

ELEMENTS D'HISTOIRE DE L'ART DU MALUWANA (CIEL DE CASE WAYANA)

(Ti'iwan COUCHILI, plasticienne - Didier MAUREL, conseiller pédagogique L. & C. amérindiennes)

sommaire

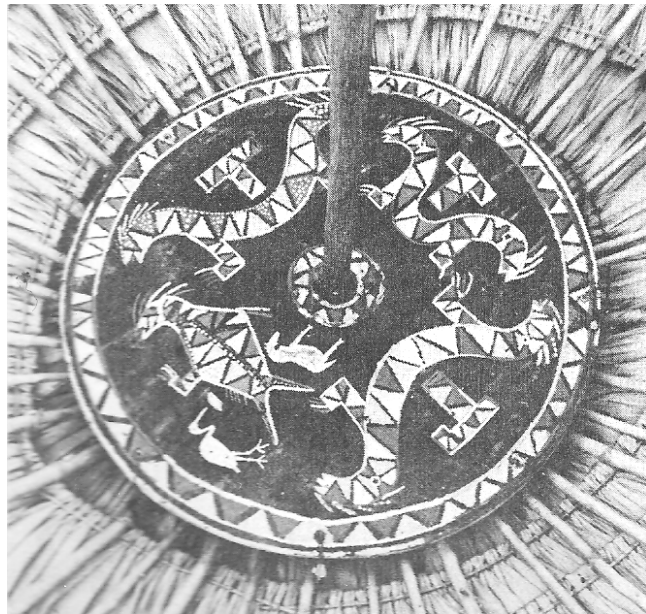
1. Une production culturelle à replacer dans un contexte historique - pp 2 > 5
2. Evolution des styles et mise en place progressive des règles de composition - pp 5 > 9
3. Hommage à un maître du maluwana : Kulijaman - pp 10 > 11
4. Quelles tendances pour l'avenir ? - pp 12 > 13



Ti'iwan COUCHILI : maluwana au kawayuimë (*Rhamphichthys rostratus*)

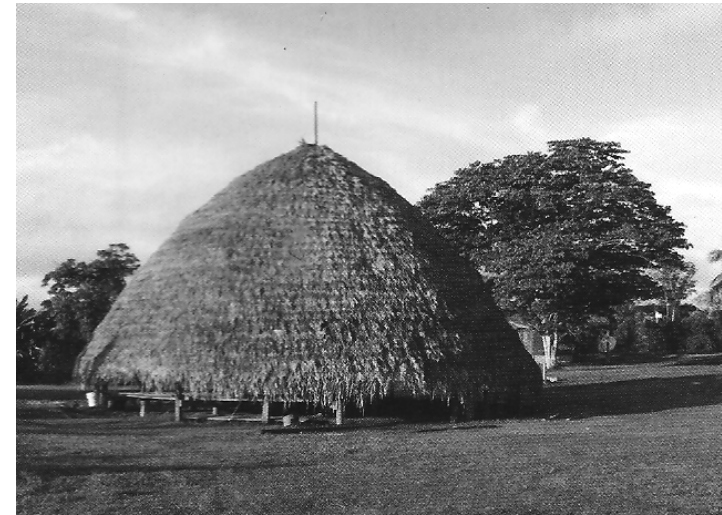
Ø = 130 cm - Musée des Cultures Guyanaises, 2000.

1. Une production culturelle à replacer
dans un contexte historique



maluwana dans un tukusipan - Paru de Leste (Brésil)

Quand on les interroge à ce sujet, les **Wayana** assignent généralement une origine extrêmement ancienne (pour ne pas dire mythique) aux peintures qui ornent le disque de bois de fromager qui vient se loger au sommet de la voûte du **tukusipan** (la grande case collective en forme de dôme érigée en principe au centre du village).



tukusipan de Talwen - 2010

Le mulokot (esprit des eaux)

Un jeune Wayana aimait tellement la pêche qu'il passait toutes ses journées dans son canot, sur la rivière. Un jour, il aperçut dans l'eau une espèce de poisson qui semblait marcher sur le fond, comme s'il avait des pattes. Sa curiosité piquée, il décida de flécher ce drôle d'animal. Aussitôt dit, aussitôt fait.

En rentrant chez lui, il ressentit une étrange sensation : il lui était absolument impossible de manger. Chaque fois qu'il allait avaler quelque chose, l'image de ce curieux poisson surgissait devant ses yeux et lui coupait l'appétit. Au bout de plusieurs jours, sa faim étant tellement pressante, il se résolut à croquer un petit morceau de cassave. Il mourut immédiatement, la gorge tranchée. Le petit poisson qu'il avait fléché, c'était le mulokot...

Pourquoi les Wayana peignent-ils des maluwana ?

Un Wayana pêchait dans son canot. Il entendit les bruits d'une fête qui provenaient de la berge. Il s'arrêta et s'enfonça dans la forêt où il ne tarda pas à pénétrer dans un grand village. Ce n'étaient pas des humains qui y demeuraient et qui y dansaient, c'étaient des esprits. Ceux-ci ramenèrent le pêcheur sous le tukusipan. En levant la tête, il vit, logé tout en haut de la case, un maluwana. Les esprits lui dirent :

- Si un jour, vous, les humains, construisez un tukusipan, c'est comme ça qu'il faudra faire, il faudra y mettre en haut un maluwana.

C'est comme ça que les Wayana savent fabriquer et peindre les maluwana.

(Une version bilingue wayana/français, bien plus complète que ce petit résumé, est proposée dans le très beau livre « Kaptëlo » de Mataliwa Kuliaman et d' Eliane Camargo – éd. GADEPAM/CTHS)

Les chenilles

Dans un village wayana vivait *l'enfant-qui-ne-marchait-pas*, bien qu'il soit déjà âgé de plusieurs années. Un jour, au milieu de la nuit, un villageois se leva de son hamac et vit une grosse chenille, posée sur le hamac des parents de l'enfant. Il hurla... Cela réveilla tout le monde et des cris d'effroi se répandirent dans tout le village. La chenille redevint sous leur yeux *l'enfant-qui-ne-marchait-pas*.

Le lendemain, les villageois décidèrent de le ramener loin dans la forêt, pour l'abandonner. Ils franchirent trois collines, creusèrent un grand trou, y allumèrent un feu et y jetèrent *l'enfant-chenille*. Au milieu de ses cris, un grand vent se leva.

.../...

Les villageois, épouvantés, s'enfuirent. La grosse chenille les poursuivait, sautant de branche en branche... mais ils réussirent à lui échapper.

Plus tard, un chamane raconta que *l'enfant-chenille* lui avait parlé :

- Pour que je puisse continuer à veiller sur vous, vous me représenterez sur le maluwana du tukusipan. C'est pourquoi les Wayana dessinent toujours des chenilles sur les ciels de case.



Ti'iwän COUCHILI : maluwana aux chenilles **kuluwajak**, aux **mulokot** (esprit des eaux) et **aliwe** (caïman) – Ø = 70 cm - 2007

A contrario, les premières descriptions de ciels de case ne datent que de la fin du 19^{ème} siècle (CREVAUX : 1876, puis COUDREAU : 1887). En effet, aucun, parmi les prédécesseurs de ces deux explorateurs, ne produit de témoignage visuel dans ce sens. La plus ancienne source écrite attestant d'un contact prolongé avec les ancêtres des **Wayana** (TONY : 1767) relate un séjour passé chez les **Roucuyennes (Ulukuyana)**, l'une des deux composantes majeures de ce qui deviendra - quelques décennies plus tard - un groupe qu'on finira par identifier et dénommer - encore bien plus tard - par l'ethnonyme **Wayana**.

Claude TONY¹, « mulâtre libre d'Approuague », à qui on doit cette relation étonnante, accompagne PATRIS, chef de la mission qu'a diligentée le gouverneur FIEDMONT en 1766. Pendant le voyage de retour, PATRIS perd toutes ses notes lors d'un naufrage et c'est de la main de TONY qu'est rédigée cette toute première relation qu'entreprend la colonie française avec l'extrême sud du territoire (la région des Tumuc Humac). Il décrit avec un remarquable sens du détail l'habitat, à l'époque conditionné par l'état de guerre permanent qui règne dans les villages :

[...] *Les carbeta sont faits comme ceux des autres Indiens ; mais au dessus du plancher qu'ils font ordinairement à six ou sept pieds de terre, ceux-ci y distribuent des logements*

¹ TONY Claude, « mulâtre libre d'Approuague » - *Voyage dans l'intérieur du continent de la Guyane, chez les Indiens Roucuyennes*, 1769 in **notice pour servir à l'histoire ancienne de l'Amérique**, tome XXVIII pp 213-235 – BN Angrand 1372

*dont les cloisons, très adroitement faites, sont d'une écorce d'arbre très unie et très propre. **Ils peignent sur ces cloisons toutes sortes d'animaux, comme des tigres, des tamanoirs, des singes et des oiseaux.** Quoique ces peintures soient grossièrement faites, elles sont néanmoins assez ressemblantes à l'objet, pour distinguer même l'attitude qu'on a voulu donner à l'animal. [...].*

Une vingtaine d'années plus tard (1789), Jean-Baptiste LEBLOND² retourne dans la même région pour y faire un



Ti'iwan COUCHILI : maluwana aux chenilles palité – Ø = 120 cm - 2006

² Une zone située au sud de la commune de Cayenne porte son nom (marais Leblond, canal Leblond...).

recensement. Il se rend dans 33 villages (soient environ 5000 personnes) où commence à s'opérer la fusion des nations *Roucouyenne (Ulukuyana)* et *Poupouroui (Upului)*. D'autres groupes numériquement moins importants (comme les *Kukuyana* et les *Opogwana*) viendront s'incorporer à ces deux composantes.

Ce phénomène de coalescence, classique chez les Amérindiens du plateau des Guyanes, s'accompagne généralement d'un processus d'**ethnogenèse** : une cosmogonie et une mythologie communes, des habitus s'élaborent à partir d'éléments diversifiés, s'agrégeant les uns aux autres. La naissance du maluwana, en tout cas sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui, s'est probablement produite au cours du 19^{ème} siècle, participant de ce processus d'ethnogenèse.

Un autre élément plaide en faveur de cette hypothèse. Le maluwana engage dans sa fabrication des outils en métal : hache, sabre, canif. Ces outils, s'ils n'étaient pas inconnus des ancêtres des Wayana avant le 19^{ème} siècle³, étaient une denrée rarissime. Le maluwana wayana ne s'est toutefois pas élaboré *ex nihilo*. Un certain nombre d'éléments stylistiques ont sans doute été transférés d'autres supports, comme les cloisons d'écorce dont parle Claude TONY.

³ Ces outils parvenaient jusqu'aux Tumuc Humac en suivant un long circuit de colportage amérindien.

2. Evolution des styles et mise en place progressive des règles de composition

Dans cette deuxième partie, nous avons retenu quatre périodes (**fin 19^{ème}** ; **début 20^{ème}** ; **années 60/70**, ; **années 90** ou années « CAWAY ») pour illustrer les principaux changements ayant affecté le style et/ou la technique du maluwana.

a) **fin 19^{ème}** : l'omniprésence des chenilles (*ëlukë*)



maluwana (1881) - musée du quai Branly

La présence de deux chenilles principales, se faisant face, est déjà érigée au rang de règle stylistique de base. Elle ne sera plus remise en question. Les chenilles urticantes à deux têtes (représentées avec leurs poils surdimensionnés) constituent d'ailleurs l'essentiel du bestiaire (avec **kuto pipak**, la grenouille). Coudreau, à sa façon un peu emphatique, décèle d'emblée le caractère mythique du maluwana qu'il qualifie de *peinture allégorique [...] d'images colorisées en blanc, en jaune et en rouge, une véritable peinture sur bois faite avec des couleurs délayées dans l'eau [...] C'est une allusion à la difficulté de la navigation (les chutes du fleuve Jari) arrêtée par des monstres fantastiques avec les dragons de la mythologie [...]*.

b) **début 20^{ème}** : la queue du boa constrictor

Les alternances de triangles, absentes à la fin du 19^{ème} siècle, commencent à s'installer aussi bien dans la frise (tour du disque de bois) qu'à l'intérieur des animaux. C'est dans sa forme la plus rudimentaire qu'apparaît donc le motif aujourd'hui le plus emblématique du ciel de case :

walamali watki (la queue du boa constrictor)



maluwana (1939) – musée du quai Branly

(Ce maluwana a probablement été exécuté à la commande car il ne comporte pas de centre évidé.)

Au cours des décennies suivantes, des variantes plus élaborées de ce motif verront le jour :



Une autre des caractéristiques du maluwana n'a pas encore stabilisé son utilisation : **les points**. Un demi-siècle plus tôt, ils occupaient timidement l'intérieur des motifs animaliers. Ils en sont cette fois sortis et envahissent tout le fond. Cette technique participera plus tard de façon intégrée aux motifs de « remplissage » et aux effets de « dilatation » des silhouettes animalières représentées.

c) **les années 60/70** : l'apparition des peintures du commerce

De manière progressive et par l'intermédiaire (commercial) des Businenge (pour qui ce matériau a également remodelé profondément leur mode d'expression graphique : le tembe), les peintures glycérophtaliques et acryliques vont se substituer aux pigments naturels. L'engouement, chez les Wayana, pour cette nouvelle matière, sera tel que, parvenu à la fin des années 80, il menacera d'oubli et d'extinction les techniques traditionnelles de recherche et de mise en œuvre des latérites, des terres de criques (et de sauts découvertes en saison sèche) et autres substances pulvérulentes. En permettant des contrastes plus vifs, le pouvoir colorant des peintures du commerce semble, toute proportion gardée, avoir joué le même rôle que la verroterie (les perles de verre) avec les graines qui servaient autrefois à confectionner colliers et parures.



maluwana (1985) – musée du quai Branly

L'utilisation de peintures importées a sans doute favorisé un regain d'inventivité qu'un œil même non exercé remarque sans peine : le bestiaire s'est considérablement diversifié : aux côtés des grands classiques *ëlukë* (chenille), *mulokot* (esprit des eaux), *walisimë* (tamanoir), *kuto* (grenouille) apparaît toute une collection d'oiseaux divers, de quadrupèdes et de poissons. Ce renouveau contraste singulièrement avec les productions de la composante brésilienne des Wayana qui se maintient sur le Paru de Leste, aux côtés des Apalai. Le style très conservateur, que cette communauté

a conservé jusqu'à nos jours, jette une lumière, au moins partielle, sur le rôle que des contacts accrus peuvent jouer dans les dynamiques amérindiennes de créativité.

d) **les années 90** (ou années *CAWAY*) : l'apparition d'enjeux économiques

Le motif **wakawakatpë** (venu de la vannerie où il porte le nom de **hololo uhmit**) s'impose aux côtés de **walamali watki**.



hololo uhmit
(« coiffe de perdrix »)

A la fin des années 80, un enseignant de Twenké, Jean-Paul Klingelhofer fonde l'association **CAWAY** (Culture et Artisanat Wayana). Cette structure dont le succès contribuera largement à faire connaître la culture matérielle des Wayana (au premier rang de laquelle les maluwana) va servir de creuset à l'élaboration de nouvelles techniques et à formuler des questions (économiques, éthiques, didactiques, juridiques) qui ne s'étaient jusqu'alors jamais posées.

En effet, en devenant un objet essentiellement destiné à la commercialisation, la transmission du savoir et les techniques de production endurèrent des modifications notables :

- la standardisation de la production par l'usage généralisé de pochoirs⁴, du compas, de la règle et du cutter, enseigné pendant des stages qui s'adressaient essentiellement à de jeunes hommes (alors que la fabrication du maluwana était jusqu'alors l'apanage des hommes mûrs qui l'apprenaient, de façon individuelle, d'ascendants encore plus âgés)⁵.

⁴ L'amélioration de la qualité de la finition (pour satisfaire à la « certification » CAWAY) alla de pair avec un appauvrissement de la variété du répertoire animalier. Une douzaine de formes – seulement – furent labellisées au détriment de nombreuses autres, présentées comme peu orthodoxes. C'est un assez bon exemple de l'abus du concept de « tradition ».

⁵ Quelques femmes ne tardèrent pas à les imiter, ce qui peut être perçu comme la transgression d'une règle forte. Pour les deux sexes, peindre des maluwana est toujours considéré comme une activité qui accélère le vieillissement.

- la mécanisation par l'utilisation d'outils nouveaux (tronçonneuse) et électriques (scie sauteuse, rabot, ponceuse).
- l'élaboration d'un système de tarification (proportionnant le prix au diamètre du plateau) allant de pair avec un processus de miniaturisation de la majeure partie de la production.
- L'apparition de relations de concurrence d'une part entre producteurs amérindiens (exacerbées par l'esprit « de clocher » particulièrement constitutif de l'identité wayana), d'autre part avec des producteurs non amérindiens (métropolitains, péruviens...)⁶.

Au travers de ce rapide balayage historique, on voit bien que chaque génération a réinterprété une tradition et que c'est ça qui l'a maintenue si vivante.

⁶ Dans les boutiques de Cayenne (et de Paramaribo), on assiste depuis une dizaine d'années à une véritable dérive mercantile. Des caricatures de *maluwana* aux couleurs fluos ou peints avec des mélanges de gouache, de terre, de colle vinylique sont vendues avec le label « traditionnel » aux touristes. Serviettes, paréos, tee-shirts pillent aussi allègrement le répertoire des motifs. A ce jour, il n'existe aucun dispositif de protection de la propriété (collective) intellectuelle des Wayana dans l'arsenal juridique français.



Poka : maluwana en couverture du catalogue CAWAY (1994)

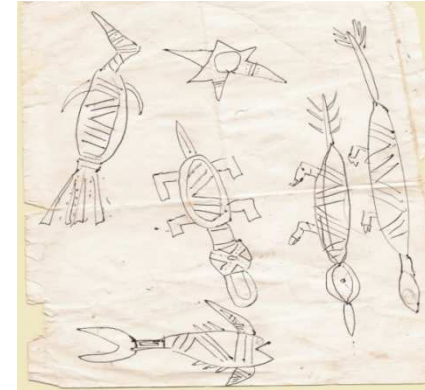
3. Hommage à un 'maître' du maluwana : Kulijaman

Les amateurs guyanais d'art amérindien ont souvent entendu parler de **Kulijaman**, chanteur du *kalau*⁷, vannier hors pair et gardien de la tradition historique des Wayana, décédé en 2001. Les maluwana de Kulijaman sont généralement perçus par leurs acquéreurs comme porteurs d'un classicisme élégant, ce qui leur confère une expression artistique de grande qualité. Pourtant, à bien y regarder, ce sont d'audacieuses innovations qui caractérisent le style de Kulijaman.

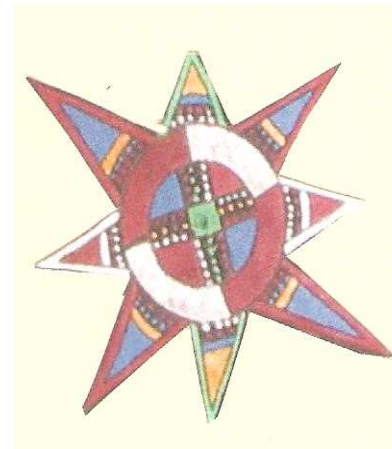


Kulijaman, 1999.

Le but de cette troisième partie est de montrer quelques apports de cet artiste ayant contribué à rénover la tradition graphique du maluwana.



croquis de terrain de *T.Couchili* réalisé sous le tukusipan de Pilima en 1997 d'après un maluwana de *Kulijaman*



La destination commerciale des maluwana a conduit les Wayana à en remplacer le trou central par des motifs plus complexes que la simple frise qui en bordait le tour. Ceux de Kulijaman prennent généralement la forme d'étoiles, dont il exagère parfois, à dessein, l'asymétrie.

⁷ Le *kalau* est l'ensemble des chants qui accompagnent la grand rite de passage appelé *maraké*



Kulijaman, maluwana aux chenilles **kuluwajak**, **tokokosi**
et au poisson géant (**kaimë**) – Ø = 90 cm - 1992

Il a également fait preuve d'une grande audace, en représentant des animaux qu'on n'avait encore jamais vus sur des maluwana. De ce point de vue, ses productions, contemporaines de celles de CAWAY, s'en démarquent d'autant plus qu'il les traçait à main levée, au canif. Mais c'est surtout à l'utilisation des couleurs qu'il

Kulijaman : détails de frise utilisant des algorithmes de couleur complexes et des double rangées de points.



assemblait avec une grande liberté que son style est reconnaissable entre tous. Rompant avec la stricte alternance de triangles à deux couleurs, Kulijaman a multiplié les combinaisons de teintes, jouant parfois aussi avec l'opposition aigu/obtus, les rangées de points et le nombre de bandes séparant les triangles du motif **walamali watki**.

4. Quelles perspectives pour l'avenir ? - art vs artisanat -

Bien que la culture wayana ne reconnaisse pas ces deux catégories, une bonne partie de l'analyse qu'on peut faire aujourd'hui du devenir du maluwana passe nécessairement par une interrogation autour de « l'opposition » art / artisanat. L'utilisation du terme artisanat d'art⁸ (compromis sémantique utilisé par la chambre des métiers lors de l'organisation de concours à l'occasion desquels ont été présentés des maluwana) témoigne de l'ambivalence ou de l'incertitude qui règne autour du statut que l'on confère à ces objets et à leurs auteurs. Une frontière encore poreuse, discontinue est néanmoins en train de se tracer entre une minorité de producteurs et les autres. Les marqueurs de cette frontière commencent à être visibles :

- miniaturisation vs grande taille
- tarification proportionnelle à la taille vs pièce unique à valeur variable
- répétition de motifs standards (pochoirs) vs recherche expérimentale.

⁸ Qu'on ne s'y trompe pourtant pas : un artisan d'art, d'un point de vue juridique et fiscal, est bien **un artisan**, pas un artiste.

- situation fiscale⁹



Ti'iwan COUCHILI : « **maluwanaimë** » - Ø = 150 cm
Musée des Cultures Guyanaises, 2008.

⁹ La palette est complète : du 'job' occasionnel à l'inscription déclarée aux services fiscaux (activités artistiques) en passant par le complément régulier de revenus à une autre activité. Aucun n'a opté pour le statut fiscal d'artisan (comme l'est un électricien ou un plombier par exemple).



Ti'iwan COUCHILI : maluwana aux chenilles **napiaki**, **awaleimë** (pian), **ëlemakë** (poisson *Cynodon meionactis*), **walisimë** (tamanoir) et **kuliputpë** (tortue) – Ø = 70 cm – 2006

Les enjeux de cette opposition peuvent aussi s'énoncer de la façon suivante : à quel moment le fragile équilibre

entre l'apport personnel et la part de l'héritage collectif risque-t-il d'être rompu ?

Une bonne partie de la réponse nous est probablement déjà donnée (quelque soit l'opinion qu'on a sur le sujet) par le succès croissant du concept **d'art premier**. En Guyane, ce concept ne tarde à devenir opérant que pour les Amérindiens : ces derniers *font de l'artisanat*. S'agissant des Businenge, la formule **art tembe** s'est imposée à tous. Colloques et expositions l'ont labellisée sans que quiconque n'y trouve à redire. S'agit-il d'un simple malentendu sémantique ou, pour reprendre la formule de G.Collomb et de F.Tiouka¹⁰, *d'introduire une hiérarchie culturelle entre les populations guyanaises ?*

Au moment où, vingt ans après les années CAWAY, l'association GADEPAM¹¹ (derrière laquelle se profile le soutien du Parc Amazonien de Guyane) tente de réorganiser la commercialisation/distribution des producteurs de Guyane méridionale, on dispose aujourd'hui du recul nécessaire à l'évaluation des conséquences que peut induire l'enfermement à l'intérieur de normes que la culture wayana n'a jamais contribué à énoncer.

¹⁰ Gérard COLLOMB – Félix TIOUKA : *une histoire des Kali'na en Guyane* ; p 93 et 98 - ibis rouge éditions – 2000.

¹¹ qui a hérité d'une bonne part de la philosophie CAWAY.