

# Origines

Des corps fugitifs dans la forêt amazonienne:  
réhabilitation de la mémoire marronne en Guyane  
française à travers le cinéma d'animation.

Liverato Marine, Master cinéma d'animation (MODCA)  
Université Toulouse Jean-Jaurès, Iscid, montauban

Sous la direction de Patrick Barrès

2022-2024



# Origines

Des corps fugitifs dans la forêt amazonienne:  
réhabilitation de la mémoire marronne en Guyane  
française à travers le cinéma d'animation.

Liverato Marine, Master cinéma d'animation (MODCA)  
Université Toulouse Jean-Jaurès, Iscid, montauban

Sous la direction de Patrick Barrès

2022-2024



Ce film est destiné à toutes les personnes qui se sentent concernées ou qui s'intéressent à l'histoire, soucieux de connaître une petite partie de l'histoire de notre Guyane française.

Ce travail de recherche n'aurait pas pu voir le jour sans l'accompagnement de certaines personnes que je souhaite particulièrement remercier.

Je remercie Isaac Farré qui m'a encouragé, soutenu et encadré en tant que mentor pour la production de ce film. Sa maîtrise des arts plastiques et du cinéma d'animation m'a offert la chance de propulser mon art, me repoussant sans cesse et dépassant les frontières du possible.

Pour le soin accordé au travail de création-recherche dans le cadre de séminaires, Patrick Barrès, à qui nous devons une grande reconnaissance : la passion et la dévotion transmises nous a permis de repousser des limites jusqu'alors cachées. Il a révélé en nous une forme de création inédite, singulière et très avant-gardiste, ouvrant une nouvelle perception de l'art et de la conception.

De la même manière, je tiens à remercier Frédérique Blanchin qui nous a dirigée tout au long du développement de ce projet, ainsi que Morade Rahni, dont l'aide, particulièrement pour la production, et son grand savoir ont fait évoluer nos projets dans une dimension cinématographique. Philippe Etienne a également eu un regard sonore et cinématographique sur nos petits films. Merci à l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'Isid sans qui ce projet n'aurait pu naître.

Je tiens aussi à remercier le travail collaboratif avec le lycée des Arènes. Un grand merci à l'équipe pédagogique et aux deux Frédéric : Frédéric Jourdain et Frédéric Lillo, ainsi qu'à leurs étudiants, notamment Florent Maslies et Antoine Tourneux, qui ont participé à la conception sonore du film.

Une mention honorable à KanopéFilms qui m'a gentiment cédé les droits sur des compositions de musiques traditionnelles Guyanaises et envers qui je suis très reconnaissante.

Enfin, je remercie tout particulièrement Léa Marie-Rose, ma complice de toujours et à l'origine de ce projet. Elle incarne ce personnage en quête de découverte et son histoire inspirante marque les traits de Tael.

Je n'oublie pas ma famille, la source précieuse de toutes mes ambitions.

Merci à mes amis qui ont toujours su récompenser le fruit de mon travail par leur retour honnête et leur soutien constant.

Je remercie également tous mes lecteurs pour leur attention : je vous invite en Guyane Française, découvrir un passé mystérieux, crypté, éclairé un instant pour vous transporter vers des frontières jusqu'alors inconnues.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>p.007</b>
•Contexte historique .....	p.010
•Faits sur la Guyane.....	p.011
•Définitions et concept marrons.....	p.013
•Objectif du séminaire.....	p.014
<b>CHAPITRE I : Cinéma d’animation et anthropologie, un enjeu pour le documentaire animé</b> .....	<b>p.018</b>
<u>1. Base du projet: pistes de réflexions, développements plastiques autour de la thématique du marronnage en Guyane française et création d’une histoire</u> .....	p.019
a. Travail en collaboration avec le milieu de l’anthropologie: analyses, ressources, inspirations, archives photos sur le secteur Amazonien et Guyanais.....	p.019
b. CONCEVOIR UNE IMAGE/CODE GRAPHIQUE.....	p.022
c. Ethnogenèse et question de l’hybridation, métrage-hybride.....	p.030
<u>2. Histoire et histoire; La déposition de Louis et la question de la sédentarisation</u> .....	p.032
a. Déposition de Louis : Site de la « Montagne de Plomb ».....	p.032
b. Sédentarisation d’une communauté au sein de l’Amazonie.....	p.034
c. Concept art: fiche technique, synopsis, note de production, note d’intention, fiche personnages, <i>props</i> , espaces (premières ébauches), <i>colorscript</i> , partition graphique, son, <i>storyboard</i> .....	p.035
<u>3. Du réel à la fiction: frontières et limites</u> .....	p.073
a. Fragment passés.....	p.073
b. «Produire leur propre histoire».....	p.076
c. Limites du projets (localisation, paysages, art tombé, respect et préservation d’une culture).....	p.079
<b>CHAPITRE II: Entre deux mondes</b> .....	<b>p.080</b>
<u>1. Documentaire fantasmagorie</u> .....	p.081
a. Les concepts fantôme.....	p.081
b. Le monde du rêve.....	p.084
<u>2. Concept art: Fiche matière, code graphique conception (<i>brushs</i>), animatique, affiches (visuels), <i>teaser</i>, espaces (prod), analyse d’œuvres</u> .....	p.088
<b>CHAPITRE III: Métamorphoses des lianes fantômes</b> .....	<b>p.117</b>
<u>1. Les métamorphoses, corps en mutation</u> .....	p.118
a. Une frontière hétérotopique: « <i>lavi danbwa</i> » et art de la guerre.....	p.118
b. Lignes de fuite du marronnage: déjouer les lignes de couleurs, esthétique de la disparition.....	p.119
c. Différents régimes de spatialités: espace sonore.....	p.123
<b>FILM, ANALYSE ET RÉFÉRENCES</b> .....	<b>p.125</b>
a). Réhabilitation de la mémoire marronne: propagation d’une pensée scientifique par le cinéma.....	p.126
b). Analyse séquentielle.....	p.128
c). Partenaire projet, <i>Making off</i> .....	p.134
<b>Annexes</b> .....	<b>p.136</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>p.166</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>p.167</b>

The image features several large, expressive black brushstrokes on a white background. The strokes are thick and textured, with some showing a gradient from dark to light. They are arranged in a way that suggests a large, abstract shape, possibly a stylized letter or a calligraphic element. The strokes are located in the top-left, top-right, and bottom-right areas of the page.

# Introduction

“ Le temps efface tout et avec lui certaines traditions ancestrales que la pellicule pourra imprimer et mettre à l’abri d’une complète disparition. ” (CNC, le documentaire, une histoire du réel, 2023). Le cinéma donne la possibilité à l’Histoire de s’exprimer en captant l’intérêt par le biais d’un format attrayant. Le milieu du cinéma représente un univers de divertissement: secteur en réunion entre plusieurs domaines reflétant notre propre réalité dans une nouvelle dimension plus narrative, évoluant dans le blanc de l’écran dans lequel les images s’incarnent à travers des sons. Un art particulièrement nouveau se développant tout au long du XXème siècle, d’abord avec des techniques traditionnelles (travaillant majoritairement image par image ou en prise de vue réelle). C’est sans réserve que l’arrivée de la 3D bouleverse ce milieu, impactant aussi d’autres domaines tels que les jeux vidéo. L’évolution technologique massive du XXIème siècle donne lieu à une émancipation totale du cinéma vis à vis de la création: le dessin animé et les techniques choisies deviennent alors un choix, un parti pris plastique dans son infime richesse et son immense diversité.

Lorsque le terme «Histoire» intervient dans le domaine du cinéma, on pense instinctivement au genre documentaire. “ Le premier film de l’histoire sera donc un documentaire. ”<sup>1</sup> Le film des frères lumières présente un train en prise de vue réelle: quelques secondes pour marquer l’histoire. Aujourd’hui, le mode documentaire s’ancre dans une nouvelle dimension, de plus en plus divertissante ou fictive. L’animation traduit un réel fictif par l’intermédiaire du dessin, apportant à la réalité une dimension esthétique, plastique, sensible. L’évolution

des techniques et l’envie constante de renouveau place le documentaire dans une nouvelle aire: un format hybride, se positionnant à cheval entre le réel et la fiction. “ En France, Jean Epstein (Finis Terrae, Mor’vran, L’Or des mers...) et Jean Vigo (À propos de Nice) offrent par leur technique « révolutionnaire » des possibilités visuelles nouvelles. ” (CNC,2023).

Ce projet introduisant l’anthropologie à travers le domaine du cinéma d’animation s’inscrit dans une dynamique de revaloriser la mémoire des colonies françaises, mettre en avant l’Histoire de la Guyane française et rompre avec les stéréotypes associés à certaines zones géographiques: par exemple l’insularité préconçu de la plupart de nos colonies, une caractéristique lié à l’aspect paradisiaque de certaines destinations estivales. La Guyane se situant sur la côte nord-est d’Amérique latine, est en partie plongée dans l’immense forêt amazonienne constituant l’essence de son paysage. “ Pourquoi les gens ne s’intéressent pas à l’Amazonie? ” Questionne Stéphane Rostain dans son allocution à radio france (2017). Plus largement, pourquoi les gens ne sont pas renseignés sur l’histoire de nos colonies? On pourrait soulever un manque d’audience mais le défaut d’auteurs(ices) et le manque de sources textuelles nous prive d’une partie de notre histoire: “ ni livres, ni auteurs, ni audience, sur la plus grande forêt du monde (...) ” (S.Rostain radiofrance 2017) On peut voir une certaine fascination des mythes et histoire des cultures du monde, pourtant un réel vide se montre lorsque l’on parle de l’Amazonie et de son histoire. La Guyane, reliée à cette grande étendue végétale, ne connaît pas davantage de succès dans le milieu littéraire ou cinématographique. Le cinéma pourrait alors propulser l’histoire et la science vers un public plus large et moins familiarisé avec ces thématiques.

---

1. *Le documentaire, une histoire du réel*, 24 JANVIER 2023 CINÉMA [ Le documentaire, une histoire du réel | CNC]

Mon court-métrage aborde la thématique du marronnage en Guyane Française, s'inspirant de l'histoire de Louis, un esclave âgé de seulement 15 ans. La déposition de l'ancien marron<sup>2</sup>, Louis, capturé lors d'une expédition coloniale dont le but était de démanteler le groupe de résistants dont il faisait partie, représente une des rares sources textuelles qui nous rattache à un passé moins biaisé de cette période de l'histoire en Guyane Française. Cette thématique, alors très peu connue du grand public, pourrait potentiellement susciter l'intérêt des spectateurs, les informant et les incitant à se renseigner sur le sujet qui mérite, comme beaucoup d'autres, une place plus importante dans la mémoire-monde<sup>3</sup>, une mémoire collective. Ce court-métrage mettra à l'honneur un autre personnage, incarnant l'importance de la recherche et de la sauvegarde des mémoires de nos colonies; Taël, chercheuse guyanaise s'intéressant à son passé et ses origines. C'est à travers son parcours que nous traverserons cette petite aventure dans un monde onirique nous dévoilant un passé mystérieux.

Pour mieux comprendre l'enjeu autour de cette thématique nous allons d'abord s'imprégner d'un contexte historique autour de la Guyane française en observant la constitution, l'environnement de la Guyane française (son climat, ses paysages divers et complexes, définitions et concepts clés). Ainsi, nous verrons l'objectif de ce métrage; com-

2. Sarah Ebion & all, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>s siècles, le jeune historien guyanais N°2*, édition ibis rouge 2016, Le jeune historien guyanais N°4, annexe du mémoire de Léa Marie Rose; *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française* Léa Marie-Rose, Master 1 Archéologie des Amériques, la Sorbonne 2022.

3. G. Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985

ment mettre en lumière l'histoire de la Guyane et quel est son intérêt, sa place dans le cinéma?

Cette introduction permet de se familiariser avec les concepts et définitions liés à la thématique du marronnage. Le travail collaboratif avec le milieu anthropologique apporte un cadre très scientifique. Il me semble nécessaire d'avoir ces notions clés pour comprendre l'enjeu du travail d'adaptation et de vulgarisation scientifique. C'est pourquoi les parties suivantes: *contexte historique guyanais, faits sur la Guyane Française et définitions et concepts sur la thématique du marronnage* reposent essentiellement sur le travail de recherche de Léa Marie-Rose. La Guyane ne possédant que très peu de sources textuelles, son travail m'a permis de constituer un espace et un contexte au sujet.

Ensuite, nous aborderons un point de vue plastique par la dynamique du lyannaj à travers la pensée de Dénètem Touam Bona et son interprétation de l'art tembé, l'art des marrons et comment illustrer de manière esthétique, cinématographique toutes les notions émergentes de la thématique du marronnage.



Illustrations pour le mémoire de Léa Marie-Rose<sup>4</sup>

4. *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française* Master 1 Archéologie des Amériques, la Sorbonne 2022.

## Contexte Historique Guyanais

« Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre* a écrit « Le colonialisme ne se contente pas d'imposer sa loi au présent du pays dominé. Par une sorte de perversion de la logique, le colonialisme s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. » Traduisant ainsi le caractère incomplet, voire biaisé des sources textuelles, à l'origine de la construction de la mémoire historique des peuples opprimés, dont les esclaves de la traite négrière font partis. » Cette citation de Frantz Fanon ouvre le sujet de mémoire de Léa Marie-rose<sup>5</sup> dans lequel elle souligne, appuie l'absence et la détérioration des sources textuelles associées à la mémoire du marronnage. L'archéologie à une place importante dans l'enjeu de la reconstitution d'une réalité historique. Réalité dans laquelle les sources textuelles sont souvent biaisées et déformées car souvent rapportées par les colons et autres voyageurs sans forcément confronter cette pensée avec celle des peuples opprimés.

“ La notion même d'archéologie s'applique parfaitement à l'esclavage : mémoires enfouies, lieux oubliés, histoire marginalisée. (...) Elle va exhumer la vérité, mettre au jour les traces de celles et ceux dont nous ne trouvons pas la voix dans les archives écrites et dont la présence physique a été effacée de l'espace public. (...) En creusant le sol pour faire apparaître les traces matérielles de la vie des esclaves, l'archéologie rend visible leur invisibilité. ”<sup>6</sup>

Malgré la valeur historique des colonies françaises, peu de fouilles archéologiques ont été effectuées

---

5. Léa Marie-rose *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française* Master 1 Archéologie des Amériques, 2021

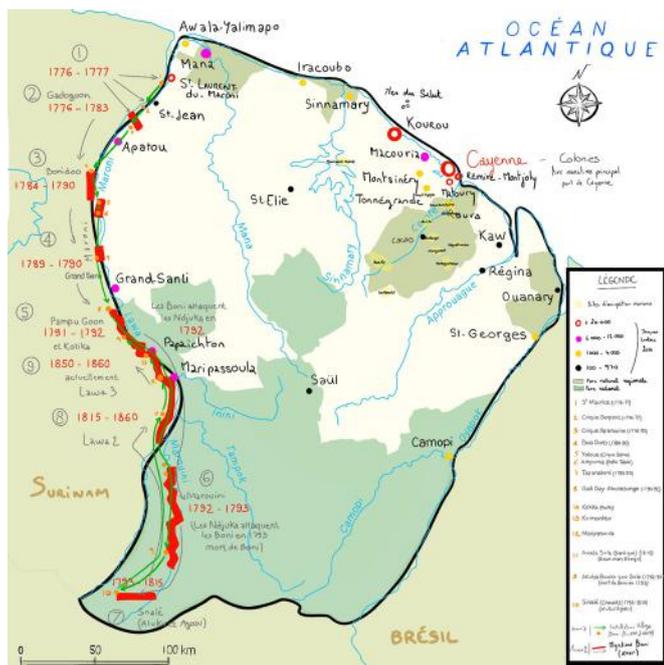
6. Delpuech. A, Jacob. J-P, *Archéologie de l'esclavage colonial*, 2014, La Découverte, p.29

avec l'objectif de retranscrire l'histoire réelle de ces cultures au passé mystérieux. Ce qui appuie le fait qu'une partie de notre histoire est passée sous silence, manipulée, instrumentalisée pour cause de sources textuelles biaisées issues des divers rapport coloniaux et explorations passées. Les principaux concernés, les guyanais locaux, les marrons, ne sont pas forcément entendus et peuvent-être perçu comme boycottés par les pays occidentaux désintéressés et mal instruit par rapport à la thématique du colonialisme et de l'esclavage. De plus, l'illettrisme chez ces populations les amputent de la possibilité de s'exprimer ou de retranscrire leur histoire sur le vif. Les colonies françaises regorgent de ressources et c'est sur les bases du colonialisme qu'elles sont aujourd'hui devenues des départements français. Ce court-métrage a pour objectif premier, la familiarisation avec la thématique du marronnage, instaurant une nouvelle pensée collective plus sensible à des thématiques telles que le marronnage en Guyane française.

De nos jours, les départements d'outre-mers nous évoquent des lieux de prédilection pour des vacances dans un cadre paradisiaque insulaire. « Ainsi, lorsque l'on pense aux multiples colonisations françaises, le caractère insulaire des territoires domine souvent, faisant écho à des pays déterminés par le titre de « départements » ou « territoires » des Outre-mer. Mais, un département prenant part à l'Amérique du Sud et notamment à la florissante forêt amazonienne est souvent oublié voire négligé, malgré son titre de département français le plus vaste, celui de la Guyane. » (Léa Marie-rose, page 7). Ainsi, la force des natifs d'Amérique repose dans leur savoir ancestral de la nature qui les entourent et dans laquelle ils sont nés. Nature ayant la réputation d'être sauvage et hostile donnant à la Guyane et à la forêt amazonienne le doux nom de « l'enfer vert ». Mais ce qui semble être un enfer

pour certains, représente une réelle forteresse pour d'autres. En effet, « le caractère impénétrable permettait aux marrons d'échapper de manière temporaire ou définitive aux colons. » (Léa Marie-rose, p.15). En ce lieu de protection, le cœur du marronnage peut prospérer. La nature dense et végétale permet aux marrons d'élaborer des stratégies en se cachant (entre autres) dans cette immense forêt.

### Faits sur la Guyane française:



Reproduction d'une carte de la Guyane: flux marrons<sup>7</sup>

La Guyane représente le décor dans lequel mon film va se projeter, il est donc nécessaire de bien connaître et appréhender ce milieu: situé sur la côte Est méridionale sur le continent Sud américain, la Guyane est un territoire de 83 846 km<sup>2</sup> qui possède un climat chaud et humide : « tropico-humide ».

Le mot Guyane, provient de l'Arawak<sup>8</sup> Guiana, soit « terre d'eau abondante », lié à la proximité avec l'océan Atlantique et dû aux fortes pluies sui-

7. Voir cartes annexes p.137/138

8. Famille linguistique à laquelle sont rattachées différentes populations autochtones proches de la culture Saladoïde.

vant les périodes de l'année, en l'occurrence deux saisons de pluies : « une petite de novembre-décembre à janvier-février caractérisée par des averses à répétition et une grande, d'avril à juin caractérisée par des intempéries constantes (Bonneau, 2010). » De plus, les multiples cours d'eau recouvrant le territoire, la Guyane donne lieu à un espace où l'eau prend une place importante. « On retrouve donc de nombreux fleuves, cités ici par ordre de grandeur, comme le Maroni, l'Oyapock, la Mana, l'Approuague, et le Sinnamary dont les rives ont été des territoires d'occupations privilégiés pour les communautés amérindiennes et marronnes, et foisonnant d'affluents et sous-affluents, un fait caractéristique d'un territoire cloisonné topographiquement et dont les reliefs sont marqués. » (Léa Marie-rose p.8) La Guyane est marquée par ses fleuves et ces criques mais ne possède pas vraiment de hauts reliefs. Elle est surtout basée sur un plan légèrement incliné répartis en « 5 unités géomorphologiques : Les Terres Basses, les chaînons septentrionaux, le Massif central, le Massif de l'Inini-Camopi et la pénéplaine méridionale (Bonneau, 2010) » (L.Marie-rose p.9) Enfin, le sol particulier de la Guyane rend les fouilles et les découvertes matérielles compliqués. La forte « acidité »<sup>9</sup> du sol rend la conservation de vestiges problématique, laborieuse.

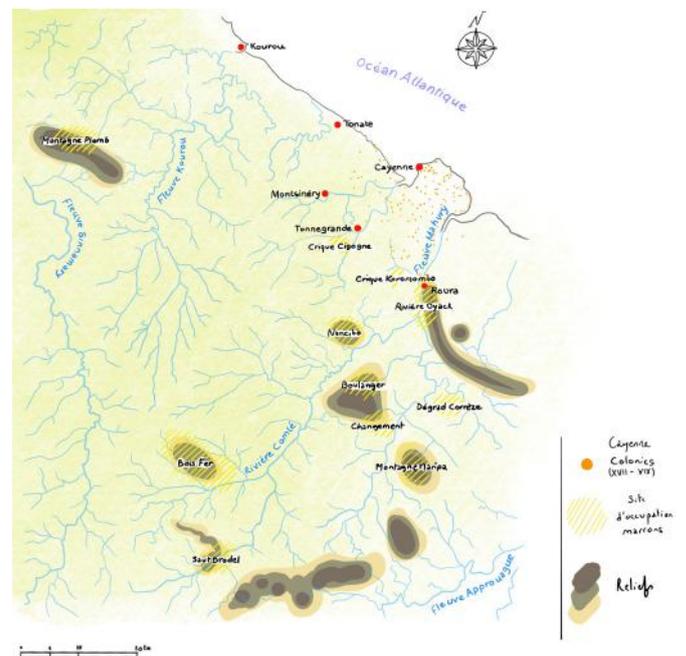
Ces ressources liées à l'Amérique du Sud offre un décor particulier notamment dû à l'abondance et l'opulence de la végétation de la forêt amazonienne, dont la caractéristique principale repose sur l'hostilité et son climat si particulier, souvent associée par

9. " Ainsi, le sol guyanais est considéré comme acide car « Un sol est dit acide lorsque la quantité d'ions H+ libres est supérieure à la quantité de cations alcalins ou alcalino-terreux. Un sol est qualifié d'acide lorsque son pH est supérieur à 6 » , engendrant 5 alors des problématiques de conservation au sujet des potentiels vestiges organiques ( ossements, bois, ..) " (Marie-rose Léa, p.9).

l'aspect « sauvage » donnant lieux à une certaine vision de danger (par la faune et la flore) et d'absence d'occupation humaine. Mais il ne faut pas se laisser biaiser par cette idée préconçue sur l'Amazonie, si injustement renommée « l'enfer vert », car elle possède une abondance de richesse, de savoir et de ressources; un lieu de protection et de liberté pour les marrons. La période précolombienne nous montre une occupation « continue et homogène », c'est-à-dire, que les hommes vivaient en harmonie avec la nature qui l'entoure. Les marrons avaient accès au savoir ancestral d'un mode de vie Amérindien, au sein de cet environnement. On peut distinguer une réelle compréhension de la nature par une gestion intelligente des ressources et notamment de l'eau, qui jouit en abondance sur cette région dirigée par les nombreuses saisons de pluies ainsi que par de nombreux courts d'eau et dont la proximité avec l'océan Atlantique. Un milieu se montrant hostile par les "conditions extrêmes"(S.Rostain, radio france,2017). Un mauvais apprentissage ou une mauvaise connaissance du milieu pourrait être fatal à tout homme s'aventurant sur les terres. "En une nuit le fleuve peut monter de 7 mètres"(S.Rostain, radio france,2017), montrant une réelle menace du grand fleuve amazonien et des eaux. Un fleuve décrit dans la mythologie et depuis l'œil occidentale comme " un grand serpent arc-en-ciel" mais qui représenterait davantage "une mère, une frontière gigantesque "10 pour les plus familiers avec ces eaux. L'Amazonie, nom originaire du mythe des amazones donné à son grand fleuve l'Amazone qui le traverse, représente une grande partie de l'identité

guyanaise. L'amazone est le plus puissant fleuve du monde. Il aurait été découvert, des sources à l'embouchure, par un groupe de voyageurs s'étant perdue dans les Andes en cherchant de la cannelle en 1541. En remontant le fleuve, ils ont fini en quelques mois par rejoindre l'atlantique où " ils ont vu pour la première fois des femmes, guerrières. " (S.Rostain radiofrance, 2017).

Elle représente une biodiversité incroyable et infinie. Souvent définie par cette grande forêt, l'amazonie représente aussi des milieux divers tels que des collines ou des savanes. Elle incarne la démesure par le nombre d'espèces de plantes, d'animaux, d'insectes, de courts d'eau qu'elle intègre. Les premiers Hommes sur le sol amazonien (entre 10000 et 13000 ans) étaient chasseurs cueilleurs et nomades. Des cultures nomades ancestrales que l'on peut encore retrouver actuellement sur le sol d'Amazonie.



Reproduction d'une carte des différentes plantations en Guyane française durant la période colonialiste

10. Stéphane Rostain, L'amazonie: quand la forêt cache l'Homme, émission radio france, France culture, diffusée le samedi 15 avril 2017. (30min)

## Définitions et concepts sur la thématique du marronnage

*Définition d'un esclave noire* : Personne étant considéré comme un " bien-meuble " et donc sous l'emprise d'un tiers. Selon Léa Marie-rose, « ces hommes, femmes et enfants provenaient généralement de la côte Ouest de l'Afrique, mais les données sont encore très floues. Néanmoins, des études précises ont été menées concernant les zones d'origine des esclaves du Suriname à l'origine de l'identification de quatre espaces : la Côte sous le vent (englobant les états modernes de Guinée-Bissau, Guinée, Sierra Leone, Liberia et Côte d'Ivoire), la Côte de l'Or (Ghana actuel), la Côte des esclaves (Togo et Bénin actuels) et la zone du Logo/ Angola s'étendant du cap Lopez au fleuve Orange (Price&Price, 2005), permettant alors de supposer que les esclaves déportés sur la côte Est des Amériques pouvaient provenir des mêmes vastes espaces. Après un long voyage par voie maritime, à l'origine de nombreux traumatismes et pertes humaines, les futurs esclaves devenaient « bien-meuble » dès leur arrivée au port de Cayenne, et étaient donc achetés et déshumanisés afin de les inscrire en tant qu'objet et source monétaire. Leur fonction dans une plantation de Cayenne par S. D'Anville, géographe du roi, Mars 1720, (© Sarah Ebion& all, Les abolitions de l'esclavage en Guyane 1794 et 1848, (2016) , p.27) devenait ainsi une identité à part entière par la caractérisation en tant « nègre de culture » ou « noirs de pelle » pour les travailleurs des champs, domestiques pour ceux travaillant dans la maison de la plantation, ou « nègres à talent », lorsqu'ils effectuaient une activité artisanale (Ebion &all, 2016). » (Marie-rose Léa p.13)

*Définition du marronnage* : Acte témoignant d'un courage sans failles face aux conséquences potentiellement violentes voire mortelles pour l'esclave en fuite. Le terme marronnage vient de l'espagnol Cimarron qui désignait le bétail échappé. Ainsi désignait les populations autochtones fuyant les espagnoles des colonies d'Hispaniola et, à partir de 1530, les Afro-Américains. Ainsi, comme l'indique Sarah Ebion : 11 12 « Le marronnage, autrement dit la fuite des esclaves des habitations, qu'il soit temporaire ou définitif, est la plus spectaculaire des formes de résistance à l'esclavage. Perçu comme une menace sérieuse par les propriétaires d'esclaves, il est ressenti de nos jours comme l'expression la plus aboutie de la résistance à un système unique. »<sup>11</sup>

*Définition du grand marronnage*: On comprend deux types de marronnage (le petit et le grand marronnage). Le grand marronnage sera ainsi le sujet principal de ce mémoire. Reposant sur la fuite (temporaire ou définitive) des plantations, il devient intéressant d'étudier ces cultures de manière à comprendre comment ils se sont adaptés à un nouveau milieu de vie, inconnu et apprendre, comprendre les stratégies mises en place pour échapper aux mains destructrices des colons. On compte près de 5000 marrons Guyanais selon les sources textuelles qui recensent les esclaves à partir des colonies guyanaises (une des « plus petites » possédant 19000 esclaves sur une période de moins deux siècles) On peut en déduire l'importance des faits de marronnage durant cette période.

*Bushinengé*: « terme provenant d'un dérivé hollandais de l'anglais bush negroes , soit les « nègres

---

11. Ebion. S, & all, Les résistances à l'esclavage en Guyane 1794 et 1848, édition ibis rouge 2016, Le jeune 12 historien guyanais, N°4, P.32

des bois/ buissons », puisque ces fugitifs ont réussi à établir une culture et des sociétés pérennes à travers la Guyane française et le Suriname, et représentent encore aujourd'hui 9,5 % de la population guyanaise. » (L.Marie-rose p.15) on comprend qu'un lien fort se crée entre les marrons et la nature, on y perçoit donc une caractéristique puissante des lignes de fuites à travers le paysage végétal qui les entourent. Les bushinengés se distinguent en plusieurs catégories tels que « les Aluku (Boni), Ndyuka, Paramaka et Saramaka » (L.Marie-rose) qui font le choix de s'éloigner au maximum du gouvernement hollandais (violent et brutal) en rejoignant la rive droite du Maroni, occupant ainsi les zones les plus reculées de la forêt amazonienne guyanaise, jusqu'à nos jours.

### Objectifs du métrage

Ce métrage hybride, entre documentaire et fiction retrace, par le prisme du souvenir et de la mémoire, la réelle histoire de Louis, ancien marron de 15 ans, capturé lors d'une expédition ayant pour but le démantèlement du groupe de marron. Propageant la pensée scientifique et l'histoire, ce film basculera totalement dans un monde onirique permettant une libération totale de la pratique plastique animée. Le caractère fort de l'image et les symboles renverront des émotions fortes liées à la



Illustration pour le deuxième mémoire de Léa (Liverato Marine, paysage du Suriname 2023)

fuite et à la forêt. Une esthétique qui reprendra probablement les codes graphiques des illustrations<sup>12</sup> en lien avec la thématique du marronnage ou de l'esclavage, ainsi qu'une grande inspiration provenant de la géométrie des formes des créations d'art tombé. Les illustrations issues de la bande dessinée " *marron, origines et destinées* " (Quincy Saul, Seth Tobocman, Mac McGill, Songe Riddle, éditions libres 2021) montre un ensemble graphique possédant une gamme chromatique net en noir et blanc. Une base qui me permettra d'élaborer mon propre code graphique végétal issues de paysages amazoniens. Une volonté d'inscrire les graphismes de ce métrage à travers un ensemble de repères esthétiques identifiables et associés à un existant: en garder l'univers esthétique associé aux faits de marronnages.

Ce métrage souligne la parole des " principaux concernés " On est en droit de se questionner sur les raisons de ce manque historiographique et où se situe donc la voix des principaux concernés. La place des sujets concernés : les marrons, les Guyanais démontre une grande majorité de « blancs » qui utilisent leur statut pour faire valoir une archéologie d'occidentaux appuyant une dominance économique et sociale par l'origine coloniales de ces découvertes, en oubliant l'aspect tragique et l'impact humain et environnementale de cette « invasion de blancs ».

Ainsi, il est important de se questionner sur la place de l'art dans ce projet. En effet, l'art, la littérature offre une dimension esthétique, romancée de la réalité évocatrice d'une certaine familiarité sensible. La barrière de la littérature tombe et rend le contenu

---

12. Voir annexes p.149 et 151 pour le code graphique et les matières utilisées. L'analyse de la bande dessinée de Quincy saul se réfère en annexe p.160

accessible à un plus large panel de personnes et, de ce fait, une plus grande majorité de personnes pourraient être sensibiliser au contenu. Ainsi, ce court-métrage portera la culture ancestrale amazoenne, le cœur africain marron et le passé coloniale français dans le but de créer une mémoire-monde sur cette partie de notre histoire.

Autrement dit, les points importants que ce projet va porter sont: Comment valoriser la mémoire de nos colonies par l'intermédiaire du cinéma? Ainsi développer une pensée simplifiée à partir de données scientifiques, soit, comment rendre la science captivante.? Enfin, il est essentiel de rompre avec les images stéréotypées des conditions de vie des esclaves et renouer avec une restitution plus nuancée et fidèle de cette même réalité.

### **Lianage, les liens qui libèrent** <sup>13</sup>

Ce projet traite donc la thématique du marronnage en Guyane française d'un point de vue plastique et cinématographique, soit, comment traduire les valeurs du marronnage à travers l'image-mouvement? Le texte de Dénètem Touam, lignes de fuites du marronnage, *Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitude 2018) m'a permis de développer une image mentale plus précise autour de cette culture. Il analyse l'art tembé à travers la métaphore de liane, intégrant différentes interprétations que nous développerons tout au long de cette étude. Pour commencer, nous allons tenter de comprendre la dynamique de la liane et du lyannaj qui encadre le cœur de l'art marron.

Qu'est-ce signifie être libre?

---

13. LIGNE DE FUITE DU MARRONNAGE, *Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt*, Dénètem Touam Bona, Association Multitudes, « Multitudes » 2018 N°70, page 182 à 185. URL: [<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm>]

Pour nous, être libre représente sûrement cette capacité à pouvoir faire des choses. Elle se matérialise à travers des biens et des actes qui s'accumulent comme des trophées. La liberté c'est un sentiment que la société manipule pour nous faire sentir libre. S'éloigner de la liberté et du concept même, se lier, se relier, joindre, connecter l'esprit à la terre. Comprendre le monde qui nous entoure, ouvrir les yeux, les oreilles et les sens pour prendre conscience de notre environnement et interpréter les préceptes de la nature représentent une forme d'émancipation pour ces communautés opprimés utilisant des nouveaux codes pour s'adapter, s'échapper et survivre.

L'image de la liane, cette branche puissante et solide sur laquelle on peut s'appuyer pour traverser des précipices souligne les valeurs de ces communautés marronnes. La liberté ne se définit pas, c'est un sentiment, c'est un état, un constat de notre situation dans lequel on subit une forme d'oppression nous limitant dans notre vie. Dans ce contexte d'esclavage, la liberté c'est la nature. Cette immensité impénétrable d'arbres et de plantes si terrifiantes que personne ne voudrait s'y aventurer. Une barrière infranchissable, une frontière végétale qui transforme un esclave en un homme libre. Lyanner, c'est l'art de rassembler, de réunir, de rapprocher les Hommes. Comprendre ce qui parle sans mots. Capter le silence dans le bruit de la forêt. Voir la lumière dans le noir. La capacité à percevoir un monde invisible, un réseau caché tels les racines de l'arbre sous la terre qui communiquent avec ces congénères sous terre. Le tembé reflète cette volonté, cette capacité à s'imprégner des choses imperceptibles du réel pour en déjouer les lignes de fuite qui s'en dégagent. Ils transforment l'univers

qu'ils ont autour d'eux à travers un monde de codes et de messages cryptés. L'art qui libère de l'oppression. « La nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles. »<sup>14</sup>

Indocile, la liane n'est pas une espèce mais correspond à différentes familles végétales. Son mouvement hélicoïdal nous perd dans ce jeu de lignes et de nœuds s'égarant dans des va et vient cyclique pour chercher à explorer des univers et des environnements encore étrangers. Sillonnant la forêt de fond en comble, elle continue sa course à la lumière en s'élevant toujours plus haut vers les cieux. « À la lumière des dernières avancées de la botanique et du renouvellement de l'anthropologie contemporaine (Tim Ingold, Eduardo Kohn, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Isabelle Stengers, Barbara Glowczewski, etc.), les « vivants piliers » qu'évoque ici Baudelaire doivent être plutôt conçus aujourd'hui comme un enchevêtrement inextricable de lignes souples et modulables qui rassemble, en une seule et même texture, des multitudes de vivants et d'éléments, y compris les dits « humains ». » (D.Touam Bona p.184) Elle renforce les racines d'un réseau fortement ancré dans une terre ancestrale, sur lequel est né le réseau des lignes de fuites du Marronnage. A l'encontre des préjugés, de notre vision étriquée concernant la condition des esclaves physiquement et psychologiquement prisonniers, isolés d'une possible résistance, la liane interprète, traduit cette unité par la force de cohésion d'un groupe social. L'histoire a rendu objet ces esclaves jusque dans la mémoire-monde. Imaginer qu'un esclave se pérennise, se sédentarise, donne la vie, s'adonne à des pratiques religieuses, spirituelles, à des loisirs, prospère dans un tel contexte ou la puissance coloniale domine par la force peut sembler inconcevable dû au fait que l'on nous a an-

crer une image biaisée de l'esclave réduit à un objet, soumit.

« Mais pourquoi donc utiliser le modèle végétal de la liane pour penser l'émergence d'un « Nous » – une communauté décloisonnée – embrassant les individus et les groupes les plus divers ? Sans doute parce que la liane dispose d'une formidable puissance d'entrelacement. Son échappée vers les cieux n'est possible que parce qu'elle compte sur les autres, parce qu'elle se mêle aux autres, tout en les entremêlant : « lier, relier et relayer tout ce qui se trouve désolidarisé. » Dans le dictionnaire breton/français Favereau, le mot breton lienaj, racine probable de « liane » et de lyannaj, renvoie à la fabrication du tissu, aux savoir-faire textiles. Or le tissage est, selon Platon, l'art politique par excellence : rassembler, associer, relier des qualités, des groupes, des éléments hétérogènes en un seul et même tissu. » (D.Touam Bona p.183)

L'image du tissu, la pratique du textile, cette action rassemblant des milliers de fils ensemble pour former une unité, un drapé, un tapis, une toile. Elle s'active de la même manière que le marronnage, sous les coups ardents de la machine coloniale. Chaque fagot est assemblé, chaque coup de fouet les rapprochant davantage dans le rythme des pieds qui court vers une lutte acharnée. La musique, les chants, l'art tombé, leur religion : l'entière-teté de leur culture émerge de cette solidarité qui a permis l'émancipation de milliers d'esclaves.

Comment le cinéma permet-il de réhabiliter les mémoires enfouies de l'histoire de la Guyane française? La thématique du marronnage est une source de création et d'inspiration: moteur d'images fictives, on peut se demander comment mettre en valeur cette thématique par le biais du cinéma d'animation?

---

14. Charles Baudelaire, « Correspondances », in Les fleurs du mal, 1857

Depuis mes premières recherches, nous verrons le lien sensible entre cinéma d'animation et anthropologie via les bases du projet: les pistes de réflexions, les développements plastiques autour de la thématique du marronnage en Guyane française et la création d'une histoire à partir d'archives documentaires. Nous retrouverons à travers ce chapitre le code graphique mis en place à partir de laquelle se développe mon esthétique des paysages Guyanais; la déposition de Louis ainsi que mes premières écritures de scripts.

Puis, le chapitre suivant nous dévoilera les subtilités de l'entre deux mondes par le documentaire fantasmagorie et son rapport au rêve et à une nouvelle dimension de la réalité. On verra alors l'esthétique générale du métrage par les différents concepts arts instaurés.

Le dernier chapitre nous envoûtera dans les métamorphoses des lianes fantômes: des lignes de fuites du marronnages. Dans ce chapitre, l'image-mouvement est au cœur de la conception des lignes d'un fantôme passé, une trace laissée dans le présent à travers le papier.

Enfin, nous verrons le contenu du métrage, son analyse avec l'écho aux références utilisées, ainsi que la réhabilitation de la mémoire marronne (au centre de ce projet), l'analyse séquentielle et la diffusion du métrage (les partenaires projet.)



CHAPITRE I : Cinéma d'animation et  
anthropologie, un enjeu pour le  
documentaire animé



## 1. Base du projet: pistes de réflexions, développements plastiques autour de la thématique du marronnage en Guyane française et création d'une histoire

### **a. Travail en collaboration anthropologique: analyses, ressources, inspirations, archives photos sur le secteur Amazonien et Guyanais**

Ce travail prend source grâce au savoir archéologique de Léa Marie-Rose, étudiante en master au Panthéon-Sorbonne en archéologie des Amériques, apportant sa contribution à ce projet. Son mémoire, intitulé *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française : La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française* (2021), pose certaines bases qui serviront à la compréhension du métrage, telles que la description faite sur la Guyane en apportant de réelles notions scientifiques, l'introduction à des concepts tels que les faits de marronnage (et les autres concepts qui sont reliés à cette thématique comme l'ethnogenèse) et surtout la déposition de Louis (Sarah Ebion & al., *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII°-XIX° siècles*, *Le jeune historien guyanais* N°2, édition Ibis Rouge 2016, *Le jeune historien guyanais* N°4). Elle apporte les sources nécessaires (voir annexe) pour mieux comprendre les enjeux de cette thématique ainsi que son avis et son aide tout au long du développement du projet.

Son aide intervient généralement lors de phases de "regroupement" où l'on discute de sujets divers et inspirants. On peut ainsi étoffer certains points, recadrer, re-contextualiser de manière à obtenir de nouvelles pistes de réflexion plus précises et sensées. Originaire de Guyane française, c'est à travers ses origines que l'on puise l'inspiration et la

volonté de construire leur histoire.

Grâce à son intervention sur une fouille d'archéologie préventive à Cayenne en Guyane française, j'ai pu avoir accès à une base d'archives photos<sup>1</sup> sur lesquelles j'ai pu commencer à m'imprégner du paysage et du cadre guyanais. J'ai pu répartir ces différents clichés en groupes :

- Les paysages de Guyane française : avec des clichés de plantes, de forêt, d'animaux, etc.
- L'architecture guyanaise : avec des plans de villes, des bâtiments, des architectures (style colonial).
- Sites archéologiques : où l'on peut distinguer deux types de sites. Le premier comprend les sites hors forêt, dans la ville, etc., comme la fouille qu'elle a pu faire. L'autre est représenté par les bases scientifiques répertoriées en Guyane française, qui intègrent également des lieux d'analyses et répertorient différents types de chercheurs (archéo-botanique, anthropologie, etc.).

### **ARCHIVES PHOTOS**



1. Voir annexes photos p.139

## Paysages guyanais

Photos de la Guyane Française, Léa Marie-rose, été 2022-*Faune et flore Guyanaise*



Architecture Guyanaise (Léa Marie-rose, 2022)



Sites de fouilles en Guyanes française (Léa Marie-rose, 2022)



Sites de fouilles en Guyanes française, plantation Loyola (Léa Marie-rose, 2023)



Ainsi, avec le décor et le contexte en main, j'ai pu me projeter dans le monde de la forêt et me rapprocher au maximum de l'esprit de la forêt amazonienne. J'ai alors procédé à une série d'expérimentations en utilisant la rotoscopie, une manière de se rapprocher du réel. L'image, qui sert de béquille en fond, enlève à la main les contraintes de la création intégrale d'une image à partir de rien. Cette contrainte en moins, c'est l'expression pure de la ligne, du geste et de la main qui s'expriment et mettent en avant un nouveau réel à partir d'un réel existant. Un moyen d'évoquer la nature dans son intime richesse et à un degré d'expression unique et surprenant. Robbe-Grillet<sup>1</sup> disait de l'image qu'elle n'est pas la réalité en soi, mais une « description » qui tend à traduire une nouvelle réalité qui « gomme » l'objet concret et choisit d'en souligner certains traits. Le support photo dans la technique de la rotoscopie offre une certaine perception du réel dans lequel certains éléments sont modifiés, transformés, absorbés, remplacés pour laisser place à un nouveau réel plus riche, plus expressif.

Les archives photos de la Guyane française jouent un rôle scénaristique, se positionnant comme la base des différents paysages et lieux que Louis et Taël parcourent dans l'histoire. Une image hybride qui intègre le réel comme élément plastique et partage avec l'œuvre générale une image qui questionne l'implication même de la réalité. Une image qui place le passé comme élément présent, un moyen de se lier au "souvenir pur" de l'image-souvenir<sup>2</sup>. Une projection qui aboutit à la conception d'une nouvelle image, plus plastique, entre deux médiums, interdisciplinaire.

1. Propos souligné par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2, L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985 Chap. 3 *Du souvenir au rêve, troisième commentaire de Bergson*. (p.62)

2. Gilles Deleuze dans *Cinéma 2, L'image-temps, les éditions de minuit*, 1985 Chap. 5 *Pointes de présent et nappes de passé, quatrième commentaire de Bergson* (p.129)

## b. Concevoir une image:

### CODE GRAPHIQUE

*Méthode personnelle de travail: Comprendre et traduire la science (travail de terrain: expérimentations "balade en forêt", bases sources photo, question de l'hybridation)*

On pourrait se questionner : pourquoi crée-t-on ? Mais la véritable question est, pourquoi la création existe-t-elle ? Pourquoi a-t-elle toujours existé ? Lorsque l'on retrace l'histoire jusqu'aux plus lointains signes de l'existence humaine, on peut considérer l'art, la création, les dessins sur les murs des grottes, comme une forme de langage qui dépasse la parole et l'écriture. Une forme de communication avec l'invisible, qui démontre une volonté de s'exprimer au-delà des mots (en faveur d'une entité divinatoire, par exemple). La création est liée à l'homme et reflète avant tout un contexte précis et historique. On peut voir la création comme la manière absolue de libérer les mots du corps d'un homme, rendant compte d'un message expressif et sensible, évoluant au fil du temps.

La thématique du marronnage en Guyane française m'a permis de découvrir l'art tembé, l'art des marrons, développé dans un contexte d'oppression coloniale. L'art tembé représente une grande part de l'héritage des bushinengués. Un mélange de formes circulaires et de couleurs primaires qui se chevauchent et se superposent pour composer un réel message crypté. L'art tembé, par ses formes ondulées, projette une image harmonieuse, géométrique et proportionnée. Une dynamique construite et inspirée par les motifs de la nature amazonienne. Une image que Dénètem Touam Bona, dans *Ligne de fuite du marronnage*, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt (Multitudes, 2018), projette à travers la figure de la liane qui s'entortille, s'enroule sur elle-même

pour former une puissante corde qui s'élève vers le ciel. Une métaphore qui exprime la puissance de la communauté marronne par l'accumulation de liens, soudant une unité plus puissante qu'un seul brin d'herbe, la rendant tellement solide qu'il faut une lame bien aiguisée pour rompre le lien.

On peut alors se demander comment créer ? Quels moyens mettre en place pour refléter une expression sensible ? Les marrons utilisaient les bois de la forêt pour y sculpter des formes circulaires ou géométriques tracées au compas (*koti tembé*). Aujourd'hui, l'évolution de cet art lié à l'abolition de l'esclavage a permis l'expansion de ce style artistique à travers différentes formes de représentation comme la peinture sur toile (*ferfi tembé*). De ce fait, on constate un rapport entre les moyens mis à disposition et leur impact sur la création. Mais en quoi la matière influence-t-elle la création ? Autrement dit, comment la matière crée-t-elle l'espace ?

Le décor guyanais nous plante au sein même de la forêt amazonienne, possédant une variété de paysages infinie : déserts, marécages, montagnes. La nature, souvent cachée derrière cet amas végétal, possède en fait une diversité de paysages unique et inconnue du grand public. Notre vision occidentalisée de la nature nous limite dans notre conception même de cette étendue végétale, souvent réduite à la description « d'enfer vert ». J'ai donc mené une analyse de terrain pour comprendre le système des forêts occidentales (formes, couleurs, scénographie, etc.) afin d'avoir une vision générale comparative entre les forêts en Amazonie et celles que l'on possède en France. Les signes et motifs isolés m'ont permis de cartographier un code graphique basé sur la géométrisation de la forme en référence au jeu de lignes qui composent les motifs de l'art tembé : un message crypté inspiré des codes végétaux que le paysage amazonien cache.

Pour comprendre le code graphique mis à disposition afin de concevoir les images et le processus de conception des différents paysages issus du métrage, nous verrons d'abord comment déconstruire un espace à travers la théorie du chaos, basée sur l'analyse de la conception du bâtiment de Frank Gehry, le musée Bilbao Guggenheim (1993-1997). Puis, nous étudierons le code graphique instauré grâce à l'étude du système de la forêt, des formes et des couleurs de l'art tembé et de son rapport avec la nature amazonienne au sein d'un environnement guyanais. Enfin, nous comprendrons le lien sensible entre le fond, le support et la matière substantielle qui compose l'espace à travers l'hybridation de l'image et son rapport avec le concept d'ethnogenèse, soit le mélange de cultures sous un contexte d'oppression.

Influence et matière : en quoi le support de création, la matière influence-t-elle la forme ?

### **Théorie du chaos, déconstruire la forme pour reconstruire un espace :**

Les plis-sur-plies de l'architecture de Frank Gehry, notamment dans son œuvre architecturale, le musée Guggenheim de Bilbao (1993-1997), sont comme les traits sur traits du papier qui sert à inscrire les lignes du dessin. C'est-à-dire qu'une interaction s'opère entre ce que l'on pourrait nommer le fond et la forme : le fond étant le support de création, la matière qui sert à concevoir, et la forme ou la figure, l'espace qui se dessine à travers cette même matière. Un rapport dichotomique s'opère entre matière et forme, modelé et modèle ou processus et système dans la mesure où « les matériaux définissent de nouveaux scénarios d'usages » (Patrick Barrès, allocution du 6 mars 2024). Autrement dit, la matière influence le modèle qui s'y inscrit. Des lignes se dessinent à travers les plis du

papier comme les lignes des courbes du bâtiment de Gehry se forment par réflexion d'ombres et de lumières. Ces lignes deviennent des conducteurs pour notre propre regard, un cheminement de l'attention. Le choix et l'impact du support influencent la direction de la ligne qui s'inscrit dans une composition sensible. Pour comprendre le jeu de regard qui se crée dans une composition, il faut comprendre son système.

Lorsque l'on parle de processus et de système, cela renvoie aux étapes de création : comme Frank Gehry lorsqu'il déconstruit pour reconstituer un espace aux formes défiant toutes les lois de gravité. Déconstruire ne revient pas à tout casser, cela entraîne à former quelque chose de nouveau à partir d'un support déjà existant. Apporter un regard singulier, un autre point de vue pour développer et concevoir un nouveau prisme de conception à travers le chaos et l'abondance. Cela remet en question les anciennes formes instaurées, déjà acquises à travers le paysage urbain, par exemple, et les met en défaut pour produire quelque chose de différent. La déconstruction est une ligne essentielle, un point d'entrée dans l'art depuis toujours, apportant une évolution constante à travers les époques. De la même manière, pour développer une nouvelle esthétique de la forêt, il a fallu déconstruire et reformer une nouvelle topologie de la forêt amazonienne en lien avec l'art tembé, son rapport à la nature amazonienne, aux formes et motifs que l'on peut y trouver en son sein.

Le tembé découle comme l'expression organique des émotions, des sentiments qui se traduisent en symboles, en lignes et en cercles et caractérise un corps qui évolue et disparaît dans la mémoire marronne. C'est la volonté de concevoir à travers tout objet, tout support de création. Une volonté s'opposant à cette forme d'oppression qui supprime, ef-

face et empêche l'expression créatrice humanisant. Autrement dit, l'art tembé représente un corps qui s'exprime à travers l'interdit, la menace constante. Dans un contexte où l'on nous supprime toutes formes d'expressions, l'art tembé naît comme le Phénix, à partir des cendres brûlées par le système. Le message qu'il porte renvoie à des codes inconnus, dissimulés et chaque pièce est unique par la fonction qu'on lui attribue. Ainsi, l'art tembé peut se représenter sous forme de présent que l'on offre à une personne d'importance comme sous forme de cartes cryptées de passages secrets et de circuits dissimulés. Il sert de lien social entre les gens et tisse des connexions favorisant le maintien d'une communauté soudée et proche (basée sur la confiance des uns et des autres). Comme un ruban qui se noue, l'art tembé circule et renforce les liens qui construisent les tissus sociaux de cette communauté. « Les rubans tournent, plongent, surgissent, par-dessus, par-dessous les uns les autres, offrant ainsi au regard l'épreuve du vertige. » (Dénètem Touam Bona, *Multitudes*, 2018). Ce jeu de lignes où le compas contraint à un dessin cyclique force la main du créateur à s'émanciper de cette dite contrainte circulaire. Un mouvement lisse, arrondi, qui serpente entre les motifs qui se dessinent par-dessus, par-dessous. Le regard se perd dans cette structure complexe et rend difficile, voire impossible pour un public non averti l'exercice d'imitation de la figure plastique ou même celui de l'analyse symbolique du message qu'il porte. La volonté de perdre l'esprit dans des figures géométriques circulaires et cycliques offre une esthétique propre et identifiable. La construction de mes images est basée sur une constante déformation et des transitions dont « la virtuosité de l'artiste se mesure à sa capacité à brouiller les pistes ».<sup>3</sup>

3. Dénètem Touam Bona, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (Association *Multitudes*, « *Multitudes* » 2018) N°70, page 177 à 185.

## Code graphique, art tembé et nature amazonienne :

L'Amazonie possède une diversité de paysages très variés et surprenants, caractérisés généralement par leur abondance, leur générosité et leur grandeur. À première vue, la nature semble chaotique et désorganisée, mais en analysant les motifs de la forêt, on se rend compte que cette dernière se compose d'une pluralité de symboles géométriques qui s'emboîtent et s'assemblent les uns aux autres pour former une unité diasporique commune et harmonieuse. « Le recours au 'bois' propre, au tembé, dans l'ordre esthétique et technique, renvoie directement au 'recours aux forêts'<sup>4</sup> propre au marronnage, dans l'ordre de l'action. La fugue, en tant que principe 'rythmique' de cryptage et de variation, s'inscrit directement dans la structure du tembé. » On décèle dans la nature un code mystérieux et secret, semblable à l'art tembé qui cache en son sein un message : cet organisme évolue et change en fonction de la volonté pure et dure de son créateur. Il est difficile aujourd'hui d'analyser et de codifier l'expression de l'art tembé. Les interprétations que l'on pourrait attribuer à cette forme d'expression humaine ne peuvent être concrètement affirmées ou infirmées car seul son créateur peut disposer d'une telle réponse. De plus, les sources textuelles et autres analyses sont très peu fiables sur les différentes formes de représentation dans l'art tembé, ce qui rend cette pratique artistique particulièrement fragile. L'art tembé est un art initiatique que seul un tembéman initié peut pratiquer.



4. Ernst Jünger, *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*, Christian Bourgeois, 1995

C'est pourquoi un code graphique, constitué de nouvelles formes géométriques basées sur une dynamique de répétition de la ligne et du point, s'instaure, avec son propre code secret émanant et reproduisant le mystérieux secret de la nature. Pour concevoir ce code, une analyse de l'existant a dû être mise en place afin de comprendre le système de la forêt. Des contre-typages des couleurs et des motifs de la forêt amazonienne, de l'art tembé et des différentes stratifications (sol, milieu, canopée) d'une forêt occidentale (d'Occitanie) ont été effectués. Le relevé des motifs montre une organisation de cercles et de traits qui se superposent et se multiplient en abondance. Michel Maffesoli, dans *Le temps des tribus*, exprime : « Nous assistons à une nouvelle barroquisation du monde. » Lorsque l'on adapte cette pensée aux motifs de la nature, on comprend qu'une glorieuse opulence réside en cette dernière et renvoie à quelque chose d'ornemental ou décoratif sans forcément dépendre de la main créatrice humaine. La nature manifeste une barroquisation divine vis-à-vis de l'organisation chaotique mais structurée de chaque élément, reflétant une réelle et stupéfiante harmonie. Une ornementation décorative constituant l'essence même d'une création dite tembé qui, avant d'être artistique, était essentiellement décorative, souvent sculptée en tant qu'ornementation sur des objets du quotidien tels que des cuillères, des peignes ou des pagaies en bois. « Le recours au 'bois' » renvoie au « recours aux forêts », ce que l'on peut nommer l'appel de la nature, la forêt qui représente leur nouveau milieu de vie. Ce milieu offre aux marrons la pureté naturelle de l'expression de leur art dans la matière première des forêts : le bois. Cette nature amazonienne héberge l'art des marrons, leurs habitudes, leurs âmes, leurs esprits, leurs vies. La vie marronne, le corps marron est ainsi gravé à travers les lignes marbrées du bois. Cet appel à la nature

est un appel à écouter ce qui nous entoure. Ils ont su s'adapter dans un environnement qui leur était étranger, en écoutant l'esprit qui habite la forêt et qui régit les lois de la nature pour en infiltrer le bon fonctionnement. En effectuant cet apprentissage, ils s'offrent une émancipation totale du système oppressant et de la culture colonialiste par le biais de la nature mère, la nature protectrice, fondatrice. Le fil de leur vie leur a été rendu grâce à leur émancipation par la nature et exprime leur art à travers elle et en son sein.

Les illustrations suivantes<sup>5</sup> dévoilent le système de la forêt avec différents contretypes créés. Une typologie des motifs d'art tembé ajoute de la consistance, permettant une large comparaison des différents contretypes forestiers : on peut y percevoir une grande similitude existant entre tous ces espaces pourtant si différents. L'Amazonie décuple simplement les motifs inscrits dans nos forêts occidentales, les rendant généreuses en taille. Tout est décuplé, démesuré, grandiose.



5. Voir annexes: Figure 1 : Système de la forêt, Figure 2 : Analyse typologique des formes, motifs et couleurs de l'art tembé, Figure 3 : Code graphique, Liverato marine, procreate, (2023, 2024) Annexe p.149

L'art tembé récupère l'aspect géométrique des courbes naturellement sculptées dans la forêt pour y associer un code coloré ou formel, y cachant des messages circulant entre les différentes communautés ou au sein du même groupe, pouvant ainsi partager des messages cryptés entre eux. On y voit un méli-mélo de lignes, les courbes qui se chevauchent, s'entremêlent, se superposent pour embrouiller l'esprit du lecteur inconscient, le perdant dans un amas de motifs labyrinthiques. « Le tembé, c'est l'évasion du 'cercle' : la cavale dans les bois matérialisée dans le relief du bois sculpté. L'esthétique marronne est une esthétique de la disparition. »<sup>6</sup>

Le code graphique instauré est associé au travail d'une ligne dynamique, inspirée des formes géométriques issues de l'art tembé (et l'image de la liane qui lui est associée). Ce code se définit par une variation dichotomique entre traits et points et se base sur le système de la forêt amazonienne. Il réside en une accumulation de lignes et de cercles semblables les uns aux autres et répétés à l'infini jusqu'à ce que se dessine un paysage forestier amazonien. Pour concevoir les différents espaces et lieux guyanais à destination du métrage, une banque d'images d'archives documentaires et audiovisuelles liées aux paysages locaux ou prises sur place (en Guyane française<sup>7</sup>) m'offre la possibilité de composer par-dessus un paysage existant, fidèle à la réalité. Un support influençant la conception du paysage et de l'espace dessiné. Même si elles ne sont pas reprises telles quelles (dans leur intégralité), certaines images restent comme des

6. Dénètem Touam, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitudes 2018) (P.181)

7. Images d'archives prises par Léa Marie-Rose en Guyane française lors des fouilles préventives réalisées sur le site d'un hôpital à Cayennes en juin 2022. Elle est retournée effectuer des fouilles non-préventives cette fois, sur le site de la plantation loyola en été 2023.

fragments oubliés des souvenirs passés, laissant apparaître quelques morceaux colorés végétalisés. La conception numérique des images me donne la maniabilité nécessaire défiant les lois fatales de l'entropie liées au dessin manuel traditionnel. En d'autres termes, là où il n'est pas forcément évident de revenir en arrière par le dessin traditionnel sur papier, un simple *ctrl-z* permet facilement de rattraper son erreur via le support numérique. Cependant, l'esthétique recherchée s'apparente à l'aspect pâteux de l'encre sur papier traditionnel. En utilisant le *Brush (Procreate)* nommé *Thylacine*, on retrouve cette impression d'empâtement, d'empreinte, de trace laissée par la texture de l'encre, tout en multipliant la même ligne sur plusieurs rangs en un seul tracé. La multiplication de la ligne offre un tracé sur plusieurs rangs en simultané et ajoute de la matière, de la consistance à l'espace qu'il nourrit. L'espace absorbe le regard comme le trou noir absorbe la lumière. Les nuances de noirs, de blancs utilisent différents régimes d'opacité et ajoutent de la profondeur à l'espace constitué par le code graphique mis en place, laissant apparaître toutes les aspérités du fond papier utilisé : un papier manufacturé<sup>8</sup> et teint avec des colorations naturelles telles que le thé, le café ou l'indigo. Les zones d'ombres et de lumière se créant par réserve ou par ajout de blanc ou de noirs, permettent de construire un paysage végétal à la fois graphique, abstrait et profond.

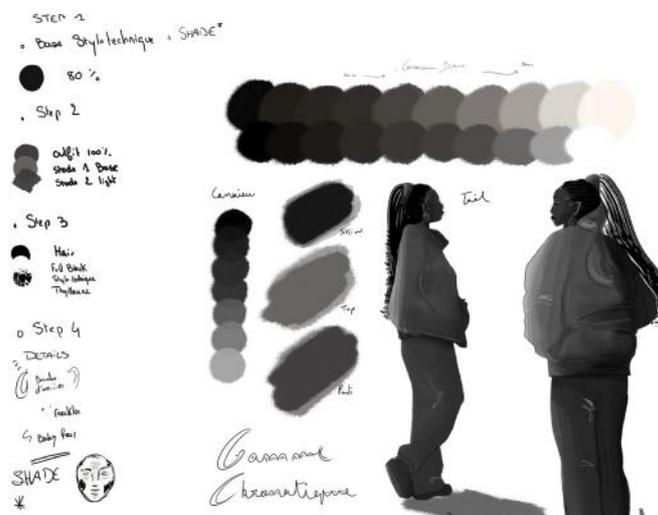
Le code reprend alors l'analyse de l'art tembé et du système des forêts, gardant certaines spécificités comme la géométrisation du motif végétal ou encore l'aspect dense de la forêt par l'accumulation d'éléments texturés. Le tout vient se positionner sur un fond de papier manufacturé particulièrement texturé, rendant la matière même du fond très consistante et granuleuse en raison des stries

gravées dans le papier teinté. Cette couleur de fond impose la couleur générale de l'espace sur lequel vient s'ancrer une ligne noire ou blanche, se superposant à travers différents régimes d'opacités.

## CODE GRAPHIQUE



## fiche Technique



8. Fiche matière annexe p.150

# Systeme de la Forêt



• Paysage Guyanais & ART  
• Forêt Occidentale

## Code graphique.

### Brush Thylacine



canels & lignes



### Brush Gleaning

"Déjeuner les lignes de cailloux"  
Gomme de Noie



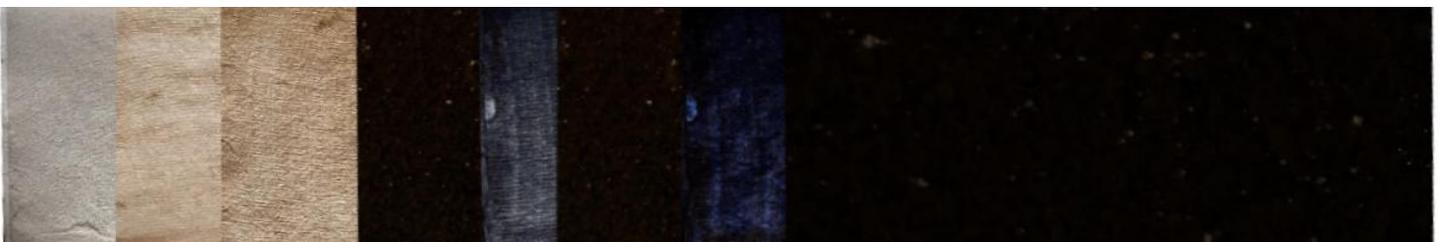
Différents résines d'oponites



Atelier Plantation

LE GRAND BOIS

Ambiances Nocturnes





### **c. Rapport d'oppositions, culture hybride, hybridation de l'image (métissage de l'image)**

L'intégration de fonds de matières texturés et manufacturés s'est imposée rapidement. L'aspect vieilli des feuilles de papier à la fibre visible évoque un paysage ancien, semblable à un palimpseste. Une ligne numérique noire s'étend sur cette matière colorée, créant une impression trompe-l'œil par le mariage des deux univers, numérique et manufacturé. Chaque élément graphique, bien que conçu numériquement, contraste par des rapports de transparence, laissant transparaître le fond très texturé et donnant l'impression d'une image dessinée à la main avec de l'encre transparente et du papier. Ce métissage renvoie au concept d'ethnogenèse, soit le mélange des cultures face à un régime d'oppression. Cette approche produit une image complexe et divisée entre plusieurs éléments de composition qui s'opposent et se complètent, formant une unité harmonieuse, graphique et texturée.

L'ethnogenèse est au cœur de la culture marronne, qui se dévoile comme une culture à part entière : « Dans les esprits, un stéréotype est alors profondément ancré, celui que ces communautés n'auraient pas connu d'occupations pérennes, ne se seraient pas développées comme l'aurait fait une communauté 'standard'. C'est d'ailleurs ce préjugé qui a mené à la constitution de ce mémoire de recherche, en vue de dépasser certains a priori historiques. »<sup>9</sup> Ainsi, la question de la sédentarisation marque un réel aboutissement de cette culture, s'émancipant de leur condition d'esclave grâce à l'apprentissage d'un nouveau mode de vie dans un autre milieu, un

environnement différent. Le mélange et l'influence des cultures ont offert aux marrons l'épanouissement d'une nouvelle société basée sur la dissimulation et la discrétion grâce à la maîtrise d'un milieu inconnu.

La théorie du chaos passe par plusieurs étapes de déconstruction et définit un nouveau spectre de perception. Une fois le code graphique du motif végétal mis en place, une nouvelle forme de conception de la nature se dévoile via l'analyse du système de la forêt et la composition de l'image. Le choix du fond et l'ajout d'éléments ne se font pas de manière aléatoire, mais s'appuient sur une base d'archives photos prises en Guyane française et autres documents audiovisuels ou issus d'archives guyanaises, influençant la composition de chaque élément. Les fonds expriment un lieu et une étape de la journée, reflétant différents régimes de luminosité et stratifiant des lieux de manière chromatique : plus on s'enfonce dans le rêve, plus la nuit est sombre et moins on perçoit le fond, jusqu'à ce qu'il disparaisse au plus profond de l'eau et de la mémoire, dans le noir le plus infini. Ces archives servent de support à la création des images afin de se rapprocher au maximum d'un paysage guyanais réaliste. Les photos peuvent être modifiées, assemblées, collées et travaillées en fonction du point de vue, de l'angle de la caméra ou de la perspective adoptée pour une approche cinématographique.

La photographie agit comme un appui pour la composition de l'image, tout comme le fond matière, et intervient comme un support qui disparaît plus ou moins selon ma volonté d'intégrer des fragments d'archives photos dans la composition finale. Ces photos et autres sources documentaires sont des supports pour développer des espaces et, comme les fonds matières, peuvent devenir des

---

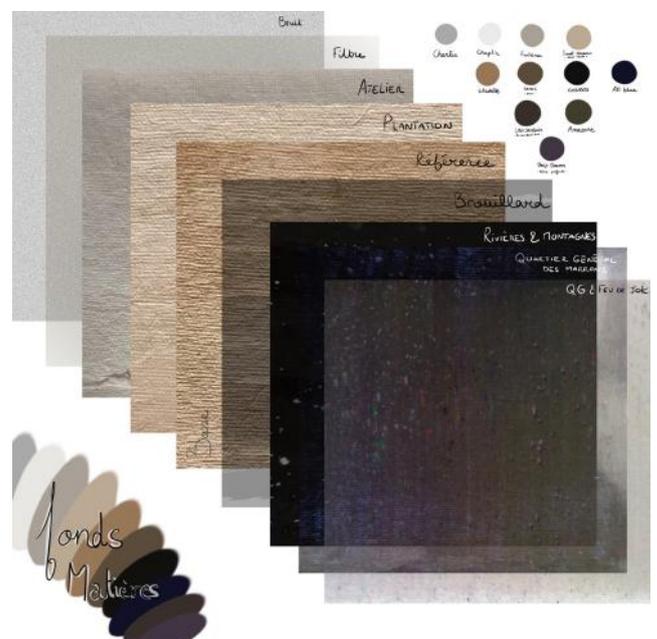
9. Léa Marie-rose *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française*, Master 1 Archéologie des Amériques (2022)

arrière-plans, offrant une coloration naturelle supplémentaire aux fonds manufacturés teints naturellement à la main. Comme l'a dit Michel Ocelot à propos de *Dilili à Paris* (2018), ayant fait le parti pris d'introduire des images réelles de la capitale française : Paris se suffit à elle-même. De la même manière, ces images reflètent des fragments d'un temps passé, des fantômes qui resurgissent, attestant d'une trace, d'un témoignage, d'une preuve irréfutable.

Selon Barthes, « de montrer quelque chose dont il est impossible de douter que 'ça a été'. Ontologie au passé, fondée sur l'image à jamais douteuse. (à supposer qu'elle se prévale de la réalité dont elle prétend être l'image, celle-ci d'ailleurs tout à fait réelle en soi). Plus on parcourt l'ouvrage, plus l'étonnement s'accroît. 'La photographie atteste que cela, que je vois, a bien été.' La photographie est 'l'authentification même'. 'Toute photographie est une certification de présence.' 'Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est désormais aussi sûr que ce que l'on touche.' »<sup>10</sup> Les fantasmagories sont des « doubles » de la réalité, traités ici comme des traces passées, dont l'écho à la mémoire renvoie à cette idée de preuve irréfutable à l'aspect documentaire. Cependant, les sources textuelles sont rares et souvent biaisées, ce qui développe une nouvelle impression fugitive par le biais d'une réalité fantasmagorique ou parallèle. Un art spectral renvoyant au concept de notions fantôme, d'image-mouvement et d'entropie.

10 CLÉMENT ROSSET, *FANTASMAGORIES suivies de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2006

L'Homme crée pour exprimer des émotions et communiquer quelque chose de plus profond et expressif que le langage ne peut dévoiler. L'art, le dessin, la création suppléent le langage de manière puissante et universelle. Comme le décrit Dénètem Touam Bona, « Le tembe, c'est l'évasion du 'cercle' » : la cavale dans les bois matérialisée dans le relief du bois sculpté. L'esthétique marronne est une esthétique de la fugue de l'âme torturée, distordue, malmenée du marron, forcé à recommencer à zéro, à redécouvrir tout un univers, colonial, amazonien, autochtone, aboutissant finalement à cette forme d'expression cyclique et colorée. L'art tembé, c'est l'art de parler sans mot. L'art de séparer le corps de l'esprit et de le fusionner dans un objet quelconque. L'art du tissage : nouer, entremêler des liens complexes et cryptés dans un brouillard opaque que seul l'esprit le plus clairvoyant pourrait voir. C'est l'art de sortir du cercle vicieux du système pour constituer sa propre systématisation, mettant l'homme et la nature sur un même pied d'égalité dont la symbiose résulte en une source de liberté et de protection. L'art de fusionner, de faire corps avec l'environnement et la nature pour tromper l'œil et l'esprit. C'est l'art du camouflage et « l'esthétique de la disparition ».



## 2. Histoire et histoire; La déposition de Louis et la question de la sédentarisation

### **a. Déposition de Louis : Site de la « Montagne de Plomb »**

Sarah Ebion & all, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, le jeune historien guyanais* N°2, édition ibis rouge 2016, *Le jeune historien guyanais* N°4 (voir annexes pages 151-154)

La déposition de Louis, sous les ordres du Père Fauque en vue de démanteler le groupe qui résidait depuis plus de 20 ans sur ce site, a permis d'apporter des preuves textuelles de l'existence d'un lieu où les marrons affirment une certaine pérennité: au sein du site de la montagne de Plomb, une sédentarisation d'une communauté de 72 personnes s'étendent sur plus de 20 ans. Ainsi, cette déposition appuie, soutient la volonté de creuser le sujet du marronnage en Guyane française (et d'investiguer d'éventuelles fouilles archéologiques en ce lieu). Cela légitime également davantage la volonté de mettre en lumière ce sujet grâce à la déposition de Louis par le biais de l'art et du cinéma. Une première approche plus subjective mais soutenant l'envie d'approfondir un sujet alors très peu connu du grand public.

### **Annexe 12 à 23 : Déclaration du jeune marron de la Montagne de Plomb**

Les propos de Louis nous dévoilent une nouvelle réalité, à l'encontre des préjugés initiaux selon lesquels il n'y aurait jamais eu d'esclaves libres ayant construit une pérennité à travers un milieu. Ainsi, il démontre une réelle organisation, dépassant la simple survie et ayant prospéré sur une vingtaine d'années. Le contexte de fuite restreint l'accès à une réalité historique et stéréotype une culture, liée

à l'idée qu'un esclave ne possède ni la possibilité ni la volonté de s'émanciper de sa position physique et psychologique. La réalité nous montre, selon cette déposition, une « organisation réfléchie »<sup>1</sup>, peignant ainsi la vie d'une communauté prospère s'adonnant à des loisirs et montrant une certaine sécurité à pouvoir procréer et faire grandir ses enfants en sécurité.

La fuite est alors associée à la dissimulation, qui consiste principalement à « brouiller les pistes », de manière à « ne pas être retrouvé ». On retrouve alors le champ lexical de la discrétion et de la dissimulation : « effacer », « couvrir (...) yeux (...) bandés », « multiples détours », etc.

Dans cette première partie, grâce à la déposition de Louis, on comprend que le contexte de fuite commence dès le moment où les esclaves quittent la plantation, laissés à eux-mêmes dans un nouvel environnement qui peut paraître hostile. Mais cette condition ne perdure pas longtemps, car à travers ce nouveau milieu, ils vont pouvoir développer leur propre communauté.

Sarah Ebion disait : « Les marrons utilisent les possibilités que leur offre l'environnement géographique, c'est-à-dire la profondeur et la densité de la forêt guyanaise, les « Grands bois », ou l'inaccessibilité de certaines régions. Ils s'éloignent des maîtres tout en restant dans l'espace littoral colonial peu densément occupé, jamais très loin cependant des habitations, où ils reviennent régulièrement pour se ravitailler et aider d'autres fugitifs. »<sup>2</sup> On observe une stratégie mise en place pour pouvoir jouer entre le littoral, où les esclaves sont encore

1. Léa Marie-rose *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française*, Master 1 Archéologie des Amériques (2022) page 56

2. Ebion. S, & All, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, *Le jeune Historien* 5 guyanais 55 N°2, p.42 (voir annexes p.151-154)

enchaînés, tentant d'en libérer certains et, par là même, se ravitailler en ressources et provisions, et la forêt, loin des habitations, où il est facile de brouiller les traces en empruntant différents chemins, en effaçant les empreintes, en dispersant de fausses pistes, etc. Ils se préservent ainsi de toute pénétration qui viendrait les nuire, en utilisant les ressources de leur milieu comme un moyen de se défendre et de se protéger. Cela montre qu'ils ont pu développer une réelle maîtrise des lieux dans lesquels ils évoluent en alternant entre littoral et profondeur de la forêt amazonienne.

### **Mode de vie complexe, méthode de survie.**

Le rapport entre les marrons et leur environnement est alors très particulier. En effet, au vu du contexte, on comprend que le groupe n'a pas évolué dans un contexte de « fuite » étant donné les ressources, les collectes, les méthodes de chasse et leur culture développée. Sans entrer dans le détail, on comprend qu'une vraie sédentarisation s'opère. Dans la déposition du jeune marron, on y décèle une organisation bien ficelée par la mise en place d'une agriculture pour éviter les disettes, ainsi que la domestication de certains animaux. Ils développent des méthodes de chasse et de pêche et peuvent même s'adonner à des loisirs tels que la confection de certaines boissons particulières inspirées par les boissons autochtones.

L'aide des populations précolombiennes a permis aux marrons de s'émanciper de la dure et hostile forêt grâce à leur savoir ancestral. Ils ont pu dépasser leur condition d'esclaves en se libérant grâce à la nature et au savoir ancestral autochtone qui leur a permis une meilleure adaptation aux lieux (savoir comment gérer les fortes saisons de pluie, ap-

prendre diverses boissons, méthodes de chasse, etc.). L'influence coloniale perdure dans les esprits des marrons car ils continuent certaines pratiques religieuses catholiques en célébrant des rites religieux.

À travers ce bref portrait, on peut déduire une chose évidente : les marrons s'imprègnent des différentes cultures pour se construire et dépasser leur mode de vie rudimentaire, s'extirper de leur condition d'esclave et être libres. Avec les diverses cultures acquises, la nature abondante devient protectrice et constitue une barrière forte pour ceux qui ne connaissent pas les règles de survie en Amazonie<sup>3</sup>.

L'ethnogenèse définit ce mélange de cultures comme « mêlant de multiples influences et cultures en vue de s'approprier, de s'adapter à un environnement complexe, mais dont ils ont dû tirer parti afin de retrouver leur liberté »<sup>4</sup>

On observe ainsi la volonté, à travers ce travail de recherche, de revaloriser une culture, la culture marronne. Une communauté à part entière fondée sur le mélange de cultures face à un contexte d'oppression « L'ethnogenèse ou créolisation est un concept prédominant dans la constitution des identités marronnes »<sup>5</sup> On comprend l'importance d'intégrer leur histoire pour mieux comprendre la nôtre et consolider des racines historique plus solide.

---

3. Hazen Audel, expert en survie télévisé, il aborde des cultures très peu connues du grand public et éloignées des civilisations occidentales en s'immergeant au sein de leur communautés en adoptant leurs traditions.

4. Léa Marie-Rose, *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française*, Master 1 Archéologie des Amériques (2022) p.58.

5. Léa Marie-Rose, p.59.

## b. Sédentarisation d'une communauté au sein de l'Amazonie

*Concept d'ethnogenèse, « creolization », question de la sédentarisation*

Selon l'archéologue P.P.A. Funari, qui a travaillé sur les quilombos de Palmarès au Brésil : « Naturellement, les marrons sont un groupe constamment référencé dans les archéologies historiques de la diaspora africaine depuis plusieurs décennies. Dans la discussion exagérée, d'une manière générale, l'importance des marrons est qu'ils représentent de nouvelles traditions culturelles et ethniques africaines soutenues, des modes de vie, des coutumes, et des coutumes, ou, dans la même veine anthropologique axée sur la culture, des études multiethniques ou pluralistes durables et nouvelles en anthropologie, notamment dans les travaux de Herskovits, Richard et Sally Price. Habituellement, lorsque les archéologues historiques se concentrent sur les dimensions culturelles et ethniques des communautés, des groupes et des politiques marrons (Palmares), les concepts clés de base ont tendance à être la créolisation et l'ethnogenèse, des concepts qui sont également profondément enracinés dans des discussions anthropologiques plus larges. »<sup>6</sup>

Pour exprimer la double interprétation dans le concept d'ethnogenèse ou de créolisation, Léa reprend la pensée anthropologique de P.P.A. Funari qui aborde sous forme de deux interprétations : l'une dont la culture marronne dépendra fondamentalement de leur racine africaine et l'autre, qui valo-

6. Léa Marie-rose *Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française*, Master 1 Archéologie des Amériques (2022) p.64

rise donc le multiculturalisme de cette société émergente de la barbarie coloniale de cette époque. « Arraché à leur terre mère ».

D'un point de vue cinématographique des points essentiels se dégagent de cette analyse anthropologique:

- **La fuite**, une situation temporaire dans laquelle les esclaves se trouvent un instant, fugitifs, perdu dans une forêt «aux milles détours»<sup>7</sup>.
- **Les conditions de vie des esclaves** et la manière dont ils sont répertoriés comme des objets. Les archives sont essentiellement basées sur des traces de transactions commerciales et de gestion d'effectifs par **plantation**. «Le lyannaj qu'évoque le Manifeste pour les produits de haute nécessité est né dans les champs de canne où il désignait à l'origine ce doigté, cette dextérité, ce mouvement textile par lequel on cousait ensemble les roseaux sucrés de Baby-lone. Lyannaj..., ce geste technique essentiel à l'exploitation, à la dépossession, à la vampirisation des corps esclavagisés est devenu dans les Antilles françaises, par un étrange renversement, l'expression la plus puissante de la solidarité, de la créativité, des liens qui nous libèrent : ceux de la poésie, du chant, des sociétés de travail et d'entraide, des cultes et rythmes afro diasporiques.»<sup>8</sup> Cette citation aborde plusieurs points:
  1. La culture et les rythmes «afro diasporiques» dans lequel l'art tombé (lyannaj) permet d'évoquer, par le biais du code graphique instauré<sup>9</sup>

7. Voir annexes p.151-154, déposition de Louis Ebion.S, & All, Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>s siècles, Le jeune Historien 5 guyanais 55 N°2,

8. Dénètem Touam, lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt (multitudes 2018) (P.182-185)

9. cf visuel page 29

(code graphique de la végétation Amazonienne), une essence reliée à cette unité installée. Dans la même idée, d'autres inspirations tels que les illustrations de Mac McGill participent à la propagation et l'ancrage d'un métrage au sein d'une entité déjà pré-existante à travers des esthétiques définit. Une esthétique reliait au tissage d'une communauté soudée par le biais de la matière cousue et fibreuse du papier utilisé: « Mais pourquoi donc utiliser le modèle végétal de la liane pour penser l'émergence d'un « Nous » – une communauté décloisonnée – embrassant les individus et les groupes les plus divers ? Sans doute parce que la liane dispose d'une formidable puissance d'entrelacement. Son échappée vers les cieux n'est possible que parce qu'elle compte sur les autres, parce qu'elle se mêle aux autres, tout en les entremêlant : « lier, relier et relayer tout ce qui se trouve désolidarisé. » Dans le dictionnaire breton/français Favereau, le mot breton lienaj, racine probable de « liane » et de lyannaj, renvoie à la fabrication du tissu, aux savoir-faire textiles. Or le tissage est, selon Platon, l'art politique par excellence : rassembler, associer, relier des qualités, des groupes, des éléments hétérogènes en un seul et même tissu. »<sup>10</sup>

2. Nous aborderons surtout les plantations par le biais d'une vision basée sur le mythe de thanatos, une vision plus poétique et artistique et faisant écho à une volonté de laisser s'exprimer les principaux concernés: « Le tembe fait partie des ripostes inventées par les nègres indociles pour déjouer le règne de Thanatos, la sorcellerie esclavagiste qui transforme des humains en marchandises, en bêtes de somme, en zombi.

»<sup>11</sup> Ainsi, les mythes et légendes marronnes traduisent une réalité sombre, transposant le réel à travers un récit imaginaire et métaphorique. « Maîtresses des carrefours, certaines lianes sont les alliés privilégiés du shaman qui « rêve », tout en les secrétant, les « confuses paroles » de l'au-delà du visible ». L'ayahuasca, considérée comme la liane des morts, permet au Shaman d'accéder à de « multiples dimensions de la réalité » Par des images psychédéliques qui vont au delà du réel, l'artiste communique par la projection d'images en mouvement. Une idée que l'on retrouve dans le principe même de l'image animée: un dessin qui par essence traduit un réel imaginaire.<sup>12</sup>

- Le dernier point est donc **l'ethnogénèse** et la question de la sédentarisation: concept fondateur d'une nouvelle communauté fondée sur l'oppression d'un système d'exploitation. Une volonté de montrer une nouvelle vision de l'esclavage axé sur un point de vue communautaire vivant dans la forêt de manière pérenne. Mais également de montrer cette hybridation à travers différents traitements graphiques opposant notamment un style numérique à un style plus traditionnelle créant une dichotomie au sein de l'image qui s'en ressort jusqu'à l'espace sonore. De plus, l'opposition entre le documentaire grâce aux archives et la fiction d'un monde onirique, imaginaire marque une hybridation dans le genre à cheval entre le réel et l'imaginaire.

**c. Concept art: fiche technique, synopsis, note de production, note d'intention, fiche personnelles, props, espaces (premières ébauches), colorscript, partition graphique, note sonore, storyboard.**

10. Dénètem Touam, lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt (multitudes 2018) p.183

11. Dénètem Touam, (multitudes 2018) p.181

12. Note d'intention plastique voir p.38

# Fiche technique

## Sujet

Des corps fugitifs dans la forêt amazonienne: réhabilitation de la mémoire marronne en Guyane France à travers le cinéma d'animation.

## Titre

Origines

## Durée

~5min

## Genre

Documentaire animé, histoire - fantastique - culturel

## Technique d'animation

Animation 2D numérique, image par image sur fond papier manufacture PVR: Sépia (ancien, vieux), papier teinté thé (brun/beige/oranger) brush 2D numérique: Noir et blanc.

## Pitch

Une archéologue communique avec les esprits ancestraux de la forêt guyanaise, voyageant à travers l'espace-temps par le biais du rêve.

## Synopsis

Deux corps fugitifs se camouflent dans la mémoire de la forêt amazonienne.

Dans son laboratoire en Guyane française, Taël rencontre les forces ancestrales de la nature et l'esprit de la forêt. Elle plonge alors dans le passé sombre de Louis, enfant marron, l'emportant au delà du réel dans un univers merveilleux et terrifiant.

Une histoire faite de sorcelleries, de transformations et de métamorphoses...

## Note de production

### L'idée

Mon inspiration s'inscrit parmi le travail d'enquêtrice d'une archéologue tentant de reconstituer l'héritage de la mémoire marronne. Une mémoire enfouie dans les sols des colonies et de la forêt de la Guyane française. Des vestiges au savoir ancestral, elle fouille dans ses origines pour tirer la ligne du fil de son histoire, de l'histoire du marronnage.

Un corps fugitif est un être qui ne peut pas être mis en cage, qui tentera toujours de s'en évader et d'en libérer tout ceux/celles qui se sentent pris au piège. Une nouvelle culture émerge de la volonté de liberté face à un système d'oppression. Une culture hybride, encore aujourd'hui enfouie et cachée dans les mémoires de l'Amazonie. Une communauté cachée dans la forêt: se camouflant, se faufilant, brouillant les pistes pour ne jamais être retrouvée.

### Le genre

Un métrage hybride, qui se positionne entre le documentaire et la fiction. Inspiré de l'histoire du marronnage, c'est par la science qu'émergent les racines de ce projet. La trame narrative s'inspire de la vie de Louis, ancien esclave de 15 ans s'évadant de sa colonie pour rejoindre un groupe de marron au cœur de la forêt amazonienne en Guyane française. C'est grâce aux rêves que Louis projette des souvenirs passés que Taël s'immerge dans un nouveau monde.

### Technique utilisée, esthétique

Le réel s'intègre grâce à une base d'archives photos et vidéos me permettant de travailler la restitution de la mémoire et du souvenir par la rotoscopie. Laissant transparaître des morceaux de réel, la rotoscopie donne une plus grande fluidité au mouvement. Une impression gravée, tatoué sur le papier. Un jeu de lignes se crée sous forme d'accumulation ou de répétition d'un même motif graphique traduisant un espace définit et se définissant sous la forme d'un code graphique du motif végétal. Un travail numérique sur fond papier (PVR) manufacturé, à la texture fibreuse et organique. La couleur brune ou indigo du papier et l'ancre noire ou blanche du pinceau fusionnent, donnant l'impression générale d'une gravure sur un ancien parchemin sacré, avec des paysages s'inscrivant comme dans une vieille carte postale oubliée.

### Rythme

Divisé en deux temps, Louis représente l'image du chaman qui s'écrête: sa rencontre plonge Taël dans un voyage onirique.

- Dans l'Atelier de Taël, on se positionne dans un monde réel et stable. (Concret)
- Un voyage à travers l'espace-temps, Louis propulse Taël dans un monde spirituel fait de mystères, de transformations, de mutations, de disparitions. (Métaphorique)

### Son

L'Amazonie lointaine, le miroir d'une Guyane authentique, se reflète dans les effets sonores liés à la nature guyanaise. L'utilisation de tambours et de musiques typique guyanaise rythmeront la cadence des épreuves des personnages à certains moments. Le rêve et le cauchemar peuvent transparaître par des sons synthétiques et dissonants, créant un monde sonore à la fois artificiel et naturel (nature guyanaise).

## Note d'intention plastique

Les métamorphoses se traduisent à travers la dynamique du lyannaj (3) et la métaphore que ce terme renvoie de l'art tombé par l'image de la liane.

Une esthétique liée à la disparition des corps en fuites qui se mêlent et se mélangent à travers un amas de lignes ondulées, entrelacées. Comme la liane, les lignes s'incarneront dans un « régime de non-fixation de la forme »(4) : une idée de la « ligne de fuite » du marronnage qui s'évade et se dissipe dans l'immensité végétal d'un décor tropical, crypté. C'est l'art de fusionner, de faire corps avec l'environnement et la nature pour tromper l'œil et l'esprit. C'est l'art du camouflage et « l'esthétique de la disparition ».

Des liens organiques, en mouvement qui évoquent l'union et la force d'une communauté soudée. Comme le fil qui crée le tissu, la liane trouve sa force par l'accumulation des liens qui se resserrent et qui s'élèvent vers les cieux. Une idée projetée à travers une matière fibreuse et texturée comme le papier manufacturé que j'utilise. S'inscrit dessus une ligne traduisant la fuite et l'évasion par la métamorphose et la dissipation de l'image-mouvement (fuite, fugue).

Ce métrage agit comme l'art tombé, comme les marrons, comme un corps en fuite, un corps hybride.

« La liane est donc puissance d'hybridation, d'alliance, de creolization. » (5)

Un concept au cœur même de la culture marronne et de leur pérennisation au sein de la forêt amazonienne, rendu possible grâce au savoir ancestral autochtone.

Un mélange qui se traduit par le côté multidisciplinaire de ce métrage qui revendique fièrement ces collaborateurs(rices) documentalistes et/ou locaux qui incarnent, pour certains, la parole des principaux concernés(ées).

Une hybridation à travers l'image qui s'appuie sur le réel même par des techniques de rotoscopies et de reproduction de paysages sur

base d'archives photos. Le genre, à cheval entre le documentaire et la fiction, transmet une pensée spirituelle et subjective d'une histoire réelle et historique.

« le tombé fait partie des ripostes inventées par les negres indociles pour déjouer le règne de Thanatos, la sorcellerie esclavagiste qui transforme des humains en marchandises, en bête de somme, en zombi. »

Ainsi, les mythes et légendes qu'ils créent traduisent une réalité sombre, transposant le réel à travers un récit imaginaire et métaphorique.

« Maîtresses des carrefours, certaines lianes sont les alliées privilégiées du shaman qui « rêve », tout en les secrétant, les « confuses paroles » de l'au-delà du visible ».

L'ayahuasca, considérée comme la liane des morts, permet au Shaman d'accéder à de « multiples dimensions de la réalité » par des images psychédéliques qui vont au delà du réel. De la même manière, Louis communique par la projection d'images oniriques. Une idée que l'on retrouve dans le principe même de l'image-mouvement: un dessin qui, par essence, traduit un réel imaginaire animé.

---

(3) Dénètem Touam Bona, *Ligne de fuite du marronnage, Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt*, Association Multitudes, « Multitudes » 2018 N°70, page 177 à 185 [<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm>]

(4) Sophie Lécole Solnychkine *Aesthetica antarctica. The thing de John Carpenter*, Aix-en-provence, rouge profond, 2019. Dans son chapitre sur la viscosité et régime d'adhérence de l'image (p.53)

(5) L'ethnogenèse ou creolization c'est le mélange de cultures face à un régime d'oppression

## Fiche personnages

### Protagonistes principaux:

#### Taël:

Jeune archéologue, femme métissée aux longues tresses d'origine Guyanaise (Fr). Taël et Louis sont liés par leurs origines et leur histoire. C'est comme s'ils se rencontraient à travers la recherche et le papier. Taël, anthropologue, enquête sur ses origines guyanaises. Elle reflète la volonté de découvrir le passé de ces communautés marronnes à l'histoire et à l'héritage très fragile. Une figure de fidélité et de passion, une guerrière des temps moderne: Taël se confrontera au passé à travers un voyage onirique retraçant les différentes étapes de la vie de Louis. Un voyage initiatique permettant à notre héroïne de s'émanciper de la réalité pour en découvrir une autre, dans un monde passé mystérieux.



### fiche Technique



Liverato marine, csp / Procreate, 2023

Taël



light

ТАЭУ.





# Expressions



Louis



## Louis:

Personnage qui a réellement existé, son histoire tragique nous dévoile les mystères cachés des communautés de marrons discrètes, se camouflant dans la forêt amazonienne. Enfant âgé de 15 ans, c'est à ce jeune âge qu'il dû affronter ce nouveau milieu : tropical, humide et dense, c'est grâce à cette impressionnante nature qu'il a pu s'affranchir de l'oppression coloniale instaurée à cette époque. Malheureusement, il fut capturé par des colons en quête de démanteler le groupe de marrons et livra des informations sous promesse de grâce. Ces informations détaillés firent tomber cette communauté entre les mains esclavagistes. Néanmoins, cela a permis d'inscrire dans le papier de rares informations autour des pratiques et mode de vie marron en Guyane française.

On peut y voir un lien symbolique. Comme si Louis avait volontairement sacrifié le passé pour interagir avec notre présent actuel. Louis représente ce lien dichotomique entre passé et présent, vie et mort, réel et fiction. Louis tient cette ficelle qui nous relie à une vérité historique passée, enfouie dans les mémoires, les esprits, les forêts ancestrales des sols d'Amazonie.

Image du Shaman, il plonge ses hôtes dans un profond sommeil ensorcelé, encerclé de magie et de métamorphoses. C'est par la projection d'images oniriques et hypnotiques que Louis s'exprime et tente de raconter son histoire.



# FICHE TECHNIQUE

- Step 1

Shape  
Style to tech.



80%

Appln



Texture

- Step 2

Shade  
Glossing



- Step 3

Hair  
Glossing

- Step 4

Details  
Texture



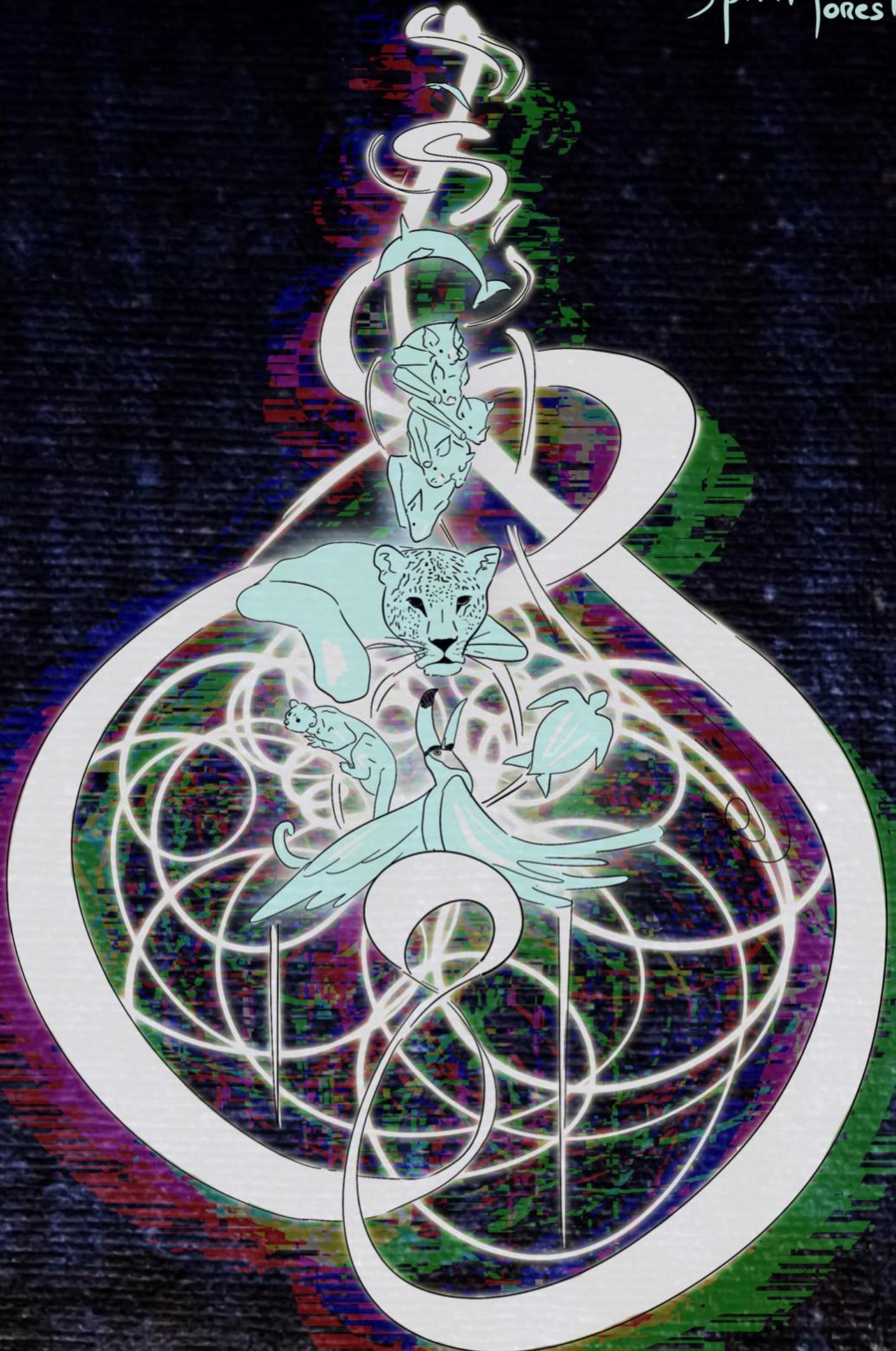
## Protagonistes secondaires:

### L'esprit de la forêt:

Représentation du cœur et des valeurs du marronnage et de la Guyane française, l'esprit de la forêt incarne l'Amazonie protectrice et spirituelle qui offre une barrière protectrice face à l'oppression coloniale. Il se mute en la forme qu'il désire et peut prendre l'apparence de n'importe quel être vivant.



Spirit Forest.



## Les colons/les esclaves/marrons:

Le personnage colonial s'inspire des parents de Chihiro transformés en cochon dans le film éponyme de Miyazaki, le voyage de Chihiro (2002). De plus, il arbore le chapeau du très célèbre Indiana Jones.



Les esclaves et les marrons sont dépeint des archives documentaires :



Fig 27 : « Chez les Boni, enterrement des ongles et des cheveux du grand-man et de son épouse, 1876-77 », (Richard & Sally Price, *Les Marrons*, 2005, p.40 )



Fig 10 : A female negro slave, with a weight chaine to her ankle, Johnson J, Suriname, gravure, 1795



# Line up



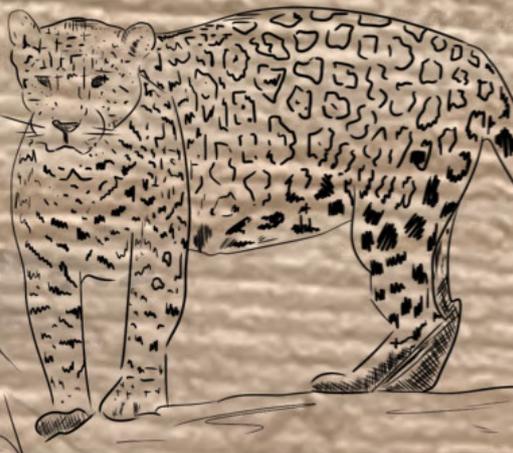
Marrons



Colon



Slaves



Spirit forest



Louis

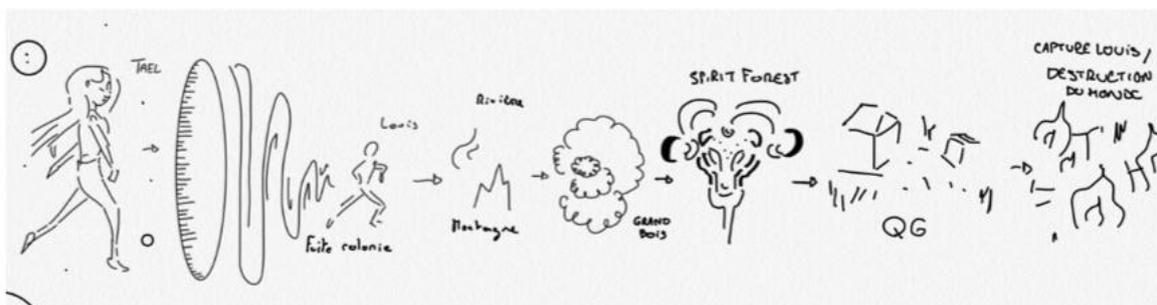


Tael

# Props



# Espaces

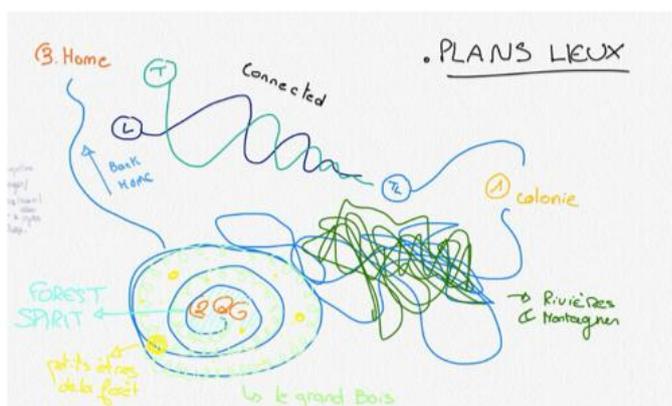


Images clés résumant les étapes de la traversée de Taél

## Étapes de la fuite de Louis & taél

1. **L'atelier botanique** (T\*)
2. **Plantation:** situation de base (T#L)
3. **Fuite:** situation éphémère (T#L)
4. « À travers rivières et montagnes » les esclaves africains ne sont pas accoutumés au climat très humide de l'Amazonie. (T#L)
5. **Le grand bois « aux milles détours »** semblable à un labyrinthe (T)
6. **Le quartier général des marrons** vie pérenne (Capture sous promesse de grâce il révèle les méthodes et mode de vie marrons) (T#L)

\*J'utilise les abréviations T (Taél) et L (Louis) pour signifier quel personnage apparaît dans la scène.



Plans des lieux et étapes parcourus par Louis, traduites à travers un schéma scénarisé.

Ainsi, l'histoire de Taél et celle de Louis fusionnent dans une seule et même mémoire. Retraçant un mode de vie et un point de vue nouveau sur la question de l'esclavage et qui soulève la question de la recherche et la sauvegarde de cette culture.

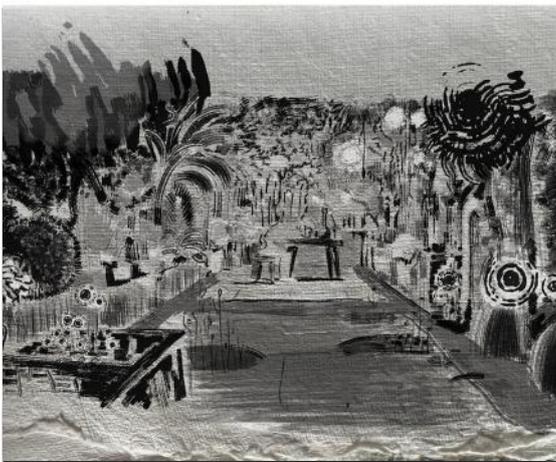
Alors, notre protagoniste enquêtera dans son atelier, le premier espace dans lequel on sera emmené à découvrir. Un espace végétal qui s'inspire de la végétation issue du film de Miyazaki, *Nausicaa de la vallée du vent* (1984) pour le réintégrer dans une architecture coloniale typique guyanaise. Suite à une découverte, elle sera propulser dans un monde onirique où elle rencontrera Louis, lui montrant les mystères cachés du marronnage à travers les différentes étapes qu'il a lui-même parcouru. Environnement dans lequel elle fera la rencontre de l'esprit de la forêt, guide protecteur, l'emmenant au quartier général des marrons.

# L'atelier botanique



\*Nausicaä de la vallée du vent, Miyazaki (1984)

\*Léa Marie-Rose, photo d'archive personnel (2022)

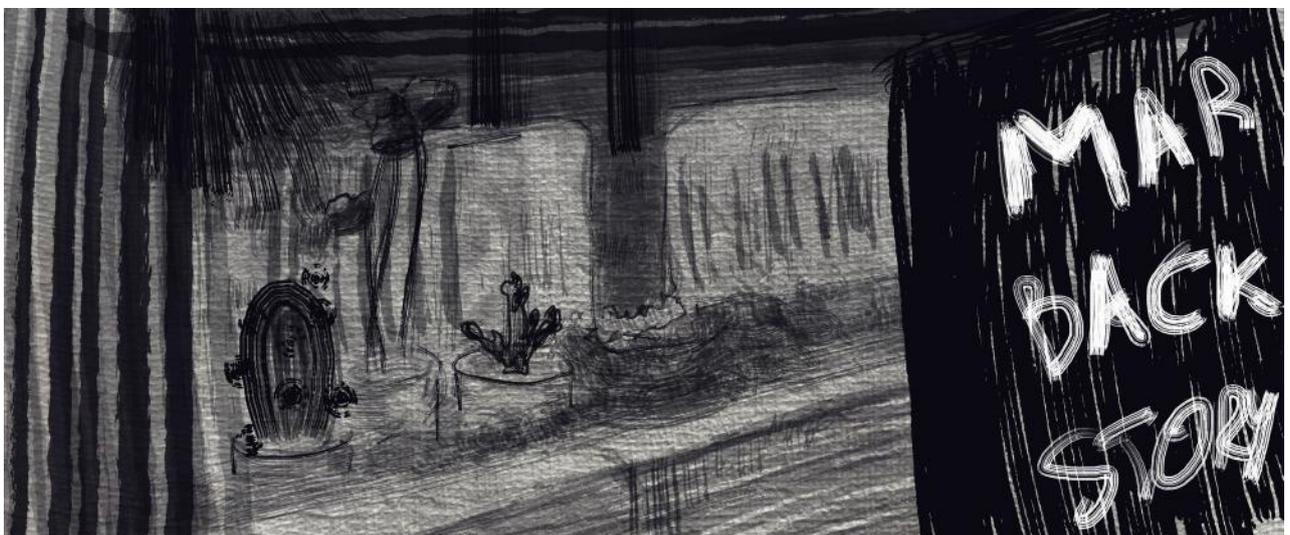


\*Liverato marine, illustrations Procreate, 2023

L'atelier botanique est un espace de recherche archéologique accentué par une immensité végétale nous plongeant directement dans un contexte d'intégration de la nature. Une nature légèrement déformée, magique. De plus, des éléments de recherches autour de la question du marronnage et une archéologie typique guyanaise sont intégrés et fusionnent avec l'ambiance du décor de Nausicaä. Le rajout d'éléments textuels autour de la question du marronnage et de l'histoire de Louis nous donne un contexte et laisse des informations sur la suite de l'histoire.

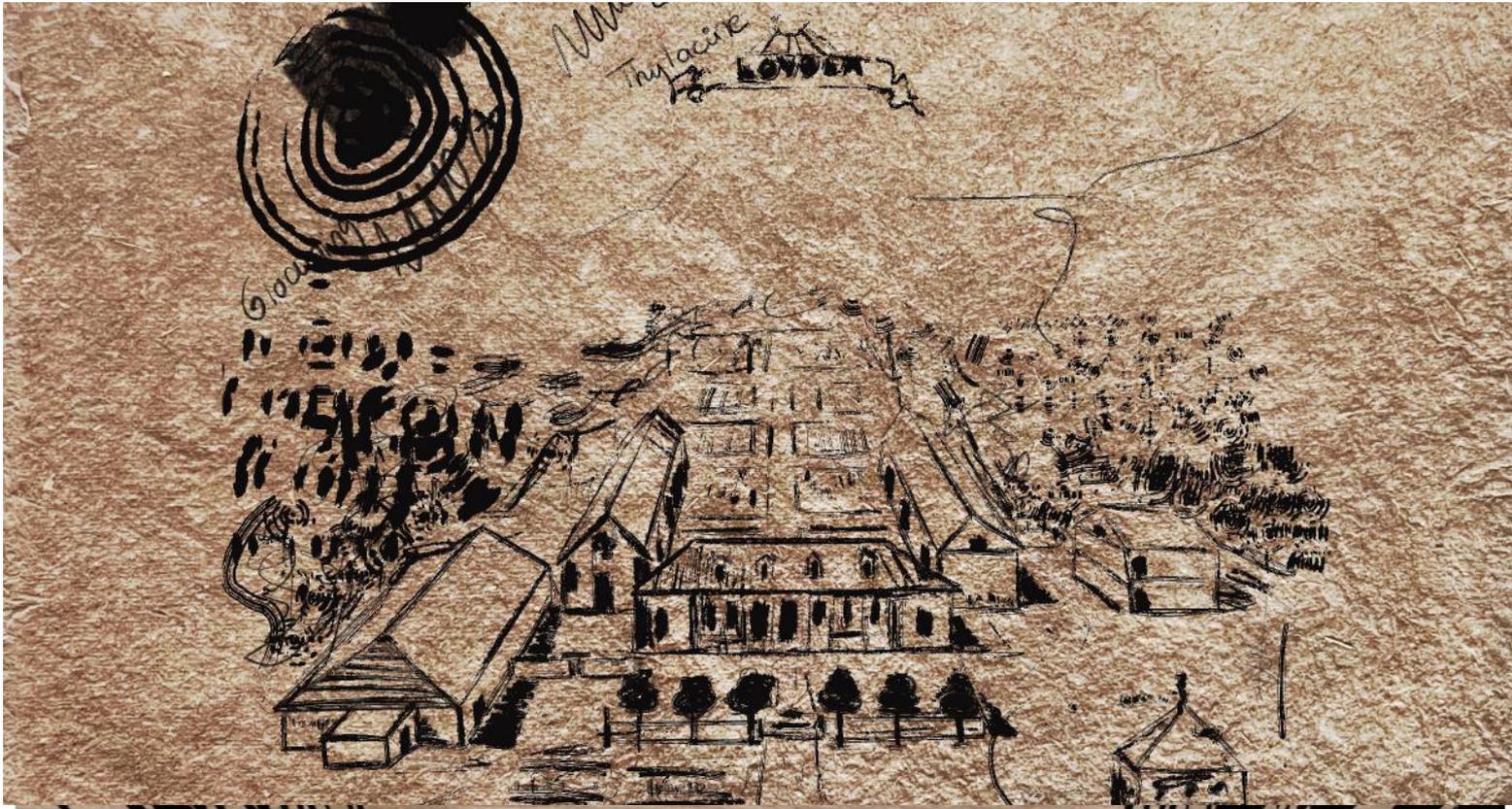


\*Liverato marine, illustrations Procreate, 2024



# La plantation

Liverato marine, la plantation loyola, illustration Procreate, 2023



Les sources et références utilisées servent d'appuis pour réaliser des espaces tels que cette plantation reproduite à partir de l'image d'archive de la plantation Loyola qui n'est pas forcément celle dans laquelle Louis a vécu. La plantation Loyola fait partie des nombreuses colonies installées à Cayenne, port maritime principal à l'époque.

Ce paysage a permis de déterminer le brush idéal: texturé et organique, il crée des formes végétales par l'impression d'une trace laissant une multitude de lignes. Ce brush initialement utilisé pour la calligraphie me permet de constituer un paysage à partir de l'empreinte que le motif laisse.

Il a permis la mise en place d'un code graphique autour du motif végétal (voir p.29).



Thylacine



Fig 8 : « Vue cavalière de l'habitation Loyola » par Hébert 1730 (SHAT Vincennes). © A. Le Roux. (Leroux.Y&all, Les jésuites et l'esclavage Loyola: l'habitation des jésuites de Rémire en Guyane française, 2009)

Liverato marine, illustration Procreate, 2023



« Rivières et montagnes »

L'Amazonie possède une diversité de paysages très variés et surprenants: des maraîchages, des déserts, des montagnes, regroupés à travers ce dense amas végétal caractéristique de la grande Amazone.

Le code végétal associé à une ligne dynamique inspiré des formes géométriques issues de l'art tombé, dévoile une variation entre trait et point (6). Les nuances de noirs, de blancs et les différents régimes d'opacité ajoutent de la profondeur à l'espace constitué par le code graphique mis en place.

(6) code graphique p 29

Images extraites de la vidéo de doc seven, *au cœur de la forêt amazonienne*, sur youtube [<https://youtu.be/aLC8NmEBRrM>] et images d'archives photos personnels de clichés pris en Guyane française par Lea.



Liverato marine, illustration Procreate, 2023



Image extraite de la vidéo de doc seven « au cœur de la forêt amazonienne » [<https://youtu.be/aLC8NmEBRrM>]



Liverato marine, illustrations Procreate, 2023



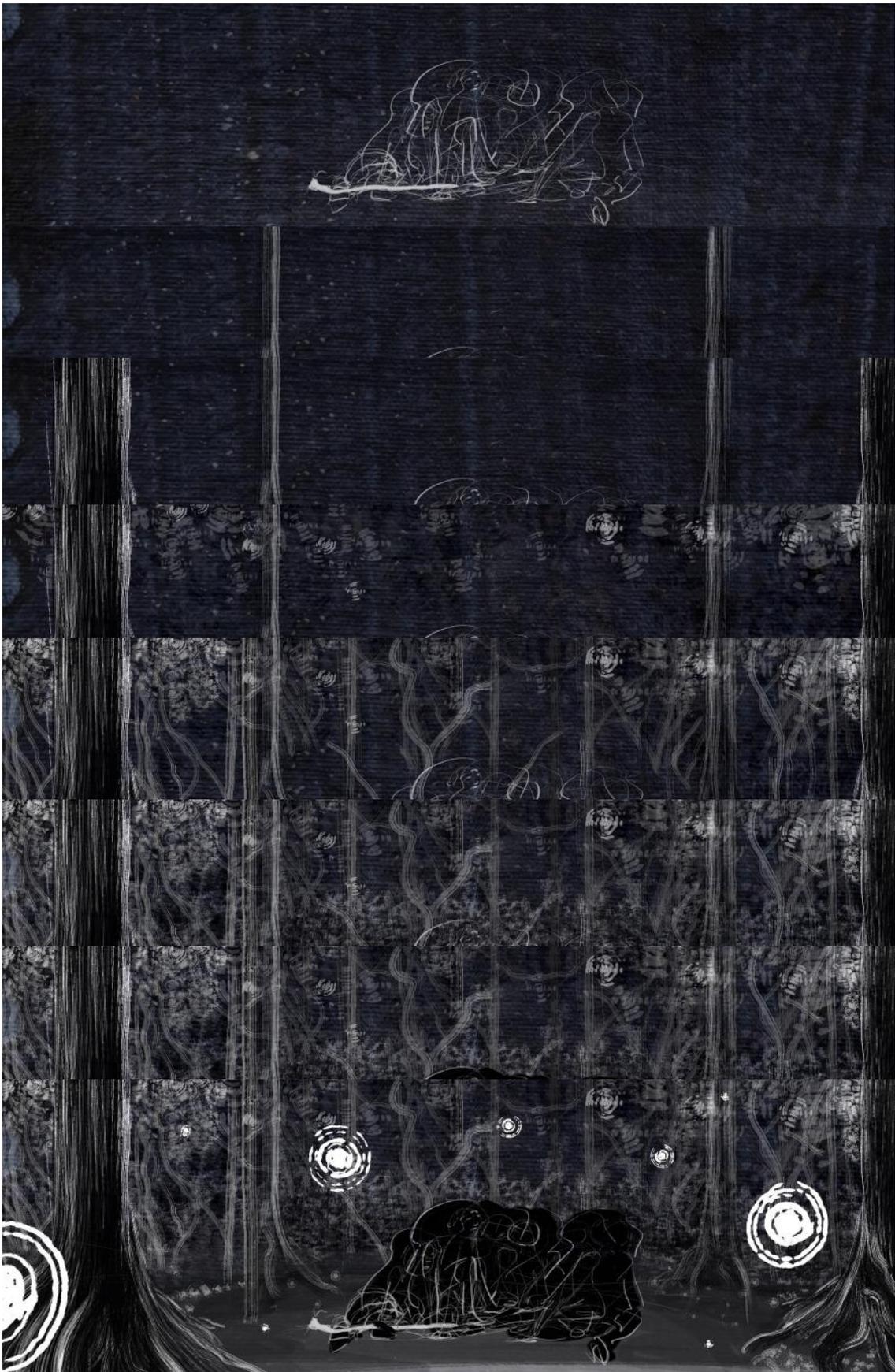
Liverato marine, illustrations Procreate, 2023



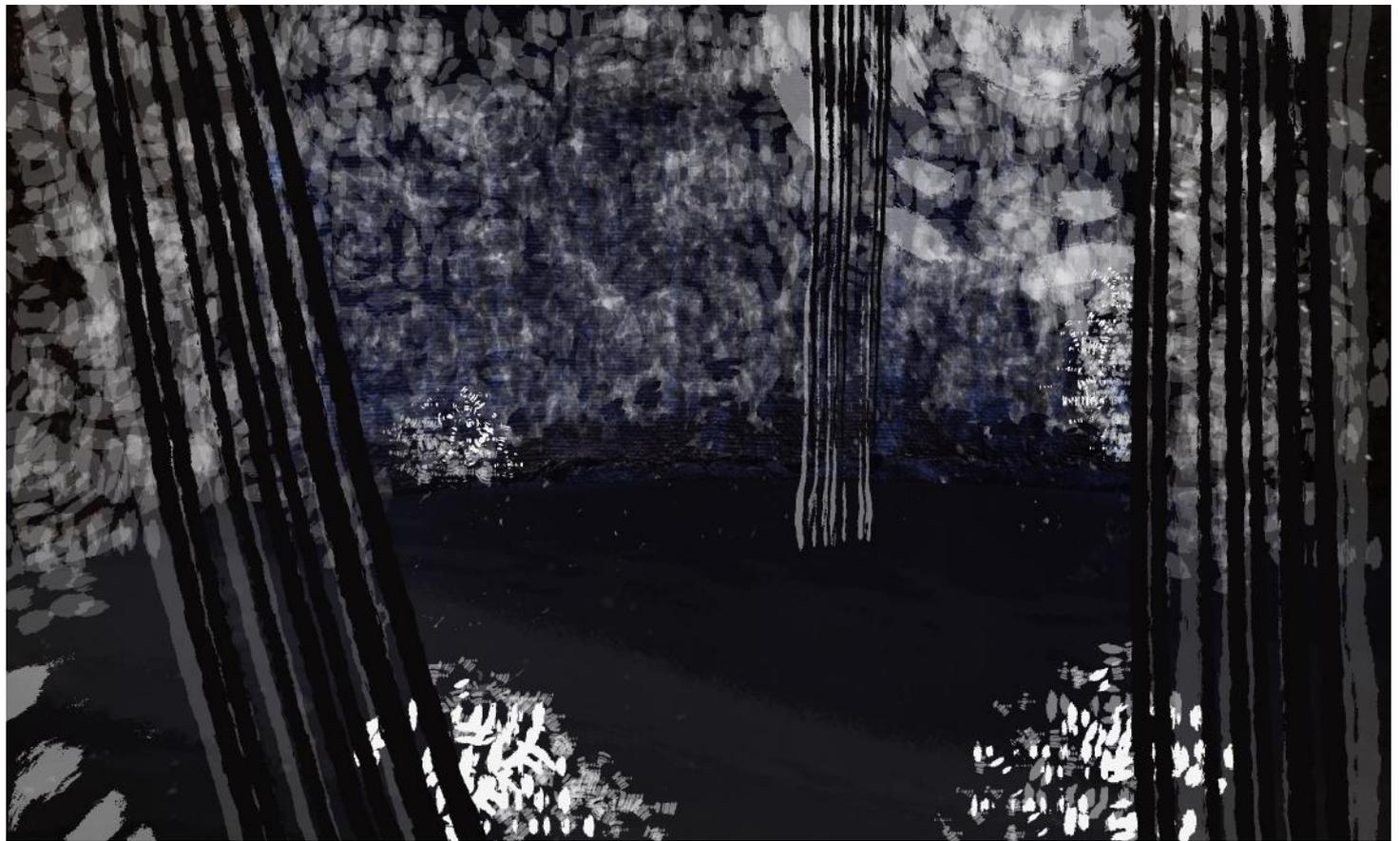




# Le grand bois « lavi danbwa »



Liverato Marine, *Illustrations Origines* (procreate) 2024

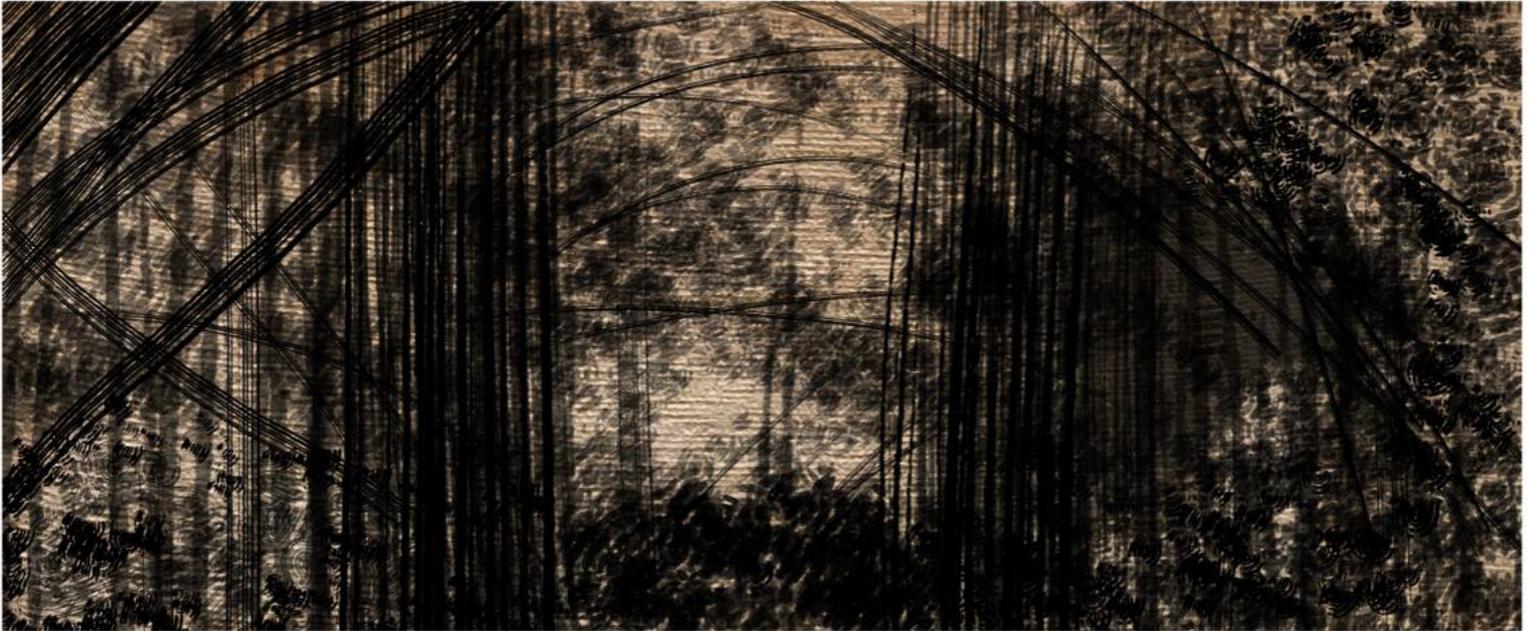


## Code graphique du motif végétal

Image 1: régime du noir et du blanc



Image 2: régime d'opacité.



*Liverato marine, illustrations Procreate, 2023*

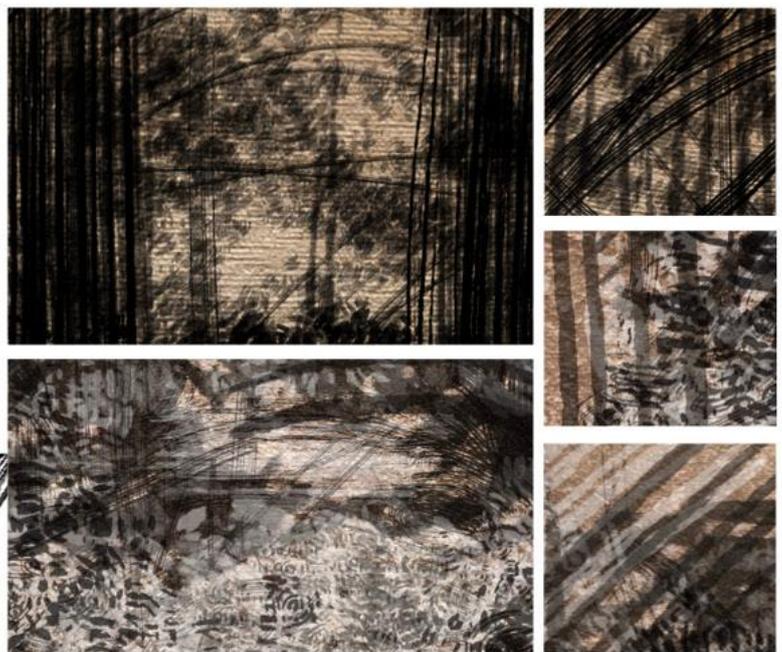


Fig 26 : Broussailles, massif de *Bambusa sp.*, site de Pascaud (© Leblanc, *Archéobotanique et archéopédologie appliquées aux sites amérindiens et coloniaux du massif du Mahury*, 2016, p.10).

Ces deux espaces reproduisent le même paysage (ci-dessus). La première illustration joue sur des nuances de noir et blanc. De plus le tracé est contraint par la photo originale.

La deuxième image, s'émancipe légèrement de la photo source de manière à ajouter un cadre cinématographique, utilisant la végétation pour recentrer le regard au centre de l'image. Cette seconde illustration utilise davantage l'opacité créant un point de fuite lumineux par réserve.

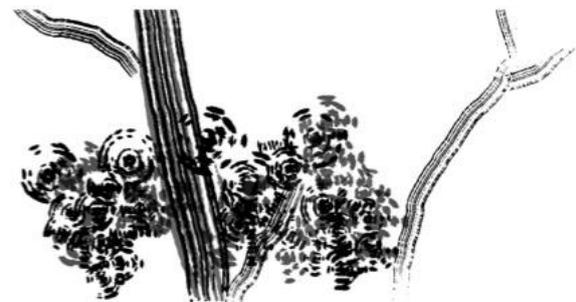
### Code graphique du motif végétal



Lignes



points



Code végétal

Fiche mémoire

o Tael & Louis:

+ Régime de Noir et de blanc } ensemble d'harmonie  
 + Régime d'opacité "la bonne dose"

Tael

- Skin 80% Opacity
- Tor
- Pants

D&W

o Espaces

Code GRAPHIQUE

Thylacine : arbres, végétations, cheveux

Gleaning : Colo, remplissage

Signes Distinctifs

- Feetles
- Babyhair
- Earrings <sup>same</sup> P1



o Textures / Matière

Fond papier manufacturé :

Atelier Plantation LE GRAND BOIS Ambiances Nocturnes

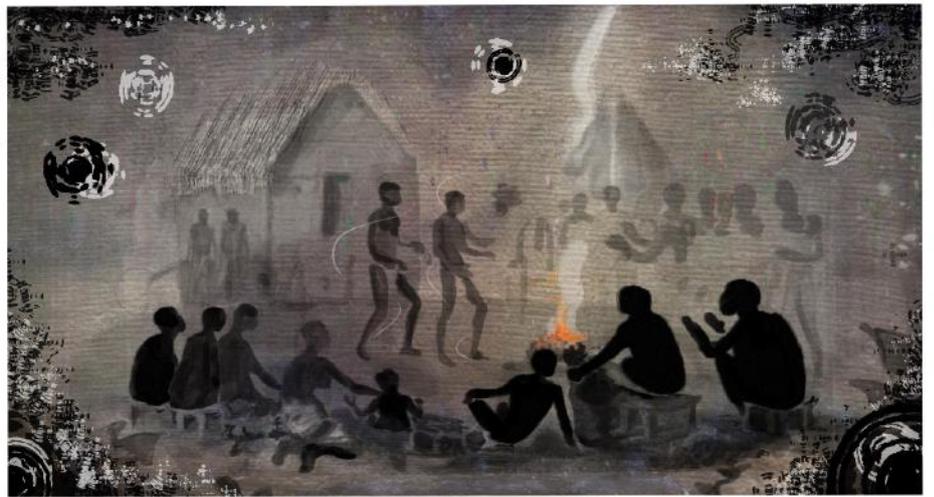


Caravan

Tael

Caravanie  
Caravantiqoue

Brush matière



Code graphique.

Brush Thylacine

rando & lignes

Brush Gleaning

"Dépouner les lignes de couleurs"  
Gomme de Noir

Différents régimes d'opacité

# Le quartier général des marrons



Liverato Marine, *Illustrations Origines* (procreate) 2024



Liverato marine, illustration Procreate, 2023

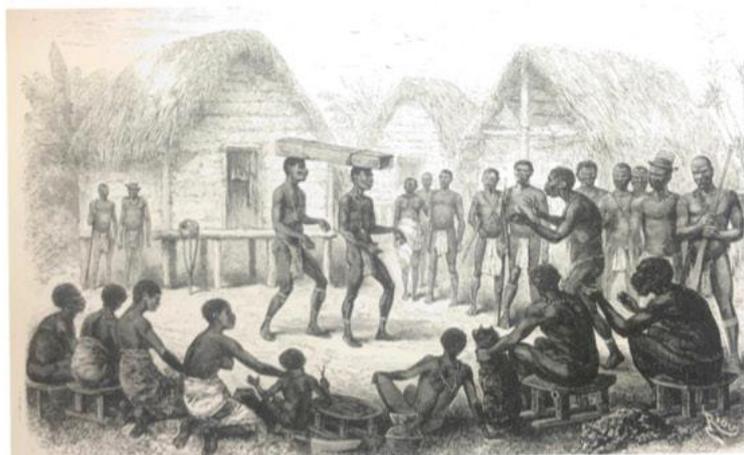
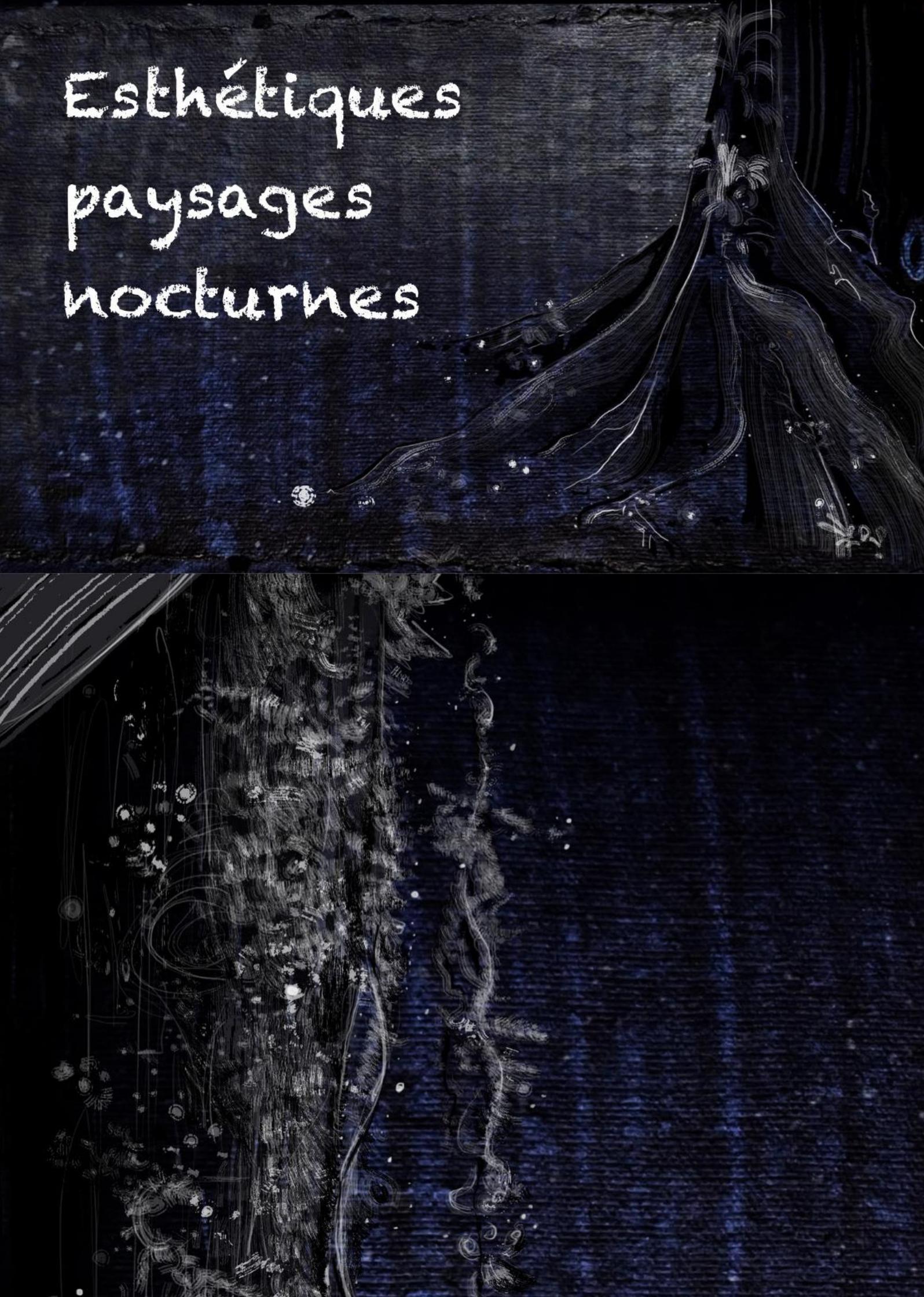


Fig 27 : « Chez les Boni, enterrement des ongles et des cheveux du grand-man et de son épouse, 1876-77 », (Richard & Sally Price, *Les Marrons*, 2005, p.40 )

Esthétiques  
paysages  
nocturnes





## Matières premières et archives photos

À travers ces différents espaces on peut remarquer une esthétique caractéristique, utilisant la rotoscopie pour reproduire une image. Une technique qui offre à l'image fictive et animée le moyen de se rapprocher au mieux d'un réel existant. Ainsi comme on peut le voir sur cette image d'archive, le réel intervient et s'intègre à l'esthétique mise en place comme un souvenir qui reviendra furtivement à la mémoire. L'image de base offre une coloration naturelle à l'image qui s'intègre à ce fond texture.

Sur les deux premières illustrations, le code graphique (ligne, point) reprend les caractéristiques de la végétation amazonienne cependant ces paysages n'ont pas de photos référence et s'émancipent totalement de l'archive. Le fond étoilé est constitué à partir d'une planche de liège placée devant une source lumineuse. Les pores du liège permet de créer cet amas astral en laissant transparaître la lumière au travers de ces multiples cavités. Une image retravaillée numériquement pour s'intégrer à l'illustration finale.



*Image archive photos personnel pris en Guyane française.*



*Liège*

SCOLOR  
SCRIPT

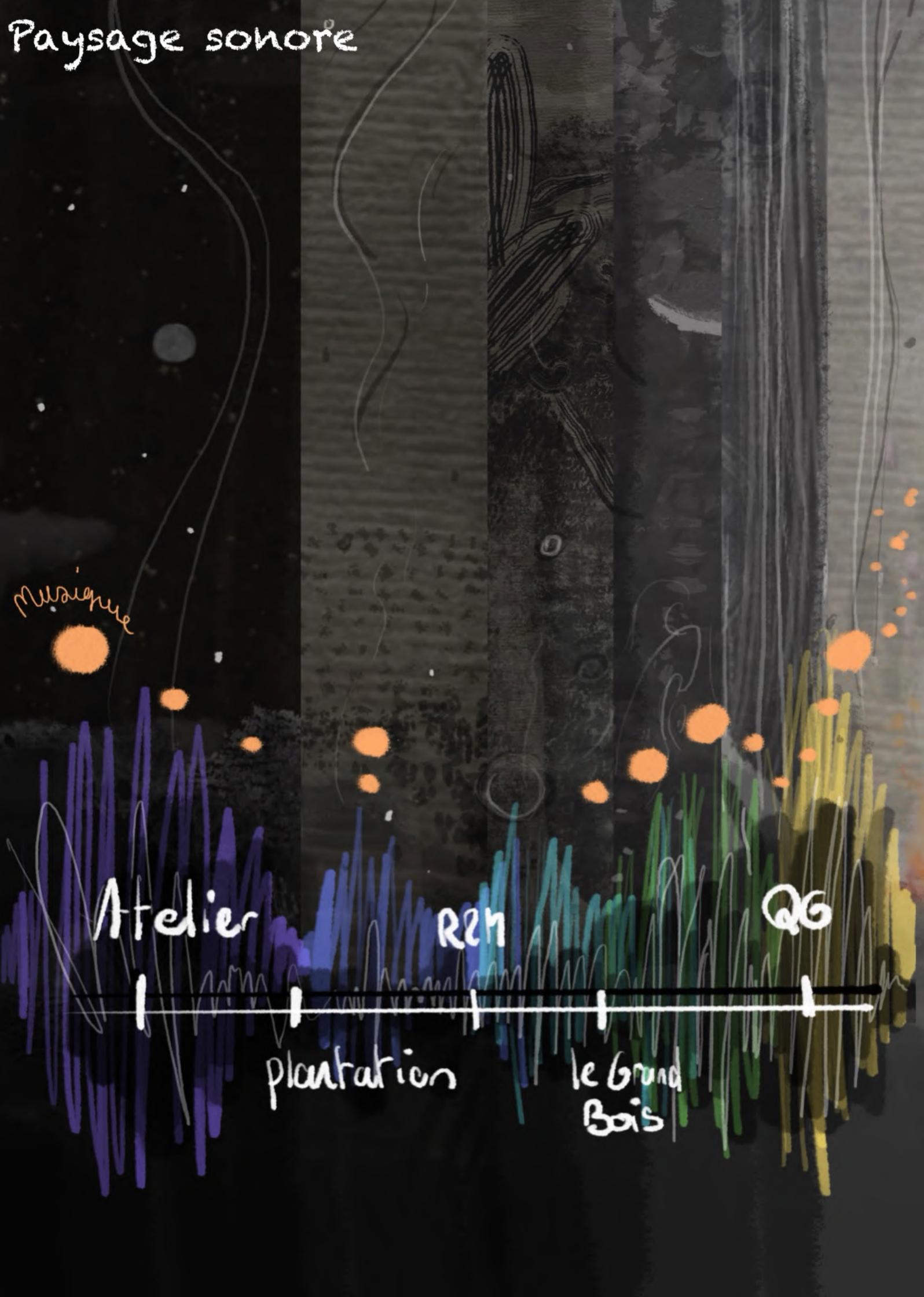


COLOR

SCRIPT



# Paysage sonore



musique

Atelier

R2H

QG

plantation

le Grand  
Bois

# Ambiance sonore

Entre rêve et cauchemar, ce voyage initiatique devra refléter une ambiance sonore à la fois étrange et apaisante. Des moments de tensions traduiront un sentiment de peur tandis que les merveilles de cette forêt viendront apaiser le cœur des spectateurs. Une dichotomie s'opère donc entre l'effroi du parcours de Tael et le bonheur d'une vie libre et pérenne dans la forêt.

Les éléments de la nature seront déterminants et traduiront les émotions liées au parcours de Tael. Ainsi, l'eau, l'air, la terre et le feu seront successivement représentés de manière sonore. Les éléments de la nature sont doux et apaisants (asmr), tandis que les sons d'avantages artificiels (des fx) pourront créer une dissonance dérangeante ou paradoxale lié au monde du rêve (cf Alice au pays des merveilles).

La nature étant au centre de la thématique du marronnage en Guyane française, TOUS les sons de natures se doivent de correspondre à la faune et la flore locale (bruits d'oiseaux spécifiques pour les ambiances solaires et les bruits des insectes et animaux nocturnes pour les ambiances de nuit.)

L'Amazonie lointaine exprime différents régimes de spatialité, elle nous guide dans l'espace.

## Musiques

- Kaseko / kamougue : sons de percutions exprimant le rythme de la course d'un corps en fuite. Ces musiques marquent des valeurs liées à la lutte contre l'esclavage et participent à la mise en avant du patrimoine historique de la Guyane française. Kanope films nous donnent les droits non commerciaux des sons suivants: démonstration danse Kasékò - extrait DVD danses traditionnelles créoles guyanaises au tambour, [<https://youtu.be/KtHr5BSU2bs?si=PvVC6tlQQw2Fq-nL>] et musique kamougué - extrait DVD danses traditionnelles créoles guyanaises au tambour, [<https://youtu.be/Efn017P6N5A?si=KgajWtk3LI9IxO9S>]
- Tambours et percutions
- Musique smooth jazz musique / effet vinyle pour la séquence d'introduction (+ crépitements du feu -> vinyle scratch de fin).

## Bruitages / effets spéciaux

- Louis possède un son spécifique et une ambiance spirituelle ou fantomatique attirée.
- Éléments de magies (transformations, disparitions, transitions) mis en avant pour renforcer l'image et apporter une dynamique, un impact visuel avec des effets (l'eau qui tombe, les chaînes qui tintent, apparitions/disparitions de Louis, etc.)
- Les esprits de la forêt possèdent un son plus concret comme des percutions (cf mononoke)
- La voix de Tael se limite à des soupirs, des inspirations, des onomatopées.

## références sonores

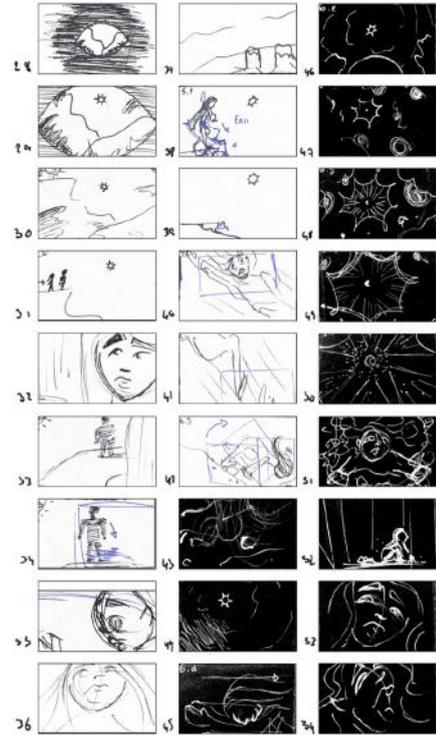
- Kanopé Films, 32 avenue du général de Gaulle, 97300 Cayenne, Guyane française  
tel: [06 94 40 46 33](tel:0694404633) / [05 94 29 88 19](tel:0594298819)
- *Alice au pays des merveilles*, Lewis Carroll adapté par Disney en 1951
- *Princesse mononoke*, Miyazaki (1997)
- *Nausicaä de la vallée du vent*, Miyazaki (1984)
- *Sinister*, Scott Derrickson (2012)
- La nature amazonienne (vidéos YouTube, vidéos d'archives, faunes et flore locale)

# Storyboard



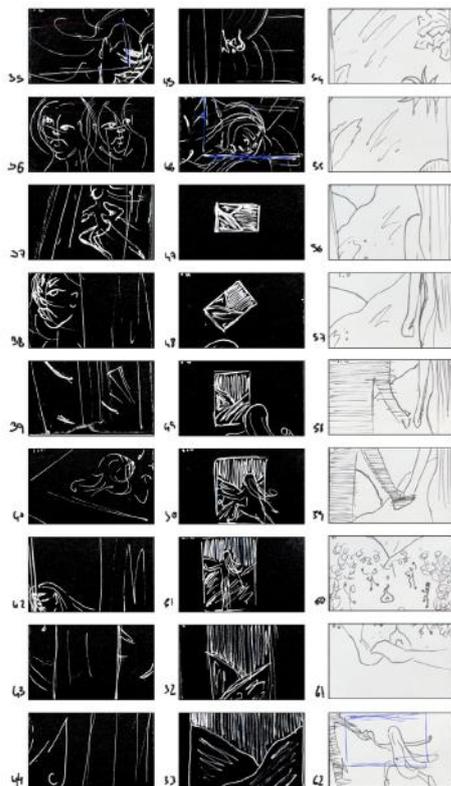
Page 55

1/4



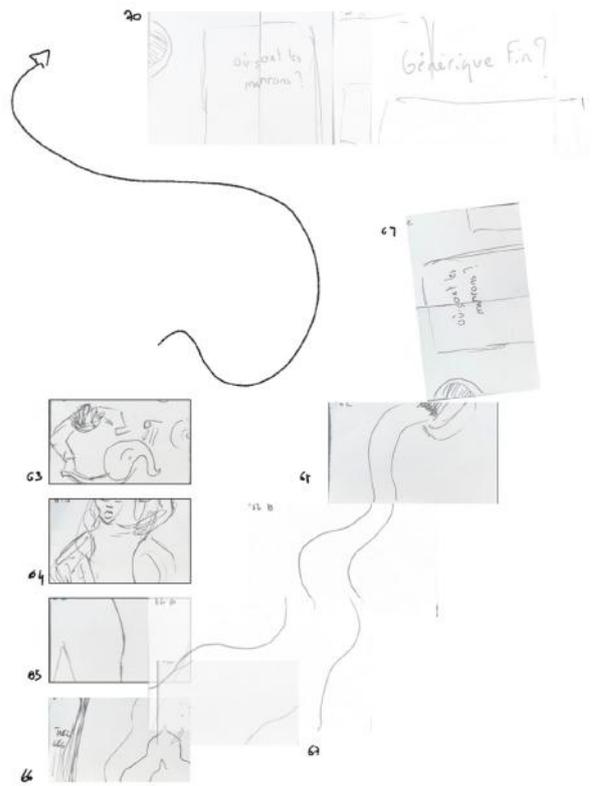
Page 56

2/4



Page 57

3/4



Page 58

4/4

### 3. Du réel à la fiction: frontières et limites

#### **a. Fragment passés**

L'Histoire dans l'histoire, c'est la mise en abîme qui permet d'introduire une part historique dans une narration romancée, scénarisée, onirique. Dans ce contexte, l'histoire du colonialisme et les faits de marronnage en Guyane française passent par la fantaisie d'une histoire fictive, imaginaire. C'est l'histoire au sein de la narration, soit l'histoire à travers l'image-fiction. Dans ce métrage, le temps s'incarne sous la forme d'un voyage, sous la forme d'une trace, à travers un prisme scientifique. Un concept qui renvoie à notre réalité et à la perception que le cinéma renvoie, manipulant l'espace et le temps. L'imaginaire vient calquer le réel pour extraire son essence dans son intime richesse d'expression. Le temps associé au format court-métrage m'impose d'être concise dans les propos, dans l'histoire. Le chemin narratif de ce métrage est scindé en deux phases : la première figurative, réelle, concrète, dans laquelle mon personnage enquête sur des faits passés. Et la seconde découle de la première mais plonge nos protagonistes dans un univers subjectif, abstrait, évocateur d'images déformées, transformées, métamorphosées. Les personnages sont déterminés par l'action en cours et les conséquences qu'elle engendre. À la manière d'Alice (Lewis Carroll), mon personnage vivra un voyage initiatique qui lui révélera des vérités. Alice est donc passive dans l'histoire, elle n'est pas conditionnée par ses actions mais agit plutôt en fonction des actions qu'elle perçoit. Le passé dans lequel se projettent mes personnages les conditionne à suivre une trame imposée par l'histoire déjà passée. L'histoire passée se mêle au présent et laisse place à ce que Gilles Deleuze nomme le cristal : « Le cristal révèle une image-temps directe, et non plus

une image indirecte du temps qui découlerait du mouvement. Il n'abstrait pas le temps, il fait mieux, il en renverse la subordination par rapport au mouvement. »<sup>1</sup>

L'image-cristal<sup>2</sup> dévoile une notion du temps clairvoyante, lucide, sans avoir à s'appuyer sur le mouvement pour le déduire indirectement. Il ne simplifie pas le temps mais renverse son rapport au mouvement. Le cristal est un biais qui capture le temps en dévoilant sa structure cachée, divisée en deux éléments : le passé conservé et le présent qui se passe. Le temps se traverse par le souvenir et la mémoire passés mais également à travers le présent qui permet de conserver ces moments passés. Ainsi, Deleuze conçoit deux types d'images-temps, l'un basé sur le passé et l'autre sur le présent, l'ensemble s'appliquant aux relations imposées par le temps. Dans son écrit *Cinéma 2, L'image-temps* (1985) et son chapitre *Les puissances du faux*, on a une opposition entre deux régimes : organique et cristallin. Une description organique suppose l'indépendance de l'objet décrit. Cela ne dépend pas de savoir si l'objet est réellement indépendant ou s'il s'agit d'un décor. Le principal c'est que l'environnement décrit soit considéré comme indépendant de la caméra et qu'il soit considéré comme une réalité préexistante. Selon Robbe-Grillet, une

---

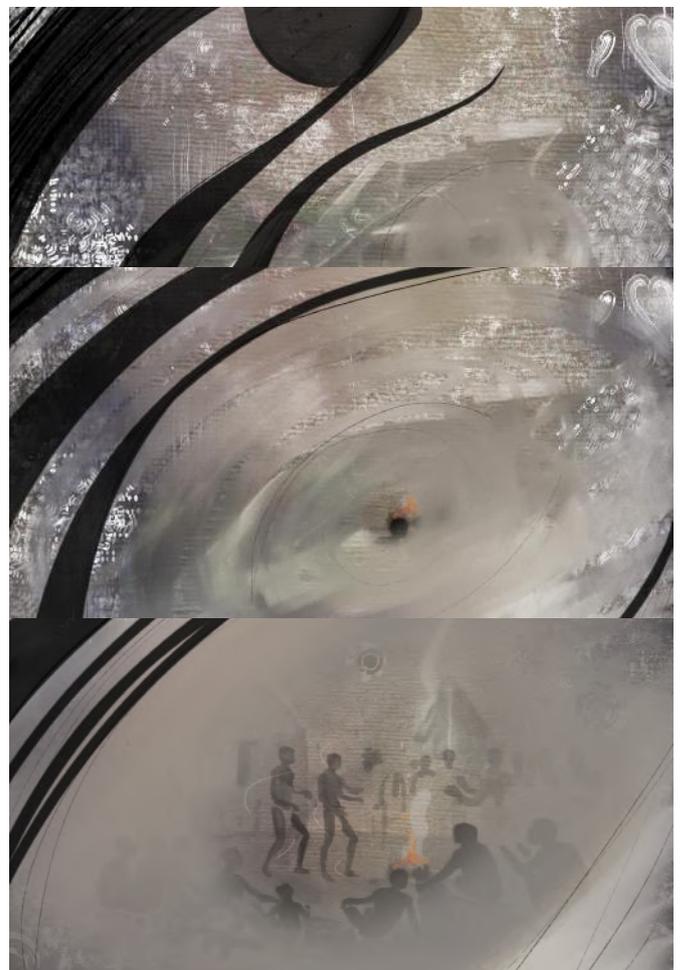
1. Gilles Deleuze *Cinéma 2, L'image-temps, les éditions de minuit*, 1985 (p.129)

2. Image-cristal : Génétique de l'opsine lorsque l'image optique cristallise avec sa propre image intérieure sur son circuit intérieur. L'image-cristal a deux faces distinctes qui ne se confondent pas. La confusion entre le réel et l'imaginaire n'affecte pas cette distinction, car elle est intrinsèque à chaque individu. En revanche, interdisciplinarité du réel et de l'imaginaire est une illusion objective, qui rend les deux faces « inassignables » et interchangeable. Il n'y a pas de distinction nette entre le virtuel et l'actuel, le présent et le passé, car ils sont parfaitement réversibles et interdépendants. Cette indistinction ne se produit pas seulement dans l'esprit, mais est un caractère objectif de certaines images doubles. G. Deleuze, *cinéma 2, L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985

description cristalline crée, remplace et efface, « gomme » l'objet qu'elle représente, pour laisser la place à d'autres descriptions qui se contredisent, se déplacent ou se modifient. Dans ce mode de représentation, la description elle-même devient l'objet « décomposé » et « multiplié ».

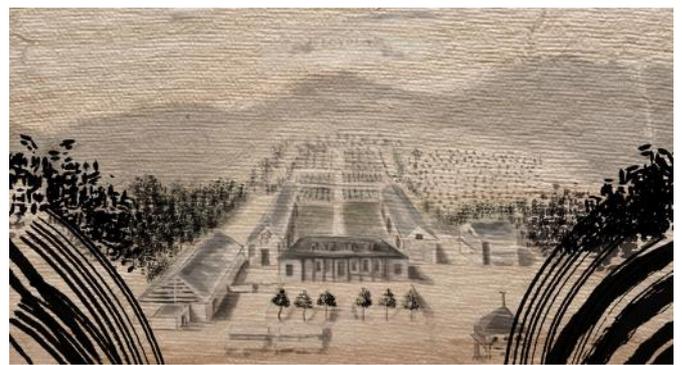
On peut observer cette différence dans divers domaines, tels que Gilles Deleuze évoque les vues plates et les aplats de couleurs de la comédie musicale ou les « transparences frontales anti-perspective » chez Syberberg. Il peut arriver que l'on passe d'un mode à l'autre, comme dans le film « La Vengeance d'un acteur » (Ichikawa) où un brouillard jaune s'estompe pour laisser apparaître une toile peinte. Une seconde vision découlant de cette idée nous montre que le réel et l'imaginaire sont en relation à travers la description organique. Le réel, défini par des lois causales, s'oppose à l'imaginaire associé au chaos et à la discontinuité, apparaissant de manière indépendante des lois du réel. Elles peuvent ainsi se modeler sous la volonté pure du subconscient, se transformer, se muter, se métamorphoser (notion au cœur du métrage). Ces deux pôles en opposition représentent deux prismes au sein d'une réalité. « Il est certain que ce régime inclut l'irréel, le souvenir, le rêve, l'imaginaire, mais par opposition. L'imaginaire en effet apparaîtra sous la forme du caprice et de la discontinuité, chaque image étant en décrochage avec une autre dans laquelle elle se transforme » (Deleuze, p.166). Le régime cristallin « est coupé de ses enchaînements moteurs, où le réel de ses connexions légales, et le virtuel, de son côté, se dégage de ses actualisations, se met à valoir pour lui-même. » Ainsi, il représente la fusion d'une image réelle et virtuelle au sein d'un ensemble où les deux modes d'existence se combinent dans un flux : réel et imaginaire, présent, passé, se mélangent et deviennent

indiscernables. Les transitions entre les deux modes (organique au cristallin) peuvent être subtiles et se chevaucher à maintes reprises (comme Deleuze l'exprime avec l'exemple de Mankiewicz). Une troisième vision exprime la narration cristalline qui implique « un écoulement des schèmes sensori-moteurs. » C'est-à-dire qu'elle suit une logique de schémas d'interaction entre les personnages. Une narration véridique même à travers la fiction incluant des ruptures, souvenirs, rêves, etc. Une narration qui se déploie dans un « espace hodologique » qui introduit des champs de forces et des oppositions. L'analogie abstraite serait l'espace Euclidien, où les tensions narratives se résolvent à travers un principe « d'économie » que l'on retrouve dans l'image-action, l'image-mouvement, l'espace hodologique et euclidien. Le temps y est représenté de manière indirecte car il découle de l'action en cours, influencé par le mouvement et l'espace, même s'il suit une logique chronologique.



À travers ces différentes conceptions du passé et du présent et leur rapport à l'image-mouvement, nous constatons que tous ces concepts sont dépendants et influencés par les lois causales du temps. Ce que l'on pourrait qualifier d'entropie, soit l'effet du temps sur les éléments du réel. Ce qui revient à dire : on ne peut pas revenir en arrière. Dans le domaine du cinéma et de l'image-mouvement, le temps y est perçu différemment car redéfini à travers un nouveau prisme de la réalité : une réalité projetée à travers l'image en mouvement. Le temps influence le mouvement au sein même de l'image, en constante déformation. Une image évocatrice de souvenirs passés et qui, dans la narration, intègre des fragments de ce passé au sein de notre présent. Le temps est manipulé et le rapport entre le passé et le présent nous ramène à notre condition humaine déterminée par le temps qui passe. La vision de Gilles Deleuze nous montre que le passé ne subsiste qu'à travers le présent qui anime le passé. Sans hommes présents, il n'y a pas d'histoires passées. Le cinéma modèle le passé, le présent, le futur évoqué dans la narration et par l'image-mouvement. Cependant, il s'adresse à l'homme présent, vivant dans les souvenirs de son passé vécu. Dans les images suivantes issues du métrage on constate des morceaux de réalité entre-choquant avec une image fictive, une image d'archive influençant la forme et l'esthétique de la composition finale. Toute l'esthétique repose sur un jeu de transparence et d'opacité qui, en mouvement, reflète d'un réel équilibre où chaque élément fait basculer l'image dans un amas de confusion. Cette notion d'opacité renvoi directement aux méthodes de camouflage des marrons qui disparaissent sans laisser de traces. Ainsi, la transparence opère sur la mémoire, laissant transparaître des morceaux de réalité. Mais également sur les corps qui se métamorphosent.

Images extraites du film: *Origines*, fragment de réalité; des archives dans la conception. (2024)



## b. «Produire leur propre histoire»

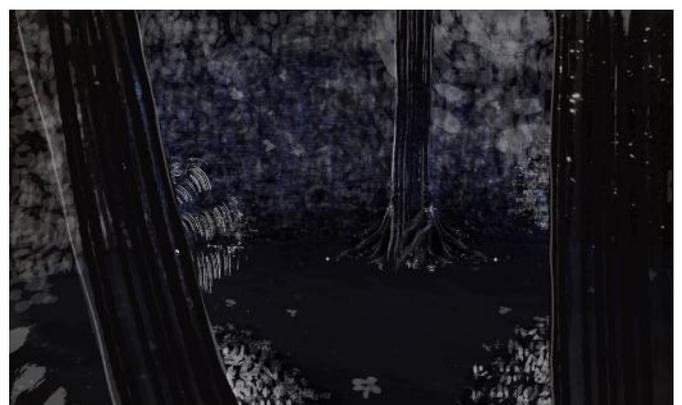
« La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde »<sup>1</sup>. Le souvenir est un espace hétérotopique<sup>2</sup> caché au fond de l'esprit humain ou dans des livres d'histoire. Il faut le créer par un réel existant car il se base sur des faits réels. Un lieu qui constitue des nappes, des régions dans lesquelles on projette des images, des sens.

Le cinéma ne se limite pas à la présentation d'images, il crée un monde autour d'elles en cherchant à relier une image actuelle à des images de souvenirs, de rêves et de mondes imaginaires. Cependant, selon G. Deleuze, cette expansion de l'image est remise en question par Godard dans son film «Sauve qui peut la vie», où il remet en question la vision de la vie défilant devant les yeux des mourants. Au lieu de dilater l'image, il propose de la contracter en cherchant le plus petit circuit qui relie l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou simultané. Cette tendance est déjà présente dans les *flashbacks* chez Mankiewicz et chez Carné dans «Le jour se lève», où les souvenirs ramènent toujours au même petit circuit, le souvenir récent du meurtre. En suivant cette tendance, on

1. Gilles Deleuze Cinéma 2, *L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985 (p.130)

2. "L'hétérotopie est un concept forgé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « Des espaces autres ». Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. Ils sont utilisés aussi pour la mise à l'écart, comme le sont les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières. De façon plus générale, ils peuvent être définis dans l'emploi d'espace destiné à accueillir un type d'activité précis : les stades de sport, les lieux de culte, les parcs d'attraction font partie de cette catégorie. Ce sont en somme des lieux à l'intérieur d'une société qui obéissent à des règles qui sont autres." WIKI "Le terme hétérotopie vient du grec ancien : τόπος (tópos, « lieu ») et de ἕτερος, (héteros, « autre »). Cela signifie littéralement : « lieu autre »."

peut dire que l'image actuelle possède elle-même une image virtuelle correspondante, telle un reflet ou un double. « En termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel : il y a « coalescence » entre les deux. Il y a formation d'une image bi-face, actuelle et virtuelle. C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture. » (p.93) Cette image du miroir renvoie à une notion importante dans ce métrage, soit le rappel au réel. La fiction se calquant sur un réel existant, elle évoque, traduit, reflète une réalité historique. Le terme de "carte postale" prenant vie est précisément l'impression que ce métrage renvoie comme un vieux palimpseste ou un souvenir oublié comme une carte postale. Un souvenir qui s'efface.



Esthétique du film (2024) - *lignes palimpsestes les fondateurs de la mémoire*

L'Histoire est un élément autonome dans les films de Visconti, distinct de la narration principale. Dans «Ludwig», l'Histoire est peu présente, renforçant le refus du personnage principal de l'accepter. Dans «Senso» et «Les Damnés», l'Histoire est plus présente, mais toujours capturée de manière elliptique et sous un angle particulier qui perturbe la structure de l'histoire principale. L'Histoire n'est jamais simplement une décoration, mais plutôt un élément qui pénètre le récit de manière puissante et souvent désorganisatrice. Deleuze explique que le quatrième élément le plus important dans les films de Visconti est l'idée que quelque chose arrive trop tard, une révélation qui aurait pu éviter la décomposition de l'image-cristal. Cependant, l'Histoire et la nature humaine font que cette révélation ne peut arriver qu'après coup. Cette idée est exprimée de manière récurrente dans les films de Visconti, notamment dans «Senso», «Le Guépard» et «Ludwig». Cette révélation tardive est toujours la compréhension sensible et sensuelle de l'unité entre la Nature et l'Homme. En termes de temps, la dimension dynamique de l'image-cristal s'oppose à la dimension statique du passé qui pèse sur elle. Cette dimension dynamique est caractérisée par une clarté éclatante qui s'oppose à l'opacité du passé. Cependant, cette dimension dynamique arrive toujours trop tard, en rétrospective. La révélation sensible du «trop tard» concerne l'unité entre la nature et l'homme en tant que monde ou milieu. Le projet que je mène intègre le rapport entre l'homme et la nature, comme les films de Visconti, dans une unité que l'on pourrait qualifier de «sensible et sensuelle». La nature et les marrons se lient et développent ensemble un langage commun qui mène les marrons à la liberté grâce à la protection de la nature par son aspect impénétrable. La puissance de l'image-cristal permet alors d'obtenir une conjonction entre passé et présent. La réalité ne subsiste que dans

cette dialectique de temps passé, temps présent. Le passé appartient à un temps qui ne survit qu'à travers le présent et le présent est une succession de souvenirs du passé. La mémoire est alors manipulable, trafiquable, influençable et les souvenirs ne sont induits que parce qu'une conscience collective du passé existe. Lorsque Deleuze affirme «nous nous mouvons dans une mémoire-Être», il exprime là une part de notre implication de la mémoire-monde. Le souvenir n'existe que sur la base d'événements vécus, analysés ou étudiés. Hors, si personne ne confère une mémoire au cœur du marronnage, alors leur histoire est vouée à s'éteindre.

Esthétique du film, *Origines* (2024), nature figée



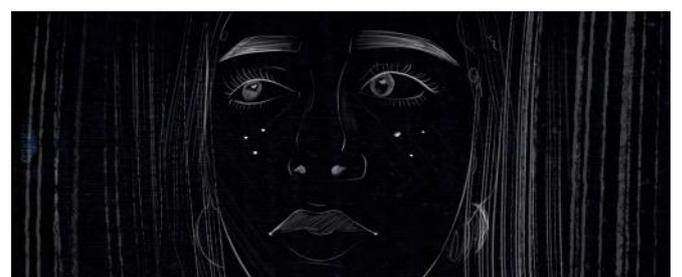
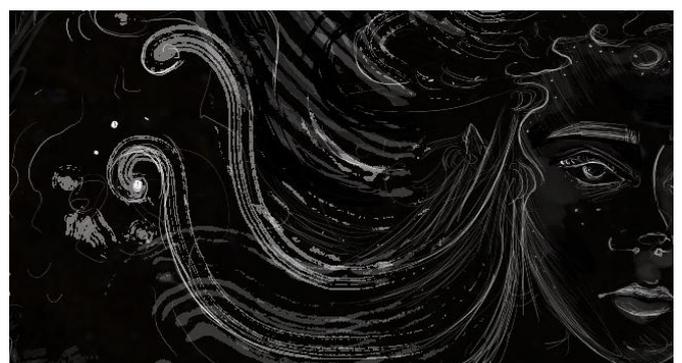
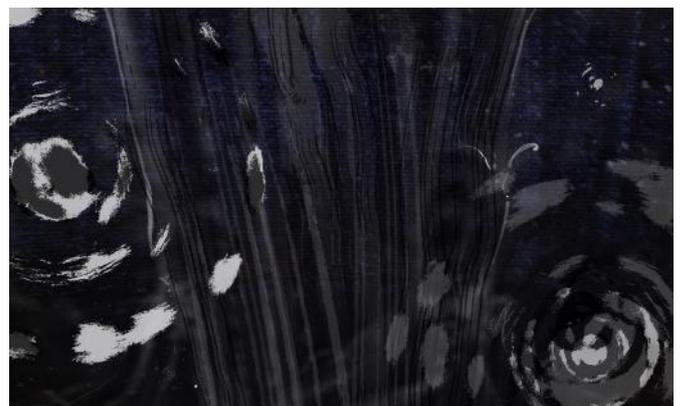
de « lianer » envers et contre tout. » le lianage est l'icône d'un peuple opprimé, à la voix arrachée, à l'histoire détruite, à la culture déracinée par le système. «Au moment où le maître, le colonisateur proclament «il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer<sup>3</sup>.

« La faculté de l'Homme réside en sa capacité profonde de trouver une voix, un fil qui lient, les aident à s'émanciper, s'affranchir des règles et lois déshumanisantes imposées par un dominant. La culture marronne, à travers l'art tombé, a trouvé une ligne de fuite au système et à probablement rendu matériel la forme visuelle qui exprime cette reconstruction culturelle totale : la terre mère africaine coupé de leur histoire et planté en bouture à l'autre bout du monde où, sur ces terres sacrées, les colonies sèment des graines hybrides. Ces graines s'envoleront au vent, loin des plantations, là où le sol est fertile. Ainsi, le réseau marron né de cet arbre centenaire aux racines solidement ancrées dans les sols sacrés des terres d'Amazonie. « La liane est donc puissance d'hybridation, d'alliance, de créolisation »<sup>4</sup> La force de la brutalité des colonies, la force de la nature protectrice mêlé au savoir ancestral des peuples autochtones, le marron a conçu sa propre culture. La liane représente cet « entrelacement » des relations noués, cousu les unes aux autres donnant lieu à l'émergence d'un seul corps « nous », l'unité qui s'élance vers le ciel grâce à une structure stable et puissante. Un motif végétal qui fait

échos à la nature mère des Hommes et créatrice de matière. Cette nature qui héberge et couvre les marrons de la menace coloniale. Cette « hybridation » reflète ainsi les nuances de couleurs et de cultures qui coulent de cette société mystérieuse. Caché dans les lianes des cheveux de mère nature, la discrète couleur du marronnage perd notre regard dans un jeu de lignes confuses, s'entrelacent, se chevauchant, se mêlant les unes aux autres dans un labyrinthe de cultures enfouis dans le passé et la souffrance.

Esthétique du film, *Origines* (2024)

Motif de la liane: cheveux & arbres



3 Gilles. Deleuze, *Cinéma 2 L'image temps*, Éditions de Minuit, p. 283.

4 La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de 24 cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. » *Traité du Tout-monde*, Gallimard, 1997

### **c. Limites du projets (localisation, paysages, art tembé, respect et préservation d'une culture)**

Le projet se confronte à certains problèmes ou limites : adapter l'histoire marronne de la Guyane française à travers un court-métrage d'animation. Ma position artistique et mon point de vue de réalisatrice peuvent être remis en question. Cela ne m'empêche pas de raconter l'histoire sous le prisme de l'art et de la création dans la mesure où la culture reste intègre, respectée. C'est pourquoi la collaboration avec le domaine de l'anthropologie est essentielle. Mon objectif est de traduire une pensée scientifique à travers l'art, l'image-son et l'image en mouvement de la manière la plus fidèle et compréhensible possible. Ainsi, capturer les multiples sens du spectateur, susceptible de mieux comprendre l'histoire. La préservation des symboles, des icônes et des indices associés à ces cultures particulièrement fragiles et facilement instrumentalisés, doit être révéralée dans le but et la volonté de respecter les traditions et l'histoire de la Guyane.

#### **Localisation en Guyane Française**

La volonté de mettre en avant la culture marronne guyanaise naît de ce manque de sources textuelles et de vestiges historiques. L'effectif moins important d'esclaves africains en Guyane française durant les périodes du XVIIème au XIXème siècle (environ 5000 cas recensés contre 300 000 au Surinam, tout proche de la Guyane<sup>5</sup>) a pour conséquence des fouilles et recherches archéologiques moins nombreuses, voire inexistantes. L'image de la Guyane doit refléter une certaine réalité historique et esthétique : l'usage d'un créole guyanais, l'influence surinamaise sur le marronnage en Guyane française, les lieux et sites majeurs caractéristiques de la Guyane française. Ainsi, l'art tembé, l'art des

marrons, représente une partie de cette culture à comprendre afin de rectifier les erreurs à ne pas commettre. De plus, la plupart de nos colonies sont caractérisées par leur côté insulaire, ce qui n'est pas le cas de la Guyane française souvent considérée à tort comme une île.

#### **Art tembé et datation**

L'art tembé est un art domestique, c'est-à-dire qu'il ne se retrouve que à travers des objets dits "domestiques" tels que des cuillères, des paguats, des maisons ornementées, des peignes, etc. De plus, c'est un art apparu et daté historiquement vers la fin du XIXème et le début du XXème siècle. Ainsi, au moment où l'histoire de Louis se passe, il n'y a pas de preuves formelles que des formes d'arts tembé ont été créées. Cependant, on peut supposer et s'interroger sur les prémices, les origines de cet art qui n'est pas apparu subitement à la fin du XIXème siècle. Il a probablement existé des formes d'art qui pouvaient inspirer l'art tembé que l'on connaît aujourd'hui, précis, circulaire, coloré, à la structure complexe, emmêlée, labyrinthique. Y avait-il déjà au XVIIIème siècle des objets ornementés désintéressés pouvant inspirer l'art tembé d'aujourd'hui ? Le début de l'art tembé au XIXème siècle prend source au Surinam, évoquant l'émancipation des sociétés marronnes. On peut donc se demander quelles sont les origines de ces productions. N'ayant pas de traces archéologiques, il est possible d'imaginer les origines de l'art tembé avant le XVIIIème siècle. En 1848, l'abolition de l'esclavage en Guyane Française libère les populations et leurs pratiques artistiques, qui apparaissent comme des objets culturels dans les expositions universelles, prennent une grande valeur. Aujourd'hui, l'art tembé est un art à part entière, pratiqué par des tembémans et se développant comme une œuvre indépendante, parfois même créée sur toile.

<sup>5</sup> Suriname compte 300 000 déportations entre le XVII et XIX<sup>e</sup> siècles, contre 19 000 environ en Guyane 10 française (Price&Price, 2005).



## CHAPITRE II: Entre deux mondes

## 1. Documentaire fantasmagorie

### **a. Les concepts fantôme**

Comme dit précédemment: Les fantasmagories sont des « doubles » de la réalité ici traité comme des traces passées, dont l'écho à la mémoire renvoi à cette idée de preuve irréfutable à l'aspect documentaire. Néanmoins, le sujet nous montre que les sources textuelles sont rares et souvent biaisées. Alors, se développe une nouvelle impression fugitive par le biais d'une réalité fantasmagorique ou parallèle. Un art spectral qui renvoi au concept de notions fantôme renvoyant également à la notion d'image-mouvement et d'entropie.

Ainsi, l'assemblage des éléments contrastants de composition ne se limite pas à une simple image fixe mais à un ensemble d'images qui se suivent et se précèdent. On réalise alors que le poids d'une image, sur cette balance qu'est le temps, fait chavirer subitement d'un côté à l'autre en fonction des textures utilisées, des lignes accumulées, etc.

Certaines séquences sont dites liantes, comme la séquence 2 entre l'atelier botanique et la plantation. Le fond de papier manufacturé change subtilement derrière cet amas vaporeux blanc qui passe de gaz à liquide. Chaque séquence dépend d'un lieu et est traitée en fonction du plan qui précède. Autrement dit, une séquence est constituée de plusieurs plans reliés par une même identité de lieu. Les séquences sont généralement mesurées en fonction des coupures (*cuts*). Cependant, certains plans ne possèdent pas la même identité de lieu mais sont reliés par des plans de transition. Ces séquences permettent de passer d'un lieu à un autre et viennent rejoindre les différents plans qui s'enchaînent en fonction de l'environnement et de l'espace défini. La transition de la fumée à l'eau vient s'ajouter à un changement du fond papier. Le blanc envahit pro-

gressivement l'espace pour donner cette harmonie de tons clairs sur le papier manufacturé ocre, permettant au spectateur de se projeter dans un espace fictif, abstrait, non-fini, en instance de transition, nous emmenant vers un paysage plus concret et figuratif. Plus on s'enfonce dans la mémoire, plus le fond s'obscurcit jusqu'à disparaître dans un trou noir béant. Ces transitions fantôme sont symbole de passage d'un monde à l'autre.

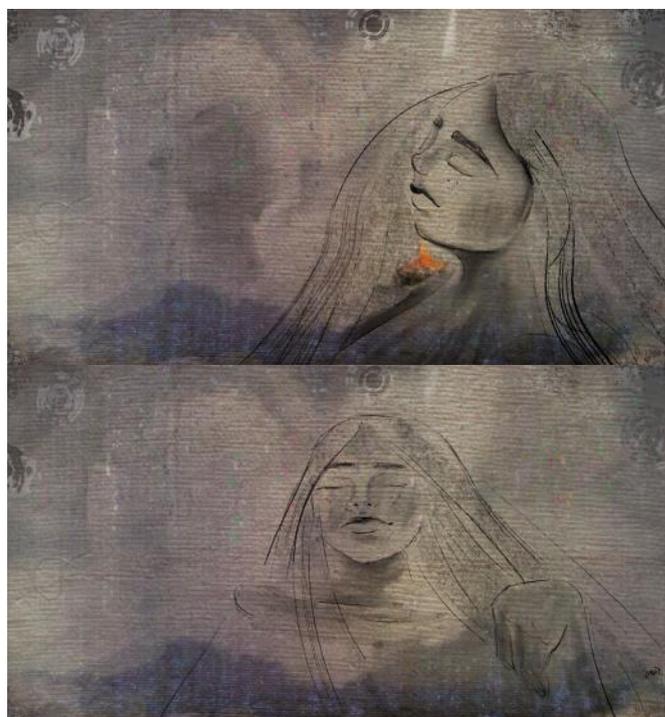


Les concepts fantômes reflètent toutes les aspérités des esthétiques de la disparition. La dynamique de la ligne, s'abstrayant du réel, s'inscrit dans un concept général de métamorphose associé à l'idée de la liane, lyannaj, par le biais de l'esthétique de la disparition évoluant principalement dans un régime d'opacité particulier. En d'autres termes, la fugue est évocatrice de transparence et d'inconstance, comme si tout n'était qu'illusion, un fantôme translucide. Chaque élément de composition joue sur des valeurs d'opacités différentes, laissant apparaître la matière de manière quasi-permanente et intensifiant ainsi le trompe-l'œil du dessin sur papier. C'est via cette subtile manipulation que la nature dévoile plus ou moins ses secrets en se rendant plus ou moins opaque. Cette variation rend la lecture paradoxale et biaisée de l'action qui se déroule, apportant cette sensation nébuleuse et vaporeuse de transformation fluide constante. Les mondes s'enchaînent, les fonds se transforment et l'on plonge naturellement avec le personnage au fond de la mémoire guyanaise.

L'art du camouflage intervient par l'opacité des éléments qui viennent composer l'image dans un ensemble naturellement coloré, jonché de teintes noires et blanches, inscrivant par transparence et accumulation une succession de paysages végétalisés et variés. Une variété d'images végétales sont liées au concept de camouflage, inspirant une idée issue de la figure du caméléon comme un être intrinsèquement attaché au concept de changement, d'imitation et d'imprégnation. Le caméléon réplique les motifs d'un environnement par un jeu de reproduction de couleurs et de formes similaires. Autrement dit, la figure du caméléon renvoie à cette capacité à se fondre dans un milieu en imitant le motif qui le définit. On retrouve ce même genre d'attitude chez la pieuvre mimétique et d'autres motifs dans

le domaine de la biologie et du règne animal, mais l'image du caméléon reste la plus parlante, la plus évocatrice de cette volonté d'imiter, de reproduire l'attitude ou les caractéristiques du milieu environnant.

On peut définir plastiquement cette notion à travers ce que j'appelle une esthétique caméléon : une esthétique générale qui s'imprègne des motifs caractéristiques d'un environnement pour y cacher, perdre des personnages, à la manière du caméléon qui reproduit les motifs lasures de l'arbre pour en imiter l'attitude afin de s'y fondre.



Liverato Marine, *Extrait Origines* (procreateDream) 2024

La notion d'entropie découle de la succession des lieux parcourus. C'est à travers une résurrection du passé que l'on retrace l'histoire, néanmoins ici le terme d'entropie s'associe à la fatalité de la situation qui possède une fin en soit étant donné que tout est déjà passé. Cependant le flou à travers les informations nous permet de nous projeter à travers une toute nouvelle dimension qui retrace cette conceptualisation de trace passé et d'entropie par interpolation.

## **La Pratique du Camouflage**

Dénètem Touam Bona évoque un aspect crucial du marronnage : l'art du camouflage. Dans son extrait (Multitudes 2018 p.177), il souligne comment les « nègres marrons » persistent dans l'existence en se fondant dans leur environnement, invisibles et insaisissables. Ce phénomène est décrit métaphoriquement, soulignant le lien entre les marrons et l'esprit de la forêt, notamment à travers l'image de la liane, ou « lyannaj ».

## **Camouflage et Discrétion : Essences du Marronnage**

Le marronnage est intrinsèquement lié à des pratiques de dissimulation, discrétion et mutation. Les marrons sont ceux qui « tracent sans laisser de traces », maîtrisant parfaitement « l'art de la métamorphose et de la dissolution de soi ». Cette capacité à disparaître et à se transformer est similaire à l'art du camouflage dans le règne animal, où certaines espèces, comme le caméléon ou la pieuvre mimétique, imitent leur environnement pour échapper à leurs prédateurs.

## **L'Art Tembé : Expression Visuelle du Marronnage**

L'art tembé, une forme artistique des marrons, peut être interprété comme une manifestation visuelle de ce principe de camouflage et de fusion avec la nature. Les motifs complexes et colorés de l'art tembé évoquent les formes et les structures naturelles, rappelant les lianes et les éléments de la forêt. Bien que cet art soit historiquement daté à la fin du XIXe siècle, il est plausible que ses prémices aient des racines plus anciennes, servant de moyen de communication et de préservation culturelle pour les marrons.

## **Fusion avec la Nature : Le Cycle des Mutations**

Le concept de « lyannaj » représente cette idée de fusion avec l'environnement naturel, où l'esprit du marronnage s'inspire des cycles de mutation de la nature. En s'imprégnant de l'esprit de la forêt, les marrons peuvent se fondre dans leur environnement, se métamorphoser et s'adapter continuellement. Ce principe rappelle l'art de la guerre de *Sun Tzu*, où la maîtrise du terrain et la capacité à se fondre dans l'environnement sont des stratégies cruciales.

## **La Forêt comme Refuge et Source d'Inspiration**

La forêt, pour les marrons, n'est pas seulement un refuge physique mais aussi une source d'inspiration spirituelle et artistique. L'imitation des motifs naturels dans l'art tembé symbolise cette symbiose avec la nature, où chaque élément de la composition joue sur des valeurs d'opacité différentes pour créer des illusions visuelles. Ce camouflage visuel est renforcé par une palette de couleurs naturelles, entrelacée de teintes noires et blanches, créant une succession de paysages végétalisés et variés.

Le marronnage, en tant qu'art du camouflage et de la métamorphose, trouve son expression dans l'art tembé et dans la manière dont les marrons s'intègrent à leur environnement naturel. Cette capacité à se fondre dans la forêt, à maîtriser « l'art de la métamorphose », et à tracer sans laisser de traces, est au cœur de l'identité marronne. En capturant l'esprit de la forêt à travers des motifs artistiques, les marrons préservent leur héritage culturel tout en restant insaisissables et libres. Le traitement graphique associé à l'interpolation de certaines lignes fantômes renvoie à des fragments passés comme les images qui se cristallisent symbolisant un temps passé.

## b. Le monde du rêve

Le monde du rêve propulse mon personnage dans un prisme du passé. Par la projection d'images confuses, les paysages se mutent et se construisent. Le rêve est une notion floue et conflictuelle, liée à la mémoire et aux souvenirs, ce que Gilles Deleuze nomme l'image-cristal, soit les fragments du passé.

Selon les définitions les plus élémentaires, comme celles du Larousse (en ligne), le rêve est d'abord associé à une activité cérébrale, une activité dite onirique. C'est une création psychique d'images mentales qui surviennent pendant la phase de sommeil paradoxal. Un sommeil plus léger, plus transparent où l'on se souvient, un peu ou pas du tout, des événements qui se sont déroulés dans notre imaginaire. Une certaine opacité rend le rêve confus et "pouvant être partiellement mémorisé". Le rêve est synonyme de songe, d'imagination, de vision, de chimère, d'illusion, d'utopie. Tant de notions qui renvoient à l'éveil, une phase entre le sommeil et le réveil, un état de pause, de repos, où l'esprit se laisse aller à la rêverie. "Fait de laisser aller librement son imagination ; idée chimérique : Un rêve éveillé." Le rêve peut aussi incarner le désir, l'ambition, un objectif idéal à atteindre. "Accomplir un rêve de jeunesse." Il est, dans toutes ces définitions, associé à une projection idéalisée ou fantaisiste de la réalité.<sup>1</sup>

---

1. A travers ces quatre définitions on peut comprendre de ce monde qu'il ne s'ancre jamais vraiment dans le réel car le rêve ne subsiste qu'à travers une projection imaginaire, une chimère, une vision abstraite de la réalité conçu à travers un monde, une idée abstraite, confuse. Ainsi, le rêve est imperceptible, il ne se partage pas car il est intrinsèquement lié à la mémoire personnelle de chacun et n'existe que par le prisme de notre propre imagination. Le rêve connote une idéalisation du monde qui nous entoure le déformant, le poussant dans l'absurde parfois, laissant à l'action de rêver durant le sommeil paradoxale une impression étrange liée à son contenu illogique et non-conforme à la réalité. Le rêve nous transporte au sein d'une projection à la

Un monde d'errance de pensées confuses, visqueuses, collées ensemble pour former une histoire floue. L'esprit vagabond, du latin *vagus* (flottant, vagabond, errant), renvoie à l'errance et à l'aventure de cette âme méditative. Une pensée fugitive, un corps furtif qui erre dans un monde au caractère décousu, peut-être inquiétant. L'art tombé, la culture marronne, et le chamane qui rêve sont toutes des notions qui se rejoignent et peuvent se comprendre de la même manière. Nous allons voir alors le lien et l'intérêt d'utiliser le biais du rêve pour replonger dans une histoire passée et fantastique.

### Un milieu abstrait, métaphorique

Le concept de sommeil révèle la dualité entre le rêve et le cauchemar par la déformation même du réel, grâce au principe de métamorphose. Ainsi, par des associations et des biais cognitifs, le monde que l'on traduit se déforme, constituant un univers onirique en mutation. Autrement dit, le réel constitue une base pour le spectateur et, grâce à ses connaissances de ce même réel, il peut interpréter et comprendre la nouvelle perception et la conception de ce nouveau monde qui s'offre à lui. Un monde qui traduit alors un réel sous forme de concepts et d'images abstraites. Felix Colgrave, dans ses multiples courts métrages et autres clips audio-visuels, interprète le réel par un jeu de formes géométriques, psychédéliques, colorées rendant compte d'une biodiversité riche et fantastique nous rappelant tout de même des insectes, animaux et autres plantes constituant une végétation abstraite et dense. Ce processus permet de donner vie, d'offrir une image à l'irréel, à l'absurde de la même manière que les peintres impressionnistes reflétaient

---

fois merveilleuse et absurde. Il s'oppose donc au cauchemar dit "angoissant", "pénible" ou "oppressant", le rêve évoque une sensation positive, idéaliste mais peut se loger au sein d'une frontière incertaine, instable, lui octroyant l'aspect informe d'un rêve angoissant.

les émotions par la couleur ou que les surréalistes interprétaient leur vision par l'absurde et la projection d'images déformées, allant au-delà de la réalité. Une traduction métaphorique, abstraite du réel. Un monde surréaliste, abstrait, confus, onirique. La métamorphose est une notion qui s'associe, qui est liée au monde du rêve. Alice au pays des merveilles, par exemple, transforme les choses, les figures qui grandissent, s'agrandissent à volonté en buvant, mangeant des potions miraculeuses. Ainsi, ce processus de transposition d'un réel à l'autre nous ancre dans un nouveau monde, avec de nouvelles conventions s'inspirant des codes et valeurs que l'on connaît déjà, s'intégrant parfaitement à cette nouvelle dimension irréaliste.

« L'être reproduit dans le dessin, l'être de forme déterminée, l'être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme "stabilisée" mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelle -dans toutes- les formes d'existence animale . »<sup>2</sup>

L'esprit de la forêt, par exemple, est un personnage qui agit tel quel, comme un être se métamorphosant en n'importe quel être vivant et reflétant cette idée d'être plasmatisque se laissant couler d'une figure à l'autre. Il incarne la nature protectrice et l'idée de la forêt comme un refuge, une citadelle. Un être qui fait écho à mère nature et à l'image maternelle qu'elle émane, un point important surtout lorsque l'on perçoit l'infantilité de certains personnages confronté à une dure réalité. Le rêve agit comme un cache embellisseur d'une réalité plus profonde.

## Un voyage spirituel, psychédélique

Le thème du voyage est largement abordé à travers le cinéma et la littérature : «Alice au pays des merveilles» (livre de Lewis Carroll) adapté au cinéma par Disney en 1951 ou encore par Tim Burton en prise de vues réelles en 2010. «Coraline», livre de Neil Gaiman, adapté au cinéma par Henry Selick en 2009 dans un long métrage mêlant stop-motion et 3D, traverse deux mondes parallèles mais identiques, ou presque... par le biais d'une petite porte. Dans «Avatar» (James Cameron, 2009), cette thématique est abordée par la découverte de Pandora, cette planète aux ressources inconnues. Ces trois films subissent un passage, comme un rituel, qui transforme leur réalité stable en un monde fantastique, instable. Alice tombe dans le terrier du lapin blanc, Coraline traverse la mystérieuse petite porte des souris acrobates et Jake Sully transpose son esprit à travers celui d'un Na'vi. On pourrait souligner le rapport à l'état de veille (onirique, à travers les rêves/rêves lucides) qui accompagne ce passage du réel à la fiction. Alice plonge directement dans ce monde onirique par le biais du terrier symbolisant sa chute. Coraline accède à la petite porte au long couloir lumineux, violet et bleu. Elle traverse les deux mondes durant la nuit, ce qui maintient une atmosphère de doute et de remise en question face aux événements paranormaux qui lui arrivent, laissant penser que "ce n'était qu'un rêve". Atmosphère qui perdure jusqu'à la fin du film avec l'épisode du chat qui, lorsque l'on pense que tout est fini, disparaît derrière un panneau "rose palace". Jake Sully transpose son esprit par le biais d'une cuve lui permettant d'endormir son corps humain pour réveiller son Avatar. Ainsi, le sommeil, le rêve, la transcendance l'emmènent dans un monde différent, Pandora, transformant le monde réel de notre biodiversité en un monde unique, fantastique, merveilleux et quelque peu hostile lorsque l'on n'est pas

---

2. Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, traduit du russe par André Cabaret, Strasbourg, Circé, 2013, p.27

accoutumé à ce paysage nouveau. «Avatar» est un film invitant à la découverte d'un autre monde, rappelant sans doute les premiers autochtones d'Amérique du Sud vivant sur le sol forestier bien avant l'arrivée des colons, ayant donc des connaissances ancestrales sur la forêt amazonienne tout comme les Na'vi avec le peuple de la forêt. Le voyage s'exprime à travers ce passage d'un espace à un autre. Un chemin qui se trace dans mon film à travers l'image de la liane, utilisée par les chamanes dans ce cadre ancestral amazonien pour se lier avec le monde invisible. Le rêve établit une porte, un passage entre un monde réaliste et une dimension psychique, plus proche du monde des esprits et de l'invisible. "Les Amérindiens utilisent énormément de produits hallucinogènes pour voir les non-humains, pour voir le monde de l'au-delà." (S. Rostain, Radio France, 2017) Un monde métamorphosé, transformé, fugitif : un monde onirique, divin.

### **La figure du chamane**

Le chamane est une figure emblématique culturellement associée au milieu amazonien, où les populations ancestrales autochtones utilisent des substances hallucinogènes lors de rites pour invoquer, réunir, et soutenir les esprits, cherchant ainsi à se rapprocher d'un monde invisible et spirituel. Les populations marronnes adoptent alors les mêmes coutumes et rituels que les populations aborigènes originelles d'Amazonie. Le chamane, avec son lien avec ce monde spirituel invisible, devient une figure importante de leurs traditions. Par le biais de plantes hallucinatoires, le chamane établit une connexion entre un monde fantastique, constitué de réseaux impressionnants et de vibrations imperceptibles à l'œil nu, et un monde caché, réel, humain. Il transporte les âmes et communique avec les esprits et la nature grâce à ces rites, ces passages spirituels qui connectent les âmes humaines aux divinités

ancestrales. Une symbiose et un respect mutuel ancestral s'effectuent entre les esprits de la nature et les hommes qui la peuplent et la vénèrent.

«L'écheveau aérien des lianes, tout comme le latic souterrain des racines et du mycélium, contribuent en effet à faire de la forêt une toile mouvante (bien plus complexe que le Web), un « tout monde » (comme le dit Glissant) en constante réinvention. Comme le souligne Emanuele Coccia dans *La vie des plantes*, que la philosophie stoïcienne ait pu voir dans la semence végétale l'incarnation exemplaire du « logos », de la « raison », de l'« âme du monde », n'est pas anodin : une semence végétale est toujours « psychédélique », elle ne peut que manifester l'esprit de la forêt, cet élan vital vers toujours plus de liens, de relations, de nouages entre les vivants »<sup>3</sup>

L'image du chamane découle directement des pratiques et rituels autochtones qui enseignent aux esclaves marrons à interpréter et comprendre la nature, alors nouvelle pour eux. La liane Ayahuasca représente ce lien vers le spirituel : un moyen donné par la nature pour transformer notre perception du monde et s'éloigner des attaches corporelles qui les relient à la terre, afin de voir plus loin et de comprendre ce monde organique. C'est un passage, un rituel, une transposition, une transmutation du corps et de l'esprit qui se relient à l'esprit de la forêt pour percevoir ce réseau infini de lignes qui se dessinent dans les motifs végétaux. Un réseau « bien plus complexe que le Web », dépassant la pensée, l'imaginaire et même le monde matériel, perceptible. C'est un monde en perpétuel renouvellement, un cycle infini d'évolution de corps vivant à l'intérieur d'une unité organique.

L'image-action, comme le présente Deleuze, est la

3. Dénètem Touam, lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt (multitudes 2018) p.184

représentation physique de la liane et l'art tombé agit comme cette succession d'images créant un mouvement, une action. Le tombé agit comme ce corps visqueux qui, collé bout à bout, forme un corps organique, vivant, en constante évolution (entropie). Comme le cinéma d'animation, l'art tombé évolue dans un régime de non-fixation de la forme<sup>4</sup>, dans la mesure où le corps plasmatique qu'ils incarnent se transforme, se modifie, se métamorphose ; passant d'un état à un autre grâce au principe d'entropie, dont le temps agit sur l'évolution des corps en constant changement. Le passage d'un état à un autre redimensionne la figure marronne dans une sphère où le mouvement, issu de la forme art tombé, se dévoile sous la forme d'une succession d'images qui donnent littéralement vie à l'objet qu'elles représentent.

Le rêve, par sa nature transitoire, sert de passage vers un monde parallèle. Un monde qui a existé dans le passé et qui resurgit dans le présent par le biais de Louis. Cette figure de Nganga traduit ce lien entre le passé et le présent. Le personnage de Louis se retrouve alors au cœur d'une dualité qui le place d'abord dans une position de « traître » du fait qu'il ait été contraint de divulguer beaucoup d'informations lors de sa capture. Cependant, sous un autre point de vue, Louis, en révélant des informations capitales, a permis à Taél de mieux comprendre son passé et de trouver une piste de recherche crédible. Ainsi, sous le prisme de la vision futuriste, Louis livre des informations cruciales en vue de se réunir avec Taél dans le présent. Par conséquent, il obtient le statut de Nganga après sa mort, et c'est à travers le rêve qu'il s'exprime et traduit sa propre réalité.

---

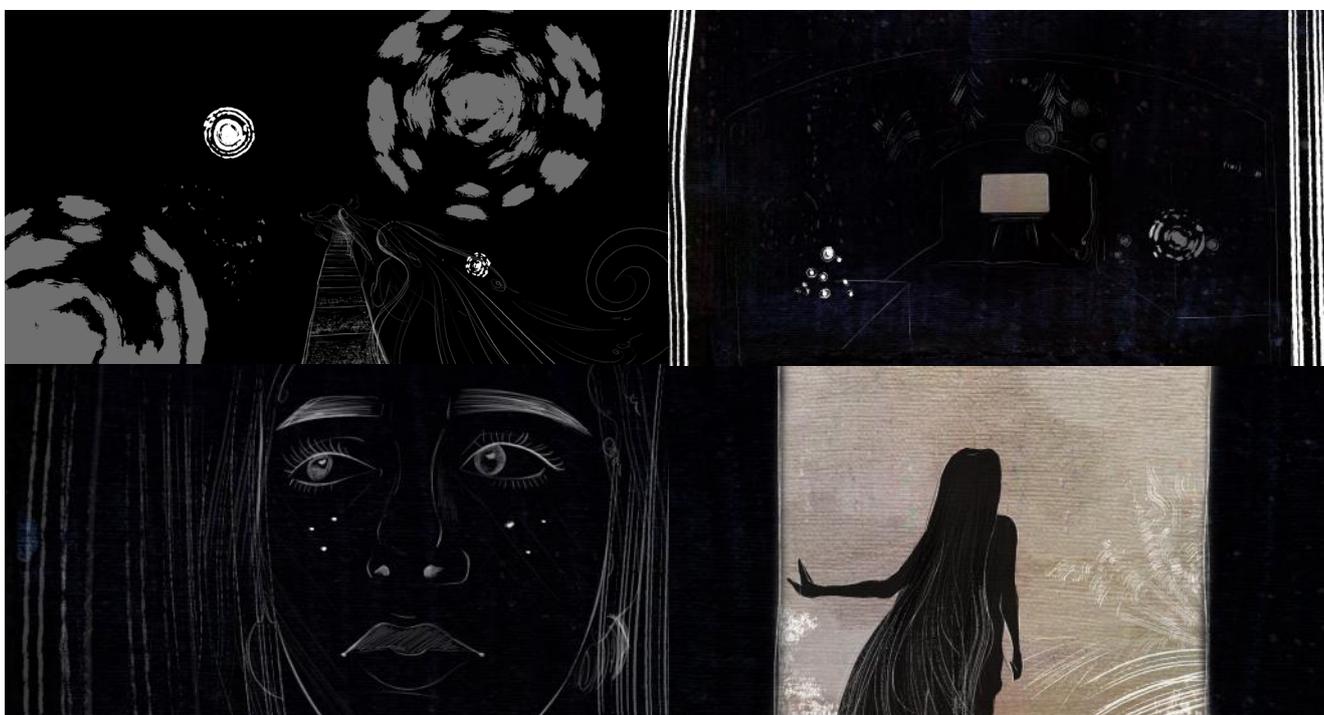
4. Sophie Lécole Solnychkine, *Aesthetica antarctica. The thing* de John Carpenter, Aix-en-provence, rouge profond, 2019. Dans son chapitre sur la viscosité et régime d'adhérence de l'image p.53

## **Nature, couleur et rêve**

Le rêve est souvent traduit à travers des couleurs évocatrices d'un monde spirituel, telles que le blanc, le bleu ou le violet. Ces couleurs scintillantes, luisantes et lumineuses rappellent l'univers de la magie et l'infini du cosmos, à la fois doux et vifs par leur transparence et leur luminosité. Souvent associées au paranormal ou à la magie, la transparence et la clarté des jeux de blanc évoquent la figure du fantôme. Par exemple, le violet et le bleu, dans un certain niveau de saturation, renvoient à des objets magiques liés à la sorcellerie ou inspirent des images spirituelles comme la figure du génie (bleu), ou du magicien et de la sorcière associés à l'astrologie, au cosmos, aux astres ou aux étoiles, variant ainsi entre le bleu du ciel (magiciens) et le violet astrologique, cosmique et spirituel. Le cosmos évoque également un fond noir profond, peut-être bleuté parfois, rappelant le ciel nocturne, accentuant ainsi les couleurs cosmiques et lumineuses. La traduction chromatique de la nature dans un univers fantastique se présente souvent sous forme de bleus luisants, avec des couleurs qui ne sont pas habituellement présentes dans la nature terrestre mais qui constituent une biodiversité attractive, magique et surnaturelle, rendant compte d'une nature sublimée, comme on peut le voir dans «Nausicaä de la Vallée du Vent» (1984) ou encore «Avatar» (2012), qui ont développé leur propre écosystème grâce à l'intervention de biologistes travaillant sur la cohérence de ce nouveau milieu. Dans «Avatar», la nature joue également sur les lumières et ce champ chromatique (bleu, violet, vert). Dans l'espace optique nocturne, la végétation s'illumine au contact des organismes vivants mouvants. La nature est une entité en elle-même, comme dans la pensée marronne, indépendante et possédant sa propre conscience. James Cameron interprète ce lien par une connexion presque intime entre l'homme et

l'animal, comme lorsqu'ils se « connectent » grâce aux fibres de leur terre en contact avec celles de l'animal. Tout comme l'arbre mère qui, sous des airs de saule pleureur, laisse tomber ses longues lianes roses sur lesquelles les Na'avis peuvent se relier et communiquer avec Tsa Eywa (l'esprit de la nature).

Mon métrage passe par plusieurs phases chromatiques associées aux fonds texturés coloré manuellement de manière traditionnelle. Des couleurs passant du brun à l'indigo transvasant l'esprit dans un monde plus ou moins concret. L'espace cosmique des éléments montre une mémoire de plus en plus profonde et dévoile d'avantage les points de lumière comme l'eau qui apparait comme des fragments d'étoiles dans l'espace. La nature est projeté via le code graphique instauré et propage une végétation à la fois fidèle (archives) et fictive (code graphique)



Liverato Marine, *Extrait Origines* (procreateDream) 2024

2. Concept art: Fiche matière, code graphique conception (brushs), animatique, affiches (visuels), teaser, espaces (prod), analyse d'œuvres

# Fiche matière

## "Terra

- avec ses teintes d'indigo et de thé, ses nuances racées de lin brut et de coton recyclé, ce carnet d'exploration est un concentré de nature.

Ce carnet est manufacturé par la 4ème génération de kagzi, dans l'atelier de la région de Jaipur auquel nous confions la réalisation de nos collections depuis 1993. Comme les autres articles de la collection. Liasse il s'inscrit dans la continuité des techniques traditionnelles de ces artisans, jadis seuls détenteurs en Inde des secrets de fabrication du papier à la forme\*.

Nous aimons revisiter leur savoir-faire ancestral et authentique pour un résultat original et inattendu. Ici nous avons choisi de mélanger - les Fibres : papier de lin naturel; papier chiffon 100% coton recyclé - les Teintures traditionnelles : thé noir & indigo - Les Textures et les Grains - pour autant de surfaces naturelles à explorer.

Pour vos pensées; vos voyages, vos dessins...

Les Carnets LIASSES sont aussi de calmes objets, au pouvoir décoratif.

-\*- L'artisan plonge le cadre dans le bain de pulpe, le ressort avec un mouvement habile qui répartit les fibres sur le tamis. Il fait une pose tandis que l'eau s'écoule, puis couche la feuille fraîche sur un feutre avant de plonger à nouveau le tamis dans la cuve, façonnant déjà la feuille suivante. Les mouvements sont doux, fluides, les rythmes sont réguliers, l'endroit est calme. Plus loin dans l'atelier, l'artisan pile les feuilles, les assemble en cahiers et les coud, avec un fil de coton...

Quels que soient leurs formats, leurs couleurs et les matières employées, tous les carnets LIASSE sont réalisés de cette façon.

Regardez, vous voyez cette frange douce qui frise le bord des pages? Elle est le témoin modeste et ravissant de cette belle histoire.

LAMALI PARIS

Fond texture papier technique traditionnelle indienne

Carnet offert par léa

Couverture indigo

pages (37):

18 blanches

6 beiges

8 marrons

5 indigo

Fibres tissé lignes entremêlés

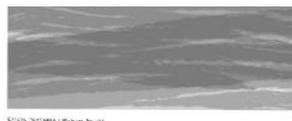
Texture fibreuse impression vieillit rappel au passé ancrage dans une temporalité.



L'ARTISAN (papier)



PLONGEMENTS & BAIN DE TEINTURE (papier)



LES TEINTURES TRADITIONNELLES



LES BORDS (papier)



ASSEMBLAGE & COUVERTURE (papier)

# MATIERES

Ce carnet est manufacturé par la 4ème génération de kagzi, dans l'atelier de la région de Jaipur auquel nous confions la réalisation de nos collections depuis 1993. Comme les autres articles de la collection. Liasse il s'inscrit dans la continuité des techniques traditionnelles de ces artisans, jadis seuls détenteurs en Inde des secrets de fabrication du papier à la forme\*.

Nous aimons revisiter leur savoir-faire ancestral et authentique pour un résultat original et inattendu. Ici nous avons choisi de mélanger - les Fibres : papier de lin naturel; papier chiffon 100% coton recyclé - les Teintures traditionnelles : thé noir & indigo - Les Textures et les Grains - pour autant de surfaces naturelles à explorer.

Pour vos pensées, vos voyages, vos dessins...

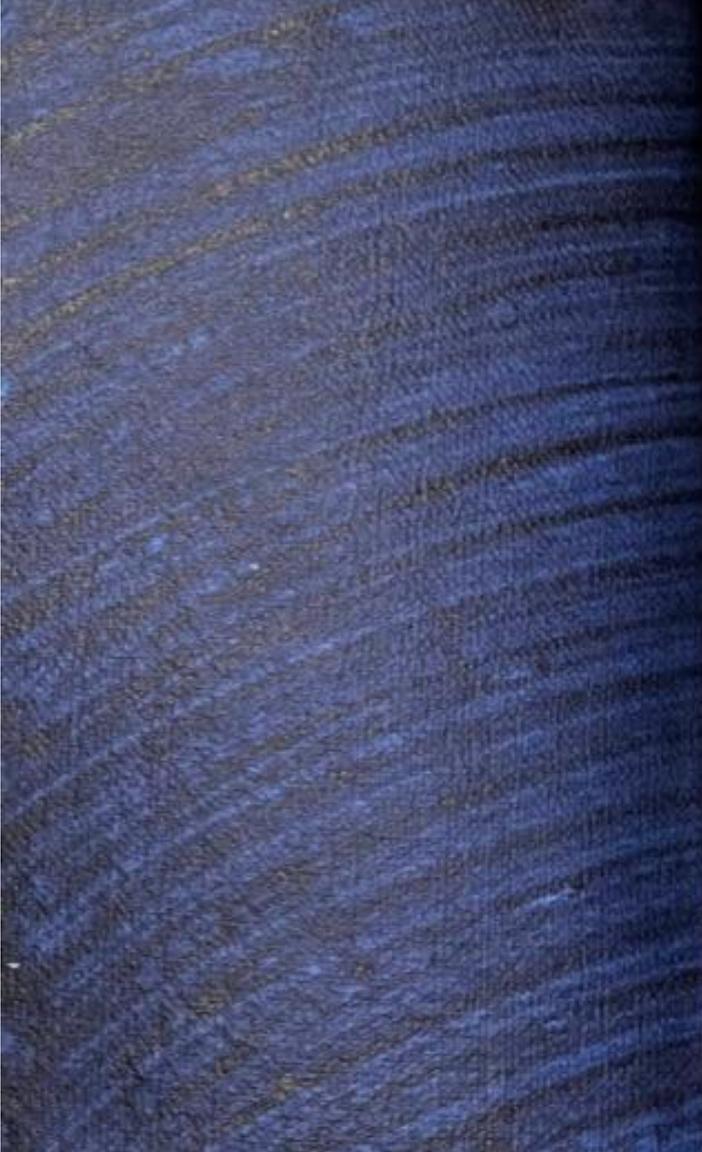
Les Carnets LIASSES sont aussi de calmes objets, au pouvoir décoratif.

-\*- L'artisan plonge le cadre dans le bain de pulpe, le ressort avec un mouvement habile qui répartit les fibres sur le tamis. Il fait une pose tandis que l'eau s'écoule, puis couche la feuille fraîche sur un feutre avant de plonger à nouveau le tamis dans la cuve, façonnant déjà la feuille suivante. Les mouvements sont doux, fluides, les rythmes sont réguliers, l'endroit est calme. Plus loin dans l'atelier, l'artisan pile les feuilles, les assemble en cahiers et les coud, avec un fil de coton...

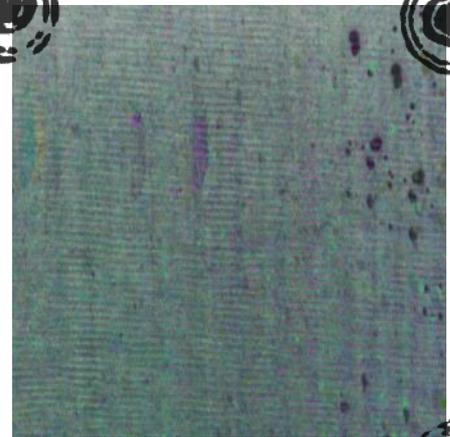
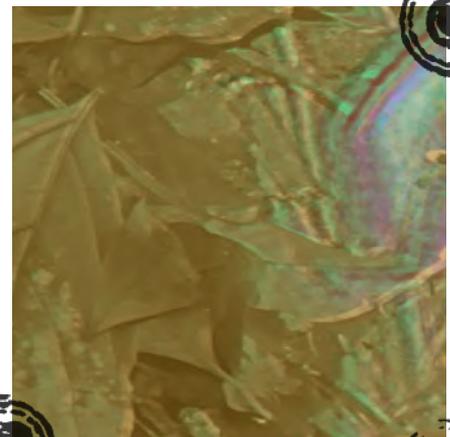
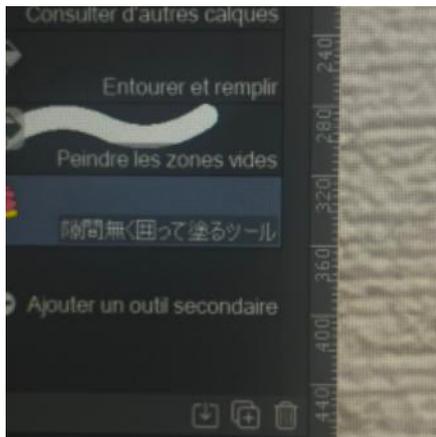
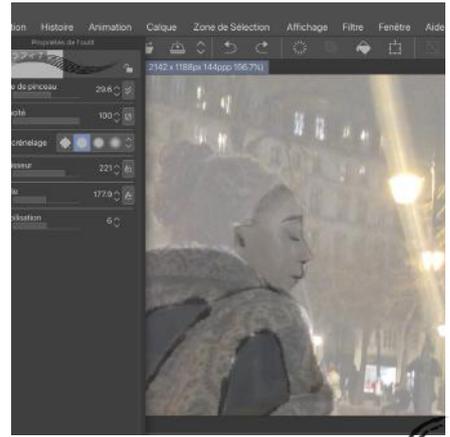
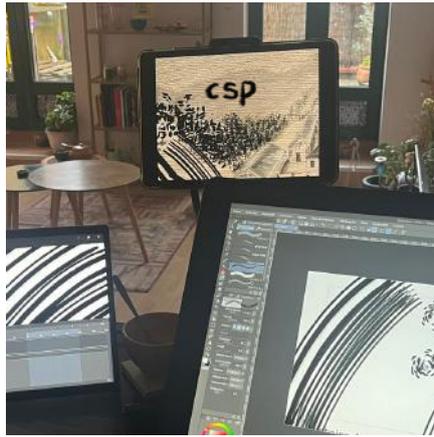
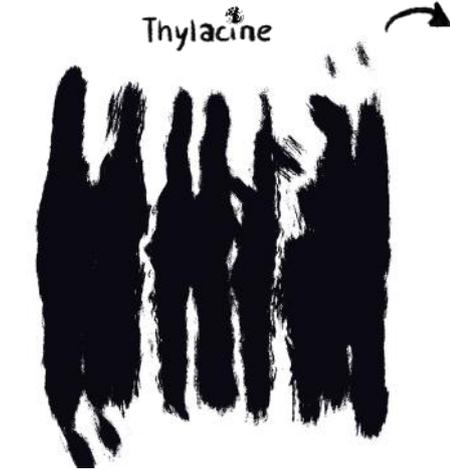
Quels que soient leurs formats, leurs couleurs et les matières employées, tous les carnets LIASSE sont réalisés de cette façon.

Regardez, vous voyez cette frange douce qui frise le bord des pages? Elle est le témoin modeste et ravissant de cette belle histoire.

LAMALI PARIS



Code Graphique: création Brush thylacine (procreate) sur csp et conception de brushes (procreate)



 conception de brushes (procreate)

# Animatique



ISCID PRÉSENTE

# Origines

RÉALISÉ PAR  
MARINE LIVERATO

ENTREZ DANS UN VOYAGE FANTASTIQUE AU COEUR DE LA FORÊT GUYANAISE  
OÙ SONT LES MARRONS QUI ONT BRISÉS LEURS CHÂÎNES?



**iscid.**  
Institut Supérieur  
Couleur Image Design



**EIDOS**  
CINEMA



MASTER CINÉMA D'ANIMATION  
INSTITUT SUPÉRIEUR COULEUR IMAGE DESIGN  
2023 // 2024

IsCID présente

# Origines

Réalisé par  
**Liverato Marine**

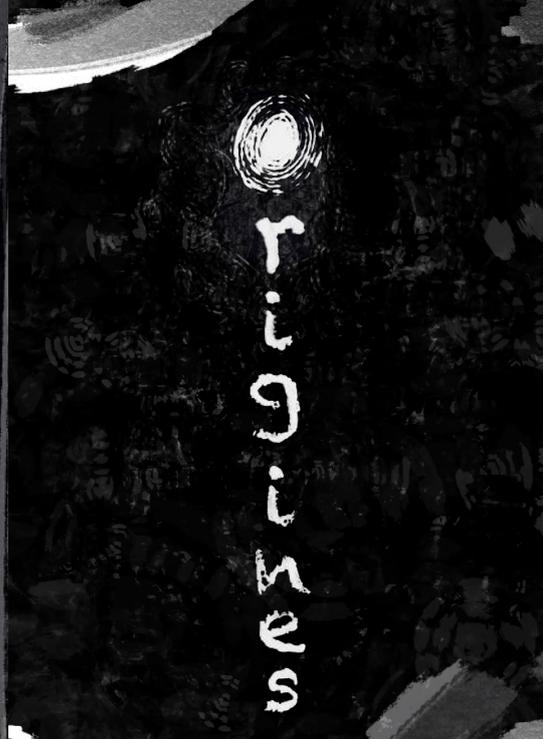


Iscid présente



# Origines

Réalisé par  
**Liverato Marine**



ISCID PRÉSENTE

# Origines

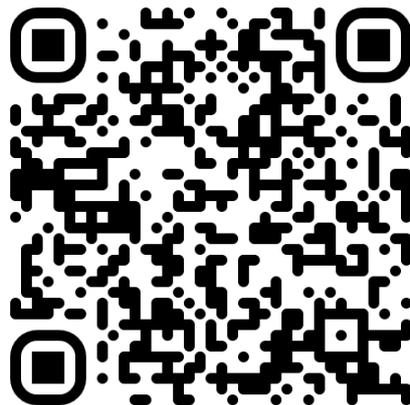
RÉALISÉ PAR  
MARINE LIVERATO

# Expérimentation animée



Teaser, metamorphosis, esthétique de la disparition

Scan me!

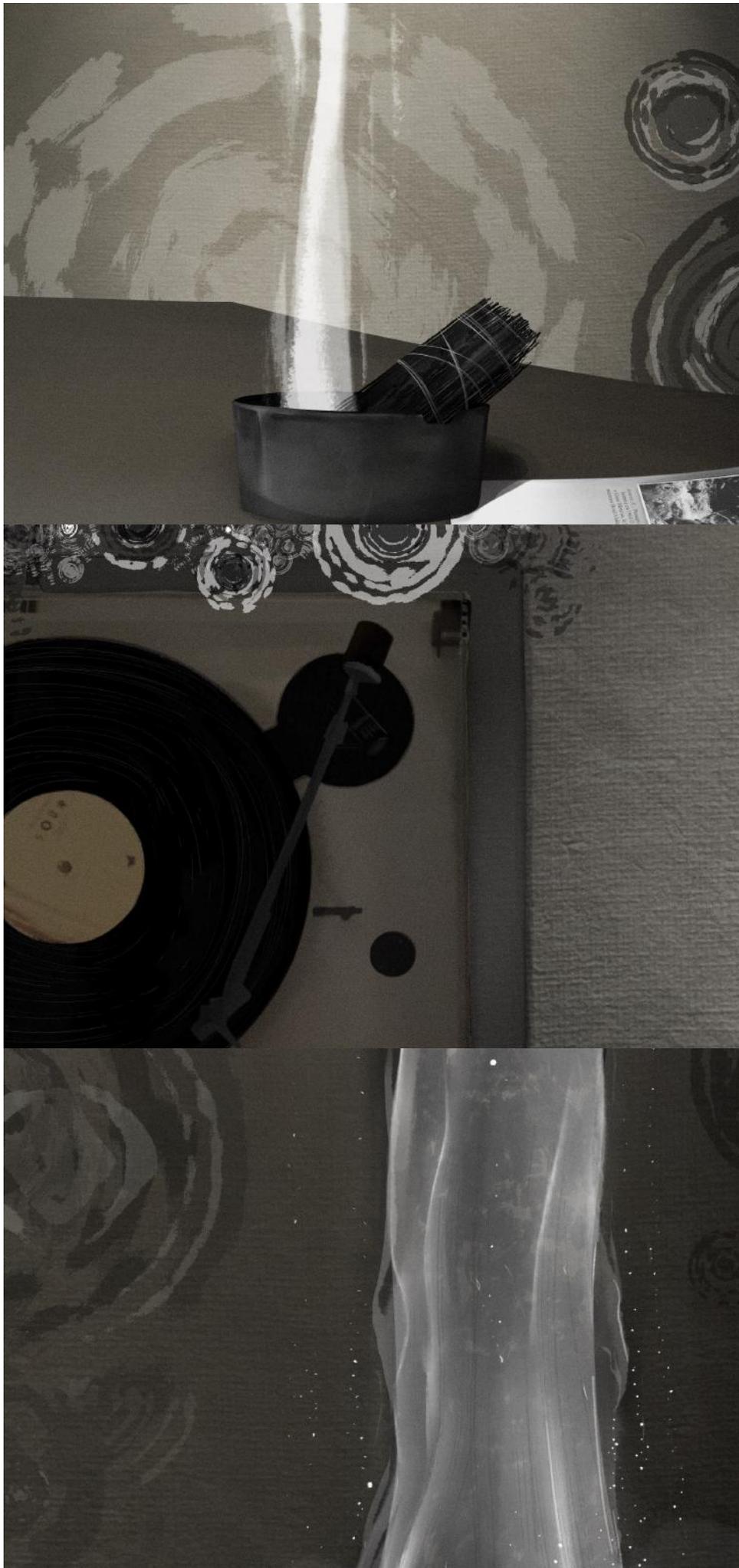




# L'atelier botanique



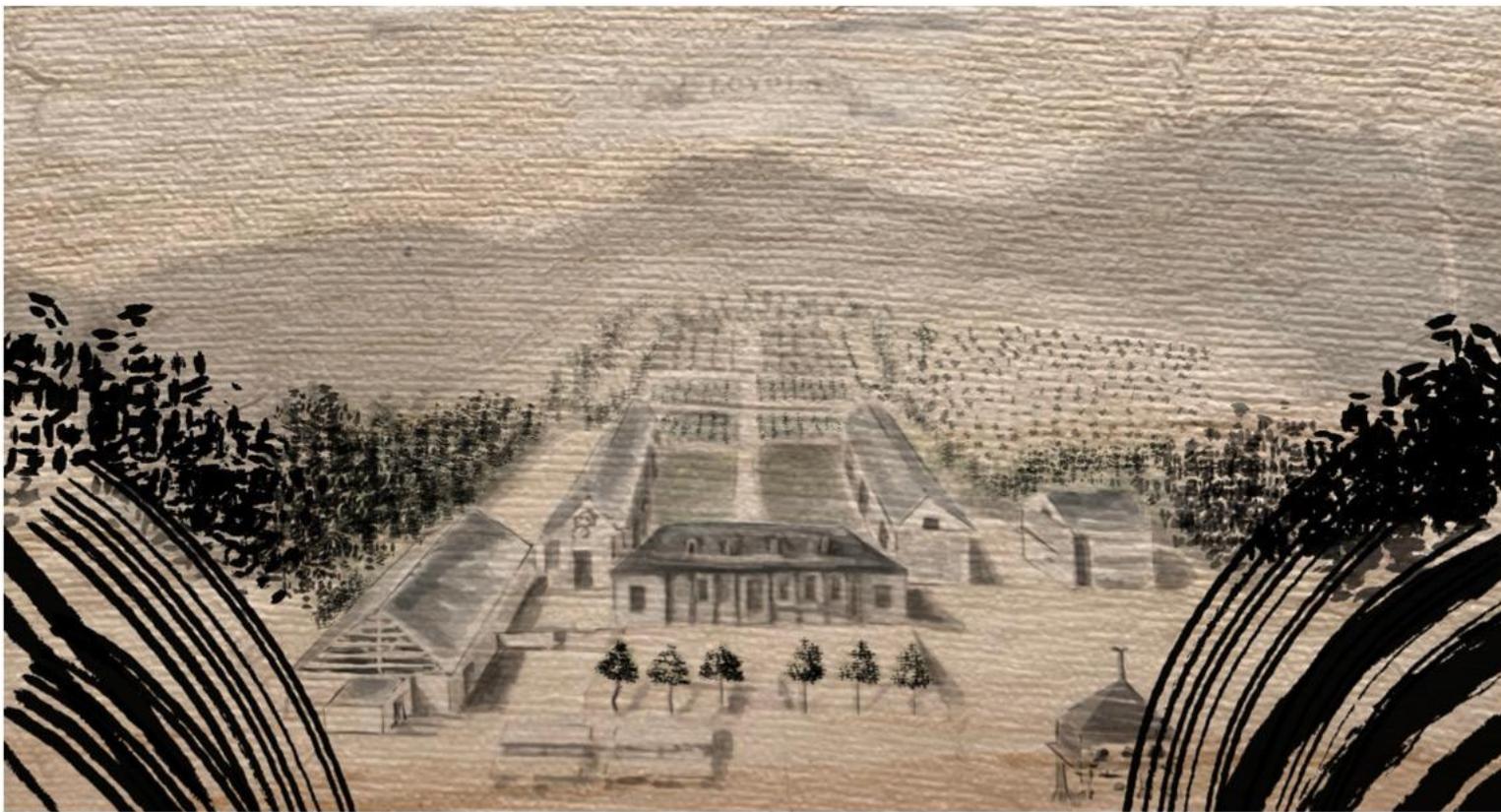
*\*Liverato marine, illustrations Procreate, 2024*



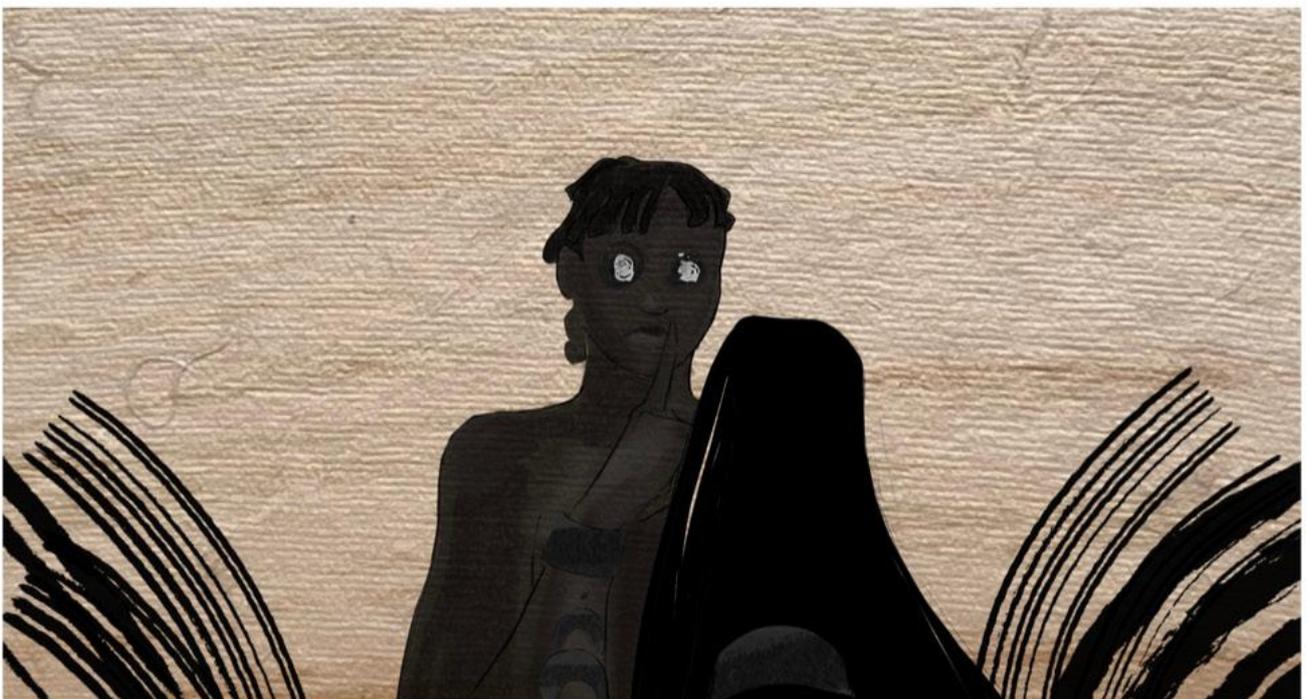
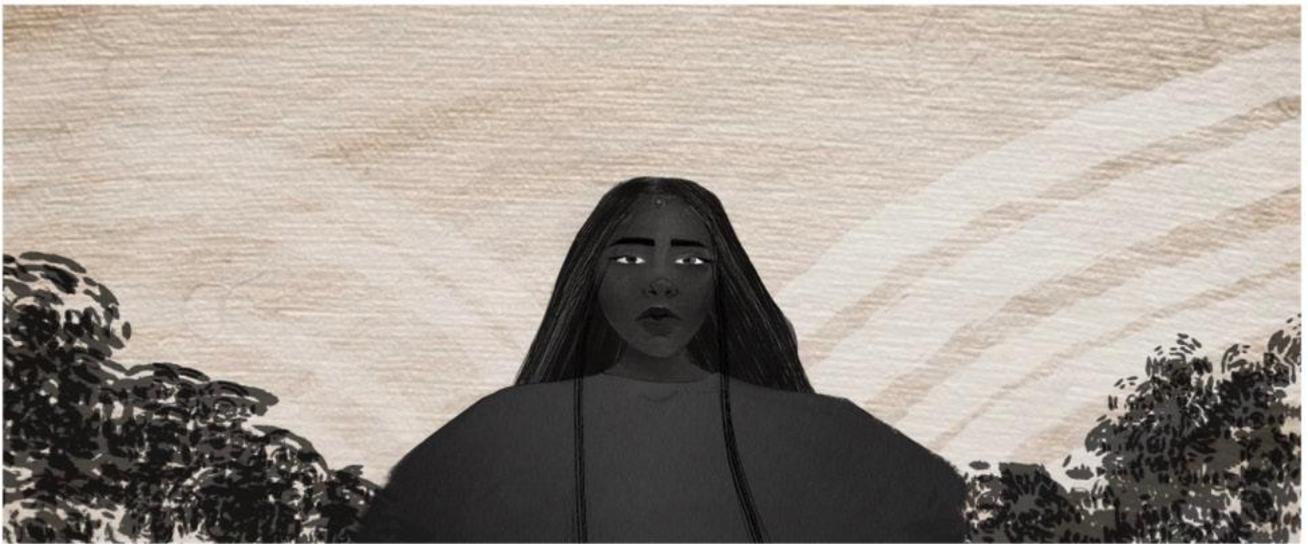
*\*Liverato marine, illustrations Procreate, 2024*

# La plantation

Liverato marine, la plantation loyola, illustration Procreate, 2023



Liverato Marine, *Extrait Origines* (procreateDream/CSP) 2024

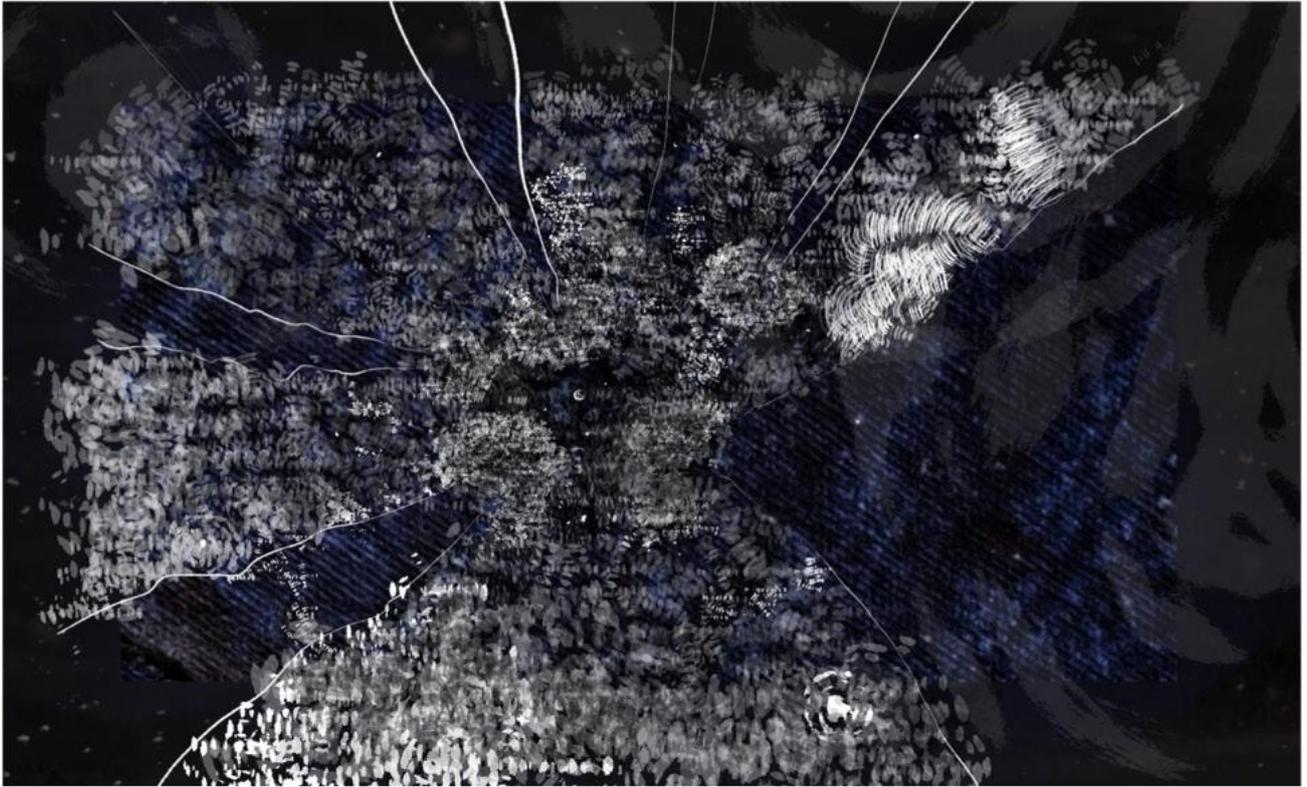




« Rivières et montagnes »



## Le grand bois « lavi danbwa »



Images extraites du film - Origines - Liverato marine - 2024

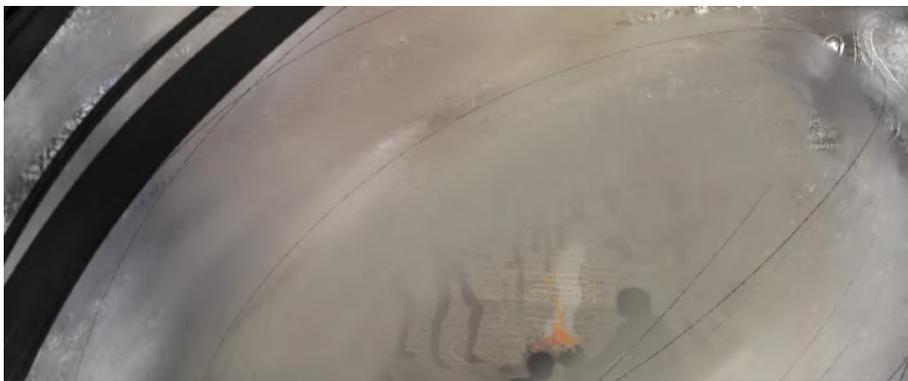


Liverato Marine, *Extrait Origines* (procreateDream/CSP) 2024

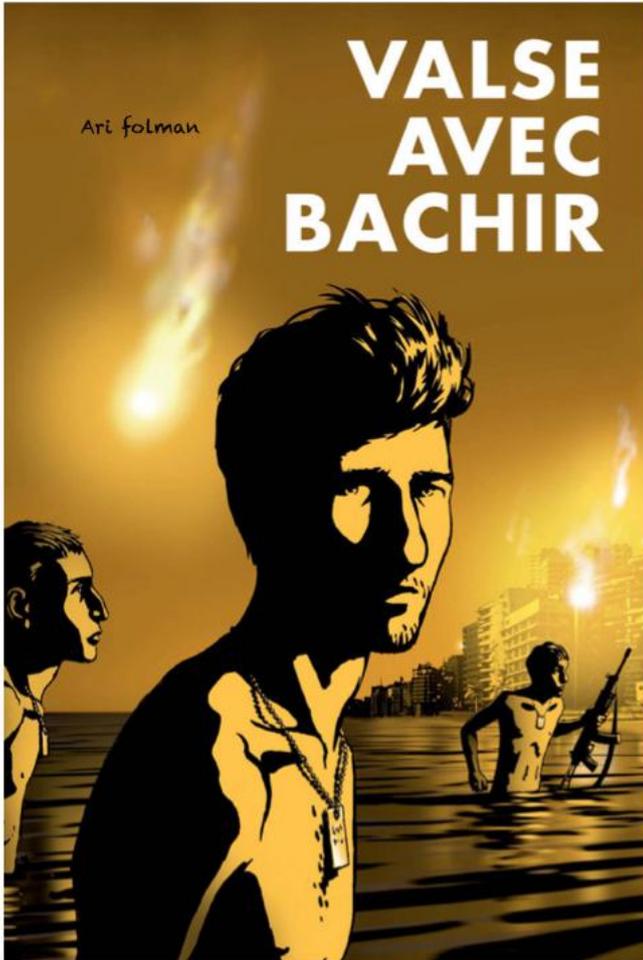
# Le quartier général des marrons



Liverato Marine, *Extrait Origines* (procreateDream) 2024



# Références artistiques



Le réel confronte la fiction dans l'imagerie du dessin animé.

Analyse: valse avec Bachir, Ari Folman (2008)

Ari Folman est un réalisateur indépendant Israélien, connu pour ses longs métrages d'animations tels que *The congress* (Le Congrès, 2012), *Waltz with Bachir* (Valse avec Bachir, 2008) ou plus récemment, *Où est Anne Frank !* (2021).

*Valse avec Bachir*, film d'animation mêlant différentes techniques cinématographique (notamment grâce à l'intégration de séquences d'archives vidéo en prise de vues réelles), reprend les codes du documentaire pour aborder le sujet de la guerre du Liban de 1982. Notre protagoniste principal, Ari Folman, va se replonger dans ses souvenirs se remémorant le périple qu'il a vécu durant cette guerre. Un instant tragique dans l'histoire, laissant des milliers d'innocents et de morts derrière son passage.

La thématique du souvenir est traduite à travers un prisme chromatique qui nous ancre directement

dans un contexte de guerre tout en gardant des phases hors du réel: rêve, souvenir, réalité, le code couleur mis en place dans ce long métrage permet de nous positionner dans une réalité plus ou moins fictive.

Comment la couleur permet-elle de suivre le cours du souvenir dans ce long-métrage ? Et en quoi la couleur permet-elle une rencontre entre la fiction et le réel?

En effet, notre protagoniste se réfère à un souvenir auquel il se raccroche nous décrivant trois hommes nus se baignant dans la mer, dans le calme, dans le noir profond de la nuit qui les berce dans l'obscurité. Une paix rompue par la lueur jaunâtre d'amas lumineux jaillissant des cieux, comme des boules de feu tombant du ciel. Un souvenir qui le pousse à aller au contact de ses anciens coéquipiers pour tenter de recouvrir sa mémoire et comprendre quelle réalité se cache derrière la fiction. Les phases d'investigations, illustrées par la déposition de ses camarades, rappellent fortement le mode documentaire dans le style *interview face caméra*. Lorsque l'on se plonge dans un souvenir, l'animation donne la possibilité d'exprimer des couleurs au delà du réel contrairement à ces phases d'interview aux couleurs réalistes. Une palette chromatique se dessine, souvent bleu ou jaune, à l'aspect artificielle pour les phases oniriques et des teintes naturelles, neutres et réalistes pour les phases de discussions. Ainsi, nous analyserons trois différentes catégories chromatiques interprétant le souvenir. La première à [1 :03 :00], renvoie au souvenir d'Ari Folman lorsqu'il est dans la mer, sombre. La seconde à [1 :21 :50] qui nous montre le passage de la fiction au réel avec l'intégration d'images d'archives vidéo (PVR). Et la dernière scène à [17 :40 à 19 :20], une séquence que l'on pourrait nommer *Souvenir Bleu* dans sa traduction chromatique. Dans cette séquence on voit le rêve de l'ami de Bachir, une dimension poétique et onirique dévoilant la condition infantile des soldats durant la guerre. Un point de vue au centre de mon métrage dans la mesure où Louis n'avait que 15 ans lorsqu'il a fuit les plantations. Un aspect souvent délaissé par l'histoire car on oublie souvent que l'on envoie des enfants au combat.

## Scène [1 :03 :00] Souvenir Jaune :

Cette séquence nous montre le souvenir de Ari Folman : des hommes se baignent dans une gigantesque étendue d'eau perdu dans l'obscurité infinie du noir ambiant. Les vagues bercent les corps nus comme l'enfant dans le ventre de sa mère. Le son de l'eau couvre le silence du néant. Soudain, des lueurs jaillissent au loin et retentissent comme des alarmes. Les corps étendus dans l'eau se lèvent, sortent et, devant ce monochrome jaunâtre créé par ces boules enflammées, se rhabillent hors de l'eau. Cette séquence utilise un monochrome de jaunes et de noirs vifs pour mettre en valeur deux aspects :

Le premier nous montre une valeur de jaune qui envahi progressivement le cadre plongé dans l'obscurité. Une référence au réveil de l'enfant et de la condition précoce des hommes envoyés à la guerre. En effet, le noir obscur symbolise l'attente, la mort, le néant, et le jaune vif représente le soleil, le réveil, le feu. Des notions en opposition créant un conflit: une dynamique d'opposition des couleurs qui montre un contraste entre la dure réalité et le souvenir flou, abstrait. Le choix du jaune nous ancre directement dans le cadre des films de guerres souvent représentés dans des teintes sépia, tirant vers le jaune. Néanmoins, dans ce souvenir le jaune apparaît vif, dans une teinte saturé, trafiqué, dévoilant le côté artificiel de cette réalité: ce qui constitue mon second point. Le monde du rêve se montre par le choix d'un jaune particulièrement vif, saturé, artificiel en opposition au noir astral de l'étendue marine. Ce choix d'une nuance vive et très lumineuse nous dissocie de la dimension réaliste des couleurs instaurées durant les phases de rencontres. Chaque rencontre amène à une nouvelle histoire, illustrée d'une nouvelle manière. Le souvenir d'Ari Folman est le seul avec des couleurs aussi nettement définies, ce qui le différencie des autres. Le rêve est sous-entendu à travers un monde métaphorique qui embellit et lisse les traits une réalité bien plus dure. Enfin, le réel reprend le dessus au fur et à mesure qu'il déambule au milieu des rues et des gens. On se retrouve dans une atmosphère

chromatique grisâtre (réaliste) et le souvenir s'arrête. On passe du noir au jaune, puis, à une dimension plus réaliste des couleurs qui concrétise le rêve dans la réalité.

## Scène de fin à [1 :21 :50] PVR

En effet, sa mémoire fait écho à une réalité, et c'est à la fin que l'on relie ce souvenir onirique avec la dure réalité par l'incrustation d'images d'archives (pvr). On y voit des mères en larmes. Elles crient, elles hurlent, elles implorant. Les corps des enfants déçus dans les attaques de bombes. Et notre protagoniste face à cette horreur. On comprend que la douloureuse réalité lui a fait perdre la mémoire, transformant ses souvenirs réels en une fiction poétique et *euphémisante*. L'animation nous dévoile d'abord Ari Folman, déambulant comme dans son souvenir, sauf que cette fois les couleurs sont plus nettes, réelles, concrètes. Une réalité brute. Face à lui, ce paysage réel que l'on découvre en même temps que lui, après un cut, passant sans transition de l'image animé à la prise de vue réelle (PVR). C'est ainsi que le film se clôture, des images archivées d'une guerre tragique laissant des milliers de victimes dans ce combat.



Images du  
souvenir  
jaune  
[1:03:00]



## Scène Souvenir Bleu [17 :40 à 19 :20]

Cette séquence illustre le souvenir raconté par l'ami de notre protagoniste. Un rêve complètement fantasmé où il nous décrit un moment suspendu sur un bateau.

Assis sur le mas du bateau, il a l'air épuisé.

Dans ce monochrome bleu, il fait nuit, sombre.

Au loin, il voit apparaître une femme qui nage dans l'eau.

Une femme nue, gigantesque, magnifique, dont le corps reflète le bleu infini de l'espace aquatique autour d'eux. Les cheveux au vent, elle s'approche de lui, le porte tendrement dans ses bras et plongent dans l'eau. Posé sur son immense corps, elle nage comme une barque l'emportant loin. Il regarde le bateau sur lequel il était quelques instants plus tôt, dans le calme, flottant. Soudainement, un avion vient briser ce silence, en laissant lui derrière des bombes rouges faisant exploser le bateau sur lequel il était de base. Le champ chromatique passe brutalement du bleu au rouge. Notre personnage ne bouge pas, gardant la même posture sans bouger, regardant se consumer le bateau au milieu de l'eau enflammée.

La mère protectrice s'incarne à travers la figure de la femme aquatique, dont la nudité reflète une grande humanité. Sa taille montre sa position divinatoire par rapport à l'être que l'Homme représente lorsqu'il témoigne de son souvenir. Il est dans une position de faiblesse et elle apparaît dans le plus grand des calmes pour le prendre dans ses bras et l'emmener loin du danger, comme une maman. L'eau est encore une référence au liquide amniotique et renvoi à l'image de la femme génitrice. Elle protège son enfant reposant dans/sur son ventre; cette fine barrière protectrice qui nous sépare du monde. Un monde dans lequel on est propulsé brutalement et qui rompt ce lien qui nous uni avec notre mère. Comme la barrière végétale protège les marrons du danger, la figure d'une mère (nature ?) n'offre-t-elle pas l'expression ce lien unique, humanisant ? La mère est ainsi l'image de la gardienne, de l'amour, de la paix interne, de l'union dans l'intimité. Elle fait encore écho à la dimension infantile de ces hommes voués à eux-mêmes, loin de leur famille. Une

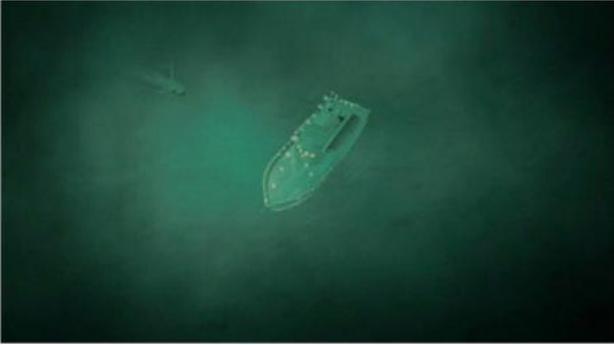
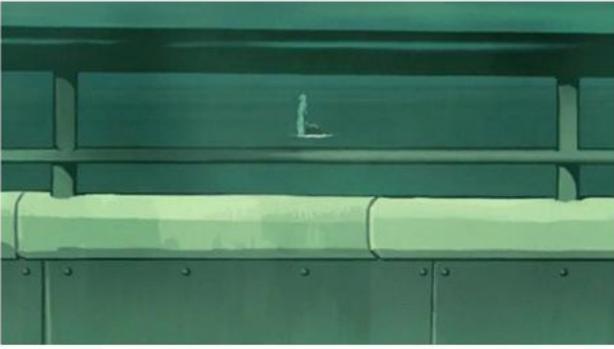
image que l'on retrouve dans la barrière végétale de la nature qui s'incarne dans la grande Amazonie; diversité infinie d'espaces variés, entortillés, labyrinthiques où l'on se sème, où l'on se perd, où l'on se camoufle pour se fondre dans l'amas végétal et humide de ce climat si particulier et disparaître pour faire corps avec la nature.

L'aspect chromatique offre au spectateur une nouvelle dimension dans laquelle les sentiments s'expriment par des monochromes harmonieux, jouant sur des oppositions colorées (jaune, bleu/rouge, bleu/ noir, jaune). Ainsi, comme l'eau incarne la mère protectrice, l'Amazonie sera une entité à part entière, symbole de la gardienne maternelle. La majorité de mon métrage se basera sur des nuances de noirs et de blancs, intégrant alors la couleur grâce à la matière en utilisant des fonds manufacturés aux teintes sépias (beiges, jaunâtres, orangés etc.) ou indigos (bleus, noirs). La couleur sera emmenée par les fonds, indiquant les différentes étapes traversés par Taël et Louis. On suit la logique du chemin emprunté par Louis (7). Ainsi, chaque lieux visités se liera à un fond papier ou atmosphère précise. Le code chromatique rappelle l'Histoire grâce au papier qui fait échos au vieux parchemin ; comme si on inscrivait l'histoire au fur et à mesure du temps. Le champ chromatique (brun, sépia) rappelle l'aspect historique, ancien, des faits qui s'intègrent dans le papier comme sur un vieux parchemin abimé. Le noir et le blanc du pinceau reprend, entre autres, les codes des artistes actuels traitant la question du marronnage comme les multiples illustrations de Mac McGill (8), des illustrations que l'on peut retrouver dans *Marrons, Origines et destinées* (Quincy Saul, édition libre 2021) un livre qui retrace l'histoire du marronnage sous forme de BD. Le style graphique de Mac McGill adopte une dynamique d'accumulation de lignes incorporées à une organisation graphique/ illustrée structurée. On joue sur le dynamisme à la fois surréaliste et abstrait des lignes noires.

---

(7) Voir schémas p52

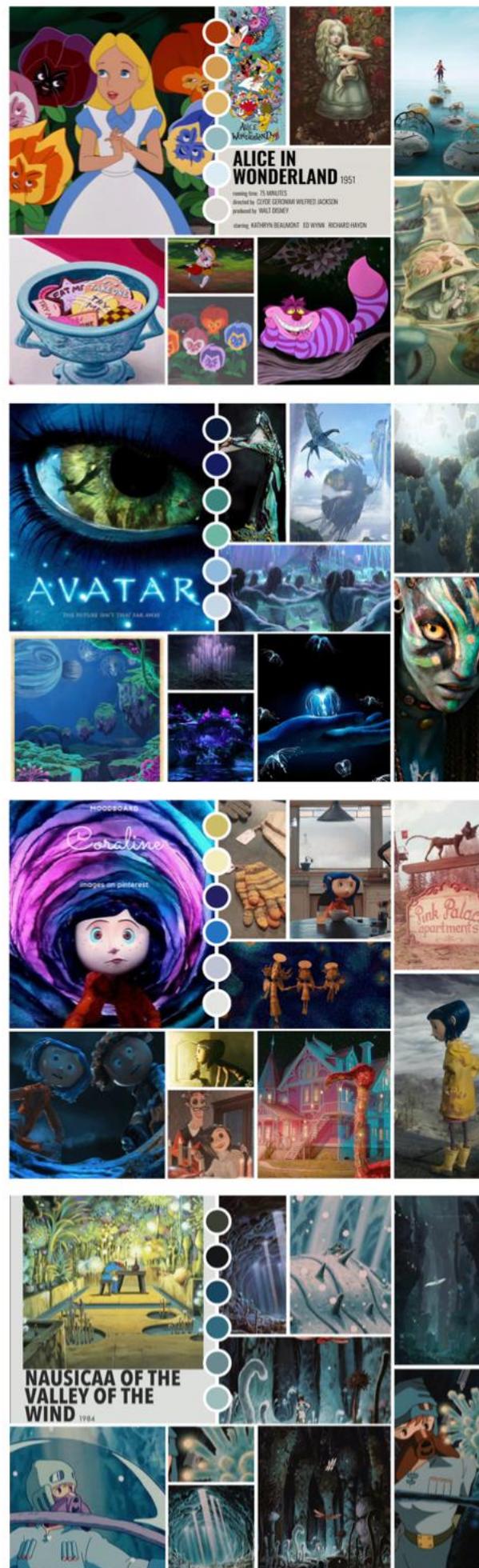
(8) Voir annexes p.160



## Analyse Laboratoire Nausicaa de la vallée du vent, Miyazaki 1984

*Nausicaa de la vallée du vent* est un film réalisé par Miyazaki en 1984 et aborde la thématique de la destruction de la nature. Un sujet précurseur d'un nouveau flux de pensées, conscient d'un déclin de la planète et de l'importance de la sauvegarde du milieu vivant. Les films des studios Ghibli sont généralement connus pour leur implication et leur positionnement politique notamment face à la question de l'environnement. On pourrait prendre l'exemple d'Isao takahata avec *Pompoko* (1994) nous dévoilant l'évolution des paysages japonais qui entrent dans une ère d'industrialisation. La déforestation massive des paysages pousse les Tanukis transformistes à partir. Un prisme dans lequel l'homme contraint la nature sauvage à se comporter comme l'homme et à s'introduire dans le paysage urbain au risque de disparaître. Une évolution tragique mis en avant par cet animal emblématique du Japon : le tanuki. Un film rejoignant mon métrage sur plusieurs aspects ; le pouvoir des tanukis transformistes peut les métamorphoser en différents objets ou êtres comme les marrons se camouflant. Des notions liées à la magie du pouvoir de la métamorphose et de la mutation. On travestit l'enveloppe corporelle qui se dissimule par un acte de transformation de son apparence pour préserver l'être. La protection passe par la dissimulation et le masque de soi. On se camoufle en imitant, en se changeant, en se rendant anonyme. Le combat des tanukis est le même que celui des marrons ; sauver leur vie, leur liberté. L'espace dans lequel les tanukis vivent, comme les peuples autochtones d'Amazonie, se font envahir par les codes d'une société oppressante et meurtrière. La nature qui constituait l'environnement et le foyer, se transforme et évolue en disparaissant rapidement, laissant place à une nouvelle société. La fin du film nous dévoile une triste réalité où les Tanukis doivent se transformer en hommes pour survivre. Une image que l'on peut reporter sur les populations autochtones et les marrons en Amazonie dépossédés de leurs terres et dont la culture est transformée par les valeurs d'une société occidentale. Enfin, ce film utilise le style documentaire pour parler de la vie des Tanukis transformistes, un sujet fictif créant un contraste avec le format narratif documentaire qui nous décrit la vie des Tanukis en voix off. De plus, l'animation 2D papier image par image rend le propos et le style davantage perturbant par l'aspect inédit, hybride à cette époque. On a une réelle confrontation du réel et de la fiction en jouant sur les codes documentaires pour traiter un sujet fictif et pourtant bien réel, laissant alors transparaître une part de réalité et d'informations documentaires concrets.

## Mood boards

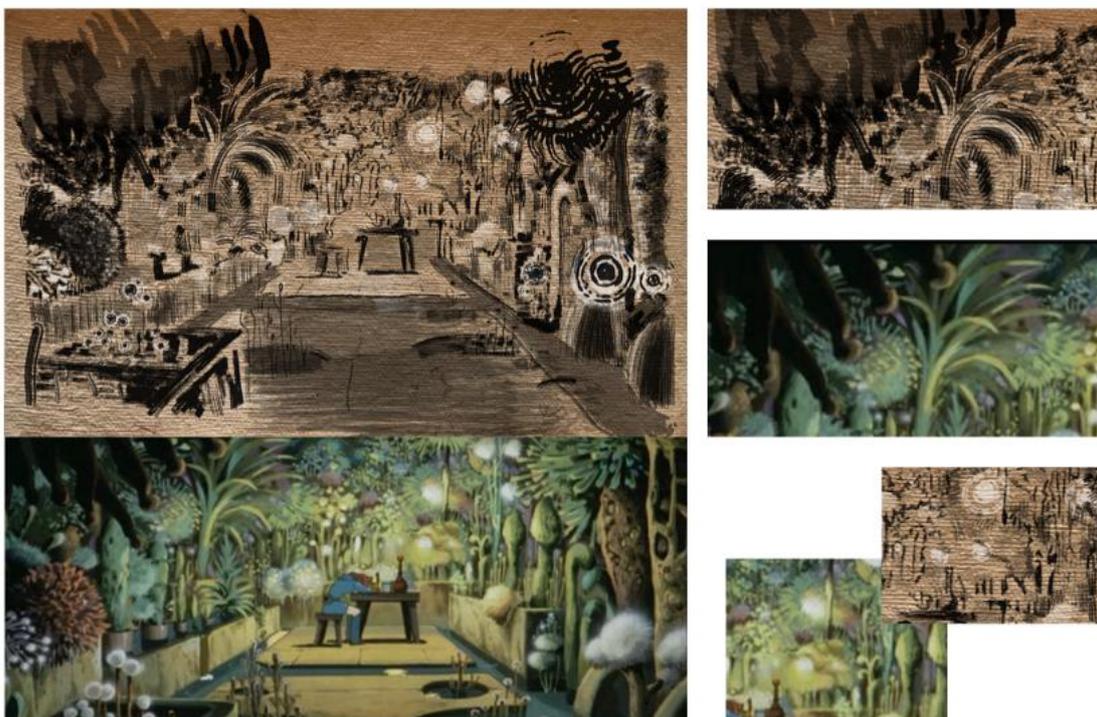


Pour revenir à Nausicaa, le sujet traite essentiellement la déforestation et ses conséquences sur l'environnement. On se situe dans un monde post-apocalyptique avec une esthétique *steampunk*. L'intérêt dans ce métrage est la forte représentation de la nature et la création de la fukaï, développée dans ce monde comme des spores toxiques rendant l'air irrespirable. On suppose qu'ils sont le reflet de la rébellion de la nature face à l'homme destructeur.

Dans son laboratoire d'analyse, Nausicaa observe, classe, échantillonne les différentes espèces végétales telle une petite botaniste et conçoit une variété saine de plantes à partir de la fukaï. La séquence dans l'atelier est une scène clé, touchante par le réel langage bâti avec la nature. Grâce à sa grande écoute et son observation aiguisée, elle suscite un lien unique entre la nature et l'homme. On a une réconciliation entre l'homme et la nature par un retour aux sources et une appréhension respectueuse de l'environnement. On peut alors observer cet espace architectural ultra-végétalisé. Une nature transformée pour correspondre à l'univers post-apocalyptique *steampunk* instauré dans cette dystopie. L'atmosphère générale dans la fukaï érige un champ chromatique bleu et blanc (lumineux). Les plantes sont assez réalistes car elles reprennent les codes des plantes classique : des tiges, des feuilles, des pédoncules. La volonté de Miyazaki va dans la valorisation d'un monde souvent délaissé, mis de côté, rabaissé à un certain rang comme le monde des insectes et du microscopique. Ainsi, tout ce qui constitue l'infiniment petit est remis à une échelle plus importante: des fleurs géantes comme des pissenlits avec des gros pompons en guise de pistils. Certaines plantes sont très velues, très pelucheuses, d'autres en palmier, exotiques. Une variété végétale inspirée d'un réel de base miniature, agrandit et retranscrit dans une palette chromatique variant du bleu au jaune (vert) en passant par le blanc (lumière).

L'espace dans lequel se situe Nausicaa est plein d'espèces de plantes qu'elle a détoxiqué grâce à la science et l'analyse. Une diversité qui pourrait rappeler l'espace tropical de la nature dense de l'Amazonie. Ce modèle inspire l'esthétique générale de la végétation dans l'atelier de Taél. Un lieu qui reflète l'immensité à travers l'infiniment petit et l'infiniment grand. Un endroit où prospère la vie et dans lequel Nausicaa, Taél se recueillent et expérimentent, loin du reste du monde.

Mon esthétique combinera alors ce décor végétal avec une architecture dite coloniale (Guyane fr). De plus, des éléments de contexte seront répartis dans la pièce à travers des planches de recherches sur le marronnage ou encore des éléments sur la vie de Louis disposant des indices sur ce qu'il va se passer par la suite ou ce qu'il risque d'arriver à Taél..



Annexes: pompoko, Mac McGill, Doc seven, Forêt amazonienne

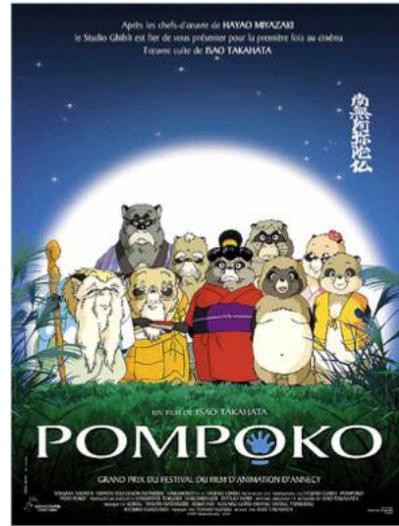


Fig 26 : Broussailles, massif de Bambusa sp., site de Pascaud (© Leblanc, Archéobotanique et archéopédologie appliquées aux sites amérindiens et coloniaux du massif du Mahury, 2016, p.10).



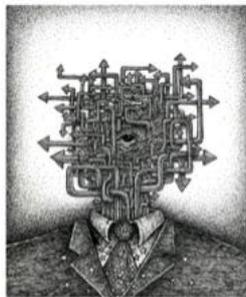
The Trumpona virus  
JUNE 24, 2020



'I Can't Breathe'; Black men are targets  
JUNE 9, 2020



er in chief goes viral — for real  
M 2, 2020



Trying to follow 'The Politician'  
OCTOBER 6, 2022

Mac McGill



Doc seven, au cœur de la forêt amazonienne



CHAPITRE III: Métamorphoses des Lianes  
fantômes.

## 1. Les métamorphoses, corps en mutation

### **a. Une frontière hétérotopique: «lavi danbwa» et art de la guerre**

*L'esprit du marronnage c'est l'appel de la forêt.*

Cet aspect de « dissimulation » du marronnage provient directement de la lutte des marrons, fortement associée à la notion de fuite. Ce terme pourrait être interprété comme de la lâcheté, la fuite étant vue comme une peur « d'affronter ses problèmes en face », décrite comme l'interprétation d'une « attitude passive » face à l'oppression. Une idéologie stéréotypée est fortement intégrée dans les pensées collectives où l'esclave n'a plus la capacité, la liberté ou l'envie de quitter la plantation dans laquelle on lui a enlevé toute forme d'humanité, à tel point qu'il n'est plus capable d'aspirer à une vie meilleure, libre. Cependant, cette vision restreinte, basée sur une conception « virile et héroïque du combat », confond « résistance et affrontement » dans une vision frontale du champ de bataille. La conception d'un combat en face-à-face n'est qu'une modalité, une interprétation de la résistance, de même que la bataille n'est qu'une norme de la guerre, mais n'en fait pas l'unique légitimité de toutes les pratiques ; ce n'est qu'une manière de s'affronter.

« La guérilla – la tactique privilégiée des nomades, des marrons, de toutes les bandes et minorités en rupture de ban – se présente ainsi comme une « non-bataille » où la ruse, la tromperie, le travestissement, le camouflage, les fuites et attaques surprises se rient de la morale des puissants. »<sup>1</sup>

1. Dénètem Touam, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitudes 2018) (P.177)

Ainsi, la conception de la guerre dépend du point de vue, comme le montre la citation de Gilles Deleuze et Félix Guattari : « “ l'homme de guerre [en tant qu'élément d'une machine de guerre nomade] n'est pas séparable des Amazones<sup>2</sup> ” , c'est sans doute parce que la guérilla relève davantage de l'art dit “ féminin ” du maquillage que du code d'honneur des preux chevaliers. »<sup>3</sup>. Cela dépeint alors le portrait d'une communauté qui ne fuit pas par peur de l'affrontement mais par conviction d'une vie meilleure, une vie libre et pérenne. Les stratégies de guerre ne dépendent donc pas d'un affrontement frontal, mais plutôt d'une fusion, d'une adaptation avec l'environnement, la nature. La fuite étant alors définie comme une stratégie d'attaque basée sur la mutation de soi, la disparition, la confusion, la métamorphose, la surprise.

Le cinéma d'Isao Takahata a capté l'idée générale de cette notion de fuite dans la figure du tanuki transformiste dans son film *Pompoko* (1994), où le tanuki utilise la métamorphose comme stratégie d'attaque pour se défendre face à l'oppression des hommes destructeurs d'un environnement qui définit leur habitat naturel. Cette représentation reflète l'art de la guerre de *Sun Tzu* et la notion de guérilla qui prend en compte le combat des minorités contre un système d'oppression.



2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, « Capitalisme et schizophrénie 2 »*, p. 341, Éditions de 14 Minuit, coll. « Critique », Paris, 1980.

3. Dénètem Touam, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitudes 2018) (P.178)

## Nature et rêve

La nature représente une part importante de la culture marronne en raison de la proximité avec cette dense forêt : l'Amazonie. La végétation, particulièrement riche en arbres et en animaux, constitue une biodiversité immense et unique. Ainsi, la métamorphose de cette même nature permet l'émergence de dérivés plastiques sensibles. *Pompoko* intègre l'anthropomorphisme de ses personnages comme un trait de caractère des "tanukis transformistes" ayant la capacité d'incarner n'importe quelle forme et choisissant finalement de se changer en hommes. L'esprit de la forêt, incarne cette position d'entité spirituelle plasmatique. Sous la forme d'une guépard, il peut se transformer pour incarner l'être qu'il désire et représente ainsi la nature dans son intégralité. Esprit protecteur, il guide notre protagoniste vers l'origine de ses racines historique.

La nature inspire et offre à l'animation une traduction infinie de formes et de figures évocatrices. Des figures réelles sont transformées, transposées, traduites en de multiples dérivés mais autour d'une même langue : l'image-mouvement. Beaucoup de films des studios Ghibli traduisent la nature en tant qu'esthétique du végétal comme dans *Nausicaä de la vallée du vent* (1984), où la nature subit un énorme changement plastique dû au contexte dans lequel le *Fukaï*<sup>4</sup> aurait rendu l'air toxique pour l'homme. Un monde post-apocalyptique où la nature est représentée de manière fidèle au réel mais incarne des formes plus exotiques, arrondies, nouvelles. On se retrouve face à un renouvellement de la faune et de la flore qui incarnent des images plus fortes que ce que le réel impose. La figure du Ômu interprète

---

4. Nom donné à la sécrétion de spores produites par la végétation et qui sont nocifs pour l'homme dans le film de Miyazaki, *Nausicaä de la vallée du vent* (1984).

l'insecte ou l'espèce la moins comprise de l'opinion générale. Une espèce qui est alors traduite à travers une échelle de grandeur les rendant plus forts, plus imposants dans le règne animal. Des insectes géants et bleus, aux yeux rouges, gigantesques. L'entièreté de ce spectre végétal, atteint par la *Fukaï*, est plongé dans un monochrome de bleu infini. Une nature à première vue dangereuse mais qui se révèle finalement n'être qu'un appel à l'aide. Le bleu qu'elle révèle passe par des profondeurs, presque noires, à un bleu si clair qu'il en devient lumineux. Jouant sur les formes naturelles arrondies, tirées, poussées, les lueurs de bleu rendent ce monde d'une merveille unique. Ainsi, on perçoit un espace divinisé par la couleur bleutée qu'il reflète.

## b. Lignes de fuite du marronnage: déjouer les lignes de couleurs, esthétique de la disparition

La couleur est une information donnée au spectateur qui, grâce à sa complexité, incite à se questionner sur le monde dans lequel on se situe. En un instant, la couleur peut nous plonger dans l'image-souvenir, un élément virtuel dans lequel on plonge pour extraire « le souvenir pur »<sup>5</sup>. Dans le film d'Ari Folman, *Valse avec Bachir*, on constate un basculement entre le monde réel et le monde du rêve. En effet, ce film reflète un côté réaliste en reprenant les codes du documentaire face caméra. Le protagoniste tente alors de se remémorer une partie de sa mémoire concernant sa période à l'armée. Il se souvient ainsi, au fur et à mesure, de ses rencontres, laissant place à des phases de rêverie, hors du temps, hors de la réalité. La partie réelle se plonge dans un chroma sépia reprenant les codes chromatiques des films de guerre (jaune, rouge, saturé). Et les parties oniriques, où le personnage

---

5. G. Deleuze *Cinéma 2, L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985

nous plonge dans une image-fiction, interprètent des formes irréelles dans une atmosphère d'une immensité bleue (mer) aux reflets jaunâtres, dorés. La projection onirique d'images-fiction donne lieu à l'identification de deux mondes à travers une image graphique et colorée.

D'une autre manière, on peut projeter cette analyse chromatique aux partis pris plastiques choisis : chaque lieu dépend d'un fond coloré. Les couleurs sont spatialisées en fonction des fonds sur lequel vient s'inscrire une ligne, noire sur fond clair ou blanche sur fond obscur. Les transitions fantômes<sup>6</sup> permettent le passage d'un monde à l'autre, dans un mélange confus d'amas noir ou blanc. Les jeux de transparence rend compte d'un camaïeu de noir et de blanc venant déjouer les lignes de couleurs; à partir d'un noir profond et pur, on dévoile une gigantesque palette de couleurs. Les variations entre le blanc et le noir rapportent une image faussement ancienne et reproduit dans un premier temps les codes des films en noir et blanc. Puis, au fur et mesure du métrage, plus on s'enfonce dans la mémoire, plus le fond d'obscurci et plus les couleurs se transforment, rendant compte d'une ligne très blanche. Une fausse impression de négatif apportant à la couleur un nouveau traitement du noir qui passe de paysagère à corporelle. Ainsi les codes chromatiques s'inversent. Les arbres noirs deviennent blancs, les corps d'abord nuancés de transparents sont d'un noir opaque et profond. Les fragments passés des souvenirs évoqués par les morceaux d'archives photos sont associés à des paysages et des décors concrets. Lorsque l'on perd le fond, on perd la couleur, on plonge dans la mémoire profonde où il n'y a plus de repère temporaire ou spatiale. Les fragments, la couleur, les éléments de décors disparaissent dans une «*blue note indocile*» pour laisser place à l'expression pure d'une

6. cf Voir analyse concepts fantômes p.81

ligne fantôme, par interpolation, laisse un trace d'un souvenir passé.

Évoqué par Hervé Joubert-Laurencin, « chaque incision sur le blank (le vide, le vierge, le profond, le silence...) est un blink (clignement d'yeux, clignotement, battement des paupières, rayon...) et chaque blink, produit immédiat d'un geste graphique répondant à une impulsion intermittente du corps, s'imprime à la projection, via l'écran noir (blank) sur le corps des spectateurs, trouant l'obscurité de la salle »<sup>7</sup> Le code graphique de la végétation amazonienne agit en corrélation avec le régime poétique du noir, invoquant une «pensé couleur» tout en la dévoilant, par le biais de différents fonds manufacturés (blank), le blink des variations noires et blanches ou le gris s'impose comme une figure artificielle évocatrice d'un temps archivé dans le passé et rappelant les codes documentaires. Patrick Barrès dans son étude sur *Béla Tarr* dans débordement<sup>8</sup> (2015) aborde un point de vue plastique autour des images en plan-séquence extraire du film du même nom qui explorent une forme d'opacité référent aux pratiques chromatique peintes et gravées du XVIIe siècle associées alors «au plaisir et à la tromperie,(...)». Le coloris est traité de manière artificielle nuancé avec le blank naturellement teinté au café, thé ou indigo. Le jeu de transparence du code instauré donne l'impression d'une entité gravée, une enluminure, un tatouage marqué par les traits des archives photo référents. Une dualité des mondes s'instaure dans une poétique hybride entre réel et imaginaire: Patrick Barrès évoque à propos de la combinaison de rouge et de bleu dans *Almanach*

7. Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 54.

8. Patrick Barres. *Béla Tarr, l'invention de la couleur, une poétique du coloris*. Débordements, 2015, [<http://www.debordements.fr/spip.php?article401>.] - (halshs-01190585)

d'automne «La combinaison du bleu et du rouge suivant le motif de la tresse ou suivant une structuration spatiale en « masse plastique » constituerait alors un schème du clair-obscur». Le motif de la tresse rappelle la liane qui tisse le fond matière et la ligne s'inscrivant par accumulation, une esthétique baroque basé sur un ensemble «de couleur de l'artifice» des couleurs surnaturelle<sup>9</sup> articulé en symbiose avec un motif végétalisé lourd et puissant dont l'essence repose par l'accumulation infini de lignes (palimpsestes). Un clair-obscur vient brouiller et transformer l'usage précis des couleurs qui s'adapte au mouvement et à un régime spatial. Des noirs profonds, au bleu cosmique, les profondeurs rapportent une ligne (palimpseste) par interpolation, d'une rare intensité lumineuse se rapportant à la lumière éclatante d'un ciel étoilé. Les gris s'installent sur des ocres, des beiges, des blancs grisâtres, rendant un espace artificiel ou l'ampleur du gris vient traverser le «cotonneux, métallique, grésillant ou crépitant, de gris tamisé, charbonneux ou sourd.» Selon P. Barrès, les gris dans Béla Tarr passent sous différents régimes de spatialité variant sur des paramètres structurelles liées au vertige des formes enveloppantes comme les nuages (transitions fantômes). Des couleurs ici transposées en couleurs de l'évasion du noir comme un gris fugitif, qui disparaît en plusieurs valeurs entre le noir profond et le blanc éclat. Le vertige des transitions fantôme sont liés à la chute ou l'élévation de certaines lianes fantômes qui permutent d'une séquence à l'autre dans un instant visqueux, vertigineux ou le foyer nous emporte vers un lieu nouveau. Dans le langage cinématographique, l'instant visqueux peut être perçu comme une métaphore de l'escargot où le corps n'appartient plus à une forme précise mais est traversé par la figure comme une continuation

9. Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, éditions Capricci, 2011, p. 27-29.

du mouvement. Son corps est métamorphosé pendant un temps clé, comme un moment suspendu d'étirement de l'image, de la figure, de la ligne et du trait. Un processus qui rejoint la pensée de Jean Epstein lorsqu'il décrit le monde de l'écran : « à volonté agrandi et rapetissé, accéléré et ralenti » comme « domaine par excellence du malléable, du visqueux, du liquide »<sup>10</sup>

Ainsi, la traduction d'une esthétique baroque du code graphique dans un régime poétique d'hybridation donne à l'espace visible une sensibilité particulière, un trompe l'œil qui joue sur une dualité profondément reliée à mémoire et au souvenir confronté à la vision d'une réalité double, invoqué à travers une série de photos subtilement intégrées comme une béquille et laissant des fragments passés liés à la mémoire de ces lieux. Une image fictive et artificielle qui trompe les codes des documentaires et des fantasmagories pour laisser place à un nouveau domaine à cheval entre les mondes. Yannick Mouren dans son livre *La couleur au cinéma*, dit « l'image-trace (associée à la photo, au noir et blanc, au documentaire, au réalisme, à l'objectivité) » et « l'image-construction (associée aux couleurs, à la peinture, à l'expressivité, à l'esthétisme, à la subjectivité) »<sup>11</sup>. Une nouvelle image se crée à partir de la confrontation des mondes: une image-hybride.

« Par l'usage qui en est fait en Guadeloupe et en Martinique, où cette expression désigne des pratiques d'alliance allant de la jam session (lyannaj musical) au lyannaj kont pwofitasyon<sup>12</sup> des collectifs de citoyens, le lyannaj réactive l'esprit de la fo-

10. Jean Epstein, *Le cinéma du diable*, op. cit., p.113

11. Yannick Mouren *La couleur au cinéma* Paris : CNRS éditions, 2012

12. Le mouvement s'étendit en 2009 aux autres Départements d'Outre-Mer, qu'elle «liane» ensemble en 27 une même exigence de justice et d'autonomie: la Guyane et la Réunion (Mayotte était encore une Collectivité territoriale)

rêt, l'esprit du marronnage. Il faut rappeler que les communautés marronnes n'avaient rien à voir avec de quelconques communautés « ethniques » : elles servaient de refuge non seulement aux esclaves évadés mais aussi, en certaines circonstances, à des soldats déserteurs, à des paysans chassés de leurs terres, à des Amérindiens échappés des « missions », à des hors-la-loi de toutes les « couleurs ». La sécession marronne – et, par extension, toutes les formes de sécession furtive – produit des communautés d'alliance, des communautés « liées » qui déjouent les cloisonnements et les assignations identitaires, et s'enrichissent de tout ce qu'elles traversent dans leurs « replis » (latin « secessio » : « retrait, repli »). Transfuge, le fugitif – dont le marron constitue l'une des figures historiques majeures – déjoue la « ligne de couleur » qui institue le partage entre « noirs » et « blancs », « sauvages » et « civilisés », vies jetables et vies qui comptent. »<sup>13</sup> Le contexte de fuite réunit différents types, différentes catégories de personnes qui constituent un unique cœur en symbiose avec des idéologies et un but commun : libérer les esclaves prisonniers du système. Toutes les personnes se sentant en danger face à un système d'oppression peuvent s'assembler et former une nouvelle couleur, une nouvelle forme, un nouveau corps, une nouvelle culture. La couleur de la peau n'est pas un prétexte d'exclusion sociale mais une généralité de personnes ciblées, localisées en Afrique, qui forment une majorité de victimes mais n'excluent pas les prisonniers politiques, les paysans, les autochtones qui ont également fortement contribué à la pérennisation des esclaves marrons. Ainsi, le concept d'ethnogenèse est l'essence même de la flamme animant le cœur de tous les marrons. Le marronnage aujourd'hui ré-

sonne et brûle encore les cœurs et chacun, à sa manière, peut apporter sa pierre à l'édifice du paysage marron.

### **c. Différents régimes de spatialités: espace sonore.**

Ainsi, de cette nouvelle culture émergent des formes de représentations artistiques, passant de la musique à la représentation visuelle, comme la sculpture *tembé* par exemple. Mais l'art *tembé*, l'art marron, évolue à travers tous les domaines de l'expression humaine, tout le domaine dit artistique. Un art que l'on pourrait désigner comme « l'art du partout » dans la mesure où c'est un art diasporique, interprétant tous les éléments et présents offerts par la nature comme un biais, un lien, un moyen d'exprimer leur histoire. Un art qui se répand et se propage, tissant des lignes, des lianes, des fils, des chemins jusqu'à la lumière de la liberté. Un rythme qui se base sur le tempo du combat qui compose les pas des marrons courant dans les chemins sinueux et escarpés de la forêt. L'esprit de la forêt représente, d'une certaine manière, une clairvoyance dans l'obscurité de l'inconscient colonial face à une nature qu'ils tentent de dominer par la destruction. Le « non-savoir » des colons a permis « l'appel de la forêt », soit la libération de l'esclave en fuite grâce au savoir-faire ancestral autochtone dévoilant les secrets cachés dans la mystérieuse forêt.

Une atmosphère faite de mystères, de secrets, de codes et de messages cryptés renvoie notre esprit vers une esthétique liée aux mythes et légendes, dans la mesure où ces termes interprètent dans la mémoire une impression spirituelle, presque astrale, de la conception d'un marron dans son environnement. Le manque de sources textuelles appuie davantage cette osmose de mystère et d'in-

---

13. Dénètem Touam, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitudes 2018) (P.184-185)

trigues, laissant à l'imaginaire une grande place et nécessitant d'ouvrir son esprit au-delà des préceptes appris. Il faut abandonner sa propre culture pour comprendre celle du marronnage : un retour à zéro de tout ce qui nous a été appris. Platon, lorsqu'il dit « je pense, donc je suis », est passé par ce processus d'abandon face à tout ce qui lui avait été enseigné au préalable pour reconsidérer le réel autour de lui. Le réel n'est qu'une perception, une interprétation de notre subconscient que l'on traduit et projette à travers les synesthésies.

Ainsi, le marronnage, l'expression du marron à travers l'art tembé, nécessite une contextualisation nous permettant de saisir le cœur de leur évolution et de leur façon de penser. En d'autres termes, leur culture et leur histoire ont été arrachées par les colons qui ont supprimé leur généalogie pour les soumettre à l'exploitation. Dans ce milieu inconnu, ils ont dû se reconstruire une identité, une histoire. Grâce aux populations autochtones, à leur volonté de vivre une vie libérée, à la nature protectrice, ils ont pu déjouer les lignes destructrices du système pour s'émanciper et créer leur propre culture dans la nature. Ainsi, abandonner les préceptes appris issus de la société qui nous a façonnés permet de comprendre l'esprit du marron, l'esprit de la forêt. C'est une stratégie en mode « mineur », leur stratégie ne se basant donc pas sur une attaque frontale qui les rendrait vulnérables face à ce système où ils seraient sûrement instrumentalisés, discrédités, détruits.

Le tout est de rester anonyme, « d'agir dans l'ombre » là où il n'est pas possible d'être capturé. « Les esclaves fugitifs sont des nègres ninjas qui maîtrisent parfaitement cet art de la métamorphose et de la dissolution de soi. Par leurs gestes et mouvements virtuoses, par leur dislocation rythmique, les corps

marrons s'épurent, s'effacent, se virtualisent dans le suspense d'une blue note indocile... » (p.177) Le marron, l'art tembé, agit comme un corps fugitif. Il se faufille, se cache, se camoufle pour surprendre, brouiller, effacer les lignes imposées par le colonialisme. Le rythme musical des mouvements qu'ils effectuent démontre l'importance de l'expression humaine à travers l'art, par exemple. Le rythme les rapproche d'un monde spirituel, immatériel, allant au-delà de la perception et du visible. La musique crée ou constitue un passage vers un monde imperceptible, le « lyannaj musical ». Les jam sessions invoquent, activent, réveillent l'esprit de la forêt, l'esprit marron qui sommeille.

« Face au molosse lancé à ses trousse, Mackandal (un des chefs marrons les plus célèbres de Saint-Domingue) use des sortilèges de la parole contée pour plonger son poursuivant dans l'hypnose. À la damnation<sup>14</sup> de l'esclavage, les Marrons ripostent par des contre-sorts poétiques : ce que les Afro-Cubains appellent des « mambos » (chants rituels bantous, à distinguer de leur version commerciale). Aussi, lorsque vous dansez sur Las siete potencias (les « sept puissances », un standard de la salsa), vous dansez à votre insu avec les Orishas : ces dieux africains – Chango, Elegua, Obatala, Ochun, Ogun, Orula, Yemaya – que les esclaves et Marrons convoquaient, par le biais des mambos et congas, pour accompagner le déclenchement de chacune de leurs insurrections. Le déchaînement rythmique des corps précède toujours le déclenchement de la révolte. À l'origine, tout rythme est rythme d'une course : martèlement des pieds sur le sol, martèlement du cœur sous la poitrine, martèlement des mains sur la peau tendue. Propulseur de rêves, le phrasé rythmique opère des distorsions à

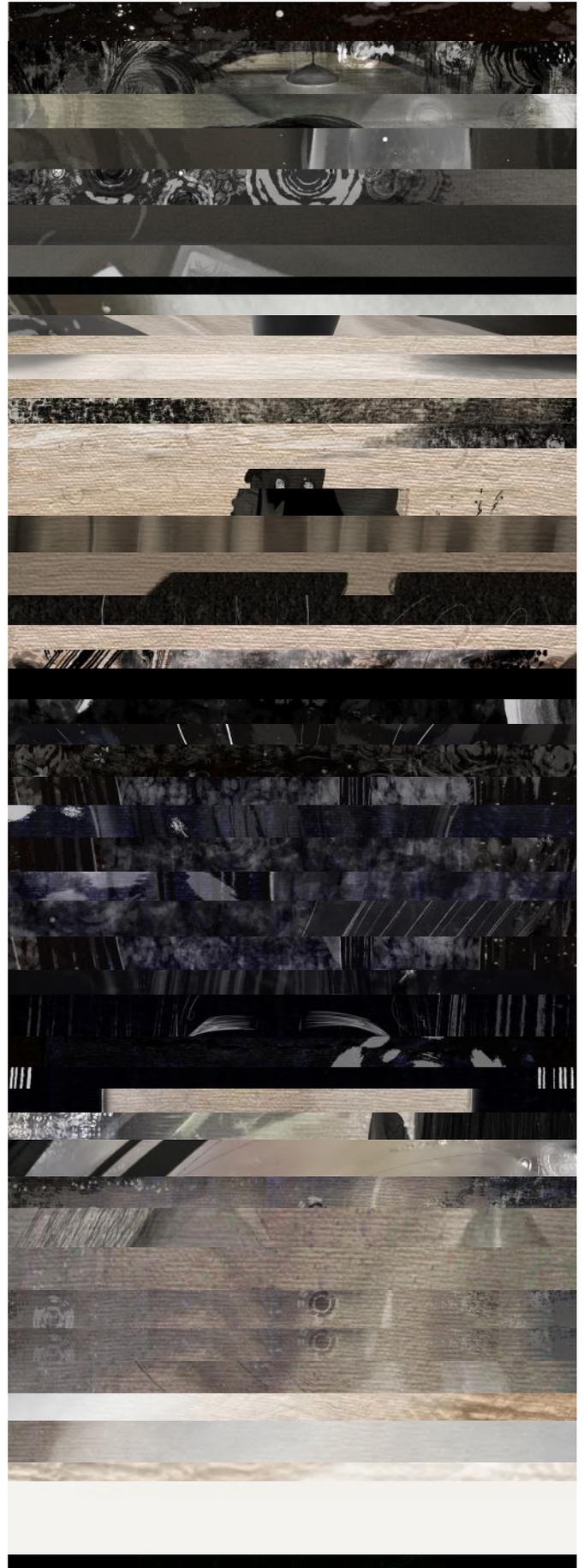
---

14. Mythe de Cham : utilisation idéologique de la Bible pour justifier l'esclavage des nègres.

même les corps et l'espace-temps. C'est d'abord au moyen du rythme que les Africains déportés et leurs descendants tracent une ligne de fuite. » (p.180)

Mackandal utilise le créole et la parole comme biais, lien avec l'invisible, plongeant ainsi son hôte dans une profonde hypnose. On parle vraiment de sorts et de sorcelleries, « des contre-sorts poétiques », un point majeur de cette culture les reliant à une puissance imperceptible. Ainsi, la parole et les chants les rapprochent d'un univers que l'on pourrait qualifier de divin, spirituel ou astral, qui leur offre un savoir et un pouvoir ancestral qu'ils peuvent utiliser pour se protéger et se défendre. Les mambos, par exemple, convoquent les esprits et dieux africains et amérindiens avant « l'insurrection », la bataille. Le rythme, la cadence reflètent la souffrance marronne par les cliquetis des chaînes, par le son des pieds qui courent, par le « déchaînement rythmique des corps ». La dynamique rythmique du marron s'intègre parfaitement à la cadence spirituelle et symbolique de la nature créatrice de vie, de son, d'expression : « Propulseur de rêves, le phrasé rythmique opère des distorsions à même les corps et l'espace-temps. » C'est par la nature qu'ils ouvrent leur esprit à un monde spirituel où les mythes et légendes construisent leur histoire et leur philosophie. Le rapport au rêve ouvre ici les portes à une voie astrale qui transporte l'esprit et distord le corps dans une nouvelle dimension temporelle. Mon film reflète le passage d'un état à un autre par le biais du rêve, interprétant cette conceptualisation du partage de savoir à travers un prisme ouvert à la spiritualité et à la magie. Comme l'a évoqué Serge Cardinal<sup>15</sup> lors de son passage en France, c'est comme si le film se déroulait à travers le sillon du vinyle. L'espace sonore

spatialisé est comme relié à l'image qui traite d'une certaine manière l'événement du cercle ou celui qui sillonne le disque en rotation.



15. Serge Cardinal, lors de son allocution du 21 mai 2024 à Montauban

The image features several large, expressive black brushstrokes on a white background. The strokes are thick and textured, with some showing a gradient from black to grey. They are arranged in a way that suggests movement and depth, with some strokes overlapping others. The overall composition is minimalist and artistic.

FILM, ANALYSE ET RÉFÉRENCES

## a). Réhabilitation de la mémoire marronne: propagation d'une pensée scientifique par le cinéma

L'étude de Rita Ziska sur l'adaptation cinématographique de la phrase de Flaubert : « Il voyagea pendant dix ans », nous montre son expérience à travers cette phrase dans une œuvre cinématographique. Elle évoque les étapes par lesquelles elle est passée, de l'imagination à la projection d'idées à travers chaque mot. « C'est dire que cette phrase appartient si bien à l'expression littéraire que son adaptation cinématographique, en se servant de codes et/ou de signes, ne pourrait être qu'une interprétation, une représentation, abandonnant l'esprit de Flaubert pour se diriger ailleurs. »<sup>1</sup> La question de la fidélité du récit est importante. Il faut savoir se positionner car, pour créer une adaptation, il faut trouver un moyen de garder l'esprit de la source même. « Si « le style consiste à transposer la nature des choses en des natures de phrases » (Flaubert), l'adaptation (dans son sens de représentation) peut être un moyen de style de l'expression cinématographique. » Le cinéma propose un nouveau moyen de percevoir un sujet. L'adaptation est ainsi un nouveau moyen d'expression qui nous offre une expérience différente d'un contenu littéraire. Dans ce métrage, on se situe dans une position délicate car le manque de sources fiables rend le contenu plus abstrait. On se situe volontairement dans une fiction tout en maintenant les codes déjà instaurés dans le style documentaire ainsi que dans les œuvres liées à l'histoire du marronnage, comme l'œuvre de Quincy Saul, «Marrons : origines & destinées, conception et coordination»<sup>2</sup> (Édition Libre, 2021), qui nous propose des visuels à la composi-

tion graphique comme ceux de Mac McGill dont le style graphique en noir et blanc relie l'idée d'accumulation de lignes. Un ouvrage qui vulgarise l'histoire du marronnage dans un format bande dessinée original en coopération avec plusieurs artistes. « À la limite, et au risque de dissoudre la notion en l'élargissement de la sorte, tout film n'est-il pas le produit d'une adaptation, puisqu'il s'agit de recréer sous forme visuelle et sonore ce qui existait sous une forme écrite, de donner la vie à une matière inerte (le scénario est un type d'écrit par essence incomplet) dans et par la mise en scène ? »<sup>3</sup> L'adaptation, une base de travail sur laquelle il faut associer l'audio-visuel à des illustrations ou textes déjà instaurés. On propose alors un autre format, un nouveau médium, un nouveau support pour l'histoire, qui de ce fait, se transforme et s'adapte. La question de l'adaptation comme revalorisation de la littérature est cruciale. Des tonnes d'exemples sont devenus cultes : Harry Potter, Game of Thrones, Coraline, etc. Il a fallu recréer une histoire à partir des bases textuelles issues de la déposition de Louis. Une interprétation qui fait l'éloge de la poétique de la fugue. Dans une dynamique de fusion, l'hybridation de ce métrage apporte une nouvelle forme de perception, plus expérimentale, du cinéma traditionnel, du conte ou du documentaire.

L'objectif de ce métrage est donc de faire valoir une pensée marronne en montrant un nouveau point de vue sur la question de la condition des esclaves, de casser les codes instaurés dans les préjugés et de renouer avec ceux qui valorisent une pensée-mémoire dans le respect d'une réhabilitation d'une réalité historique bafouée.

---

1. Nuit blanche *L'adaptation Une question de style* Rita Ziska Littérature et cinéma Numéro 10, automne 1983  
URI : [<https://id.erudit.org/iderudit/21336ac/>]

2. Annexes voir analyse p.160

---

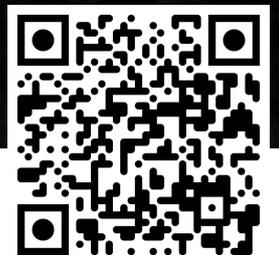
3. *L'adaptation au cinéma* Thierry Horguelin *L'adaptation au cinéma* Numéro 55, été 1991 URL : [[L'adaptation au cinéma – 24 images – Érudit \(erudit.org\)](https://id.erudit.org/iderudit/21336ac/)]

FILM

# Origines



Liverato marine, *Origines*, (5min40), 2D animation, 2024.



## b. Analyse séquentielle

« Le tembe est d'abord un acte d'amour, un présent, un don que l'on offre à la femme qu'on désire, à l'oncle qui nous a initiés à la chasse, à la grand-mère qui nous a nourris de ses contes et berceuses. Les tembe circulent entre les individus et, par leur circulation, contribuent au tissage des liens sociaux, au maintien et au renouvellement de la communauté marronne. L'entrelacs des rubans de bois effectue l'entrelacs des désirs, l'entrelacs du libi na wan (« vivre comme un »). Le tembé est un art érotique si par Eros on entend cette puissance qui unit les humains par des liens d'amour, d'estime, de fraternité, et qui fait d'une multitude hétérogène une unité diasporique. »<sup>1</sup>

On comprend mieux l'enjeu qui englobe l'art tembé et l'expression plus profonde, au-delà de l'image, que cet art renvoie. Suite à la série d'images reproduites des archives photos issues de la forêt, je me suis questionnée sur l'expression même de la matière naturelle. Qu'est-ce qu'elle évoque à l'esprit ? La volonté d'exprimer cet art en son essence passe par la représentation même de la nature. Une volonté de faire passer l'esthétique fugitive, une esthétique de la disparition. Comment retranscrire un espace (fantôme<sup>2</sup>) à travers une esthétique évocatrice d'une autre époque ? La texture du papier fibreuse (en lien avec la fibre des liens/lyannaj) constitue et soude le tissu, rendant la matière haptique où l'œil aperçoit déjà un espace sensible : un vieux papier jauni, ocre, passé. « C'est quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher. »<sup>3</sup>

1. Dénètem Touam, *lignes de fuites du marronnage, Le « lyannaj » ou l'esprit de la forêt* (multitudes 2018) p.180-181

2. Espace fantôme: espace qui n'existe qu'à travers une fantasmagorie

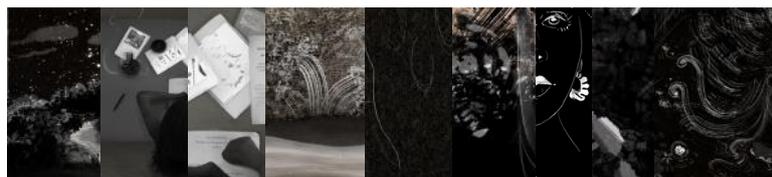
3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, éditions du seuil, mai 2002, Chapitre 17, l'œil et la main (page 145-151)

Les couleurs passées sont inconsciemment associées à l'impression de perte de couleur, souvent liée à l'idéologie des statues grecques et à leur blancheur presque immaculée, donnant l'idée qu'elles ont été conçues de la sorte. De la même manière, il est difficile de se représenter une couleur lorsque l'on perd de vue la couleur en question. Par exemple, si l'on se retrouve plongé dans le noir, il est plus difficile de se projeter les couleurs mentalement. Ou encore, les fameux téléviseurs cathodiques qui, malgré leur rapide passage dans l'histoire (vite remplacés par la couleur sur nos écrans), incitent les gens à penser au passé en noir et blanc. Dans cette optique, la sensation de passé s'inscrit dans une gamme chromatique particulière.

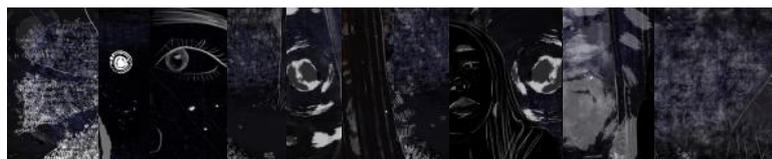
Les ocres:



Les Noirs et blancs:



Les bleutés:



Les couleurs (rouges et vert):



L'espace se crée par-dessus cette matière fibreuse qui donne la couleur, une couleur neutre, naturelle : marron fugitif, ocre crépité, beige brouillard, indigo cosmique ou noir abyssal. L'image du tissu, la pratique du textile, cette action rassemblant des milliers de fils ensemble pour former une unité, un drapé, un tapis, une toile. Elle s'active de la même manière que le marronnage, sous les coups ardents de la machine coloniale. Chaque fagot est assemblé, chaque coup de fouet les rapprochant davantage dans le rythme des pieds qui courent vers une lutte acharnée. La musique, les chants, l'art tembé, leur religion : l'entièreté de leur culture émerge de cette solidarité qui a permis l'émancipation de milliers d'esclaves.

L'encre numérique vient capturer certains instants, paysages, formes végétalisées grâce à la prise de vue réelle ou à la photographie de paysages existants. L'hybridation entre la fibre du papier et la ligne numérique rend compte d'une scénographie entre le réel et la fiction, un peu paradoxale, hybride, apportant alors cette sensation étrange d'un ancien monde à part. On vient travailler la photographie afin de se rapprocher un peu plus du réel (cf. Dilili à Paris « Paris se suffit à lui-même »). Néanmoins, ici le support disparaît derrière cet amas végétalisé lié à mon code graphique et laisse apparaître alors une toute nouvelle traduction de la forêt. Une forêt codifiée, spirituelle, graphique.

La couleur, par transparence, laisse plus ou moins traverser les fibres de la matière du papier manufacturé. Le papier, faisant office d'espace, se positionne comme dénominateur d'espaces concrets. Lorsqu'il disparaît totalement, c'est comme si l'environnement ne reposait plus que dans le vide de l'espace. La fibre de la matière rend compte d'une image plus concrète et définit un espace stable et réel.

La couleur, par ses différents niveaux d'opacité, se transforme et transforme l'espace qui se trouve autour d'elle. Le noir ou le blanc qui envahit l'espace peut décider d'étouffer l'image dans son immensité et sa profondeur obscure, ou bien de laisser l'image respirer et la matière s'exprimer. « Sans doute cette fonction haptique peut avoir sa plénitude directement et d'un coup sous des formes antique dont nous avons perdu le secret (art égyptien) mais elle peut être aussi recréer dans l'œil moderne, à partir de la violence et de l'insubordination manuelle »<sup>4</sup>

### **Lignes palimpsestes**

L'entropie confère à la forme une importance plastique liée au temps. Elle détermine l'attitude de la forme à un instant précis. Le support et la forme vont subir une évolution qui sera capturée au fur et à mesure du temps. La notion d'entropie dans mon approche poétique s'entremêle avec celle du palimpseste. Le palimpseste est un parchemin sur lequel on récrivait l'histoire en superposant au fur et à mesure du temps les écrits. En associant l'action de gratter pour supprimer le texte d'origine, la nouvelle histoire marque une évolution déterminée dans le temps. Cette position nous fait intégrer la place de l'action dans la création. L'action de gratter, par exemple, implique une réécriture. Dans la littérature, on y voit un moyen de réécrire l'histoire dans une dimension infinie de l'évolution dans le temps. Umberto Eco, dans «Structure absente», exposait le lecteur à une auto-réécriture de son propre texte dans une optique de confrontation avec ce dernier et incitait à « considérer tout ouvrage comme un palimpseste. »<sup>5</sup> L'implication de son être dans une

4. Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, éditions du seuil, mai 2002, Chapitre 17, l'œil et la main (page 145-151)

5. Umberto Eco, *structure absente*, casa ed. Valentino Bompiani & C. S.p.A., Milano 1968. Traduction française : mercure de France-Note préliminaire

réécriture personnelle est conçue dans l'optique de reconsidérer une chose dans le temps. Comme le soulignait Gérard Genette, « le palimpseste ou l'hypertextualité ne sont que des noms parmi d'autres de cette incessante circulation des textes (...) »<sup>6</sup> Ce qui appuie cette notion d'évolution de la pensée, du langage dans le temps. Il est donc question de réécriture de l'histoire. D'un point de vue plastique, le palimpseste rend compte de son processus d'évolution dans le temps par la trace qu'il laisse sur la matière qui change, mais ne se supprime jamais entièrement. On retrouve une trace visuelle des vestiges passés.

On peut alors nommer mon tracé par interpolation de lignes palimpseste. Inspiré du terme «Cicatrices palimpsestes» observé en contexte de torture (Darfour, Soudan), «Palimpsest scar»<sup>7</sup> est un terme employé dans le jargon médical pour définir des cicatrices qui ont été observées sur des réfugiés d'origine proche-orientale et africaine-orientale, consistant à recouvrir une autre cicatrice (traditions ancestrales). La comparaison du corps qui se réécrit en laissant une cicatrice se lie avec mon attachement au geste qui agresse la matière en laissant une trace, un signe, un mouvement dans l'image. On retrouve cette dimension ancestrale qui nous lie avec notre corps et notre histoire,

6. Robert Nicolaï, Jean-Marie André *PALIMPESTES RECRAYONNÉS* ALN éditions, « Hegel » 2021/3 N° 3 pages 324 à 325

7. *Cicatrices « palimpsestes » en contexte de torture (Darfour, Soudan) "Palimpsest scar" lesions in a context of torture (Darfur, Sudan)* Author : P.CharlierabcF.Bou AbdallahadY.Mostefai DulacbS.DeocS.Jacquelinecl.BruneC. Hervéab Laboratoire d'éthique médicale et de médecine légale (EA4569), université Pari Descartes, 45, rue des SaintsPères, 75006 Paris, France CASH & IPES, 403, avenue de la République, 92000 Nanterre, France UFR des sciences de la santé, UVSQ, 2, avenue de la Sourcede-la-Bièvre, 78180 Montigny-Le-Bretonneux, France Université libanaise, faculté des sciences médicales, Hadat, Liban Service d'anatomo-pathologie, hôpital de Parakou, Parakou, Bénin Received 14 December 2016, Accepted 12 June 2017, Available online 17 July 2017.

s'exprimant par l'apparition de traces laissées par le passé. Ainsi, le temps revient comme pour symboliser l'apparition et la disparition de la trace qui évolue dans le temps.

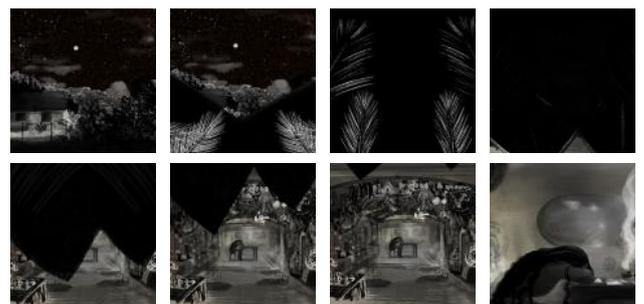
Tout comme Robert Smithson exprime sur l'entropie par rapport à la désintégration des paysages qu'il crée : « *for him, desintegration becomes a way to access 'the rush of time'* »<sup>8</sup>, ce qui signifie, pour lui, que la désintégration devient un moyen pour accéder au cours du temps. Le temps se matérialise à travers la dénaturation même de la matière profonde qui évolue en fonction de l'univers qui l'entoure. La figure subit le même sort que les œuvres de Smithson, perdue dans un décor contrôlé par le temps

## Découpage :

### Séquence 1 (atelier//10/02/24) :

*Animations de plans fixe (plan 1,2,3,A,B,4,5, C atelier)*

La succession d'images fixes [série d'images en plan *cut*] accentue le moindre mouvement. Chaque élément est stratégiquement animé indépendamment des autres pour laisser l'œil du spectateur se bercer au gré du mouvement. Par exemple, la cascade n'est d'abord animée que par un effet de faux-fixe, tandis que lorsque l'on se rapproche de la source d'eau, la succession d'images nous dévoile une forte agitation de l'eau qui s'écoule.



8. Kathryn Yusoff and Jennifer Gabrys, *Time lapses: Robert Smithson's mobile landscapes*, Cultural Geographies Vol. 13, No. 3 (July 2006), pp. 447

## Séquence 2 (Atelier to plantation//26/02/24)

### Plans (atelier) C, (plantation) 1.a

Séquence dite reliant l'atelier botanique et la plantation. Le fond papier manufacturé change subtilement derrière cet amas vapoureux blanc qui passe de gaz à liquide. Chaque séquence dépend d'un lieu et est traitée en fonction du plan qui la précède. Autrement dit, une séquence est constituée de plusieurs plans tous reliés par une même identité de lieu. Les séquences sont généralement mesurées en fonction des *cuts*. Cependant, certains plans ne possèdent pas la même identité de lieu mais possèdent des plans qui se précèdent : instance de transition, ces séquences permettent de passer d'un lieu à un autre et viennent joindre les différents plans qui s'enchaînent en fonction de l'environnement et de l'espace défini. La transition vient marquer un lieu par un fond de papier spécifique qui change en fonction du changement d'état de la fumée à l'eau. Le blanc envahit progressivement l'espace pour donner cette harmonie de tons blanc sur le papier manufacturé ocre et permet au spectateur de se projeter dans un espace fictif, abstrait, *non-finito*, en instance de transition nous emmenant vers un paysage plus concret et figuratif. On plonge dans le rêve.



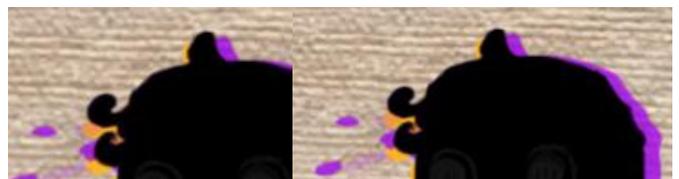
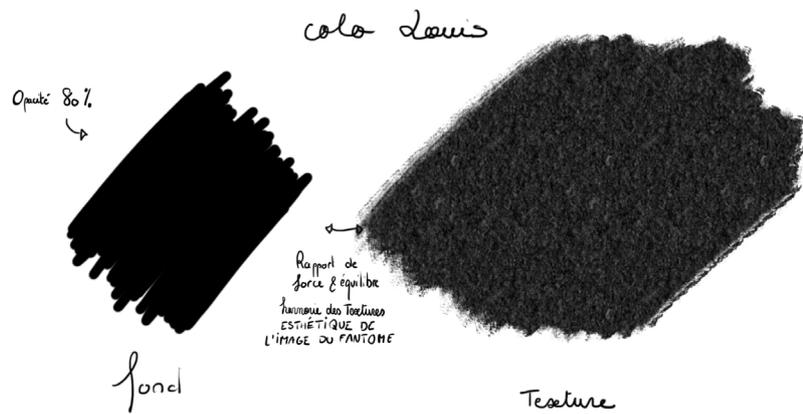
## Séquence 3 (plantation)

### Plan 1b, 1c, 1b.bis



## Séquence 4 (plantation // 22/03/24)

Plan 2 (Séquence du guépard textures granuleuse et ombrés.)



## Séquence 5 (Plantation // 27/02/24 – 18/03/24)

### Plan 3, 3a, 3b, 4

Les décors apparaissent et disparaissent, en lien avec le rêve et l'esthétique de la disparition. La dynamique du rêve permet d'introduire et d'enlever des éléments sans que l'on remette en question leur dimension réaliste, concrète. La difficulté réside donc dans le fait que le spectateur ne capte pas, ne remette pas en question ces instances de transition où le paysage peut subitement disparaître pour en reconstruire un autre. La méthode de conception des personnages se concrétise notamment sur la colorisation et sur le charadesign de Louis. S'émanciper du réel à partir d'un réel existant (cf. Flecher).



L'harmonie globale de l'image repose sur une tension dichotomique entre lourdeur et légèreté, pesanteur et aérien, baroque et épuré ; dans la mesure où chaque élément ajouté ou supprimé fait basculer l'image comme une balance dans laquelle chaque grain, chaque ligne, chaque couleur, joue un poids et dont l'objectif est de garder un parfait équilibre. Mon esthétique hybride (numérique/manufacturé) oppose un style traditionnel à une conception numérique moderne, en plus du code graphique imposé, donne à l'image une certaine lourdeur due à l'accumulation d'éléments figuratifs, végétaux ou manufacturés (fond papier manufacturé). L'ajout d'une texture supplémentaire doit se faire parcimonieusement car si elle est trop omniprésente, elle occupe la totalité de l'espace et engloutit l'œil du spectateur qui passe à côté de la beauté générale de l'espace qui joue un rôle dans le récit. Autrement dit, l'harmonie esthétique de ma composition me contraint à trouver un équilibre entre le pinceau texturé (gloaming) et l'épuration de l'image par l'utilisation d'aplats de couleurs qui gardent une certaine stabilité dans la création d'images qui se suivent et se correspondent (image en mouvement). Pour exemplifier, j'ai conçu une série d'illustrations et de vidéos extraites de ma séquence 5\_plantation : la texture granuleuse du brush Gloaming fonctionne sans transformations sur des petits détails tels que les menottes de Louis et certaines ombres (comme sur la séquence 4\_ plantation avec le guépard). Mais lorsqu'elle dépasse un certain niveau d'intensité dans l'image, par exemple si elle commence à prendre beaucoup d'espace dans le cadre, le regard se laisse submerger par l'intensité et la lourdeur de la texture, ce qui éteint totalement les petits détails de décors ou des autres personnages qui

sont tout aussi importants dans la composition de l'image. Cela crée un déséquilibre qui déstabilise les points de fuite et l'attraction visuelle du spectateur. Elle est aussi plus compliquée à contrôler image par image donc lorsque cette texture constitue une forme de remplissage, elle détruit l'équilibre général de la composition dans l'ensemble des images ; en d'autres termes, dans la succession d'image en mouvement, l'omniprésence de la texture Gloaming obstrue l'espace et l'œil du spectateur.

Pour les ombres portées, des tests ont été effectués (S5) pour montrer les différents points d'équilibres. D'abord des tests sur les habits de Tael, notre protagoniste, ont montré différents degrés d'intensité de lissage des couleurs entre elles. On voit les points de lumière plus ou moins atténués et l'impact direct sur l'attraction du regard. Moins la texture est atténuée, plus le regard est attiré et distrait l'attention. Mon objectif étant d'équilibrer une image déjà alourdie par une texture de fond très dense.

Ensuite, sur les séquences vidéo (S2), on peut voir l'ombre portée d'abord sans retouches, puis avec les bords adoucis : on constate que la création de bords flous permet une meilleure intégration de l'ombre au fond, ce qui crée une harmonie naturelle dans la composition.



### Séquence 5.bis (22/03/24)

Plan 3a, 4 (plantation)

Perte de donné restart



### Séquence 10 (04/04/24) : (finit)

plan 1 LGB



### Séquence 6 (26/03/24 – 04/04/24)

Plan 3a (plantation), 1, 2, 2a, 2b (R&M), 1 (LGB)

Notion de palimpsest lignes // code graphique

En effet, ces phases d'interpolation démontrent parfaitement cette conception du temps qui passe, visible presque au ralenti, comme dans la séquence dans l'eau (séquence 6) où l'on peut voir les lignes tomber et rester inscrites encore un moment avant de disparaître à la manière d'un palimpseste.



### Séquence 11 (LGB) : (finit)

Plan 3a



### Séquence 12 (LGB) : (finit)

Plan 4, 4a



### Séquence 7 (LGB) :

Plan 2



### Séquence 8 (LGB) : (finit)

Plan 2a



### Séquence 13 (LGB) : (finit)

Plan 5, 6, 7, 1 (QG), 2 (QG)



### Séquence 9 (LGB) : (finit)

Plan 3



### Séquence 14 (LGB) : (finit)

Plan 3, 4, 5, crédits



### c). Partenaire projet, Making off

Ce métrage hybride est aussi le fruit de ses collaborateurs et collaboratrices intervenant tour à tour dans des phases de travail bien distinctes.

Léa Marie-Rose m'a permis d'ouvrir et d'appréhender un sujet alors inconnu. Elle m'a offert les sources nécessaires à l'aboutissement d'un travail respectueux et conscient. Elle m'a offert son histoire, le personnage principal incarnant son profil et ses traits.

Isaac Farré m'a offert son savoir-faire en tant qu'animateur. Il m'a, à plusieurs reprises, permis d'avancer dans ce projet en ayant un recul plastique et cinématographique sur chaque avancement. Son aide a, par exemple, offert les premières ébauches de mes esthétiques grâce à son illustration sur iPad (Procreate) : l'outil encore trop nouveau, j'avais du mal à intégrer mon idée d'archives à ma composition globale. Son illustration, bien que très différente, a produit dans l'esprit le déclic cinématographique d'une image trafiquée plus artificielle. C'est alors que j'ai mis en place mon code graphique de la végétation amazonienne liée à l'idée d'archives photo dans une composition qui se veut cinéphile.

Les différents professeurs qui ont découvert un nouvel univers à travers ce sujet et qui m'ont apporté leur aide à travers différents prismes :

Patrick Barrès, son intervention nous a offert la liberté artistique d'une réflexion axée sur création-recherche.

Frédérique Blanchin, soutien projets

Philippe Etienne, son et scénario

Morade Rahni, Animatique, storyboard.

Kanopé Films m'a offert les droits des sons :

LIENS MUSIQUES KANOPE FILMS :

*Musique Kamougé - Extrait DVD danses traditionnelles créoles guyanaises au tambour - 2014*

[<https://www.youtube.com/watch?v=Efn017P6N5A>]

*Démonstration danse Kasékò - Extrait DVD danses traditionnelles créoles guyanaises au tambour - 2014*

[<https://www.youtube.com/watch?v=KtHr5B-SU2bs&t=9s>]

La collaboration avec le lycée des Arènes : Florent Maslies et Antoine Tourneux m'a offert une ambiance sonore.

Mes amis et ma famille apportent un regard neuf et toujours très instructif, leur soutien est incommensurable.



Illustrations Isaac Farré - procreate (2023)

making off  
Origines  
Liverato Marine

Scan pour voir le  
Making Off



Annexes

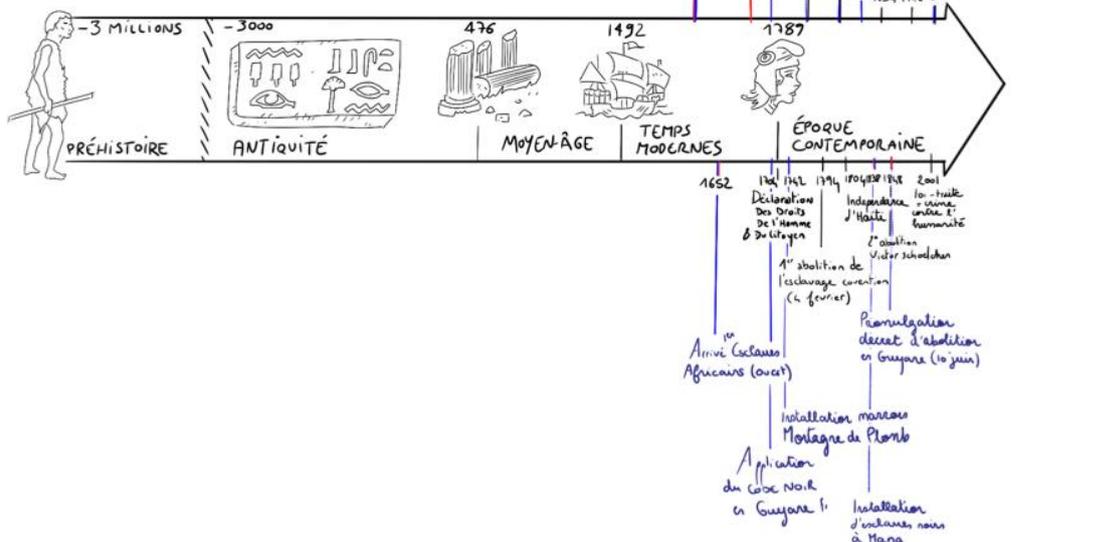
Filmographie

Bibliographie



# Annexes

## Frise chronologique de l'histoire de la Guyane française



### Cartes:

Etude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française  
 La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française  
 Léa Marie-rose, Master 1 Archéologie des Amériques, la sorbonne 2022.



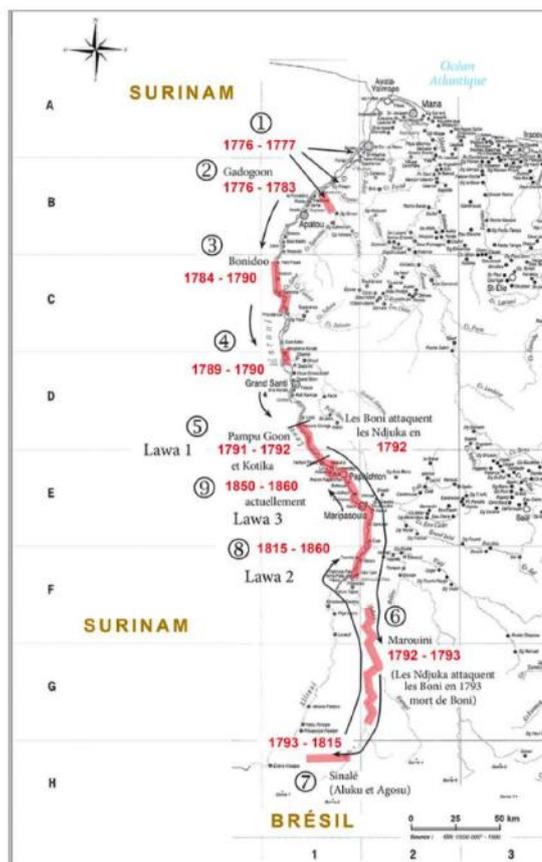
Fig 14 : Carte des sites d'occupation des marrons des plantations guyanaises, (© Sarah Ebion& all, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>s-XIX<sup>e</sup>s siècles*, p.57)



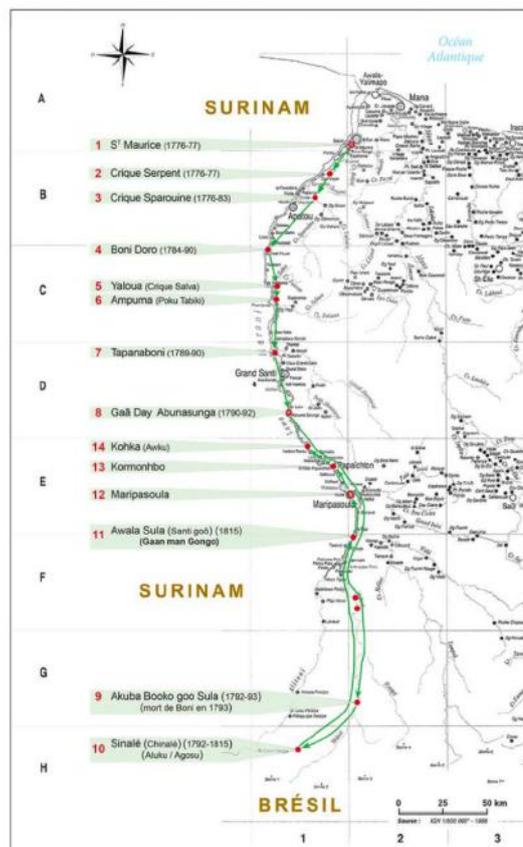
Carte actuelle de la guyane [universalis.fr]



Fig 9 : Carte des habitations coloniales de l'île de Cayenne, XVIIe-XIXe siècles, (d'après K.Sarge, SIG Région Guyane), (Sarah Ebion & all, Les abolitions de l'esclavage en Guyane 1794 et 1848, 2016, p.10)



Annexe 2 : Migrations historiques des Boni au cours du XVIIIe siècle sur un fond de carte contemporain

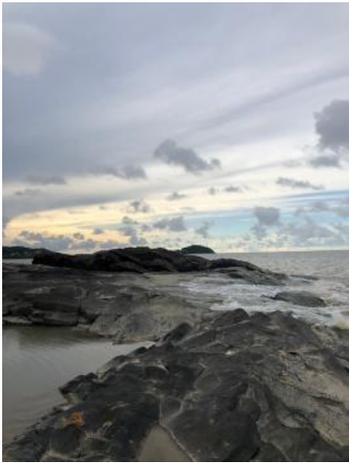


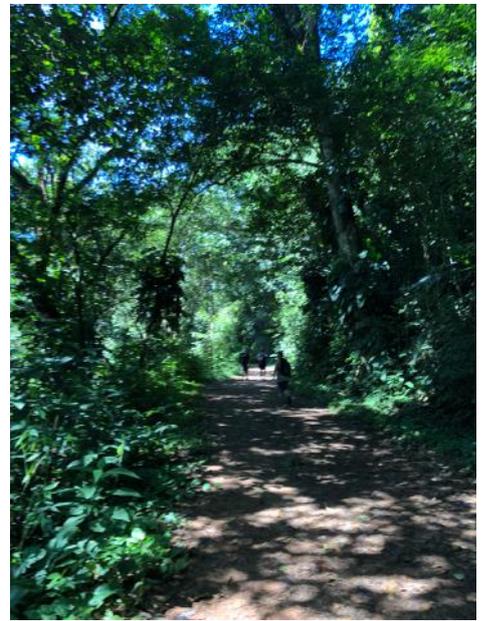
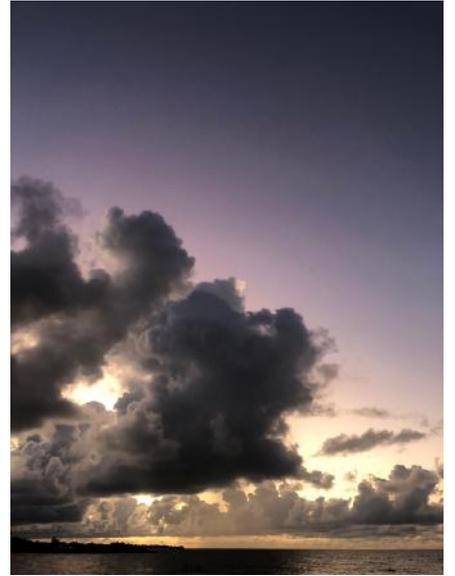
Annexe 3 : Chronologie de l'installation des villages Boni le long du marron à la fin du XVIIIe siècle-début XIXe siècle, selon le récit de Cazal (1950), sur fond de carte contemporain.

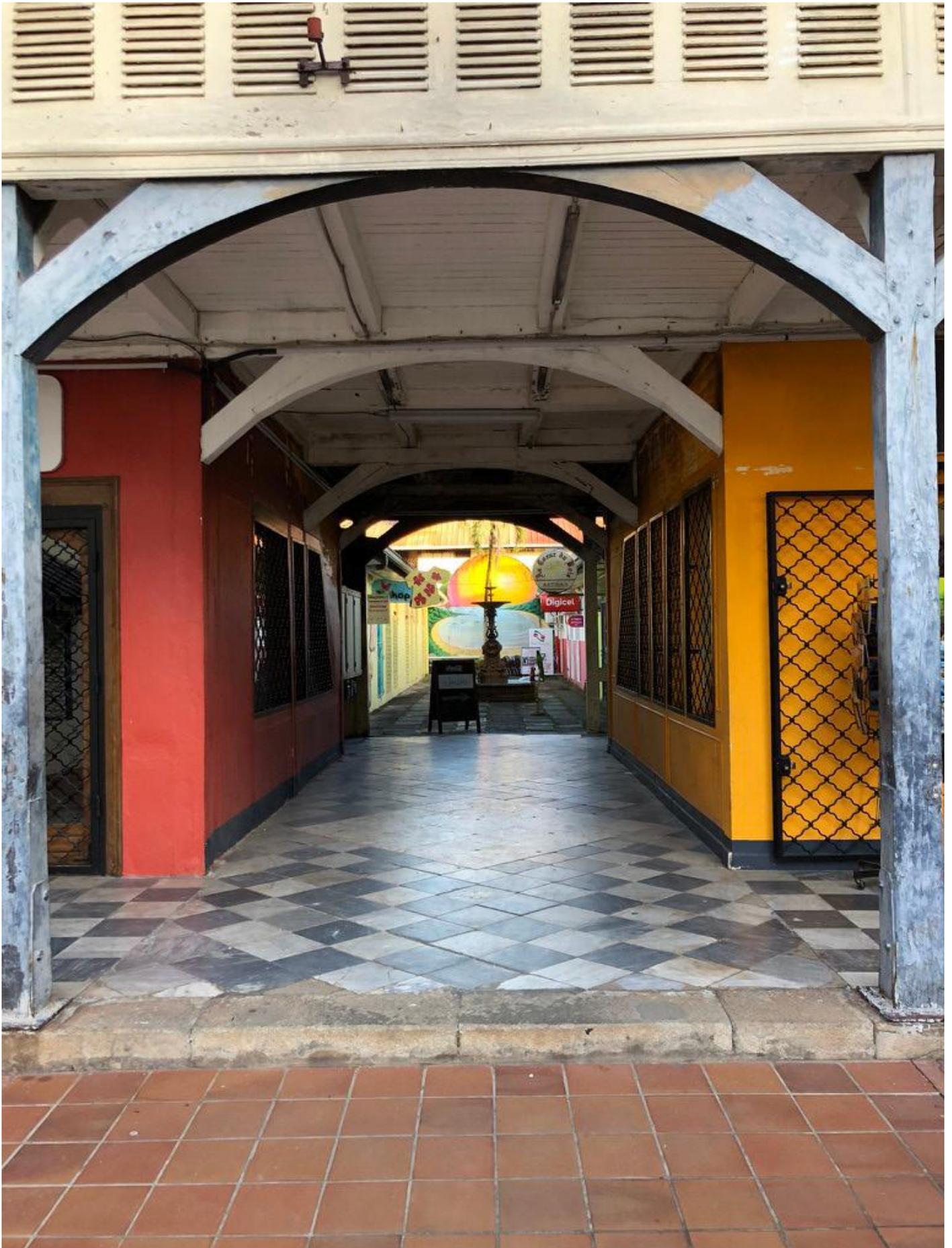
*Photos de la Guyane Française prise par Léa Marie-rose (été 2022)*

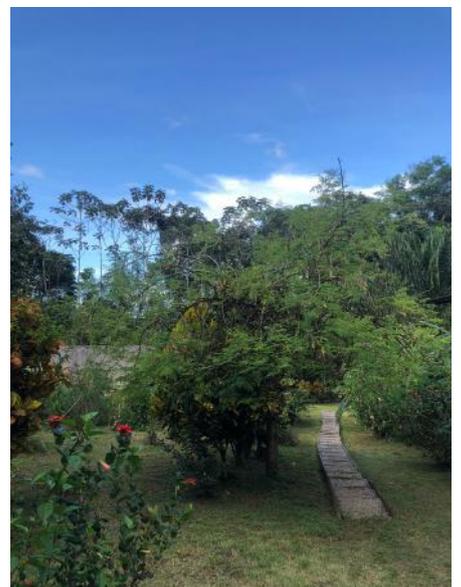
Faune et flore Guyanaise:



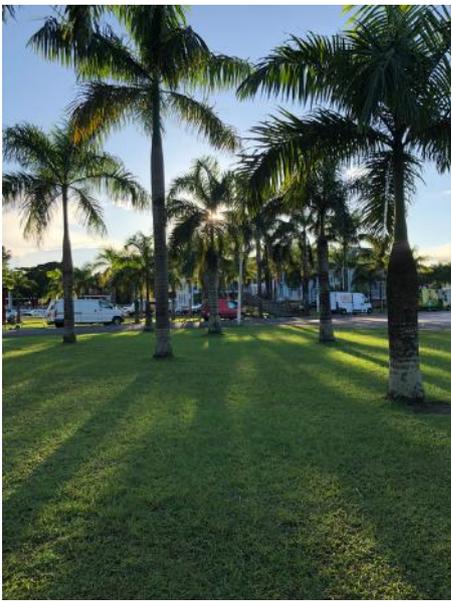














Sites de fouilles en Guyanes française, plantation Loyola (Léa Marie-rose, 2023)

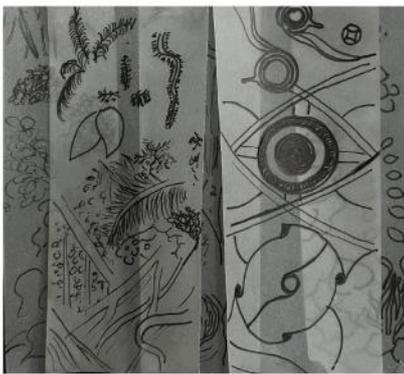




Figure n°1 : Système de la forêt



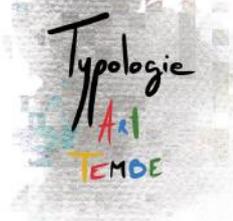
Système de la forêt



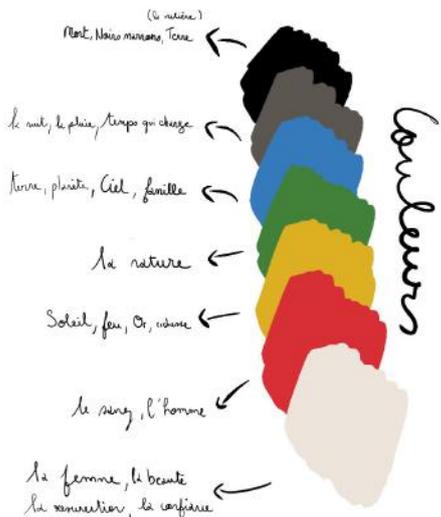
MOTIFS ART TEMBE



Ferf, hmbre (peint)  
Kati, hmbre (sculpté)



Entrelacement lignes courbes Motifs  
COMPOS | RECUES | PISEMENTS



Motifs

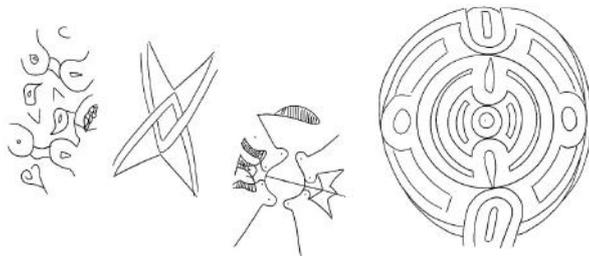


Figure n°2 : Analyse typologique des formes, motifs et couleurs de l'art tembé 2022

# Fiche matière

"Terra

- avec ses teintes d'indigo et de thé, ses nuances racées de lin brut et de coton recyclé, ce carnet d'exploration est un concentré de nature.

Ce carnet est manufacturé par la 4ème génération de kagzi, dans l'atelier de la région de Jaipur auquel nous confions la réalisation de nos collections depuis 1993. Comme les autres articles de la collection. Liasse il s'inscrit dans la continuité des techniques traditionnelles de ces artisans, jadis seuls détenteurs en Inde des secrets de fabrication du papier à la forme\*.

Nous aimons revisiter leur savoir-faire ancestral et authentique pour un résultat original et inattendu. Ici nous avons choisi de mélanger - les Fibres : papier de lin naturel; papier chiffon 100% coton recyclé - les Teintures traditionnelles : thé noir & indigo - Les Textures et les Grains - pour autant de surfaces naturelles à explorer.

Pour vos pensées; vos voyages, vos dessins...

Les Carnets LIASSES sont aussi de calmes objets, au pouvoir décoratif.

-\*- L'artisan plonge le cadre dans le bain de pulpe, le ressort avec un mouvement habile qui répartit les fibres sur le tamis. Il fait une pose tandis que l'eau s'écoule, puis couche la feuille fraîche sur un feutre avant de plonger à nouveau le tamis dans la cuve, façonnant déjà la feuille suivante. Les mouvements sont doux, fluides, les rythmes sont réguliers, l'endroit est calme. Plus loin dans l'atelier, l'artisan pile les feuilles, les assemble en cahiers et les coud, avec un fil de coton...

Quels que soient leurs formats, leurs couleurs et les matières employées, tous les carnets LIASSE sont réalisés de cette façon.

Regardez, vous voyez cette frange douce qui frise le bord des pages? Elle est le témoin modeste et ravissant de cette belle histoire.

LAMALI PARIS"

Fond texture papier technique traditionnelle indienne

Carnet offert par léa

Couverture indigo

pages (37):

18 blanches

6 beiges

8 marrons

5 indigo

Fibres tissé lignes entremêlés

Texture fibreuse impression vieillit rappel au passé ancrage dans une temporalité.

**Terra** — avec ses teintes d'indigo et de thé, ses nuances racées de lin brut et de coton recyclé, ce carnet d'exploration est un concentré de nature.

Ce carnet est manufacturé par la 4ème génération de kagzi, dans l'atelier de la région de Jaipur auquel nous confions la réalisation de nos collections depuis 1993. Comme les autres articles de la collection. **Liasse** il s'inscrit dans la continuité des techniques traditionnelles de ces artisans, jadis seuls détenteurs en Inde des secrets de fabrication du papier à la forme\*.

Nous aimons revisiter leur savoir-faire ancestral et authentique pour un résultat original et inattendu. Ici nous avons choisi de mélanger — les Fibres : papier de lin naturel ; papier chiffon 100% coton recyclé — les Teintures traditionnelles : thé noir & indigo — Les Textures et les Grains — pour autant de surfaces naturelles à explorer.

**Pour vos pensées, vos voyages, vos dessins... Les Carnets LIASSES sont aussi de calmes objets, au puissant pouvoir décoratif.**

-\*- L'artisan plonge le cadre dans le bain de pulpe, le ressort avec un mouvement habile qui répartit les fibres sur le tamis. Il fait une pose tandis que l'eau s'écoule, puis couche la feuille fraîche sur un feutre avant de plonger à nouveau le tamis dans la cuve, façonnant déjà la feuille suivante. Les mouvements sont doux, fluides, les rythmes sont réguliers, l'endroit est calme. Plus loin dans l'atelier, l'artisan pile les feuilles, les assemble en cahiers et les coud, avec un fil de coton...

Quels que soient leurs formats, leurs couleurs et les matières employées, tous les carnets LIASSE sont réalisés de cette façon.

Regardez, vous voyez cette frange douce qui frise le bord des pages? Elle est le témoin modeste et ravissant de cette belle histoire.

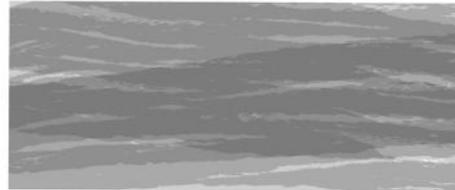
**LAMALI PARIS**



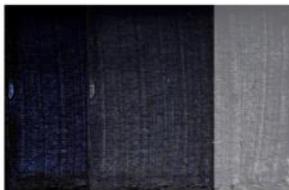
L'ATELIER (papier)



PLUVIATION & BRUIE Z'OUTRAGE (papier)



EFFETS TEXTURES (papier blanc)



LE GRAND BOIS (papier)



NATURELLES & CÉLESTES (papier)

MATIERES



Déclaration et éclaircissement tiré par Monsieur Le Teneur, lieutenant criminel de Cayenne, sur l'interrogatoire du nommé Louis, nègre, esclave du Sieur Gourgues l'ainé, âgé d'environ quinze ans, amené par le détachement de Monsieur de Préfontaine audit Cayenne, le vingt-six du présent mois d'octobre mil sept cent quarante-huit du quartier général des Marrons d'au-dessus de Tonnégrande<sup>15</sup>, à l'ouest de Cayenne, après avoir fait prêté serment audit Louis de dire vérité sous promesse de grâce<sup>16</sup>.

**Premièrement,**

A déclaré et est convenu qu'il est marron depuis environ dix-huit lunes, avec Rémi son père et autres nègres de son dit maître, lequel Rémi eut du mécontentement dudit Sieur Gourgues, et en ayant été fouetté, avait médité ce marronnage, préparé ses vivres sans se dispenser d'aller au travail et deux jours après serait parti avec ledit Louis son fils, Claude, Louis Augé et Paul son frère, dans un petit canot de pêche appartenant au Sieur Sébastien Gourgues, aurait passé devant Roura et de là, par les deux flots du côté du Sieur Brugeon, dans les bois de Cavalay, qu'ils n'ont arrêté dans aucune case en venant à Cavalay, ayant apporté avec eux pour leurs voyages de la cassave et des bananes.

Que ledit Paul et ledit Louis Augé ayant pris le parti de se rendre à leurs maîtres, s'en étaient retournés dans le même

Annexe 12 à 23 : Déclaration du jeune marron de la Montagne de Plomb (Sarah Ebion& all, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, le jeune Historien guyanais N°2, édition ibis rouge 2016, Le jeune historien guyanais, N°4)

dont il ne sait pas le nombre, et seize dans les abattis de l'année dernière, une autre appartenant au nommé Augustin dans un abattis qu'il a fait à une lieue ou environ des abattis de l'année dernière, et en outre, trois carbets dans les trois abattis et déjà plantés en la présente année. Que les dites cases appartiennent et sont ou étaient occupées par vingt-neuf nègres mâles, pièces d'Inde travaillant, vingt-deux négresses aussi travaillantes, et neuf négrillons et douzes négrittes, ce qui fait le nombre de soixante-douze esclaves dont les noms et ceux de leurs maîtres s'ensuivent, savoir :

**Nègres**

- André, chef à Monsieur Le Roux<sup>23</sup>
- Couascou, à Monsieur d'Orvilliers<sup>24</sup>
- Coyau, à Monsieur d'Orvilliers
- Philippe, au Sieur Gourgues l'ainé<sup>25</sup>
- Claude, au Sieur Gourgues l'ainé
- Charles, au Sieur Gourgues l'ainé
- Mathieu, au Sieur Gourgues l'ainé
- Rémi, au Sieur Gourgues l'ainé
- Louis, déposant, au Sieur Gourgues l'ainé
- Jassemín, au Sieur Gourgues l'ainé
- Bernard Couacou, au Sieur Gourgues cadet<sup>26</sup>
- Copena, à Monsieur de la Mathérée<sup>27</sup>
- François, au Sieur Jean Mesnard<sup>28</sup>
- Tatou, à Madame Gaschet
- Jean, à Maranne
- Guimby, au Sieur Albert
- Etienne, au Sieur Albert
- Couachy, au Sieur Albert

petit canot de pêche à la Comté<sup>17</sup>, qu'au bout de quelques semaines qu'il ne peut fixer en nombre, ledit André avec Sébastien et Michel seraient venus les trouver avec un canot qu'il leur dit avoir pris au degre<sup>18</sup> de Pataoüa<sup>19</sup> où les passa et les fit coucher chez le nommé Copena, où il n'y avait que lui et sa femme nommée Mariette, qui a un garçon et une fille, laquelle Mariette était alors malade.

Qu'ayant passé la nuit dans cette case, ledit André les avait fait partir de bon matin avec ledit Sébastien et Michel pour les conduire au quartier général des marrons en passant par la vieille habitation de Monsieur de la Mathérée, qu'ils n'ont rencontré aucune autre habitation, ayant toujours marché à travers le grand bois par une infinité de détours, et qu'ils étaient chargés de leurs vivres qu'ils s'étaient fait à Cavalay consistant en bananes et en poisson boucané.

Que vers le midi de leur premier jour de marche, ils avaient trouvé un catoury<sup>20</sup> contenant cinq cassaves que ledit André Sébastien et Michel auraient caché dans un chicot<sup>21</sup> de bois pour s'en servir en repassant, ainsi qu'ils leur dirent avant de partir de Cavalay. Qu'ils couchèrent cette première journée dans le bois, et arrivèrent le lendemain au quartier général vers l'heure de midi par plusieurs détours, ayant traversé beaucoup de petites rivières et de montagnes, ne sachant point à qui peut appartenir le canot dans lequel ledit André les a fait passer de Cavalay à Pataoüa, mais qu'ils l'ont laissé audit degre de Pataoüa, bien amarré en partant pour le quartier général.

Que dans ledit quartier, il y a vingt-sept cases et trois carbets, savoir dix dans les vieux abattis<sup>22</sup> de plusieurs années

Annexe 13

- Joseph, au Sieur Pierre Boudet
- Sébastien, au Sieur Pierre Boudet
- Cadet, au Sieur Bauregard<sup>29</sup>
- Pierre Mercure, au Sieur Paul Boudet
- Pierre Bougny, au Sieur Paul Boudet
- Pierre, au Sieur Paul Boudet
- Bayou, au Sieur Bregeon
- Augustin, à l'hôpital
- Matador, au Sieur Bouteiller l'ainé<sup>30</sup>
- Michel, au Sieur Dufour<sup>31</sup>
- Léveillé, tué par le détachement, au Sieur Tisseau

**29 nègres travaillant**

**Négresses**

- Liba, au Sieur Albert, maîtresse de François
- Marie-Anne, au Sieur Albert, femme de Guimby
- Angélique, audit Sieur Pierre Boudet
- Marion, audit Sieur Pierre Boudet, mère d'Angélique
- Colombine, audit Sieur Pierre Boudet, maîtresse de Jean de Maranne
- Henriette, audit Sieur Pierre Boudet, femme de Joseph
- Madelon, audit Sieur Pierre Boudet, maîtresse de Mathieu et fille de Jacquelin
- Jacquelin, audit Sieur Pierre Boudet, sœur de Marcou
- Roze, au Sieur Jean Menard, femme de François, enceinte
- Marie-Anne, au Sieur Tappé, maîtresse de Guimby
- Jacqueline à André Nantais, maîtresse de Couachy
- Susanne, de l'hôpital, maîtresse d'Augustin
- Tèques, à Monsieur de Chassy<sup>32</sup>, maîtresse de Bayou
- Félicité à Monsieur de Préfontaine<sup>33</sup>, veuve de Léveillé tué par Ramassingue, maîtresse de Pierre Bougny

Victoire au sieur Bergniat, maîtresse de Couacou à Monsieur d'Orvilliers  
 Geneviève, à Monsieur Le Roux, maîtresse d'André  
 Jacqueline, à Monsieur Le Roux, maîtresse de Sébastien  
 Madelon, à Monsieur Le Roux, maîtresse de Joseph  
 Isabelle, au Sieur Gourgues l'aîné, maîtresse de Philippe  
 Louise, au Sieur Gourgues l'aîné, fille de Philippe  
 Jeanneton, au Sieur Gourgues l'aîné  
 Lisette, sa mère, au Sieur Gourgues l'aîné

#### 22 négresses travaillantes

#### Négrillons

Barnabé, au Sieur Gourgues, fils de Philippe avec sa première femme morte à l'habitation de son maître  
 Gonzague, audit Sieur Gourgues l'aîné, fils de Louise-Anne avec Délicat, créole du Bois  
 Félix, Mathias, Cazimir, Boubou, enfants d'Angélique, négresse du Sieur Pierre Boudet  
 Petit Coyau, fils de Colombine, négresse du Sieur Pierre Boudet  
 André, fils de François, au sieur Jean Mesnard, créole du Bois  
 Pierre, fils de Jacqueline à André Nantois, créole du Bois

#### 9 négillons

#### Négrittes

Claire, fille d'Isabelle, audit Sieur Gourgues l'aîné  
 Marie, fille d'Angélique, au Sieur Pierre Boudet  
 Catherine, amenée à Cayenne, créole du Bois, fille de Colombine, au Sieur Pierre Boudet  
 Madelaine, sa sœur, créole du Bois, au Sieur Pierre Boudet  
 Rose, son autre sœur, créole du Bois, au Sieur Pierre Boudet

### Annexe 16

Claude id  
 Etienne id  
 Pierre id

Ledit Louis a observé que Couacou panse les plaies ainsi qu'André, et ledit Couachy raccommode les fusils.

Que Sébastien et Jeanneton saignent.

Que Bernard, surnommé Couacou, baptise avec l'eau bénite et récite journallement la prière.

Que tous les nègres et négresses ont des haches et des serpes et plusieurs rechanges qui viennent de l'Eveillé, tué par Ramassiny.

Qu'André a deux petites platines à cassaves<sup>34</sup> et Augustin de même, qui servent à toute la troupe.

Que Sébastien a un cul de chaudière à rocou<sup>35</sup> qui sert à faire de la cassave, d'autres desdits nègres ont des roches à pareil usage qui sont plates, ils ont tous des chaudières.

Que ledit André, Louise, Rémi et Félicité, femme de l'ancien l'Eveillé, sont tous à la tisane dans leurs cases, savoir André pour les pians<sup>36</sup>, Rémi pour un mal au pied qu'il appelle sort<sup>37</sup>, Félicité a mal par tout le corps par sort à ce qu'elle a dit, et Louise pour un chancre qu'elle a au nez et à la gorge, c'est Couachy qui fait la tisane.

Qu'il n'est mort personne de la troupe depuis deux ans.

Qu'on obéit exactement aux ordres du capitaine André, c'est dans sa galerie qu'on fait la prière de bon matin et le

### Annexe 18

Hélène, créole du Bois, fille de Henriette, au Sieur Pierre Boudet  
 Scholastique ou Nioucou, fille de Madelon, au Sieur Pierre Boudet  
 La Rouge, fille de la même Madelon, au Sieur Pierre Boudet  
 Une autre fille, anonyme, de la même Madelon, créole du Bois, au Sieur Pierre Boudet  
 Ursulle, fille de Madelon, au Sieur Le Roux  
 Clotilde, sa sœur, au Sieur Le Roux  
 Catiche, fille de l'Eveillé de Monsieur de Préfontaine, avec Félicité sa femme

#### 12 négittes

Faisant ensemble le nombre de 72 esclaves y compris le nommé Léveillé mort.

#### Noms des nègres qui sont armés, savoir :

François, un fusil  
 Couachy, un fusil  
 Guimby, un fusil  
 Mathieu, un fusil  
 Couacou, un fusil  
 André, un fusil  
 Copena, un fusil  
 Augustin, un fusil et des flèches  
 Joseph, un fusil et des flèches

#### Flécheurs sans fusils

Sébastien fameux, a blessé Saint Martin dudit détachement à la cuisine.  
 Pierre Mercure  
 Pierre Bougny  
 Mathador fameux  
 Jassemid  
 Félix id  
 Cazimir id

### Annexe 17

soir, comme dans les habitations réglées<sup>38</sup>, les malades ou infirmes la font dans les cases.

Qu'André fait fouetter ou fouette lui-même ceux qui le méritent.

Qu'ils ont deux petites rivières dans leurs différents abatis qui paraissent avoir leur cours du côté de l'ouest et dont les sources semblent venir des montagnes de derrière le Montsennery.

Que ledit André et d'autres affidés sortent de temps en temps pour aller faire des recrues du côté de Tonnégrande. Il avait coutume de se réfugier chez le nommé Copena de Pataouia, c'est là qu'il a fait venir les nègres des Sieurs Gourgues et Boudet, pour les emmener avec lui dans un canot que ledit André trouva au degre de Pataouia et qu'il y a remis en y débarquant lesdits nègres pour coucher chez Copena et le lendemain aller au quartier général.

Que l'on entend distinctement les coups de canon tirés de Cayenne, qu'ils connaissent quand il s'agit d'alarme. Que même le jour de la fête Dieu, au premier coup de canon pour la sortie du Saint-Sacrement de l'Eglise, ils se mettent tous à genoux et vont en procession autour de leurs cases en récitant des cantiques, les femmes portant des croix, en sorte qu'il y a lieu de croire que leur quartier général est directement à l'ouest de Cayenne.

Qu'il n'est venu audit quartier aucun Blanc, pas même aucun autre nègre que ceux que ledit André, Augustin et Sébastien trouvent de bonne volonté dans les voyages qu'ils font de temps en temps au large, lesquels jurent et promettent de ne pas les trahir ni quitter, sous peine d'être tués partout où ils seraient rencontrés. On les fait parvenir au quartier comme on a fait à l'égard dudit Louis déposant et ses compagnons, par quantité de détours sans aller par aucun chemin de façon que lorsqu'ils y sont une fois arrivés, ils ne peuvent plus reconnaître de route pour s'en revenir, et s'il s'en est échappé, c'est par hasard, en mettant beaucoup de

### Annexe 19

journées et au risque de mourir de faim, ni ayant point apparence d'habitation ni d'indices dans ces cantons n'en ayant point aperçus.

Quand il arrive de nouveaux marrons, on leur fournit des vivres du commun jusqu'à ce qu'ils aient fait un abattis et que leurs plantages soient bons à manger.

Que lorsqu'il s'agit de faire des abattis, chacun y travaille et lorsqu'ils ont été brûlés, on en marque à chacun une part suivant leur famille pour la planter et entretenir.

Que les cochons de bois qu'ils tuent très fréquemment, se partagent entre tous, ainsi que d'autres gros gibiers, même le poisson qu'ils enivrent quand la pêche est considérable, qu'il n'y a point d'autres poissons dans leurs rivières que des patayayes, des yayas blancs<sup>39</sup>, oeils rouges, brobros et quelques coulans, qu'il y a peu de biches, mais il y a toute sorte d'autres gibiers, beaucoup de tigres<sup>40</sup> qu'ils prennent avec des trappes, qu'ils les laissent dans le bois avec leurs peaux dont ils ne font aucun usage ni profit faute de débouchement.

Qu'il n'y a aucun chemin ni sentier qui conduise à Kourou<sup>41</sup> ni ailleurs, qu'ils ne sont guidés que par le cours du soleil et des rivières dont André et d'autres chefs marrons savent le cours.

Qu'il ne leur connaît aucune correspondance, que c'est eux-mêmes qui entretiennent et raccommodent leurs armes qui sont toujours en bon état, mais qu'à force d'avoir tué du gibier, ils se trouvent sans poudre ni plomb, excepté quelques coups de poudre en cas de besoin, qu'ils emploient ordinaire-

#### Annexe 20

pendant plusieurs marrons avaient caché dans le bois leur meilleur bagage dans la crainte d'être surpris.

Qu'ils ont fait pendant cet été trois abattis qui sont éloignés des anciens d'environ une lieue, dans l'un desquels, qui est le plus écarté, ledit Augustin a une case où il demeure ordinairement, qu'il y a aussi, dans ces mêmes abattis neufs, trois carbets que le détachement n'a point vu, lesdits trois abattis, cases et carbets sont toujours existants, que lesdits abattis sont en plat pays et presque entièrement plantés en manioc, mil, riz, patates, ignames, cannes de sucre, bananiers et autres vivres et beaucoup de cotonniers y ayant eu beaucoup de pluie durant cet été.

Que les femmes pendant le mauvais temps filent du coton et travaillent aux abattis dans le beau temps.

Que Couachy, Augustin et Bayou font des toiles de coton qui servent à procurer des tangas aux négresses et des calembis aux nègres, que cette toile de coton est tissée pièce par pièce qu'ils assemblent et qui est marquée avec du coton de Siam<sup>44</sup>.

Qu'ils n'ont entre eux aucun signal de reconnaissance lorsqu'ils reviennent de la découverte ou de quelque autre expédition, qu'ils n'ont tué ni fait mourir personne, ne mettent aucune sentinelle ni espions aux environs de leur quartier, qu'ils ne savent aucune nouvelle, que par les chefs lorsqu'ils font des voyages au large, souvent du côté de Tonnégrande.

Qu'il n'a pas ouï dire que le machoquier<sup>45</sup> des Pères de Kourou leur ait raccommodé ou fourni des ferments.

Qu'ils observent exactement les fêtes qu'ils connaissent et les dimanches sans travailler récitant ces jours-là le chapelet de leurs prières ordinaires<sup>46</sup>.

#### Annexe 22

ment des petites roches à peu près de la figure de postes au lieu de plomb, qui sont très dures et en abondance dans ce quartier.

Qu'André ni personne de sa part ne visitaient leur case pendant la nuit, ils n'ont plus que cinq chiens, il n'y a plus que Couachy qui ait des volailles, ils n'ont aucun chat, beaucoup de nègres mangent des rats, c'est par le secours de leurs flèches, de leurs chiens et de leurs trappes qu'ils se procurent maintenant leur gibier faute de poudre, fouillants des pacqs<sup>42</sup>, des tatous et autres gibiers de terre.

Qu'il n'a ouï faire aucune proposition de se sauver sur la nouvelle de la poursuite des détachements, que c'est André qui en amenant Copena avec lui dit déposant, et Rémi son père, avait après l'arrivée au Montsenery<sup>43</sup> du détachement lors du recensement par ledit Copena, que cette nouvelle ne leur a fait faire aucun mouvement, se tenant cependant toujours sur leurs gardes, de sorte que lorsqu'il tombait quelque arbre à terre, ils s'imaginaient entendre des coups de fusils et étaient toujours prêts de se sauver dans le bois du côté du couchant.

Que c'est Augustin, Sébastien et Michel qui en allant chercher des flèches sont tombés dans les chemins tracés par le détachement et sont venus avertir au quartier général, sur quoi le même Augustin et Michel, avec Mathador, Mathieu et Jean de Maranne sont partis pour en venir prendre connaissance aux environs de l'habitation du Montsenery, qu'Augustin et Mathieu étaient tous les deux armés de fusils chargés, ayant mis de côté quelques coups de poudre qu'ils n'emploient point au gibier, que Mathador et Michel étaient armés de flèches et Jean de Maranne d'un harpon.

Que depuis que lesdits cinq nègres sont partis du quartier général pour aller à la découverte du dernier détachement, il ne les a pas vus ni ouï dire qu'ils en fussent revenus, que

#### Annexe 21

Qu'ils tirent du sel des cendres de Maracoupy<sup>47</sup>.

Qu'ils font de la boisson avec des patates, des ignames, des bananes, des baccoves<sup>48</sup> et diverses graines outre le Nicou et le Cacheiry.

Louis déposant a été pris par les nommés Saint-Germain, Oreste et Scipion, mulâtres et nègres libres du détachement, sans violence et par surprise, comme il revenait du vieux abattis d'Augustin, que Rémi son père et Couachy avec lesquels il venait s'étaient sauvés dans le grand bois, sans que personne eut tiré dessus, et avaient apparemment averti leurs autres compagnons qui avaient pris en même temps la fuite.

Que c'est Marion et Jacquelin sa sœur qui accouchent les négresses.

Qu'il n'a pas ouï parler de Claire, négresse de Madame Meunier, ni des nègres du Sieur Trouillard, ni que Chrétien du Sieur Jean-Baptiste Tisseau soit venu voir Marion sa mère au Sieur Pierre Boudet.

Que lorsqu'on s'aperçoit que quelqu'un manque le soir, on en fait de toute part perquisition.

Qu'il y a environ deux lunes que leur abattis de cette année est brûlé, que l'on a commencé aussitôt à le planter.

Qu'ils n'ont d'autres meubles pour serrer leur bagage que des pagarats<sup>49</sup>, qu'ils n'ont aussi d'autres outils que quelques limes vieilles et marteaux, point de scie, ni de passepartout, ni d'arminettes<sup>50</sup> ;

Qu'ils avaient audit quartier général deux tambours de nègres dont ils se divertissaient certains jours de fête ;

#### Annexe 23

Essai

## COSMO-POÉTIQUE DU REFUGE

Comment les esclaves en fuite ont réinventé la liberté

Texte [Dénètem Touam Bona](#), Illustrations [Marcelo D'Saete](#)

Éditions de la dernière lettre | « [Z : Revue itinérante d'enquête et de critique sociale](#) »

2018/1 N° 12 | pages 146 à 156

ISSN 2101-4787

ISBN 9782748903812

DOI 10.3917/rz.012.0146

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-z-2018-1-page-146.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la dernière lettre.

© Éditions de la dernière lettre. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# COSMO- POÉTIQUE DU REFUGE



Comment les esclaves en fuite  
ont réinventé la liberté

Texte : Dénétem Touam Bona  
Illustrations : Marcelo D'Salete,  
extraits du roman graphique *Angola Janga*

Le marronnage se déploie sur près de quatre siècles dans les Amériques et les archipels de l'océan Indien. À Haïti, des rythmes de travail aux champs aux cérémonies vodoues, ce monde afro-diasporique s'est construit contre le capitalisme, sa propriété privée et sa quête du profit. De la colonie à notre société de contrôle, la sécession marronne ne demande qu'à être réinventée.

« Nous sommes la semence de la Terre  
La vie en perpétuel devenir. »

Octavia E. Butler, *La Parabole du semeur*



São Tomé, les esclaves se révoltent, se réfugient dans les montagnes d'où ils opèrent de véritables raids sur les plantations quelques années après la mise en place de ce régime de culture. »<sup>1</sup> Nous sommes en 1555, au large des côtes africaines, dans un des nombreux archipels portugais de l'océan Atlantique, lors d'une des premières insurrections marronnes d'envergure. Le marronnage sera désormais indissociable du système proto-industriel de la plantation dont l'île de São Tomé fut le principal laboratoire africain avant son transfert et son perfectionnement au Brésil. Tout comme l'esclavage colonial, le marronnage

commence sur les terres africaines : il est d'emblée transatlantique. Mais c'est bien sûr dans les Amériques – devenues le cœur du système esclavagiste – que cette forme de vie et de résistance connaîtra son plus grand essor, jusqu'à devenir la matrice de véritables sociétés marronnes.

Le marronnage – le phénomène général de la fuite des esclaves – peut être occasionnel ou définitif, individuel ou collectif, discret ou violent ; il peut alimenter un banditisme (cow-boys noirs du Far West, *cangaceiros* du Brésil, pirates noirs des Caraïbes, etc.) ou accélérer une révolution (Haïti, Cuba) ; il peut recourir à l'anonymat des villes ou à l'ombre des forêts. Inutile donc de chercher une définition précise car, profondément polyphonique, la notion de « marronnage »<sup>2</sup> renvoie à une multitude d'expériences sociales et politiques, se déployant sur près de quatre siècles, sur des territoires aussi vastes et variés que ceux des Amériques ou des archipels de l'océan Indien. L'essentiel est de comprendre que sur l'ensemble de ces territoires, la mémoire des *neg mawons* (Antilles francophones), des *quilombolas* (Brésil), des *palenqueros* (Amérique latine) continue à irriguer les luttes contemporaines à travers des pratiques culturelles (maloya, capoeira, cultes « afro-diasporiques », etc.) qui, parce qu'elles réactivent la vision des vaincus – leur version de l'histoire et donc de la « réalité » –, subvertissent l'ordre dominant. Si, dans mon travail, je privilégie la « sécession marronne » – et par « sécession » j'entends ici le retranchement sylvestre de subalternes, quels qu'ils soient, sous la forme de communautés furtives –, c'est parce que le marronnage y apparaît pleinement comme matrice de formes de vie inouïes.



Situées dans des zones tropicales, les plantations sont souvent entourées de bois denses et inextricables, de marais et mangroves labyrinthiques, de mornes (collines) escarpés à la végétation touffue, de *caatingas* [arbrisseaux épineux, ndlr] arides et agressives; et toutes ces étendues hostiles – à la pénétration de la ci-vi-li-sa-tion – constituent autant d’espaces de disparition. La « Forêt » – l’ensemble des lignes et éléments qui recouvrent l’homme d’un treillis végétal – offre donc aux marrons un refuge, une citadelle, un lieu de vie privilégié.

La racine latine de « forêt », « *foris* » (« en dehors »), nous indique que les espaces sylvestres ont toujours constitué un « dehors » pour la « civilisation » : le dehors de la « sauvagerie »<sup>3</sup> – de la « zone de non-droit », dirait-on aujourd’hui. Si l’on veut riposter à l’offensive globalisée des conquistadores sans visage (les multinationales de l’extractivisme, de la marchandisation du vivant, etc.), il nous faut, sous la conduite des chamans, des *n’ganga*, des *fun-di madjini* et autres maîtres de l’invisible, redécouvrir dans la forêt notre propre puissance : celle du vivant qui s’y manifeste, mais aussi de communautés et de peuples qui se dressent dans leurs replis forestiers (marrons et Amérindiens des Amériques, zapatistes, Zad, « jungle » de Calais, etc.).

**« BABYLON SYSTEM IS THE VAMPIRE »**  
« L’expression “pays en dehors,” par laquelle on désigne le monde rural haïtien, exprime une exclusion séculaire. Toute la paysannerie, la majorité de la population haïtienne, s’est organisée en poche de résistance face à un État vampire; elle s’est donc organisée avec sa religion, sa culture, son mode de vie propre. [...] La société est marronne car depuis sa constitution l’État

haïtien incarne la nouvelle figure du maître. »<sup>4</sup> Il serait bien trop long de revenir sur le détail et les enjeux de la Révolution haïtienne qui donne naissance en 1804 à la première république noire. Certes, elle est dans

## Il nous faut, sous la conduite des maîtres de l’invisible, redécouvrir dans la forêt notre propre puissance.

son principe anti-esclavagiste, mais la réalité est plus complexe, car, dès le départ, les leaders officiels de cette insurrection ont tendance pour toute une série de raisons à reproduire le modèle qu’ils étaient censés abattre. La Révolution haïtienne ne renverse le système esclavagiste que pour inaugurer une république noire qui se comportera vis-à-vis de sa propre population comme un État colonial : les « grands » (grands propriétaires terriens) et l’armée constitueront pour la masse des cultivateurs et cultivatrices « bossales » (« nés en Afrique ») autant de forces d’occupation et d’exploitation. Il est nécessaire de préciser qu’au moment de la Révolution, les deux tiers de la population de l’île sont des « nègres bossales » perçus par les « libres de couleur » (les « créoles » nés sur place) comme des « sauvages africain-es ». Or la nouvelle élite créole qui prend les rênes du pouvoir, après l’indépendance, n’aspire qu’à reproduire la « civilisation », le mode de vie et de développement occidental.

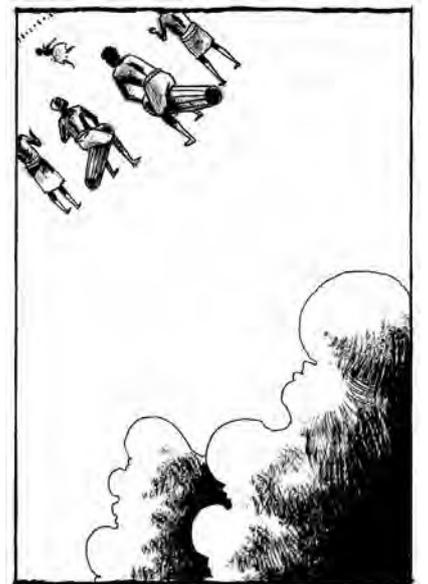
Un des intérêts de cette territorialité paradoxale du « pays en dehors », c’est de rappeler que le marronnage est un type de résistance qui peut être activé et se penser au-delà même du contexte

1. De l’esclavage au salariat. *Économie historique du salariat bridé*, Yann Moulier Boutang, éd. PUF, 1998, p. 133.

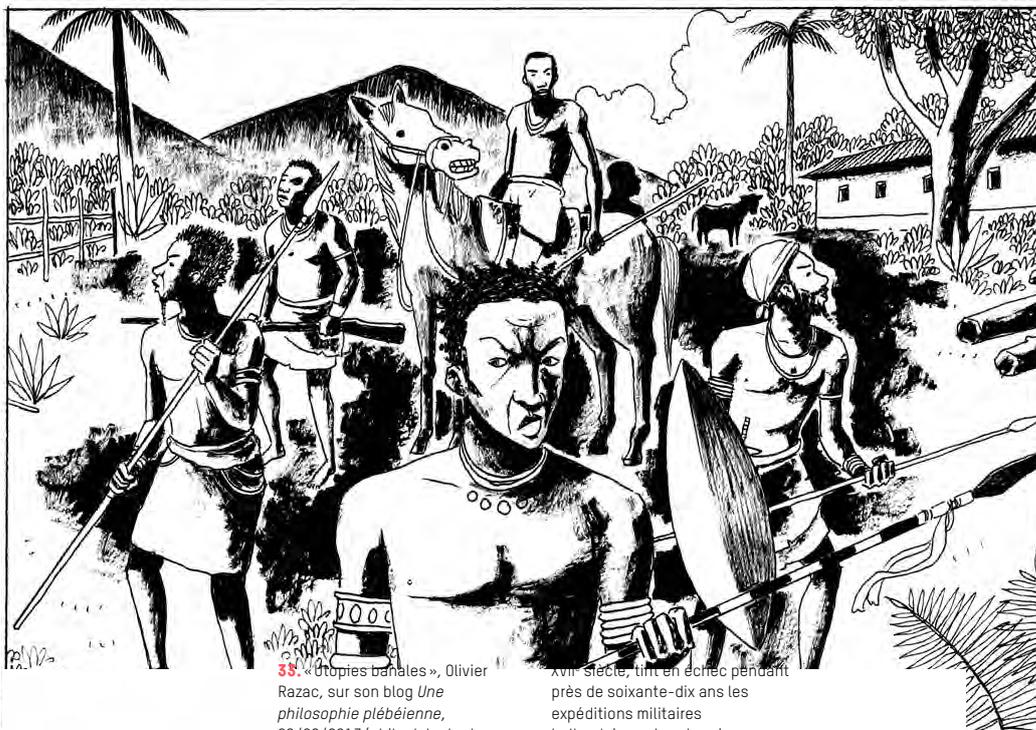
2. Le terme français « marronnage », centré sur l’individu qui fuit – le « nègre marron » –, ne peut rendre compte de la dimension territoriale de ce type de résistance. À la différence des toponymes « quilombo » et « palenque ».

3. La racine latine de « sauvage », « *silva* », signifie « forêt ». Le sauvage est d’abord un homme de la forêt.

4. Citation de Gary Victor interviewé par Dénêtem Touam Bona, dans « “Écrire” Haïti... », *Africultures*, 24/05/2004 (africultures.com).







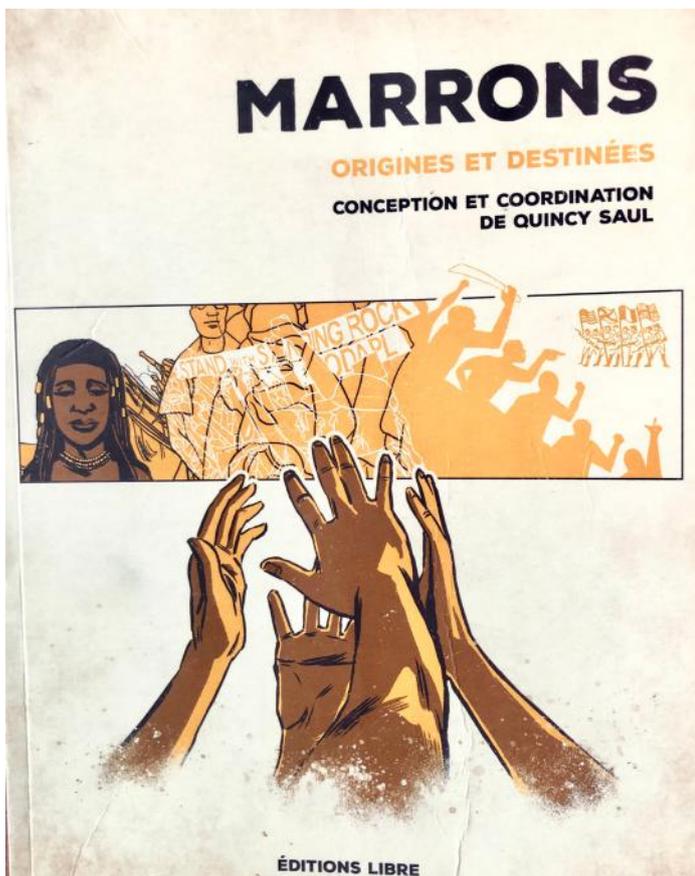
34. « Utopies banales », Olivier Razac, sur son blog *Une philosophie plébéienne*, 29/08/2013 (philoplebe.lautre.net).

34. *La Commune des Palmares*, Benjamin Péret, éd. Syllepse, 1999 (original en 1956), p. 75. Le poète surréaliste y compare le quilombo de la zone des Palmares (dans le Nordeste brésilien) – qui, au

XVII<sup>e</sup> siècle, tint en échec pendant près de soixante-dix ans les expéditions militaires hollandaises et portugaises – à des expériences libertaires comme celle de la Commune de Paris.

35. « La Meuse : ses vaches, ses éoliennes, ses flics », anonyme, sur le site *Plus Bure sera leur chute...*, 8/08/2016 (vmc.camp).





**Études marronne : *Marrons origines & destinées* conception et coordination de Quincy Saul. Édition libre (2021)**

Cette BD retranscrit l'Histoire des marrons depuis les premières colonies anglaises et espagnoles jusqu'à aujourd'hui. On vient mêler l'Histoire à l'histoire dans une retranscription illustrée de ces faits.

La BD est constituée d'une première phase « initiale » qui introduit un contexte, une ambiance autour de l'histoire des marrons. Elle nous présente ensuite 5 parties contenant différents formats d'histoires, écrits ou illustrés par une multitude de créateurs (l'équipe du livre\*)

**La première partie : *Esclavage & libération*, illustré par Songe Riddle, (p.5).**

D'abord, on nous présente l'histoire de l'esclavage et les bases du capitalisme moderne pour ensuite introduire l'histoire des marrons. On place un contexte détaillé avec des faits historiques concrets et précis. Par exemple, la présentation d'une carte (p.9) avec les emplacements géographiques et le nom de certaines communautés marronnes :

« Grand marais lugubre », « séminoles » en Floride, « Palmares » hémisphère occidental.

On a également un remaniement de l'Histoire dans le but de se réapproprier l'histoire des marrons comme un biais de partage d'une culture et d'un mode de pensée anticolonial. Une volonté de « rétablir une vérité » sur les fondements de notre société : « certains racontent que les esclaves étaient heureux, et même qu'ils craignent la liberté. Que la résistance était rare, et menée par des individus exceptionnels... mais ces histoires sont autant de mensonges. »

Les histoires, symboliquement l'Histoire que nous donne les historiens, sont faussées, manipulées « ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire ; et puisque la guerre entre esclavage et libération n'est pas terminée, nos histoires restent entremêlées. » Ainsi, le lien que crée la BD entre histoire et Histoire nous rapproche d'une certaine manière d'une vérité plus profonde, racontée et expliquée d'un point de vue concerné, averti et engagé. Le discours tenu n'est pas détourné mais concrètement anticapitalisme. Le livre prône clairement une nouvelle manière de penser l'avenir à travers l'évolution des différentes histoires. On comprend alors le sens d'une communauté marronne et comment elle a évolué au cours de l'histoire.

**La seconde : *Je suis marron !*** Illustré par Mac McGill (p.15)

Cette partie contient une série de 9 contes ou légende autour de la culture marronne ; des figures emblématiques aux héros de guerre, ces histoires mêlent réalité et imaginaire pour nous offrir des petits récit rapide et captivant à lire. Ce format propose un contenu simple à lire et à comprendre. Il est question de court récit autour d'une figure emblématique marronne. Grâce à ces petits textes, on comprend d'avantage les autres histoires proposées dans la BD par les petits détails et anecdote qui y figure. Les illustrations de cette partie, par McGill, sont particulièrement attractive par l'accumulation de ligne de noir taillé sur le papier blanc. L'ensemble des lignes créent une composition organique, tout en volupté et en délicatesse. Les lignes composent et définissent les figures qui apparaissent à travers les arabesques qu'elles forment. La structure emmènent notre regard d'une figure à l'autre. L'œil se laisse bercer dans l'amas de courbes noires entourant les visages et les corps.

• La première histoire : *La Nanny des marrons*

La Nanny est une figure forte en Jamaïque (Nanny Town, lieu emblématique de la résistance) Elle est symbole de force et d'héroïsme.

• La deuxième : *Osceola & John Horse*

Histoire des Séminoles (une communauté marronne de Floride):

En 1804 Osceola, marron séminole, « luttait contre les armées d'Andrew Jackson durant « les guerres Indienne ». Des missions ayant pour objectif de capturer des esclaves et décimer les marrons. Un pacte préexistait entre les Africains, les européens et les autochtones : « un séminole Amérindien essayant de vendre un Africain comme esclave était condamné à mort par son propre peuple. Le Séminole amérindien le plus connu de l'histoire,

Osceola, choisit clairement son camp en tuant un puissant chef séminole après avoir découvert que ce dernier avait rompu le pacte. »

En 1821, John Horse devient le conseiller militaire d'Osceola. Lorsqu'Osceola tomba, que son peuple se retrouva encerclé, John Horse le guida à travers une longue marche de la Floride à Oklahoma jusqu'au Mexique où ils retrouvèrent enfin la paix. John Horse devient ensuite le capitaine de l'armée mexicaine. « Aujourd'hui, on retrouve des descendants des Séminoles en Oklahoma, au Texas et au Mexique. Ils sont toujours extrêmement fiers de leur histoire et de leur héritage, et nombre d'entre eux parlent encore leur créole et pratique des traditions qui leur sont propres. » R.M Shoatz, *Maroon the Implacable*

• La troisième : *Harriet Tubman*

Figure d'une femme marron forte et engagé qui défend les libertés des esclaves aux Etats-Unis.

Né esclave, elle s'enfuit à ces 20 ans et débute un combat qui « libéra un continent ». Elle ne mesurait pas plus d'1m50, elle ne savait pas lire et souffrait d'hypersomnie séquelles des traumatismes et des violences qu'elle a subies lorsqu'elle était captive. Elle acquiert le titre de guerrière, guérisseuse et dirigeante politique par ses prouesses. C'est une figure engagée et touchée par les droits des hommes et des femmes. Elle connaît les atrocités subies en tant qu'esclave, elle est consciente de sa position illégitime et se bat pour lutter contre cette condition terrible. « J'ai libéré un millier d'esclaves. J'aurais pu en libérer mille de plus si seulement ils avaient su qu'ils étaient esclaves... » (Citation apocryphe d'Harriet Tubman) Peut-être parle-t-elle des esclaves piégés dans leur conditionnement. Ou bien des colons devenus dépendant de l'esclavagisme. Ils sont prisonniers du système économique qu'ils ont mis en place. Experte en déguisement et en camouflage, elle fut à la tête de 19 raids pour li-

bérer des esclaves. Durant la guerre civile, c'est la première femme sur les champs de bataille et dans les hôpitaux. Elle offrit d'innombrables victoires à l'armée de l'union et s'occupait des malades après les batailles. Les chefs abolitionnistes l'appelaient « le général ». Elle n'a jamais pris de retraite, après ses années d'engagement elle construit un jardin communautaire à Auburn à N.Y.C. Elle ne reçut jamais de salaire, ni de titre officiel. « N'ayant aucun pouvoir, elle jouissait d'une immense puissance. » B.Lee, *Jailbreak Out of History : The Re-biography of Harriet Tubman*

« J'ai été la conductrice du chemin de fer clandestin pendant 8 ans, et, contrairement à la plupart des autres conducteurs, je peux affirmer n'avoir jamais laissé dérailler mon train ni perdu un seul passager. » *Extrait du discours d'Harriet Tubman lors de la convention pour le droit*

- Quatrième histoire : *Ezili Dantor, Cécile Fatiman et Dutty Boukman*

Ezili Dantor est la déesse de l'amour, « mère d'haïti » Prit possession de la Grande Mambo, Cécile Fatiman. Elle sacrât le révolutionnaire Africain marron & H.D.Boukman convoquant la révolution Haïtienne. Il crée des groupes de guerilla marrons. Haïti fondé 1803/1804 sur des dizaines d'années de luttes marronnes est « le seul pays au monde édifié par d'anciens travailleurs esclavagistes. »

- Cinquième histoire : *Maria Lionza, le roi Miguel & José Leonardo Chirino*

Maria Lionza : Divinité Venezuelienne « fille d'un chef autochtone, elle est immortalisée au panthéon des esprits marron. »

Le roi Miguel : Premier mouvement de révolte pour le peuple afro-Venezuelien

J.L.Chirino : Voyage entre Haïti et le Venezuela et en s'inspirant des révoltes marronnes haïtiennes, il dirigea une insurrection massive des peuples autochtone & marrons.

- Sixième histoire : *Ganga Zumba et Zumbi*

G.Zumba : Roi de Palmares, capitale marronne de l'hémisphère occidentale.

GRAND QUILOMBO DOS PALMARES : communautés marronnes. En 1670 « Ganga Zumba comptait 1300 habitations » compte plus d'une dizaine de millier de citoyens

Zumbi. Né à palmares, enlevé par l'église, il s'échappe et retourne a palmares. G.Zumba signa un traité de paix avec les portugais et Zumbi mena une révolte contre lui. La ville fut détruite par les portugais mais le cœur résistant persiste encore

- Septième histoire : *La reine mère moore*

Audrey Moore est une descendante d'esclavage (GP Lynché) et possède le titre honorifique de Reine Moore

- Huitième histoire : *Black Libération army*

Cette histoire traite la lutte de l'armée clandestine au sein de l'empire américain à la fin des années 60 et dans les années 70.

- Neuvième histoire : *Russell Maroon Shoatz*

Prisonnier politique « je suis maroon ! »

### **Troisième partie : Le Dragon ou l'Hydre ?**

Ecrit et illustré par Seth Tobocman

Le dragon représente une tête directrice et des jambes qui suivent. L'Hydre incarne Plusieurs têtes qui repoussent lorsqu'on les coupe.

Cette partie résume les fondements, les origines du marronnage. Un marron est une personne qui a réussi à s'enfuir de sa situation d'esclave pour se cacher dans les montagnes ou la forêt de manière temporaire ou permanente.

Les histoires se lient entre elles. On comprend, grâce aux histoires précédemment lu, des éléments historique ou culturel caractéristique et important dans l'histoire du marronnage. On retrouve notamment Nanny Town, la ville en Jamaïque, symbole

de la Nanny Granny, la maman des marrons. Ou encore la révolte en Haïti que l'on retrouve ici sous un autre angle, mais également dans l'histoire « Ezili, Dantor, Cicile Fatiman et Dutty Boukman ». À travers la révolte Haïtienne, cette partie met en avant les stratégies de guerre marronne ainsi que celles des colons anglais et français. « La révolte Haïtienne fut la seule révolte d'esclaves qui aboutit à la création d'un pays indépendant. »

On peut suivre les stratégies mises en place par la métaphore du dragon et de l'hydre qui symbolise deux méthodes bien distinctes. La révolte en Haïti illustre parfaitement cette métaphore que l'on peut suivre méthodiquement dans la BD : Le dragon est représenté par Toussaint Louverture, un révolutionnaire marron corrompu, et, plus tard, sera relégué par Jacques Dessaline.

Toussaint Louverture met d'abord les Français en fuite. Puis, les français prennent le contrôle de Toussaint-Louverture et de son armée dragon « Les français utilisèrent l'armée révolutionnaire pour restaurer l'esclavage en Haïti. ». L'hydre se dresse contre le dragon et les colons français. Toussaint est enlevé, envoyé en France et est mort en prison. Jacques Dessaline, principal lieutenant de TL, retourne sa veste pour rejoindre la résistance. Le dragon & l'hydre anéantissent les forces françaises et offre l'indépendance d'Haïti. Dessaline se déclare empereur d'Haïti. Depuis, l'histoire d'Haïti est celle de l'hydre se battant contre le traite dragon.

Cette BD illustre, à travers la révolution marronne en Haïti, les fondements de notre société corrompu basé sur le capital et l'exploitation. Elle nous montre en quoi il est important d'être uni dans le combat qu'on décide de mener. Un récit qui nous renvoie à la métaphore de la mosaïque :

« Une mosaïque est une œuvre réalisée par assemblage de nombreux carreau de couleur formant

un seul dessin. Chaque pièce garde son identité sans que l'artiste ne la change. »

#### **Quatrième partie : MARRONS D'AUJOURD'HUI**

Illustré par Hannah Allen, Emmy Kepler et Songe Riddle

Cette dernière partie fait la rétrospective de l'héritage marron aujourd'hui partout dans le monde :

- Rétrospective des révoltes actuelles (eau, fukushima, exploitation, etc.)
- Cuba = avant-garde de la révolution marronne
- Venezuela = Surmonte le colonialisme et l'impérialisme depuis des siècles
- Bolivie : « premier chef autochtone de l'hémisphère. »
- Mexique : « 500 ans de conquête » (zapatistes : autochtone des Montagnes)
- Espagne : Village de Marinalecia lutte pour une nouvelle économie et organisation sociale
- Kurbes « se battent pour continuer d'exister »
- « UJAMAA » : créé par le président de la Tanzanie, Julius Nyerere pour structurer sa propre vision du socialisme. « Perdurur grâce à des groupes comme le united African Alliance community center à Arishima qui forme une nouvelle génération aux pratiques marrons. » (Mouvement solidaire)
- Sri Lanka : Mouvement Sarrdova Ya Shramada dont l'objectif est « l'éveil de tous par le travail collectif. »
- « Construire un nouveau monde sur les ruines de l'ancien. »
- les jardins urbains du centre-ville d'Istanbul
- Retour à la campagne
- Philadelphie : mouvement MOVE ORGANISATION
- Miami: UMOJA SHANTYTOWN
- Barcelone: CAN MASEU
- Rome: le Predestino & le metropoliz

-Chicago: Freedom square

-Prisonnier politique Russel Maroon Shoatz

-Arts noirs: New Black Arts Mouvement

« Communauté bâtie sur la continuation d'un héritage ancestrale qui doit persister et exister au-delà de la résistance. C'est un mouvement qui redéfinit, réenvisage et réorganise une conscience noire, une manière d'être noir. »

### **Conclusion : *Esclavage et libération***

Illustré par Songe Riddle

L'auteur s'adresse directement à nous à travers une série d'illustrations nous montrant une foule de personne. Le champ se resserre progressivement vers une personne, la mettant en valeur, accompagné du texte qui nous la définit comme une marronne et qui nous pousse intrinsèquement à repenser notre mode de pensée.

Ensuite l'auteur nous donne une série de raisons pour soutenir une opposition à l'impérialisme et à l'oppression capitaliste.

- Système toxique, irrécupérable
- Vaste plantation mondialisée
- « Parce que Babylone ne donne pas de fruits... »
- Parce que « la liberté est le seul fardeau qui ne fasse pas courber le dos » P.Chamoiseau, *Texaco*

Enfin, il nous donne les clés pour agir en faveur du mouvement:

-jardins communautaires

-économie & militaire

-savoir-faire ancestrale et base de l'économie marronne

« Un futur marron se lève à l'horizon. Les graines d'un passé qui aurait pu être ont été plantées dans les champs d'une destinée encore possible... »

L'avenir permet l'émergence d'une nouvelle pensée et des progrès qui l'accompagne. Cependant, il faut continuer à se battre en se souvenant du passé pour construire notre avenir. « Non-seulement ils luttèrent contre l'esclavage, mais ils démontraient qu'un mode de vie inverse était possible et défendirent cette idée pendant des générations, brillamment et au prix de leur sang. »

« Brandissant l'art comme seule arme. »

Raconter des histoires « cherche à réussir là où les historiens ont échoués. »

« Vous êtes arrivés jusqu'ici ; c'est désormais à vous d'écrire les prochains chapitres. »

### L'équipe du livre :

o Quincy Saul : auteur, musicien et co-fondateur de Ecosocialist Horizons. Il est co-éditeur de Maroon the implacable: the collected writing of Russell Maroon Shoatz.

o Seth Tobocman : auteur de BD. Son travail traite souvent de questions politiques, d'un point de vue radical et indépendant. Ses dessins ont été utilisés comme affiches, fresques murales, bannières et tatouages par des mouvements populaires, depuis les squatteurs du Lower East Side de New York jusqu'à l'African National Congress en Afrique du Sud.

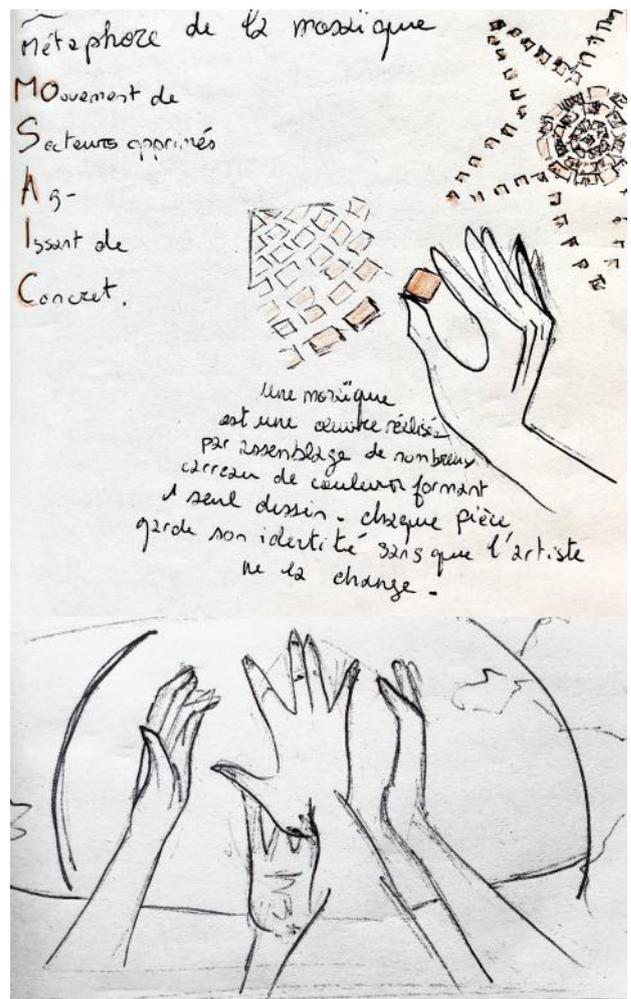
o Mikaela González : diplômée du Hampshire College, a dédié sa pratique artistique, ses études et son activité militante dans l'ouest du Massachusetts, au Mexique et à Cuba, à la diffusion artistique de la prise de conscience, à la création de communautés, à la célébration de l'identité et à la création d'espaces de collaboration radicale. Elle considère sa pratique artistique comme un outil pour s'approcher de la libération.

o Songe Riddle : né en 1975 à Los Angeles, Californie. Durant son adolescence il fréquente la scène punk américaine et les mouvements d'activistes qui gravitent autour. Il a étudié l'illustration et l'animation à la Parson's School of Design, tout en étant membre de la communauté des Squatteurs de New York.

o Hannah Allen (H.E.N.A): est une dessinatrice de longue date qui a rencontré Quincy Saul au sein de l'association Hampshire College's Students for Justice in Palestine où ils ont tous contribué à une campagne de boycott réussie au printemps 2009. H.E.N.A. a obtenu en 2010 une licence d'histoire du Hampshire College, avec une spécialisation révolutions comparées. Avant l'université, son enfance en tant qu'artiste queer souffrant de troubles mentaux l'a amenée à rechercher des histoires et des théories résistance à plus grande échelle afin de mieux comprendre les systèmes d'oppression et la manière de les démanteler.

o Emmy Kepler : est une dingue nihiliste amoureuse de teckels. Elle vit à Chicago.

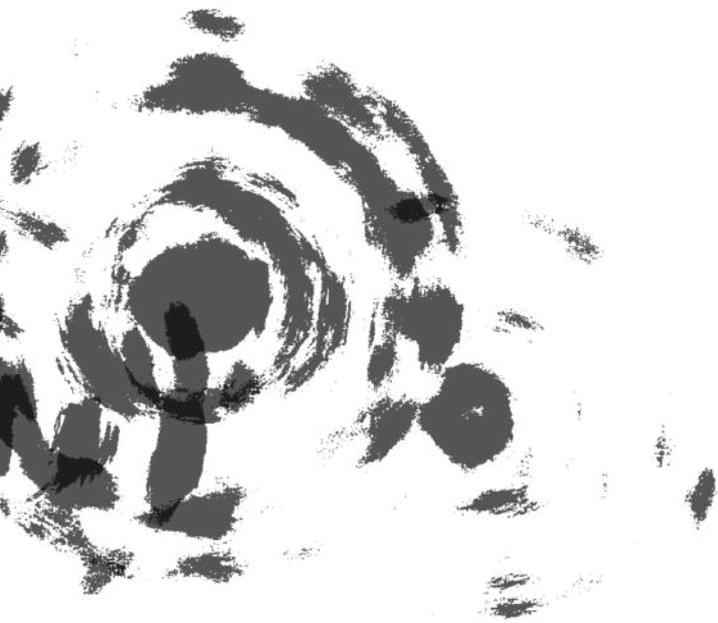
o Mac McGill : est un illustrateur vivant dans l'East Village à New York. Ses illustrations ont été publiées dans de nombreux magazines, journaux et livres. Il expose fréquemment dans les musées de New York.



Liverato Marine, *Reproduction des illustrations issues de la bande dessinée de Quincy Saul. (2022)*

# Filmographie

- Ari Folman, *le congré* (2012)
- Ari Folman, *valse avec bachir* (2008)
- *Alice aux pays des merveilles*, film disney (1951) adapté du roman du même nom écrit par Lewis Carroll (1865)
- *Best of Annecy 2023, Nahualli*, William Bulger, Nina Glavaski, Zoe Palasie, Lila Ginguene, Garance Mondament, Elisa Soucawh
- Felix Colgrave, *Fever the ghost - SOURCE* (2014)
- Hayao Miyazaki, *Nausicaa de la vallée du vent* (1984)
- Henry Selick, *Coraline* (2012) film adapté du roman éponyme de Neil Gaiman (2002)
- James Cameron, *Avatar* (2012)
- Mamoru Oshii, *L'Oeuf de l'ange* (1985)
- Norman McLaren, *Blinkity Blank* (1955)
- Steven Spielberg, *Indiana Jones et le temple maudit* (1984)



# Bibliographie

- Dénètem Touam Bona

*Ligne de fuite du marronnage, Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt*, Association Multitudes, « Multitudes » 2018 N°70, page 177 à 185 [<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2018-1-page-177.htm>]

- Dénètem Touam Bona

*Cosmo-poétique du refuge, comment les esclaves en fuite ont réinventé la liberté*, illustrations de Marcelo D'Saleta. Editions de la dernière lettre, pages 146 à 156, 2018.

- Ebion Sarah, et Association des professeurs d'histoire et de géographie 2016 *Les abolitions de l'esclavage, en Guyane, 1794 et 1848*. Le jeune historien guyanais n° 4, Ibis rouge éditions, Matoury (Guyane)

- Eric Dufour

*Le cinéma d'horreur et ses figures*, Lignes d'art, presse universitaire de France, 2006.

- Francis Bacon

*Logique de la sensation*. Edition du Seuil, chap l'œil et la main p.145

- Gilles Deleuze

*Cinéma 1, L'image-mouvement*, les éditions de minuit, 1983

*Cinéma 2, L'image-temps*, les éditions de minuit, 1985

*Le pli, Leibniz et le baroque*, les éditions de minuit, 1988

- Hervé JOUBERT LAURENCIN

*Peinture, dispositif et métamorphose*. La lettre volante (1997)

- Jean Epstein

*Le cinéma du diable*, op . crit., p.113, édition Jacques Melot (1947)

- Marie-rose Léa

*Étude des sociétés de marrons lors de la période esclavagiste en Guyane française La question du marronnage dans la recherche archéologique coloniale française*, Master 1 Archéologie des Amériques, Sous la direction de Brigitte Faugère et le tutorat de Stephen Rostain, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. 2022

- Moomou Jean, *Les marrons Boni de Guyane: luttés et survie en logique coloniale, 1712-1880*. Espace outre-mer, Ibis Rouge Éditions, Matoury, Guyane (2013)

- Octavia E. Butler

*Liens de sang, édition au diable vauvert, 2021.*

- Patrick Barrès

*Le cinéma d'animation, un cinéma d'expériences plastiques, édition l'Harmattan, 2006.*

*Béla Tarr, l'invention de la couleur, une poétique du coloris. Débordements, 2015, [http://www.debordements.fr/spip.php?article401.] - (halshs-01190585)*

- Price Sally, Richard Price, Michèle Baj Strobel, Liliane Dutrait, et Danièle Robert 2005 *Les arts des Marrons*, Vents d'ailleurs, La Roque-d'Anthéron

- Quincy Saul.

*Marrons, Origines et destinées. Conception et coordination. Editions libre, 2021.*

- Sébastien Clarke

*Les racines du reggae, édition caribéennes, 1981*

- Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, traduit du russe par André Cabaret, Strasbourg, Circé, 2013, p.27

- Sophie Lécole Solnychkine

*Aesthetica antarctica. The thing de John Carpenter*, Aix-en-provence, rouge profond, 2019. Dans son chapitre sur la viscosité et régime d'adhérence de l'image (p.53)

- Stéphane Rostain

*L'amazonie: quand la forêt cache l'Homme*, émission radio france, France culture, diffusée le samedi 15 avril 2017. (30min)

- Umberto Eco, *structure absente*, casa ed. Valentino Bompiani & C. S.p.A., Milano 1968. Traduction française : mercure de France-Note préliminaire

- Wajdi Mouawad

*Tous des oiseaux*, Léméac/actes sud-papier, 2018

- ZNIEFF de Guyane (mise à jour 2014) URL: [00000004\_Montagne\_Plomb (developpement-durable.gouv.fr)]

*Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique*, d'après le cours de Laurence Moinereau : URL: [https://upoci.ciclic.fr/vocabulaire/#s1-1]

Merci!



*JE VOUS INVITE DANS UNE HISTOIRE FAITE DE SORCELLERIES, DE  
TRANSFORMATIONS, DE MÉTAMORPHOSES. UN PROJET QUI RETRACE  
LA VIE D'UN CORPS FUGITIF, DONT LA MÉMOIRE SE CACHE AU COEUR  
DE LA FORÊT AMAZONIENNE.*

