturaux, charpente, menuiserie.

Dans un sol surélevé constitué de terre battue sont plantés 6 poteaux de section rectangulaire (*possu*) formant les pieds de trois portiques alignés. Ces poteaux supportent 2 pannes maîtresses cylindriques (*langa oudu*) sur lesquelles sont fixées trois traverses en planches (*lobakili*). La toiture est structurée par trois paires d'arbalétriers croisées en tête (*dagou boui*) créant trois formes de fermes avec une pente très prononcées. C'est ce qui donne l'allure caractéristique de ces maisons parfois appelées « maisons aux ailes déployées ».

Tout le long du fleuve Maroni, on peut voir des peintures tembe sur les écoles, marchés, gendarmeries, mairies, casernes de pompiers. Certains Aluku résidant sur le littoral demandent à des tembeman d'exécuter sur la façade principale de leur maison une peinture murale de tembe, le savoir-faire étant devenu une affaire de spécialistes.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL



Maison Ma Kuli à Loka (Papaïchton) avec *kopo* ostentatoire et polychromie. © 2013 Christian Martin

Objets, outils, matériaux supports

Les **outils** traditionnellement liés à la pratique du koti tembe sont le compas à pointe sèche et la machette ou hache. L'usage d'outils modernes est venu se substituer peu à peu mais les scies et le compas demeurent essentiels dans la construction aussi bien du ferfi que du koti tembe.

Les **objets** ou parties d'objets traditionnels ornés par le tembe sont : les façades et frontons de maisons (*kopo*), les têtes et queues de pirogue (*boto ede anga - boto lasi*), les pagaies (*den pali* ou *den pada*), les pagaies de femme (*oeman pali*), les peignes (*den panti* ou *den kan-kan*), les ustensiles de cuisine (*boli osoe*), les couverts (*hangu paw*), les plats (*den paatoe* ou *den téhé*), les planches à écraser l'arachide (*pinda panga*), les pilons (*mata tiki* ou *tonton paw*), les planches à engranger (*chimali*), à laver le linge (*wasi*), les petits objets (*taa sani anga pikin sani*), les tabourets (*bangi*) et les tambours (*doong*).

Les **espèces d'arbres** les plus utilisées d'où l'on extrait le bois pour réaliser le koti tembe sont diverses et témoignent de l'extraordinaire biodiversité amazonienne et de ses usages culturels : Acajou de Guyane (*Cedrela odorata*), Cajou (*Anacardium*), Amarante (*Peltogyne venosa*), Amourette (*Brosimum guianense*), Angélique (*Dicorynia guianensis*), Balata franc (*Manilkara hidentata*), Boco (*Bocoa prouacensis*), Bois corbeau (*Swartzia polyphylla*), Bois flèche (*Mouriri sagotiana*, *Melastomataceae*), Bois serpent (*Zygia racemosa*), Bois vache (*Couma guianensis*), Canari macade (*Lecythis zabucajo*), Casserole singe, Cèdre (*Ocotea*), Citronnelle (*Aspidosperma marcgravianum*), Cœur dehors (*Diplotropis purpurea*), Comou (*Oenocarpus bacaba*), Courbaril (*Hymenaea courbaril*), Ebène vert (*Tabebuia serratifolia*), Fromager (*Ceiba pentandra*), Gaïac de Cayenne (*Guaiacum officinale*), Gaulette (*Parinari rodolphii*), Goupi (*Goupia glabra*), Grignon Franc (*Ocotea rubra*), Ingui pipa (*Couratari oblongifolia*), Mamantin (*Sapotaceae*), Manil (*Moronobea coccinea*), Mapa (*Parahancornia fasciculata*), Mouamba (*Fusaea longifolia*), Moutouchi des montagnes (*Pterocarpus officinalis*), Parcourri (*Platonia insignis*), Patawa (*Jessenia bataua*), Satiné rubané (*Brosimum rubescens*), Simarouba (*Simarouba amara*), Wacapou (*Vouacapoua americana*), Wapa (*Eperua falcata*), Sali (*Etragastris altissima*), Malobi (*Chrysophyllum cuneifolium*), Pois sucrés (*Inga sp.*)

Dans le cas du ferfi tembe, les supports sur lesquels on réalisait les peintures étaient en bois. Les couleurs étaient d'origine naturelle : le noir de cendres, le rouge obtenu grâce au roucou mélangée à la graine de *masousa*, le vert obtenu avec le mélange de rouge auquel on ajoutait jus du citron. Au fur et à mesure, ces produits naturels ont été remplacés par les peintures à l'huile ou acryliques. La palette s'est ainsi diversifiée.

II. APPRENTISSAGE ET TRANSMISSION DE L'ÉLÉMENT

II.1. Modes d'apprentissage et de transmission

Certains tembeman, notamment ceux qui ont participé à l'écriture a construction de cette fiche, ont acquis ce savoir-faire dans leur communauté, soit auprès de leur oncle maternel, soit auprès de leur père. La seconde façon d'apprendre de manière traditionnelle provient du reste de la famille et les amis. Dans les petits villages situés au bord des rivières, la plupart des activités se déroulent dans des espaces collectifs où adultes et enfants cohabitent, chacun devenant le maître de l'autre. « J'ai appris à l'âge de huit ans, m'a appris mon grand-père maternel, mais en réalité tout le monde autour de moi le faisait, mes oncles maternels, mes cousins, etc. » (Sawani Pinas). L'apprentissage commence par la pure observation. Puis l'oncle ou le père donne un sabre à l'enfant, qui commence à élaborer une pièce de réalisation simple, en compagnie de ses aînés. Petit à petit, avec patience et persévérance, un nouveau tembeman apparaît.

Depuis les années 1990 et jusqu'à présent, est apparue une nouvelle voie de transmission proposée par des associations, à Kourou l'association Libi na wan et à Saint Laurent du Maroni l'association Mama bobì, qui offrent des cours de tembe sculpté et peint, enseignés par des tembeman. A Papaïchton, il existe l'atelier du tembeman, Carlos Adaoudé, dans lequel il enseigne le tembe aux nouvelles générations du fleuve.

II.2. Personnes/organisations impliquées dans la transmission

- L'association Libi na wan, créé en 1998. 2 rue de Cali, village Saramaca, 97310 Kourou
- Le Centre Culturel Mama bobì, agréé comme Centre de formation en 1990. 20 boulevard Général de Gaulle, 97320 Saint-Lauren-du-Maroni.
- Le Centre d'Art et de Recherche de Mana (CARMA) créée en 1994. 235 avenue Myrella Jean-Elie (PK1 RD22) 97360 Mana.
- L'association GADEPAM créé en 2002, basée à Cayenne. Elle a fondé en 2012 "la Maison de l'artisanat traditionnel et des produits naturels" au 11 rue Pichevin à Cayenne.
- Le Parc amazonien de Guyane (PAG), créé en 2007, est le plus vaste parc national français dont le territoire s'étend sur 33 900 kilomètres carrés de forêt équatoriale. 1 rue Lederson, 97309 Remire-Montjoly.
- Les collectivités territoriales notamment celle de Cayenne, Saint Laurent du Maroni, Apatou, Grand-Santi, Papaïchton, Maripasoula, Mana et la collectivité territoriale de Guyane, sont commanditaires d'œuvres auprès d'artistes. La reproduction d'œuvres de ferfi tembe dans les bâtiments publics a favorisé la diffusion de ce style.
- La direction des affaires culturelles (DAC) de Guyane soutient différents acteurs et opérateurs en matière de création artistique et de patrimoine culturel immatériel à la croisée desquels se situe le tembe. 4 rue du Vieux Port - BP 11- 97321 Cayenne Cedex.

III. HISTORIQUE

III.1. Repères historiques

La Guyane constitue un espace multiculturel. L'histoire a permis à différents groupes culturels de s'y établir en conformant une partie de l'identité guyanaise à des moments distincts et pour différentes raisons. Il existe actuellement en Guyane un large éventail culturel où cohabitent des

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Créoles, des Amérindiens (Kali'na, Lokono, Palikur, Wayãpi, Teko, Wayana, Apalaï), des Métropolitains (originaires de France métropolitaine, souvent de passage quelques années), des Marrons (Aluku ou Boni, Saamaka, Pamaka, Ndyuka). Plusieurs représentants ou descendants de migrations plus ou moins anciennes complètent le paysage culturel guyanais tels que des Libanais et Chinois, Hmongs, de très nombreux Brésiliens et Haïtiens, et aussi Dominicains, etc.

Les groupes marrons proviennent de différentes vagues de marronnage survenue en Guyane hollandaise ou Suriname depuis 1685, année de l'évasion de Lanu, l'un des premiers leaders de la population Saamaka, jusqu'au moment de l'abolition de l'esclavage, en 1863 (1848 en Guyane).

Les deux premières populations reconnues libres, après une guérilla qui a duré presque un siècle sont les Ndyuka en 1760 et les Saamaka deux ans plus tard. Parmi les différentes clauses des traités, une section stipule que ces populations libérées devaient fournir leurs services à la couronne hollandaise en cas d'invasion étrangère ou aider à capturer les esclaves fugitifs et qu'en échange ils seraient reconnus comme populations libres et approvisionnés régulièrement en certaines denrées : aliments, tissus, ustensiles, outils, mais aussi des armes.

L'histoire du groupe des Boni ou Aluku est différente et surgit, à partir de 1712, avec l'union de trois clans provenant des plantations de la région de Cotica. Cette ethnie n'a pas été incluse dans la proclamation de liberté des Saamaka et des Ndyuka. Sous le commandement du chef Boni, à partir de 1765, les attaques des plantations se font de plus en plus fréquentes pour sauver les congénères et affaiblir le système esclavagiste colonial hollandais. Après diverses déroutes des troupes coloniales, l'empire hollandais décide d'envoyer des troupes en renfort aux colons pour rechercher et capturer les Marrons. Il engage une guerre contre les rebelles, appuyés par les Ndyuka, ce qui les oblige à franchir le fleuve Maroni et s'installer sur le territoire de la Guyane française. Bien qu'on ait reconnu et toléré leur existence en territoire français depuis 1776, ce n'est qu'en 1860 qu'est officialisée l'indépendance des Boni, à la conférence d'Albina.

Les Pamaka constituent peut-être le groupe le moins étudié. Ils ont été connus tardivement des autorités hollandaises et sont apparemment les derniers à s'être libérés. Ils se sont installés dans le Bas Maroni en 1829, dans la forêt qui longe la crique Pamaka (*Pamaka kiiki*).

Les divers groupes marrons se sont maintenus en marge de la culture occidentale pendant des siècles, certains davantage que d'autres, et c'est dans cet isolement qu'ils ont construit leur propre identité culturelle à partir du syncrétisme de différents éléments. C'est en s'inspirant de la cosmovision de différentes cultures originaires de villages d'Afrique de l'Ouest et du Centre, de certains aspects de la structure sociale dans les plantations de Guyane hollandaise, au contact des peuples autochtones de la région et leur adaptation à un environnement nouveau et complexe, que ceux-ci ont créé des codes culturels uniques, se dotant d'une structure sociale et spirituelle.

Le fait de pouvoir s'installer sans la peur d'être traqués, après la signature des accords, leur a permis de développer de façon plus solide leur culture. La construction de maisons plus élaborées, qu'ils ne soient pas obligés d'abandonner témoignent de cette sérénité et de cette créativité. C'est alors qu'a aussi été instauré un système d'agriculture sur brûlis et que s'est constituée une organisation sociale et symbolique qui reste aujourd'hui structurante pour des dizaines de milliers de personnes.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle qu'a commencé à s'établir un échange culturel réel. En 1867, on découvrait de l'or dans l'un des fleuves de Guyane, ce qui a positionné les différentes populations marronnes au centre de l'industrie qui surgissait à partir de l'extraction de ce minerai. Grâce à leurs connaissances en navigation sur les fleuves de Guyane, les Marrons sont devenues les acteurs principaux pour l'approvisionnement et le transport des chercheurs d'or.

À ce moment, ce sont les Ndyuka et les Boni, en raison de leur situation géographique, qui ont le plus tiré profit du besoin de transport de la part des milliers de personnes arrivées de différentes parties du monde. Grâce à leur habilité pour affronter les rapides sur les fleuves et la taille importante de leurs embarcations, les Saamaka se sont peu à peu incorporés à l'activité de transport, en remportant la préférence sur les autres populations pour la réalisation de ces

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

voyages. Cette reconnaissance n'a pas entraîné nécessairement une migration pérenne vers la Guyane française des Saamakas qui conservaient leurs maisons et familles en Guyane hollandaise. La migration saamaka en Guyane française est restée temporaire. Les hommes, après quelques années de travail sur les fleuves comme transporteurs, retournaient dans leurs villages auprès de leurs familles.

En 1946, la Guyane devient un département. Ce changement se fait sentir dans la vie quotidienne avec l'instauration d'un projet gouvernemental d'assimilation des Guyanais aux valeurs de la République française. Si, en effet, une grande partie de la population partageait déjà les mêmes institutions et valeurs morales de l'hexagone, il existait un grand pourcentage de personnes qui conservaient leurs propres structures politiques.

Une base spatiale française a été construite en 1960 sur la commune de Kourou et des centaines d'ouvriers marrons y ont été embauchés pour sa construction, surtout des Saamakas pour leur expérience dans la construction d'un barrage hydraulique au Suriname. Ainsi a débuté l'aménagement de la ville, avec pour axe économique la base spatiale, et la première grande migration saamaka en Guyane française.

En 1964, l'administration française, met en place sur le territoire guyanais une politique de « francisation » qui consistait à enregistrer en qualité de citoyens français tous les enfants nés sur le territoire de Guyane. Suite à cette politique, en 1969, est décrétée la division de l'ancien territoire de l'Inini en deux nouvelles communes, Maripasoula et Grand-Santi-Papaïchton. Les années suivantes sont marquées par un processus accéléré d'acculturation d'autant plus manifeste dans les villes. Le gouvernement français met en place des mairies, des gendarmeries, des écoles et la vie culturelle traditionnelle se voit peu à peu confrontée aux nouvelles institutions.

En 1973, le Suriname obtient son indépendance des Pays-Bas. En 1985, éclate une guerre civile au cours de laquelle se verront affectées diverses communautés marronnes parce qu'on les soupçonnait d'appartenir au groupe guérillero Jungle Comando, principal opposant au gouvernement. Cette guerre a provoqué la fuite de différentes populations marronnes du Suriname vers la Guyane française. En 1985, uniquement à Saint Laurent du Maroni, on comptait 10 000 migrants d'origine Ndyuka. D'un jour à l'autre, à Saint Laurent, la population a doublé et les services de santé et d'éducation, entre autres, ont débordé. Des camps de réfugiés ont été construits par l'ONU, dirigés, surveillés et pris en charge par le gouvernement français, jusqu'en 1993, quand a été mis en place un programme de regroupement familial. Nombreux étaient les réfugiés qui avaient tout perdu dans cette guerre. Après les bombardements du gouvernement surinamais qui ont duré des années, les services mis en place par le gouvernement hollandais ont été détruits : hôpitaux, écoles, routes. Les personnes ne souhaitaient pas retourner au Suriname et une grande partie de celles qui avaient été logées, en ayant le statut de personnes provisoirement déplacées du Suriname (PPDS), est restée en territoire guyanais.

En 1985, pour reloger les populations qui vivaient dans l'insalubrité, au bord du Maroni, à Saint-Laurent, la municipalité a créé le village de la Charbonnière, en contribuant ainsi à rendre plus évidente une catégorisation de la population. À la fin du conflit du Suriname, les réfugiés qui ont préféré rester en Guyane française, se sont installés dans les périphéries de la ville, d'autres le long de la route conduisant notamment à Mana.

La croissance démographique à Saint Laurent du Maroni n'a cessé d'augmenter et c'est aujourd'hui l'une des communes ayant la plus grande croissance démographique de tout le pays. En 1983, on comptait 292 naissances à l'hôpital de l'Ouest guyanais, à Saint Laurent et en 2016, il y en a eu 2582. Les vagues de migrations à Saint-Laurent-du-Maroni proviennent de différents pays et sont arrivées à des moments variés : de Chine, du Laos, d'Haiti, du Brésil, etc. En 2019 la population totale de Saint-Laurent-du-Maroni est de 47 305 habitants. Les différents groupes Bushinenge en représentent une grande partie. Les Bushinenge sont également présents dans l'agglomération de Cayenne, qui s'étend jusqu'à Macouria.

Les nouvelles générations qui ont grandi dans les villes se sont intégrées et ont de plus en plus

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

adopté au style de vie globalisée. D'autres n'ont pas participé à cette migration et continuent à vivre selon un style plus proche de leurs traditions, notamment sur les rives des différents fleuves et rivières de Guyane et du Suriname.

III.2. Évolution/adaptation/emprunts de la pratique

La culture matérielle marronne a pris son essor à un moment où l'on doit imaginer l'importance qu'avaient les outils dans un milieu relativement hostile. Ces derniers étaient des objets très précieux et l'on partageait le peu qu'on possédait entre plusieurs familles. Dans un premier temps les outils provenaient des affrontements armés qui avaient eu lieu entre les ancêtres et les esclavagistes des plantations hollandaises. Leur provenance pouvait aussi remonter à l'époque où ils s'étaient échappés, après avoir réussi à récupérer quelques couteaux, machettes, haches, etc. Entre 1760 et 1762, au moment de conclure les accords de paix avec les Saamaka et les Ndyuka, un approvisionnement de certains ustensiles et outils de base pour ces populations a été organisé.

S'ils avaient le statut de populations libres reconnues par la colonie, les Marrons ne pouvaient pas se déplacer en sécurité à travers le territoire car ils craignaient d'être pris pour des esclaves en fuite. Il faudra attendre l'abolition de l'esclavage, au Suriname en 1863, pour que les Marrons et, spécialement les hommes, commencent à se rapprocher de la côte, où se réalisait le commerce, pour pouvoir se procurer de nouveaux outils. Lors de la ruée vers l'or en Guyane, en 1870, nous savons que parmi les ustensiles utilisés on trouvait déjà des compas à pointe sèche, des couteaux, haches, gouges et autres outils de menuiserie.

Grâce aux outils qu'ils possédaient et les matériaux disponibles sur place, ils ont pu, au fil des générations, devenir des menuisiers et ébénistes chevronnés. Tout homme devait être capable d'élaborer, pour lui-même et sa famille, divers ouvrages : pirogues, pagaies, pilons, battoirs à linge, plateaux à vanner, peignes, cannes, tabourets, mortiers, planches pour écraser les arachides, ainsi que les maisons et leurs décorations architecturales, etc. Au moment du mariage, les hommes offraient une pagaie à leur future compagne. On offrait les objets réalisés à ses proches, aux autorités traditionnelles ou à d'autres clans. Au moment de l'institution du *gaan man*, autorité suprême d'une tribu marronne, les différents clans (*lôo*) se rassemblaient pour décider quel serait le présent et qui serait capable de réaliser le plus bel objet que leur *lôo* lui offrirait.

Na si édé té wan sama gui you wan piking sani a mou bigui gui you. You nà mou guili passa pééchi afou so sani o miti you.

« Si quelqu'un vous donne quelque chose, aussi petit que soit le cadeau, vous devez le considérer comme grand. Ne soyez pas trop gourmand, car cela vous causera du tort ».

Les objets et motifs, qu'ils soient élaborés sur bois par les hommes ou suralebasses par les femmes, sont devenus de plus en plus sophistiqués et complexes, certains objets venant à perdre leur caractère pratique pour laisser à la beauté toute sa place.

Koti tembe

L'anthropologue Richard Price, en suivant les commentaires des auteurs, a classé en quatre périodes distinctes l'évolution stylistique du koti tembe :

1) Le premier style est connu sous le nom d'« œil de hibou » ou « œil de jaguar » et on en conserve peu d'exemples. On sait avec certitude qu'il existait déjà dans les années 1870 mais on ignore quand il a commencé et certains le font remonter à la première moitié du XIX^{ème} siècle. Il se caractérise par des dessins plus simples, sur les bancs, en forme de cercle ou demi-cercle, avec quelques volutes sculptées en bas-relief.

2) Le deuxième style a pour nom « queue de singe » et on considère qu'il s'étend du début des années 1870 jusqu'à la fin des années 1930. On peut apprécier le raffinement technique de son dessin. En utilisant la vrille, au lieu du couteau, les sculpteurs ont commencé à réaliser des perforations et des reliefs dentelés beaucoup plus délicats.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

3) Le troisième style apparaît au début du XX^{ème} siècle et se caractérise par des dessins de plus grande complexité : les traits et les rubans s'entrecroisent, se réfléchissent et sont représentés de façon parallèle sur tout l'espace de la sculpture. Ce style est connu chez les Saamakas sous le nom de « *Bois dans le bois* » - « *Paw a paw dendoe* » et on le reconnaît grâce à l'incorporation d'un vieil outil, le compas à pointe sèche, utilisé jusqu'à présent.

4) Avec le quatrième style, qui surgit à partir des années 1950, nous observons à première vue des traits plus complexes et les entrecroisements de lignes occupent un espace tridimensionnel. Les sculpteurs jouent à entraîner l'observateur attentif dans un labyrinthe complexe qui s'équilibre géométriquement dans la pièce finale. Les motifs gravés, les « *beaux mots* », deviennent plus présents. Ce sont des désirs représentés par divers motifs que l'auteur veut transmettre au bénéficiaire final.

Les *tembeman* (artistes tembe) traditionnels ont beaucoup gagné avec l'introduction d'outils modernes, comme la perceuse et la meuleuse droite multi-fonction qui leur ont permis de réaliser de nouveaux modèles, en suivant les anciens dessins, tout en incorporant leur vision personnelle. Il existe une constante quant à la tendance vers plus de régularité et de symétrie.

Dans les villes et dans certains *kampu*, la production s'est davantage orientée vers des objets commerciaux à destination du tourisme. Des ébénistes Bushinenge ont installé, tout au long des différentes routes de Guyane, des carbet artisans où ils reproduisent des dessins traditionnels plus ou moins novateurs sur des objets tels que des chaises, bancs, pagaies, assiettes, peignes, des sculptures sur bois d'animaux de la forêt ou de personnages et de petits souvenirs pour touristes.

Actuellement, l'intérêt des ébénistes traditionnels des villes se centre davantage sur le tourisme et le marché artisanal. Dans les villages où l'on pratique de façon plus traditionnelle le tembe, celui-ci est de moins en moins transmis pour diverses raisons : l'exode rurale, la diversification des sources de travail, la politique d'intégration à l'État français, lesquels entraînent une assimilation croissante à l'esthétique du monde « occidental » et l'oubli des traditions.

Le koti et le ferfi tembe, sont indissociables. Leur préservation, transmission et développement ont cependant adopté deux voies différentes. Le koti tembe a rejoint l'art vernaculaire ou peut-être les arts premiers tandis qu'on peut chercher à associer le ferfi tembe au marché de l'art.

Ferfi tembe

Au début du XIX^{ème} siècle, la couleur aurait pu être présente dans les œuvres du tembe, mais on n'en conserve pas d'évidence à ce jour, laissant présager que, si elle était en effet utilisée, elle provenait de matériaux biodégradables. L'ouverture commerciale, à l'époque de la ruée vers l'or, a fourni aux différents villages marrons un meilleur accès au marché, mais ce n'est qu'à partir des années 1920 que la peinture a été utilisée. Chez les Bushinenge de l'Ouest guyanais et de l'Est surinamais, les traits gravés dans le bois vont être accompagnés de lignes en couleur sur l'avant des embarcations, sur les pagaies et les façades des maisons ainsi que sur les portes. On utilisait une palette de couleur qui se limitait au rouge, vert et noir et à laquelle devaient s'ajouter d'autres nuances au fil du temps.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL



Trapu misi yu na nenge kondre, te i si bendi dede udu da mi mu fele, « Tu as su éviter le piège qui a pris tes frères, désormais méfie-toi de l'arbre qui penche », Antoine Aouegui, dit Lamoraille. © Mama Bobi.

Il existe une seconde définition étymologique diffusée par l'association Mama bobi où le mot *tembe* tire sa signification de l'union de deux mots de langue sranatongo, langue créole du Surinam : *ten*, le temps, et *membe*, la conscience. Cette interprétation fait du *tembe* une espèce de nouveau code de communication qui a pour but de montrer à l'observateur la voie vers une prise de conscience devant mener à la liberté. Cette seconde proposition prend forme à la fin du XX^{ème} siècle quand les artistes associent et perçoivent le *tembe* comme un outil culturel qui les a aidés et peut encore les aider aujourd'hui dans leur recherche de liberté et la construction d'une identité culturelle qu'ils doivent défendre face à un processus de francisation et de mondialisation. Le *tembe* devient un acteur-clef d'un mouvement de renaissance sociale, culturelle et politique marronne, et, ancre l'entrée des artistes marrons dans un monde de commercialisation. S'il prend la forme d'une bannière identitaire marronne, pour certains la transmission de ce savoir-faire devient également l'une des voies de perpétuation de la culture, surtout dans les centres urbains où les jeunes tendent à délaissier davantage leur culture traditionnelle.

C'est alors qu'apparaissent les premiers *tembeman* reconnus comme « artistes » dans le monde moderne, en parallèle avec un discours lié au sens du *tembe* et qu'on commence à distinguer différents styles dans la vallée du Maroni, partant chacun des dessins traditionnels *tembe*, alors réinterprétés avec des qualités uniques. Les motifs et les significations prennent de l'importance pour les artistes suivants, en particulier : Da Panday (1921-1998), Da Ingisi Moni (1930-2000), Baa Seder (1928-2002) avec leurs disciples, suiveurs et dissidents (Mama Bobi 2015). À Apatou avec des représentants tels qu'Antoine Aouegui, dit Lamoraille, Lampe Lando, Alex Loswijk ; à Saint Laurent du Maroni, avec Adijointoe Thomas, Joseph Amete, Awini Dimpai, à Kourou, avec Antoine Dinguïou, Sawani Pinas, Franky Amete et pour l'école Pamaka avec Petrus L. au Tapanahoni.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

À partir des années 1990, surgit en Guyane une revendication publique et privée importante pour assurer la transmission et la continuité du style tembe. D'un côté, différentes associations ainsi que les travailleurs de l'administration française, commencent à acheter les œuvres et, de l'autre, l'administration elle-même commande des peintures pour des édifices publics: gendarmeries, mairies, casernes de pompiers, écoles, bibliothèques, marchés.

Le ferfi tembe a trouvé, grâce aux efforts des associations, une nouvelle voie de transmission dans des villes comme Kourou et Saint Laurent du Maroni. À Kourou, depuis les années 1990, l'association Libi na wan a créé des ateliers où l'on enseigne aux nouvelles générations nées dans les villes la culture marronne à travers l'art et d'autres métiers. Aux côtés d'artistes comme Franky Amete, Carlos Adaoudé, Sawani Pinas et Antoine Dinguïou, entre autres, ont surgi des jeunes artistes aux idées novatrices qui expérimentent de nouvelles voies avec le tembe. À Saint Laurent du Maroni, l'association Mama bobî, à travers des commandes, a encouragé les artistes à avoir une production régulière et c'est elle qui, actuellement, détient la collection la plus importante de ferfi tembe.

En 2002, un séminaire ayant pour objectif d'unifier et faire connaître au grand public les significations de certains motifs, a été organisé par l'association Libi na wan, avec la participation des tembeman, aluku, pamaka et dyuka ainsi que les différents capitaines bushinenge de Kourou. La publication des résultats du séminaire a créé une controverse dans le monde des tembemen, entre ceux qui se rallient à ce qui a été publié et octroient une signification à différents motifs du tembe et à ses couleurs, et ceux qui soutiennent que la signification qui y est décrite ne correspond pas à celle qui est traditionnellement apprise. Pour eux, la signification des motifs se retrouve davantage dans la façon dont ils sont nommés et la couleur n'a pas de signification traditionnelle.

Les conceptions textiles, chez les femmes, ont énormément changé depuis leur apparition. Pour rechercher et décrire les styles, les usages, leurs modifications, leur importance dans la culture, les propositions de mesures de valorisation et de sauvegarde, il nous faudrait consacrer une fiche entière à ce sujet. Quinze ou dix ans auparavant, les femmes ont commencé à copier sur les *pangi*, tissus traditionnels d'usage quotidien, les motifs des toiles de tembe. En respectant toujours le point de croix, elles ont su créer des œuvres très élaborées qu'elles portent pour des occasions spéciales.

Il est impossible de délimiter par des lignes exactes là où commence et termine le tembe. Il fait partie d'une esthétique qui est représentée dans presque la totalité des objets faits à la main chez les Bushinenge et, comme toute culture, il est en constante évolution-adaptation.

IV. VIABILITÉ DE L'ÉLÉMENT ET MESURES DE SAUVEGARDE

IV.1. Viabilité

Vitalité

Le tembe s'est adapté et s'est transformé au rythme des changements de situations, souvent difficiles, vécues par les Marrons au long des siècles. Puisque la culture n'est pas statique et se trouve en mouvement continu, il est sûr que le tembe ainsi que tout cet imaginaire esthétique collectif continuera de changer. La question est de savoir, en tant que Marrons, dans quelle mesure il est souhaitable que cette culture évolue et de quelle façon on peut avoir une influence sur sa transformation, individuellement, collectivement, institutionnellement.

Le tembe aujourd'hui peut s'inscrire dans différentes catégorisation et politiques culturelles, tels que le patrimoine culturel immatériel, les arts premiers, l'art contemporain, l'artisanat, l'artisanat d'art, le design. Les trajectoires de vie des tembeman en témoignent.

Dans les populations les plus éloignées des différents centres urbains de Guyane et du Suriname, le

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

tembe continue à garder un caractère traditionnel. Contrairement au cas des villes, il y a conservé une fonction plutôt sociale, reconnaissable par tous dans ce qui continue à être un élément fondamental : les *tembemen* sont des personnes occupant une place respectable dans la société.

Menaces et risques

A mesure que progresse la politique d'assimilation mise en œuvre par l'Etat français, que s'intensifient les échanges, et que les marchandises puis les nouvelles technologies de l'information s'imposent, ainsi que les religions évangélistes, les cultures marronnes se sont largement transformées. La place du tembe dans les communautés s'est réduite. Sa transmission a perdu son caractère systématique à mesure qu'a décliné sa nécessité sociale. Il est devenu l'apanage d'une minorité d'hommes et de femmes.

La commercialisation du tembe a stimulé chez les hommes bushinengue une spécialisation dans la pratique qui leur a permis d'explorer de nouvelles routes mais l'a en même temps réduite. En effet ils sont de moins en moins nombreux à l'exercer, alors que c'était autrefois une pratique très répandue. Chez les femmes, la situation diffère, nombreuses sont celles qui continuent d'élaborer leurs propres *pangui* et les vêtements traditionnels de la famille, en s'inspirant des motifs traditionnels et de la mode du moment.

Si la production de tembe se limite à la commande publique ou privée, elle pourra être chez les hommes plutôt liée aux intérêts du marché et si ce dernier diminue, on peut craindre que la production et l'intérêt des nouvelles générations diminuent également.

Il est important de mentionner que, pour certains universitaires, la construction d'un discours derrière l'œuvre, en cherchant sa commercialisation, à l'instar de l'art moderne, contribue à ce que la pratique perde sa signification culturelle. Le risque pourrait être qu'un visiteur de musée à Paris parvienne à mieux comprendre le tembe qu'un bushinengue du Tapanahoni.

A partir de la description réalisée dans les années 1930 par les anthropologues Frances et Melville Herskovits liant le tembe à l'art primitif, s'est renforcé l'intérêt que lui portent les musées d'ethnographie ou d'art premiers. Ce rapport historique entre l'art primitif devenu « arts premiers » et le tembe peut générer chez les nouvelles générations, nées dans la modernité, un préjugé entre le primitif et le moderne auquel s'ajoute un autre préjugé plus important encore, culturel et racial en Guyane, qui peut les pousser à prêter davantage d'intérêt à assimiler la culture française qu'à préserver leurs valeurs culturelles familiales.

IV.2. Mise en valeur et mesure(s) de sauvegarde existante(s)

Modes de sauvegarde et de valorisation

- L'association Libi na wan a mis en place des ateliers-écoles destinés à rendre accessible aux jeunes les savoir-faire traditionnels, autant sur le plan technique que sur celui de la lecture des symboles qui constituent, aux yeux de l'association, l'écriture ornementale de l'art marron. Elle a créé des chantiers d'insertion liés au tembe: cuisine traditionnelle, broderie, sculpture et peinture marronne, afin de former des jeunes pour qu'ils puissent monter leur propre activité et vivre de leur art.
- Le Centre Culturel Mama bobì se consacre à la transmission des cultures des sociétés issues du marronnage et tend, grâce à l'interculturalité, des passerelles vers des domaines très variés : arts et traditions populaires, pharmacopées et thérapies traditionnelles, coutumes et développement durable, au service d'une intégration plurielle et citoyenne.
- Le Centre d'Art et de Recherche de Mana (CARMA) collecte, protège et valorise des objets tembe. Il organise des résidences de création parfois fondées sur la collaboration entre un tembeman et un artiste contemporain, comme par exemple dans le cadre de son projet en cours *Entre deux mondes*. La Route de l'Art est un parcours installé sur trois communes de

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

l'Ouest guyanais, à la rencontre d'artistes qui installent leurs ateliers au bord de la route. C'est aussi un livre et une application.

- L'association GADEPAM s'est fixé pour mission la valorisation des savoir-faire traditionnels dans le domaine de l'artisanat et des produits naturels. Elle a mis en place un circuit de commercialisation social et solidaire sur l'ensemble du territoire guyanais afin de préserver un patrimoine culturel exceptionnel tout en participant au développement durable de la région, selon les principes sa charte éthique. Elle a créé en 2012 "la Maison de l'artisanat traditionnel et des produits naturels" au 11 rue Pichevin à Cayenne.
- Parmi les projets et actions pilotés ou soutenus par le Parc amazonien de Guyane (PAG), les quelques exemples suivants témoignent des réalisations engagées :
 - Marché artisanal annuel de Maripasoula : cette manifestation annuelle allie activités culturelles et activités économiques.
 - Ateliers de transmission : ateliers scolaires d'initiation au panghi, introduction de cours de panghi dans le cadre du CAP couture de Maripasoula.
 - Soutien aux projets associatifs : semaine de la transmission (association Matapi de Papaïchton), ateliers de transmission et de création (association fleuve d'hier et d'aujourd'hui de Papaïchton), etc.
 - Restauration de maisons traditionnelles aluku de Bonville et Loka (partenariat mairie/DAC/PAG) : projet de restauration du patrimoine bâti de la commune de Papaïchton associant la transmission et la valorisation des savoirs et savoir-faire relatifs aux techniques de construction traditionnelles.

Si l'apprentissage du tembe n'entre pas dans les programmes d'études, certains professeurs l'introduisent dans leurs séquences didactiques au sein des écoles primaires publiques.

Actions de valorisation à signaler

Expositions

Les efforts réalisés pour diffuser l'art tembe ont été très divers, autant au niveau associatif, institutionnel ou privé. Différentes expositions ont été organisées depuis les 1990, en Guyane, mais aussi à Paris, New-York, Amsterdam, Berlin, au Québec, au Suriname, entre autres. Il n'existe pas de registres de toutes ces expositions mais nous mentionnons ci-dessous certaines d'entre elles.

Antoine Lamoraille :

1992, *Festival Folk Life*, Paris et Cayenne.

1998, *Sur les traces des Boni*, Amsterdam.

CARMA :

1994, *Constitution de la collection Amoedang-Montoe*, Voyage d'étude sur le Tapanahoni.

1994, *Présentation d'artistes de tradition noire marrone et occidentale*, Biennal de Remire.

1995, *Collection Amoedang-Montoe*, Première exposition à St. Laurent du Maroni.

1996, *Arts traditionnels, arts contemporaines*, Exposition à la Mairie de Remire-Montjoly

1997, *Alexandre et Amoedang*, Atelier exposition à Reims et à Troyes.

1997, *Arts populaires et traditionnels de la région de Mana*, Exposition a Mana des collections réunies par chercheurs d'art.

1998, *Marrons, un art de la fugue*, Château d'If, Marseille.

1998, *Tropiques Méfis*, Musée National des Arts et Traditions Populaires à Paris et à la médiathèque de Gardane.

1998, *Koti a keti*, Paris.

1999, *F. Montoe, V. et N. François*, Concours de la chambre des métiers à Cayenne

2000, *Art et artisanat*, Camp de la transportation, St Laurent.

Marcel Pinas, 2003, Camp de la transportation, St Laurent.

Ken Doorson, 2010, *Biennal marronage*, Cayenne.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Carlos Adaoudé :

- 2011, *Tembe contemporain*, Exposition au rectorat Cayenne.
- 2011, *Tembe, symbole et géométrie*, Fête de la science – Guyane.
- 2012, *Passeurs d'art tembe*, Résidence d'artiste, Apatou.
- 2012, *Kaly & Kat's deux artistes une exposition*, Jourdain – Paris.
- 2012, *Live Tembe Work on progress*, Cirque d'hiver – Paris.
- 2013, Parc Amazonien, Maripasoula, Artisanat du Haut Maroni.
- 2013, *Traditions & modernité*, Forum Culture scientifique, Cayenne.
- 2013, *Passeurs d'art tembe*, Résidence d'artiste, Apatou.
- 2014, *Art tembe*, 2ème Festival d'art contemporain des Comores.

Petrus Loseng :

- 2013, Office de tourisme de Saint-Lauren-du-Maroni
- 2015, Office de tourisme Saint-Lauren-du-Maroni
- 2016, *L'art tembe sous toutes ses formes*, Office de tourisme de Saint-Lauren-du-Maroni

Franky Amete, 2014, *Le tembe, langage des esclaves*, Festival Rio loco, Toulouse.

Sawani Pinas, 2016, *"Le présent dépassé par le passé (ésidé passa tidé) "*, Espace culturel de la Poudrière.

Joseph Amete, 2017, *Baka Futu Kon na fesi futu*, Camp de la transportation, St Laurent.

Kontina Amiamba, 2017, Office de tourisme Cayenne.

Collectives :

- 2008, *Bigi fu sama*, Mois de la mémoire à Saint-Lauren-du-Maroni.
- 2010, *Ferfi tembe*, Rectorat de Guyane.
- 2011, *Arts marrons*, Mairie du 6e arrondissement, Paris.
- 2012, *Décor en +*, Musée des Cultures Guyanaises, Cayenne.
- 2013, *Guyanes*, Fondation Clément, Martinique.
- 2014, Restaurant pédagogique de l'EREA Yvonne-Guégan (Établissement régional d'enseignement adapté).
- 2015, *Initiation Art tembe*, Hôtel de Ville, Cayenne.
- 2015, *Initiation Art tembe*, Camp Saut Léodate.
- 2015, Restaurant pédagogique de l'Erea Yvonne-Guégan (Établissement régional d'enseignement adapté).
- 2015, *Tembe fu libi*, Festival de Moengo (Suriname).
- 2017, *Langage de Liberté*, Hérouville-Saint-Clair.
- 2020, *Marronnage, l'art de briser ses chaînes*, Maison de l'Amérique latine (Paris).

Collections de tembe :

Collection de musées et associations : musée du Quai Branly ; musée de l'Homme ; musée des Cultures guyanaises ; Centre d'Art et Recherche Mana (CARMA) ; association *Mama Bobi* ; association *Libi-na-wan* ; Melville J. et Frances S Herskovits (Schomburg Center).

Collections privées : Richard et Sally Price ; Jean Hurault (il a légué ses collections guyanaises à P. et F. Grenand) ; Silva W. de Groot (Atlas van stolk collection), etc.

Modes de reconnaissance publique

IV.3. Mesures de sauvegarde envisagées

Pour la majorité des personnes interviewées à l'occasion de cette fiche, le tembe devrait faire partie du programme scolaire proposé par le système éducatif public en Guyane, comme une matière indépendante, où à travers l'enseignement de cet art, se transmettrait également l'histoire et la cosmovision bushinenge. Est ainsi proposée la création d'un comité tembe qui réunirait différents tembeman et associations de la société civile travaillant depuis des années à la valorisation et transmission de cet art, des linguistes et ethnologues qui s'intéressent au sujet. Ce comité sera

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

présenté aux autorités bushinenge afin que les capitaines et grand man lui donnent un caractère représentatif. Le comité devra organiser des discussions, séminaires et réunions et apporter une proposition au rectorat de Guyane pour que le tembe soit incorporé dans les écoles en Guyane. Pour concrétiser cette proposition, il faudra d'abord se mettre d'accord sur la définition du tembe et l'histoire que l'on souhaite transmettre aux enfants à l'école. Il faut aussi qu'il y ait un rassemblement de toute la communauté bushinengue et qu'il soit appuyé par les autorités traditionnelles. Le comité aura aussi pour mission de constituer un lien plus direct avec les institutions, d'organiser des expositions internationales collectives du tembe, de promouvoir des publications, des débats, des conférences, entre autres actions, pour valoriser le tembe et la culture bushinengue.

Comme mesure de sauvegarde et valorisation de la culture bushinengue, la mairie de Saint-Laurent-du-Maroni, ville d'Art et d'Histoire, projette de mettre en place une exposition permanente au Centre culturel du Camp de la transportation, avec pour thème le tembe.

IV.4. Documentation à l'appui

Récits liés à la pratique et à la tradition

Certains artistes bushinenge et associations culturelles ont commencé à affirmer, à la fin du siècle dernier et au début du présent, que le tembe remonte à l'époque de l'esclavage et que ces motifs ont été créés comme une série de codes permettant aux Marrons de communiquer entre eux, sans que leurs poursuivants ne puissent découvrir de quoi il s'agissait et encore moins les déchiffrer. En effet, certains de ces symboles sont évidents à première vue, mais d'autres, combinés entre eux, ne peuvent être interprétés que par des personnes ayant une connaissance plus profonde de cette culture. Cette posture semble communément partagée aujourd'hui par les Marrons de Guyane (Aluku, Ndyuka et Pamaka), même si seulement quelques-uns peuvent les lire.

Inventaires réalisés liés à la pratique

Bibliographie sommaire

AMETE Franky, 2004, *Colorie tes tableaux Tembe*. Remire Montjoly : Edition Plume verte.

DOAT Patrice, 1999, *Le catalogue des objets sculptés et peints par les Noirs Marrons de Guyane*, Grenoble, Édition CRATerre.

BARTHELEMY Karol, 2010, *Den taki foe a Tembe : les paroles du Tembe*, Kourou, Guyane, Édition Roger Le Guen.

CARLES Gabriel, 2016, *Rapportes de Maternité*, Centre hospitalier de l'Ouest guyanais, 1983-2016.

CHANRION Nathalie, Association Mama Bobi, 2015, *Ferfi tembe, Un visuel pour l'émancipation*,

CREVEAUX Jules, 1987, *Le Mendiant de l'Eldorado De Cayenne aux Andes 1876, 1879*, Paris, Editions d'Ailleurs Phébus, p. 413.

DOAT, Patrice, GUY, Scneegans et SCNEEGANS, Daniel, 1999, *Guyane : l'art businengé*, Grenoble, Édition CRATerre.

BARTHELEMY Karol, DOAT Patrice, SABATIER Nathali et GUY Scneegans, 2000, *Les voies du fleuve*, Édition CRATerre.

BIBLY Keneth, 1990, *The remaking of the Aluku : Culture, Politics, and Maroon ethnicity in French South America*, thèse de doctorat, Johns Hopkins University.

BRUNÉ Paulin, 1995, *Sièges et sculptures chez les Noirs-Marrons des Guyanes*, Cayenne, éditions Équinoxe Communication.

DARK Philip J. C., 1954, *Bush Negro Art: An African Art in the Americas*, London: Tiranti.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

HURAUULT Jean, 1965, *La vie matérielle des noirs réfugiés boni et des indiens wayana du Haut Maroni*, Paris, Editions de l'Orstom.

HURAUULT Jean Marcel GRENAND Françoise et Pierre, 1998, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, Éditions Autrement, Paris.

HERSKOVITS, Melville, J., 1966, *Bush Negro Art In The Arts*, vol 17 n° 51, p.25-37. (Reproduit dans France Herskovits [éd.], *The New World Negro*, Bloomington, Indiana university Press, p. 157-167.)

LEGLISE Isabelle, MIGGE Bettina, 2017, *Langues créoles en Guyane*. LC - Langues et Cité, DGLFLF, *Langues de Guyane*, pp.6 - 7.

LÉOBAL Clémence, 2014, *Politiques urbaines et recompositions identitaires en contexte postcolonial*. [Rapport de recherche] Ministère de la Culture et de la Communication; Direction Générale des Patrimoines, Département du pilotage de la recherche.

MALLÉ Marie-Pascale, 2013, *Les maisons des Noirs marrons de Guyane*, *In Situ* revue patrimoine [En ligne], 5 | 2004, mis en ligne le 19 avril 2012.

MARTIN Christian, *Etude patrimoniale des habitations traditionnelles boni, villages de Boniville et Loka commune de Papaïchton (Guyane) mission de janvier-février*, Cayenne, DAC Guyane, 142 p.

MERLE DES ISLES Marie Isabelle, *Les symboles de l'art tembé*, revue *Africultures*, Les mondes en relation, 1999

MYERS Fred R., 2002, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal Fine Art*. Durham NC: Duke University Press.

MOOMOU Jean, 2013, *Les Marrons Boni de Guyane Luttés et survie en logique coloniale (1712-1880)*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, p. 25, 63, 171, 179, 187.

MARCEAUX Michel, 1996, *Les Hmong de Guyane et "leurs" nouvel an*, Ibis rouge editions.

MOUZARD Thomas & Geneviève WIELS, 2020, *Marronnage, l'art de briser ses chaînes*, Paris : Loco-Maison de l'Amérique latine, 236 p.

NDAGANO Biringanine, *Arts plastiques et marronnisme en pays créole*, Portulan, 2000, p. 117-136.

POULAIN Claude, « Le Tembé au village », *Latitude 5*, 2004.

PRICE Sally & Richard PRICE, 1980, *Afro-american Arts in the Suriname Rain Forest*, Berkley, University of California Press,.

PRICE Richard et PRICE Sally, 2004, *Les Marrons*, La Guyane, Vents d'ailleurs 2^a édition, p. 74, 75, 88, 89.

PRICE Sally, 1995, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, École Nationale supérieur des Beaux-arts.

PRICE Sally, PRICE Richard, 2005, *Les Arts des marrons*, France, Vents d'ailleurs, p. 107, 108, 197, 200, 203, 204, 206, 208

PRICE Richard, 2013, *The maroon population Explosion: Suriname and Guyane*, *New West Indian Guide* 87, p. 323-327

PRICE Richard, 2013, *Les Premiers Temps*, La conception de l'histoire des Marrons Saamaka, France, Vents d'ailleurs.

PRICE, Sally, 2015, « Tembe : un art qui s'adapte », in APFOM, AIHP-GEODE, CIRESC, APHG-G, *Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècles*, Matoury :Ibis rouge éditions, pp. 363-376.

VERNON Diane, 1992, *Les Représentations du corps chez les noirs marrons Ndjuka du Suriname et la Guyane Française*, Paris, Editions de l'Orstom.

Filmographie sommaire

LE GUEN Roger, *tembe, le chant des hommes*, Coproduction.- Panacoco, RFO Guyane et K production, 2004.

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

MOULANIER Luc, *Le fleuve et les fils de Tembeman*, Salem production, 2003.

DIROU Daniel, *Guyane, l'art du tembé avec A. Dinguïou* Wasaï Production, 1992.

DE SAINT-SERNIN Luc, *Art tembé de Guyane. Couleurs Outremer*, Production Bo travail, 2013.

ORTIZ Daniel, *Le Tembe, sculpture sur bois koti tembe, peinture sur bois ou toile ferfi tembe*, 2018

VALCY Jean-Bernard, *Art tembe*, Dom Zot, ATV Guyane, 2015.

VALCY Jean-Bernard, *Art Saramaka*, Dom Zot, ATV Guyane, 2015.

Sitographie sommaire

http://africultures.com/les-symboles-de-lart-tembe-751/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=440<http://afrozap.com/2014/06/08/lart-tembe-ce-nest-pas-decoration-f-amete/>

<https://fr.wikimini.org/wiki/Temb%C3%A9>

<http://franckyamete.e-monsite.com/pages/galerie-franky-amete.html>

https://www.rio-loco.org/documents/10180/11617/livret4_FrankyAmete.pdf/356914af-5033-4f3a-93ac-a06222958cc9?version=1.0

http://www.cnes-csg.fr/automne_modules_files/csg_pub/articles/r100_Decouverte.pdf

<http://www.une-saison-en-guyane.com/extras/den-taki-foe-a-tembe-les-paroles-du-tembe/>

V. PARTICIPATION DES COMMUNAUTÉS, GROUPES ET INDIVIDUS

V.1. Praticien(s) rencontré(s) et contributeur(s) de la fiche

Nom

Abakamofou Sherley

Fonctions

Aide-soignante au Centre Hospitalier de l'Ouest Guyanais, elle vit dans la communauté de Saint Jean, d'origine Aluku. Elle confectionne des tissus Bushinenge traditionnelles (*panguis*), depuis une dizaine d'années, et y incorpore les motifs des peintures de Tembe. Elle promeut la culture bushinengue avec un groupe de danses traditionnelles.

Coordonnées

Saint Laurent du Maroni

Nom

Adaoudé Carlos

Fonctions

Tembeman qui pratique avant tout la sculpture sur bois. Adeptes de ces techniques, il réalise aussi des huiles sur toiles et des collages de bois précieux de Guyane.

Coordonnées

Papaichton

Nom

Adoissi Jocelyne

Fonctions

D'origine Aluku, elle est infirmière au Centre Hospitalier de l'Ouest Guyanais. Elle fait partie de la génération des Bushinenge nés dans la ville et a été témoin du changement culturel qui s'est

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

produit au cours des quarante dernières années dans cette ville.

Coordonnées

Saint Laurent du Maroni

Nom

Alimeti Andilé

Fonctions

Tembeman d'origine Ndyuka

Coordonnées

Atiti kampou, Grand Santi

Nom

Amete Joseph

Fonctions

Plasticien autodidacte, après s'être exercé à diverses formes de décorations, il réalise, depuis une dizaine d'années, des peintures à l'huile.

Coordonnées

Saint Laurent du Maroni

Tél. : 0694 478418

<https://www.facebook.com/josephamete.peintre>

Nom

Apouyou Bruno

Fonctions

Capitaine Boni de la ville de Kourou, Vice-président de l'association *Libi Na Wan*

Coordonnées

2 rue de Cali, 97310, Kourou

www.association-libi-na-wan-kourou.fr/

Nom

Arroyo Cluke Nollwen

Fonctions

Professeur d'Arts graphiques à Saint Laurent du Maroni.

Coordonnées

Saint-Laurent-du-Maroni

Nom

Guillemot Gérard

Fonctions

Ethno-psychologue spécialisé en ethnobotanique bushinengue et médecine traditionnelle, cofondateur et président de l'Association *Mama Bobi*.

Coordonnées

20, boulevard Général de Gaulle, 97320, Saint Laurent du Maroni

Mél : mamabobi@wanadoo.fr

Nom

Lacaisse Patrick

Fonctions

Artiste plastique, fondateur du collectif et Centre d'Art et de Recherche de Mana. CARMA

Coordonnées

PK1 Rd22, 97360, Mana

chercheursdart4@gmail.com

Nom

Lamoraille Antoine

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Fonctions

Tembeman Chevalier des Arts et lettres

Coordonnées

1 rue Simon BP 27, 97393, Apatou

Nom

Landvel Carlo

Fonctions

Philosophe. Participe activement à la vie politique Guyanaise. Donne des cours à l'enseignement universitaire à Saint Laurent de Maroni.

Coordonnées

Saint Laurent du Maroni

Tél. : 0694 996915

Nom

Pinas Sawani

Fonctions

Tembeman originaire du Tapanahoni. Il a été l'un des instructeurs à l'association *Libi Na Wan* et s'est consacré ensuite à son œuvre personnelle.

Coordonnées

www.facebook.com/people/Sawani-Pinas/100009123636594

Nom

Redon David

Fonctions

Conseiller musées et arts plastiques, Direction des affaires culturelles de Guyane (de 2013 à 2017).

Coordonnées

david.redon@culture.gouv.fr

Nom

Sele Pascal

Fonctions

Travailleur social au Centre Hospitalier de l'Ouest Guyanais

Coordonnées

Saint Laurent du Maroni

Tél. : 0694 262443

Nom

Tchappa Frank

Fonctions

Tembeman originaire de la communauté Pamaka, il vit dans la communauté de Papaïchton. Son travail est axé sur la sculpture sur bois, cependant, il a également réalisé plusieurs travaux en peinture.

Coordonnées

Papaïchton

V.2. Soutiens et consentements reçus

VI. MÉTADONNÉES DE GESTION

VI.1. Rédacteur(s) de la fiche

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Nom

Ortiz Avila Daniel

Fonctions

Chercheur et réalisateur de vidéo de l'association « île du Monde »

Coordonnées

daniel.ortiz@iledumonde.org

15 Passage Ramey, 75018 Paris

VI.2. Enquêteur(s) ou chercheur(s) associés ou membre(s) de l'éventuel comité scientifique instauré

Nom

Thomas Mouzard

Fonctions

Conseiller à l'ethnologie, DAC Guyane, de 2014 à 2018.

Nom

Pastor José Domingo

Fonctions

Médiateur culturel association « île du Monde »

Nom

Tortoriello Simone

Fonctions

Responsable de la recherche socio-ethnographique association « île du Monde »

Nom

Lucile Martinez

Fonctions

Etudiante en Master Société et interculturalité, Université de Guyane

Lieux(x) et date/période de l'enquête

Guyane, 2016-2018

VI.3. Données d'enregistrement

Date de remise de la fiche

2020

Année d'inclusion à l'inventaire

2020

N° de la fiche

2020_67717_INV_PCI_FRANCE_00468

Identifiant ARKH

<uri>ark:/67717/nvhdhrrvswk25n</uri>