



HAL
open science

BORDURES AFRICAINES: IMAGES DU CORPS ET MORCELLEMENT DE L'ÉTENDUE

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. BORDURES AFRICAINES: IMAGES DU CORPS ET MORCELLEMENT DE L'ÉTENDUE. Lisières et bordures, 2000. <hal-03433573>

HAL Id: hal-03433573

<https://hal.science/hal-03433573v1>

Submitted on 27 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



HAL
open science

BORDURES AFRICAINES: IMAGES DU CORPS ET MORCELLEMENT DE L'ÉTENDUE

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. BORDURES AFRICAINES: IMAGES DU CORPS ET MORCELLEMENT DE L'ÉTENDUE. Lisières et bordures, 2000. hal-03433573

HAL Id: hal-03433573

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03433573>

Submitted on 27 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BORDURES AFRICAINES: IMAGES DU CORPS ET MORCELLEMENT DE L'ETENDUE.

La nécessité, dans de nombreux arts, occidentaux ou non, d'achever la facture d'un objet en y adjoignant des bordures décoratives a été remarquée et commentée par les historiens et les théoriciens de l'art, ainsi que par les ethnologues, dans les écrits de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci, lorsque la découverte des arts dits primitifs a porté la réflexion esthétique et anthropologique vers l'étude d'autres oeuvres que celles connues jusqu'alors. L'époque était à la recherche de modèles, ayant valeur universelle, permettant de classer les différents modes d'expression artistique proposés par la diversité des productions humaines, et de trouver certaines règles fondamentales de l'esthétique visuelle. L'observation des arts non occidentaux, en particulier celle de leurs systèmes décoratifs, fournit les bases de diverses théories de l'ornement où la "bordure" apparut comme une donnée essentielle¹. L'analyse des décors rencontrés dans les textiles joua un rôle considérable dans leur élaboration; et ce n'est sans doute pas un hasard si Aloïs Riegl, l'auteur viennois de cet essai célèbre sur l'histoire de l'ornement végétal que forment les *Stilfragen*, dirigea le Département des Textiles du Musée autrichien; l'art textile servit souvent de référence et fut même considéré par un grand théoricien de l'art comme Gottfried Semper comme l'*art origine*². Nous ne retracerons pas ici la chronologie des recherches ayant eu pour objet les fonctions de la bordure, car tel n'est pas notre propos; il importe juste de rappeler que le marquage visuel de la limite, indépendamment des formes qu'il put prendre -lisière, bordure, cadre-, constitua, jusqu'à nos jours, un thème de réflexion: des psychologues de l'art prenant le relais des approches précédemment citées, tel que Ernst Gombrich, s'y intéressèrent. Pour ce dernier, la bordure dévoile une intention manifeste de constituer ou de souligner un ordre visuel dans la réalisation duquel s'exprime un évident plaisir esthétique. Cet auteur souligne qu'un tel souci de finition intervient dans les actes créateurs en apparence les plus modestes, comme celui qui consiste pour la cuisinière à orner le pourtour de son gâteau d'une

¹. On citera à ce sujet *The Grammar of Ornament* de Owen Jones paru en 1868 à Londres, *Stilfragen* de Aloïs Riegl et *The Evolution of Decorative Art* de Henry Balfour, deux ouvrages parus en 1893, l'un à Berlin et l'autre à Londres, ainsi que *Primitive Art* de Franz Boas paru en 1938 à Oslo.

². Ou *Urkunst*. Lire la préface de Hubert Damisch à l'édition française des *Stilfragen*, chez Hazan.

appétissante frise de cerises³. Ce point de vue n'est pas si loin des propositions antérieures d'un Franz Boas pour qui l'universalité de la bordure répond tant à des exigences techniques, celles de camoufler la lisière de l'objet où demeurent souvent visibles les opérations de finissage, que décoratives: la réalisation de bordures procéderait de nouveau d'une intention esthétique⁴. Tout au long de ce siècle, le principe de la bordure, ou du cadre tel que l'art classique l'avait défini, fut radicalement remis en question, en particulier par les peintres: avec le cadre, disparut, dans certaines expériences plastiques, l'idée qu'une peinture, ou même une sculpture, sont des objets clos sur eux-mêmes, isolés du monde par cette frontière artificielle que crée visuellement l'encadrement. Une fois cet effet de discontinuité annulé, l'oeuvre semble se poursuivre, ou se prolonger, dans l'espace qui l'entoure -mur, sol, eau, air, etc.- jusqu'à se fondre en lui grâce à différentes manipulations: contours effilochés, flous, découpés, fragmentation du corps de l'oeuvre, dispersion de ses parties, ... A travers ces choix esthétiques, les artistes rappelèrent que la bordure ne relève pas du seul art de la surface, manière dont était défini autrefois l'art décoratif, mais est un élément déterminant de la structure et de la signification générales de l'objet ou de l'image.

Les nombreux effets de sens que produit le recours à une bordure - camouflage de la lisière, esthétique de la finition, instauration d'un cadre de lecture mettant en valeur la partie intérieure, opposition entre un centre et une périphérie, inscription d'une limite créant une frontière, visuellement accentuée, entre ce qui relève de l'objet en tant que totalité concrète et ce qui est en dehors de lui,... - n'ont pas échappé aux artisans africains, et l'exemple des textiles le prouve. Qu'elles soient tissées, brodées, peintes ou teintées..., les bordures se rencontrent fréquemment à chaque extrémité de la chaîne de l'étoffe, soulignant ou annonçant visuellement les confins de cette étendue particulière que constitue toute pièce textile. Dans certains cas, elles l'encadrent entièrement. Les bordures destinées à être montrées lorsque le tissu est porté sont ornementées de manière différente, en général plus richement, que celles qui demeurent cachées dans les plis du drapé. L'exhibition de la bordure, le soin accordé à sa décoration, vont de pair avec sa valeur signalétique: dans les longues bandes de tissu de fibres de raphia que portent les hommes bushoong (région du Kasaï au Zaïre), les bordures latérales, de même que la bordure finale (celle qui est visible), permettent d'identifier la place du

³. Gombrich, 1979, chapitre 6.

⁴. Cf. le second chapitre de *Primitive Art*.

propriétaire du pagne dans la hiérarchie sociale. Les grands notables ont droit à des bordures latérales ornées de damiers rectangulaires ou carrés, à leur tour frangées de petits pompons cousus en paquets serrés, ou de cauris dans le cas des pagnes royaux. La bordure terminale, en position verticale, appelée *nkol*, peut être particulièrement travaillée et comporter des décors perlés ou des bandes de peaux de léopard ou de genette. Une partie du terme employé pour désigner chaque pagne décrit la bordure qui lui est propre⁵.

D'autres textiles ne comportent pas de bordures. Ils sont plus rares et semblent déroger à cette règle particulièrement contraignante qui voudrait que tout objet comprenne un élément confirmant son achèvement, venant en quelque sorte circonscrire sa surface ou signifier les limites de son volume. Les bords des tissus en raphia de format carré que fabriquent les Shoowa, également intégrés au grand royaume kuba auxquels appartiennent les Bushoong, appelés communément "velours du Kasai", sont constitués d'un ourlet étroit, repli de l'armure dans laquelle sont passées les fibres de raphia généralement bicolores (écru et noir avec parfois quelques touches de rouge ocré) employées pour la réalisation de motifs brodés (ill.1). Ces étoffes sont normalement destinées à un usage funéraire; il arrive cependant qu'elles soient cousues les unes aux autres pour produire une pièce plus grande, enroulée ensuite autour de la taille ou du buste: dans ce cas, les carrés ne sont pas cernés par un ourlet. Bien que celui-ci puisse apparaître semblable à une bordure, il ne joue, d'un point de vue visuel, que partiellement ce rôle. En effet, la composition des motifs brodés occupant toute la surface du carré est conçue de manière à annuler l'effet de clôture qu'implique normalement une bordure: leur disposition n'obéit pas à une organisation centrée et les motifs sont issus de la combinaison de grilles agencées en diagonale ne reprenant pas les contours quadrangulaires du tissu. Sur chaque pièce, la configuration de ces motifs, géométriques, subit des transformations graduelles obtenues par la répétition du même dessin, à chaque fois légèrement modifié: les proportions des carrés et des losanges s'agrandissent progressivement, les figures principales disparaissent derrière les motifs du fond, les losanges en quinconce se changent en entrelacs⁶,... Le principe évolutif qui organise ces variations suppose, par définition, qu'elles soient prises dans un développement ne prévoyant pas de terme. L'impression donnée par le format carré et par l'ourlet est celle d'un morceau de tissu ayant été

⁵. Cornet, 1982, chapitre VI.

⁶. Coquet, 1993, p.90-94.

découpé, comme à l'emporte-pièce, dans une étoffe de plus grande dimension: le décor semble en effet pouvoir se poursuivre en dehors des limites du tissu. Curieusement, la même observation peut être avancée en ce qui concerne l'organisation de ce décor, à l'intérieur même du carré d'étoffe: la composition est en effet divisée en plusieurs champs, dont chacun serait l'oeuvre d'une seule brodeuse. Les traces de ce travail collectif sont parfaitement lisibles lorsque l'on regarde attentivement les tissus: leur surface est fréquemment fragmentée en plusieurs parties, tantôt parfaitement distinctes, tantôt habilement conjuguées les unes aux autres, parce que les mêmes règles formelles et combinatoires ont été adoptées pour leur conception. Lorsque deux champs nettement différenciés sont accolés, la ligne de partage qui les distingue n'est pas davantage marquée que l'ourlet qui encadre l'ensemble de la pièce: le pourtour de chaque champ paraît défini de manière aléatoire, et il arrive souvent que la lisière entre deux champs soit visuellement estompée, de sorte que le décor du carré dans sa totalité semble relever d'une seule composition.

D'autres oeuvres sollicitent une lecture comparable qui n'appartiennent pas à proprement parler au domaine textile, bien que leur usage s'y apparente puisqu'elles sont utilisées pour être portées à la façon d'un pagne passé dans l'entrejambes: il s'agit des "écorces battues", en réalité des morceaux de liber dont les fibres sont foulées à l'aide d'un maillet, fabriquées par les Pygmées Bambuti de la région de l'Ituri au Zaïre, et peintes par leurs femmes⁷. Ces dernières tracent sur ce support des dessins essentiellement linéaires au moyen d'encre végétale, en général de teinte noire. Ces peintures ne comportent aucune bordure, aucun marquage de la lisière comparable à l'ourlet⁸ des étoffes shoowa (ill.2). Parmi les différents styles pratiqués par les Bambuti de l'Ituri, certains démontrent une rare liberté graphique; les motifs n'obéissent pas, comme dans le cas précédent, à un agencement géométrique et leurs formes répondent à d'autres critères: il s'agit d'une peinture gestuelle d'une grande fantaisie reposant sur des jeux de lignes parallèles, entrecroisées, enchevêtrées, barbelées, en pointillés, brisées, réticulées... A l'intérieur de ce réseau, apparaissent d'autres figures, étoiles, formes en sablier, crochets, quadrillages, losanges, succession de bâtonnets, éclaboussures... A l'aide d'un autre procédé technique que celui employé par les brodeuses shoowa, les

7. L'appellation *bambuti* est un terme générique désignant cinq groupes pygmées du Haut-Zaïre, les Asua, les Efe, les Sua, les Cwa et les Kango.

8. On connaît cependant quelques rares exemples d'écorces aux bords discrètement surfilés de raphia.

femmes pygmées proposent la transcription graphique d'un espace comparable, sans centrage: cependant, la comparaison entre ces deux types d'images permet de saisir certaines différences. Dans le cas shoowa, on a affaire à une étendue dont l'expansion semble illimitée, mais selon le principe de génération de motifs inhérent à la structure d'une grille; et cette structure exerce une contrainte manifeste. Le repli de l'ourlet, s'il ne remet pas en cause la dynamique d'expansion des motifs propres au système de représentation shoowa, rehausse pourtant, en soulignant le format carré de l'étoffe, la géométrie quadrangulaire de la composition générale: d'un côté, en somme, celle-ci semble se poursuivre hors du cadre imposé par les limites de l'étoffe, de l'autre, l'impact de la découpe carrée est tel que la forme générale reprend très visiblement les formes particulières des motifs intérieurs, même si ceux-ci se déploient en diagonale. L'ourlet, si étroit qu'il soit, encadre. La juxtaposition avec une oeuvre pygmée révèle combien ce qui peut apparaître comme le résultat d'un souci technique -on fait un ourlet pour finir "proprement" la pièce de tissu et éviter qu'elle ne s'effiloche- introduit en réalité un autre mode de perception et une autre logique formelle. La peinture pygmée à l'inverse nous offre un développement libre de lignes, ne reposant sur aucun canevas préétabli, au milieu desquels évoluent d'autres dessins, sans ordre apparent si ce n'est celui, pour les lignes, d'une certaine tendance à la disposition en droites parallèles. Les lignes viennent mourir sur les bords mêmes de la pièce d'écorce, irréguliers et souvent déchirés, aucune bordure ne les enserrant: elles pourraient continuer au delà, le format rectangulaire du pagne ne reprend en rien la conformation des motifs peints, il leur demeure totalement étranger. Si, dans les broderies shoowa, le système de transformation par répétition "distordue" des motifs laisse prévoir ce qui peut advenir en dehors de la pièce tissée, l'absence d'une grille de production des motifs dans les peintures pygmées, hormis dans le cas de la superposition en parallèle de droites, rend possible une multitude de solutions graphiques et de compositions. Tout se passe comme si, parce que les auteurs de ces oeuvres cherchent à échapper à la répétition et à l'effet de stabilité qui l'accompagne, la surface sur laquelle elles travaillent devait demeurer entièrement ouverte; l'impression d'emporte-pièce n'existe plus.

La composition des peintures sur écorce bambuti partage pourtant avec les broderies shoowa un autre trait commun que l'absence de centre: en effet, les peintures sont aussi réalisées de manière fragmentée, par champs différenciés, bien que dans ce cas, il n'y ait qu'un seul auteur de l'oeuvre. Ainsi, la pièce d'écorce n'est pas entièrement étalée au sol afin d'être décorée, mais pliée en deux ou quatre

quartiers, parfois plus, de sorte que chacun est travaillé séparément. La trace des pliures demeure visible sur la pièce achevée. Il peut n'y avoir aucune rupture entre les dessins d'un champ et ceux de l'autre; mais le champ délimité par la pliure peut également présenter une certaine autonomie de décor. Si, dans les oeuvres shoowa, la présence et le format de ces plages intérieures participent de la logique structurelle générale -elles subdivisent la surface globale selon un mode quadrangulaire-, dans les oeuvres pygmées, elles manifestent une velléité de fragmentation régulière, répétée et quadrangulaire de la surface qui semble contredire les propositions du décor; celui-ci n'est pas bordé, mais il comporte des divisions internes. La question se pose de comprendre pourquoi ces dessinatrices, virtuoses pour certaines, éprouvent le besoin de rompre l'étendue de la pièce d'écorce, de la diviser en parcelles quadrangulaires, alors qu'elles n'encadrent pas leurs oeuvres par un élément de bordure. La marque formée par le pli survient comme le signe, discret, d'une lisière et d'une frontière.

Satisfaire à cette interrogation nécessiterait davantage d'informations que je n'en ai, recueillies auprès des intéressées elles-mêmes. Un début d'explication peut être avancé si l'on considère la tradition bambuti qui veut que ce soit aussi les femmes qui peignent les corps des membres de la communauté, en ayant recours au même vocabulaire graphique et aux mêmes techniques de tracement (encres végétales apposées à l'aide d'un bâtonnet ou avec le doigt). Or la surface du corps humain est une surface fractionnée par les données mêmes de sa morphologie, qui oppose une face à un dos, obéit à une symétrie axiale et longitudinale fortement marquée et comporte des divisions transversales désignées, entre autres, par les articulations. Si l'on se réfère aux rares documents à notre disposition, dessins ou photos, où sont visibles des peintures corporelles bambuti, il ressort que cette division en champs qui s'appuie sur la conformation physique est bien marquée. Sur les trois croquis effectués par Paul Schebesta (fig.a), il est possible de repérer un découpage spatial dont les contours sont donnés par la morphologie du corps et soulignés éventuellement par des éléments extérieurs comme la cordelette maintenant en place le pagne. Sur le dessin de gauche, la division en bandes transversales reprend celle qui est induite par les articulations de la jambe, hanches, genoux, chevilles. Une fragmentation comparable est proposée dans la statuaire des voisins des Bambuti, avec lesquels ces derniers entretiennent depuis longtemps d'étroites relations: les Mangbetu peignent leur corps et les écorces battues qu'ils emploient, eux aussi, à des fins vestimentaires présentent des motifs dont le style est apparenté à celui des Bambuti. Les dessins linéaires qu'ils peignent sur leur

corps sont figurés dans la statuaire: ils le divisent en bandes transversales régulières suivant la ligne des épaules, celle formée par les deux mamelons, la taille, et poursuivent sur les membres le même type de morcellement. Est-il possible de dire alors que cette division en champs de l'"écorce" battue, qui laisse des traces visibles pareilles à des bords, ce que confirme le changement éventuel de composition et de répertoire iconographique d'un champ à l'autre, provient d'une conception du support de liber qui l'apparenterait à cet autre support que constitue le corps humain ? Difficile de répondre. Tout au plus peut-on suggérer l'existence d'un même modèle de division comme préalable nécessaire à la réalisation des tracés sur ces deux supports que sont le corps et le morceau d'"écorce".

La projection de l'image du corps sur une étendue textile et le besoin corrélé d'y définir des bordures se rencontrent ailleurs. Nous prendrons pour exemples deux oeuvres fabriquées en Afrique de l'Ouest. La première d'entre elles se présente sous la forme d'une robe autrefois portée lors d'occasions cérémonielles par les épouses et la fille aînée des princes kotoko et kanouri de Logone Birni, Goulfeil et Makari (nord du Cameroun) (ill.3). La seconde consiste en une couverture tissée par les Peul de la région de Guimbala au Mali⁹ (ill.4). La robe kotoko reproduite ici provient de Logone Birni et est constituée de cinq éléments travaillés séparément, puis assemblés par couture: une pièce rectangulaire principale comportant en son centre une ouverture circulaire destinée au passage de la tête, deux pièces triangulaires prenant place latéralement sur les flancs et donnant davantage d'ampleur à la robe, et deux autres, rectangulaires, mais plus petites, pour les manches¹⁰ (fig. b). Ces pièces sont taillées dans une étoffe d'origine européenne, de teinte noire, entièrement recouverte d'une broderie de fil rouge agrémentée de vert, de jaune et de touches de blanc. En certains endroits, le noir du fond devient visible et intervient comme quatrième couleur. Les deux motifs principaux ornant le devant et le dos de la robe ont, l'un, la forme d'un macaron occupé par une sorte de dessin en rosette, l'autre, celle d'un ruban au coeur duquel court un entrelacs à deux cordons. A travers sa coupe, la robe, comme la plupart des vêtements taillés, reproduit la

⁹. Pour l'analyse de ces pièces, je m'appuie sur les descriptions qu'en ont faites deux chercheurs, Jean-Paul Lebeuf pour la robe kotoko, et Pascal James Imperato pour la couverture peul (cf. bibliographie).

¹⁰. Ces robes auraient été importées dans la région au XVI^e siècle et seraient d'origine haoussa. Lebeuf, 1970, p. 263. Leur modèle est probablement d'influence arabe, le vêtement coupé et cousu n'appartenant pas à la tradition africaine.

configuration du corps; cette parenté morphologique du vêtement avec son modèle n'est pas sans conséquences sur la composition de son ornementation.

Le motif en ruban partage la robe en quadrilatères de taille différente, parfois imbriqués les uns dans les autres. A l'endroit de l'encolure, le ruban épouse la courbe de l'ouverture, mais s'inscrit dans un autre quadrilatère, aux dimensions égales à celui qui orne le devant du vêtement. Les deux moitiés du rectangle de la partie antérieure se retrouvent au dos, séparées par un intervalle¹¹. Si l'on observe les différents éléments avant montage, on s'aperçoit que les lisières des manches et des deux triangles latéraux devant être contiguës à la grande pièce principale comportent, en bordure, le motif brodé du ruban à entrelacs (fig.b). En revanche, les lisières de la pièce principale ne comprennent pas de bordure, même si le ruban y joue bien ce rôle à l'endroit de l'encolure; mais il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une bordure située sur la lisière. En ce qui concerne les pièces triangulaires, le ruban à entrelacs ne se rencontre pas seulement sur les bords mais aussi à l'intérieur contribuant à diviser la surface du tissu en différents champs, reprenant la forme générale (fig.b). Ce principe de division se retrouve dans la pièce principale à travers les quadrilatères ornant le devant et le dos de la robe, au niveau de l'encolure et en son centre, mais à bonne distance des bords. Le brodeur aurait ainsi estimé nécessaire de marquer visuellement les confins de certaines de ces pièces, là où elles devaient rencontrer la pièce principale; une fois la robe montée et achevée, ces rubans viennent souligner aux emmanchures et sur les flancs certaines parties du vêtement, correspondant à des lieux du corps où il y aurait comme une rupture de l'étendue, parce que s'y trouveraient des points, ou des zones, d'articulation des différentes parties du corps entre elles: aux épaules, là où les bras s'attachent au thorax, sur les côtés, là où se fait le passage entre la poitrine et le dos. Cette volonté de conformité, ou de relative adéquation, à l'architecture corporelle, se rencontre en d'autres lieux de la robe où est brodé le motif en ruban. Ce dernier dessine partiellement les contours et la division médiane du quadrilatère ornant le devant du vêtement, et qui se situe, approximativement, au niveau de l'abdomen. Un macaron marque l'intersection des deux lignes orthogonales qui le divisent en quatre rectangles.

¹¹. La composition des motifs brodés au dos de la robe obéit aux mêmes principes que ceux utilisés pour le devant. Les informateurs de J.-P. Lebeuf estiment que devant et dos sont semblables. La principale différence provient du fait que le rectangle à quatre registres du devant est, au dos, coupé transversalement en deux moitiés.

Le recours aux interprétations données par les Kotoko quant à la signification de ces deux motifs, le macaron et l'entrelacs, permet de confirmer ce que laisse entrevoir la seule observation de leur disposition dans l'économie de la robe. Le macaron situé au centre du quadrilatère de la face antérieure figure à la fois, la demeure du prince, le prince lui-même et la construction centrale de son palais censée être édiflée sur la termitière originelle. L'ensemble du quadrilatère et des quatre rectangles qui le composent, appelé "maison du prince", renvoie à la ville de Logone Birni, conçue elle-même à l'image du territoire kotoko et du monde dans sa totalité¹². Les autres macarons représentent différents grands dignitaires sur lesquels s'appuie le prince pour gouverner. La référence que font les Kotoko à la termitière en tant qu'édifice originel du monde ne leur est pas spécifique. De nombreuses populations de l'Ouest africain évoquent cette même étrange construction naturelle dans leurs mythes cosmogoniques et l'assimilent volontiers, dans leur lecture symbolique du corps humain, au nombril dont la cicatrice témoigne, elle aussi, d'un lien avec l'origine, celle du corps de la mère; les enfants présentant des nombrils proéminents, dus à des hernies ombilicales, reçoivent souvent une attention toute spéciale, cette protubérance, fréquemment comparée à la termitière mythique, leur conférant un statut particulier. Lieu de l'origine, centre du monde et du palais, la figuration du prince-termitière ne peut se faire qu'en ce point situé visuellement au centre de la robe, étendue anthropomorphe, correspondant idéalement au nombril. Quant à l'entrelacs qui rythme de manière si décisive le décor du vêtement, il reproduit les fibres d'un haricot sauvage à l'aide desquelles les Kotoko fabriquent leurs filets de pêche. Or, ces mêmes filets sont présents sur tout le fond de la robe dont la broderie quadrillée transcrit le maillage. Le ruban qui divise verticalement le quadrilatère en deux parties égales exprime la ligne de partage des deux quartiers de la ville, celui du nord et celui du sud, et celle des deux moitiés du monde, le ciel et la terre. Le nord correspond à l'aval du fleuve Logone qui traverse la cité, et le sud, à l'amont. Autrement dit, la tresse de l'entrelacs exprime à la fois les fibres entrecroisées du filet de pêche et le lieu pour lequel ce filet est fabriqué, le fleuve lui-même. Le fleuve, dans la conception de l'espace kotoko, est ce qui permet de le comprendre, de le mesurer, de le diviser et, en somme, de le maîtriser; il organise le territoire de la ville, unit le ciel à la terre. En tant que frontière, il est le signe de ce qui est à la fois conjoint et séparé. Le fleuve semblable à une lisière, limite, délimite et contraint. Sur le fond quadrillé et homogène de la robe, le ruban rectiligne au motif

¹². Lebeuf, 1970, p. 269-270.

entrelacé, par ce qu'il symbolise, l'idée même de la limite, en fractionne la surface et fonctionne, où qu'il soit, comme une bordure: bordure imagée renvoyant à la circonscription du territoire kotoko dans le cas du quadrilatère central et sur les pièces triangulaires où elle départage également un espace masculin et un espace féminin, bordure réalisée, là où deux morceaux de tissu se rencontrent pour être assemblées et où la discontinuité existe dans le support même de ce décor, la pièce textile.

Une telle importance accordée à la notion de limite, que manifeste la présence, dans l'exemple kotoko, de ces éléments de bordure multipliés sur la surface du tissu -et ne se rencontrant pas seulement là où ils servent effectivement de bordure- ne se retrouve pas dans les peintures pygmées. Il est pourtant possible de comparer les peintures bambuti et les broderies kotoko: le réseau de lignes tracé par les femmes bambuti renverrait, lui aussi, à celui des mailles des filets employés pour la chasse et la pêche. Mais, chez les Bambuti, comme nous l'avons vu, ce réseau demeure ouvert sur ce que l'on peut appeler l'espace extérieur, celui qui entoure le support d'écorce. Nous avons suggéré l'existence d'une parenté, dans la division en champs que déterminent les légères traces de pliure, avec celle qui prévaut pour le corps humain lors de l'application des peintures: cette partition, induite par la morphologie corporelle, serait étendue aux supports d'écorce lors de leur décoration sans, pour autant, être assujettie à un modèle anthropomorphe apparent. Le principe de division utilisé chez les Bambuti n'est pas astreignant: la conception que dévoilent leurs oeuvres est celle d'un espace non limité, vision propre, peut-être, à une société de chasseurs-cueilleurs portés à une grande mobilité. En revanche, les brodeurs kotoko semblent s'être appuyés sur cette partition naturelle du corps -ils le démontrent en la soulignant non par des pliures mais par des rubans formant bordures- pour la reproduire sur la robe, et exprimer une autre vision de l'espace et du monde, celle d'une société sédentaire fortement hiérarchisée; l'espace y est conçu sur le modèle du palais, fermé et délimité. La disposition des rubans à entrelacs, en suivant les principales lignes de l'architecture corporelle, rappelle la composition donnée à d'autres types de décors, non pas cette fois-ci peints ou brodés mais scarifiés: les scarifications corporelles portées par les Bwaba du sud du Burkina Faso sont obtenues par la répétition de petites hachures incisées qui peuvent couvrir, chez les femmes, la totalité du torse, et même, parfois, les deux bras. Des motifs de bordure organisés en bandeaux encadrent fréquemment ces graphismes suivant les mêmes axes du corps que ceux désignés précédemment: l'axe médian, les deux axes longitudinaux et latéraux donnés par

les verticales partant des épaules pour finir aux hanches, les axes transversaux joignant les deux mamelons et suivant la ligne de la taille (fig.c). Le nombril, dans cette ornementation particulière, tient une place centrale, en tant que point où convergent des lignes rayonnantes et orthogonales; les raisons invoquées par les Bwaba pour expliquer cette disposition rejoignent celles des Kotoko.

L'agencement des motifs décorant la couverture peut ne reproduit pas les mêmes données morphologiques (ill.4). Pourtant, il y est fait mention des éléments d'un corps. La couverture, semblable en cela à l'écorce pygmée, n'est pas taillée pour être adaptée aux formes humaines. Elle se présente comme un grand rectangle et, une fois drapée, elle protège du froid et des moustiques, surtout de novembre à février durant la saison sèche. Cette couverture appartient au genre nommé *khasa* dont la texture est composée de laine pour la trame et de coton pour la chaîne: constituée de six bandes cousues ensemble longitudinalement, elle présente ordinairement un fond blanc égayé de motifs essentiellement noirs, parsemés de touches de couleur ocre et jaune. Ceux-ci sont alignés transversalement par rapport au sens du tissage et de la couture des bandes; une lisière noire souligne la couture centrale rassemblant les trois bandes de gauche avec les trois bandes de droite et divise la couverture en deux parties égales et symétriques. Les lisières longitudinales gauche et droite sont soulignées par un fil noir, mais les deux autres bords en sont dépourvus. Le tisserand débute son travail par l'extrémité comportant le bandeau ocre rouge, précédé par une succession de dessins à dominante colorée noire. A l'autre bout ne figure aucun bandeau et le dernier motif demeure incomplet comme si la couverture n'était pas achevée et s'interrompait brusquement. Le bandeau ocre rouge diffère dans sa facture des autres motifs: ceux-ci sont faits de losanges, de triangles, de traits, de points et de petits cercles de différentes tailles, et reposent sur un dessin privilégiant le contour; le bandeau ocre offre à l'inverse un aplat, à savoir une surface unie et homogène, bien que ponctuée de petits motifs cruciformes et de divisions verticales. Le bandeau joue visuellement le rôle de bordure.

Quelques-uns de ces motifs ont été décrits par P.J. Imperato. Celui devant la bande ocre et répété six fois porte le nom de "récipient à eau" (en bas, sur notre photo). Il représente aussi une femme: au centre, les points enfermés dans le losange seraient ses entrailles, ceux situés aux extrémités et reliés par des traits noirs décrieraient ses épaules, ses mains et ses pieds. Les tisserands appellent ce

dessin "mère de la *khasa*" et le conçoivent comme un symbole de fertilité¹³. On remarquera que le sens de lecture que nous avons adopté suit le sens du tissage; l'interprétation de ce motif révèle cependant l'existence d'une autre orientation qui demande à ce que la couverture soit étalée de manière à ce que les bandes tissées se retrouvent à l'horizontale. Le bandeau ocre se nomme "ligne rouge"; dans notre exemplaire, il est bordé d'une très fine ligne noire. Le bandeau et l'ensemble des dessins que l'on y observe sont commentés de la manière suivante: le motif dans sa totalité est lu comme une bouche, celle de la femme évoquée dans le motif précédent, les très fines lignes noires encadrant la bande comme ses gencives¹⁴ et les petites lignes blanches comme ses dents¹⁵. Le motif le plus complexe, dénommé *landal*, s'appuie sur la ligne noire médiane et est répété de manière identique de part et d'autre des deux moitiés (fig.d). Son interprétation se fait en suivant une lecture horizontale. Les deux grands triangles comportant en leur centre un losange rempli de pastilles reproduisent la silhouette des monticules au sommet desquels, dans ces régions, les Peul bâtissent leurs villages pour les mettre hors de portée des inondations survenant lors de la saison des pluies lorsque le Niger sort de son lit. Une ligne blanche mouchetée de noir fait suite à la ligne noire dessinant le sommet du triangle et figure les chemins difficiles. Un large intervalle blanc, compris entre deux lignes, comprend des motifs cruciformes qui évoquent les racines des arbres entourant le village. Les traits noirs superposés représentent les chemins de transhumance suivis par les troupeaux ou ceux circulant entre les villages. De chaque côté des triangles-monticules, sont dessinés un rectangle puis de nouveau un losange, plus petit que le losange central, garni de points; les losanges (et peut-être les rectangles également) désignent deux frères, fils de la femme évoquée dans les premiers motifs et protagonistes d'un récit dont nous ne pouvons rapporter ici que des bribes: après avoir été séparés dans l'enfance, ils se sont retrouvés, leurs chemins s'étant croisés, puis de nouveau séparés. Au dessus de ce motif

¹³. Imperato, 1973, p.45-47. Ce même motif présente de petites différences dans l'exemple choisi par P. J. Imperato: aux extrémités, au lieu de points colorés circonscrits de noir sont figurés des petits losanges. La structure générale du dessin demeure identique, et il n'est pas impossible que ce motif comporte d'autres significations venant compléter celles que nous avons mentionnées, procédé tout à fait commun dans un système de représentation comme celui-ci.

¹⁴. Il est possible que ce détail se rapporte à la coutume qui veut que les femmes peul se tatouent les gencives en bleu foncé ou en noir.

¹⁵. Dans la couverture étudiée par P. J. Imperato, le petit motif central a une forme de losange et non de croix: il représente la langue.

central sont figurés cinq losanges emplis de points ou de mouchetures dessinant les habitations familiales. La description de P.J. Imperato ne donne guère plus d'informations et l'épisode des deux frères n'est pas davantage commenté bien qu'il relate les éléments d'une histoire qui est très certainement d'une grande importance pour les Peul.

Deux thèmes semblent plus particulièrement développés dans l'iconographie de la couverture: l'un intéresse l'ensemble du décor et suggère l'inscription d'un territoire, celui où vivent les Peul, comprenant les enclos familiaux, les monticules émergés et les chemins qui le parcourent, l'autre évoque une origine symbolique de ce territoire et de l'univers représentés, à travers la description des parties d'un corps féminin. Dans les deux cas interviennent des jeux de bordure déterminants pour la signification de l'ensemble. Si l'on regarde la couverture dans le sens où elle est tissée, l'espace tel qu'il est figuré par le décor apparaît orienté: il débute par le bandeau ocre rouge mais semble demeurer ouvert à l'extrémité opposée. De même, au fur et à mesure de la fabrication de l'étoffe, l'artisan crée un espace délimité latéralement, là où sont tendus les derniers fils de chaîne à gauche et à droite mais ouvert à l'extrémité supérieure où la chaîne continue¹⁶. Cependant, cette première orientation, induite par le sens du tissage, est complémentaire d'une autre. Si l'on pose la couverture à l'horizontale, cet espace et les motifs rares et dispersés qui le décorent dédoublés symétriquement de chaque côté de la ligne médiane, compte tenu de la signification qu'on leur connaît, évoquent un paysage: l'image suscitée par le fond clair est celle de la plaine sahélienne, blanche et poudreuse en saison sèche et marécageuse en saison humide. Conformément à la réalité, seuls émergent de l'uniformité qui les entoure les demeures des hommes et les monticules où sont bâtis les villages et où croissent quelques arbres. Ce paysage est divisé par une ligne de part et d'autre de laquelle les éléments sont reproduits selon une parfaite symétrie en miroir: cette ligne ne laisse pas d'évoquer celle de l'horizon et les effets visuels que l'excès de chaleur ou un paysage baigné d'eau provoquent, à savoir la reproduction inversée des objets qui l'habitent. Le tableau que nous offre cette couverture serait celui du monde et de son reflet, un monde vaste et peu peuplé, semi-désertique, ouvert, et où la seule frontière perceptible serait celle de la ligne d'horizon¹⁷.

¹⁶. Le métier à tisser employé par les Peul est un métier à lices et peigne suspendus et à pédales. Il ne permet que le tissage de bandes étroites mais de grande longueur, la chaîne étant lestée au loin avec des pierres.

¹⁷. Une première étude de cette pièce figure dans *Textiles africains*. Coquet, 1993, p. 45-46.

Un retour à la signification du bandeau ocre rouge et à la frise de motifs qui l'accompagne nécessite d'observer de nouveau la couverture dans le sens où elle est fabriquée. L'ensemble est décrit comme représentant une femme, appelée "mère de la *khasa*", et plus particulièrement des éléments de son corps, les entrailles, figurées au centre des motifs noirs, et la bouche, largement présente et dépeinte à travers le bandeau rouge qui traverse de part en part la couverture dans toute sa largeur. Dans un système où l'invention de signes est indissociable d'un investissement symbolique, le fait que le tisserand commence par cet ensemble de dessins, dont la dénomination confirme la primauté, lui donne la préséance sur les autres; il devient ensuite possible de lire les décors suivants en fonction de ces premiers graphismes. De même que le motif est ce par quoi débute la couverture, de même les entrailles et la bouche de la femme apparaissent comme les lieux d'origine de l'espace, du paysage et des hommes tissés dans les fils de la couverture. Le même motif, "mère de la *khasa*", est d'ailleurs décrit comme un récipient à eau, ce qui vient corroborer cette lecture: la femme est celle dont la fécondité permet que se perpétue une descendance; si les hommes ont charge de suivre les troupeaux, les femmes demeurent au campement, où l'eau ne doit jamais manquer, et veillent sur les enfants et les jeunes animaux, veaux, agneaux, cabris. A l'intérieur de cet ensemble, le bandeau ocre rouge prend une place singulière: il fonctionne comme une bordure, tout en délimitant deux espaces, celui, étroit, qui le précède, et celui, très ample, du reste de la couverture. Il est conçu comme une bouche: c'est d'une bouche, celle de la femme dont semble issu le monde lui-même, que surgit le paysage qui se déroule sous nos yeux. De nouveau, l'image du corps est sollicitée, mais de manière différente que dans l'exemple kotoko: là, nous avons rencontré une adéquation structurelle entre la morphologie du corps humain et l'emplacement de certaines de ses articulations, et la disposition des bordures sur le tissu. Ici, une telle relation n'est pas mise en scène, d'autant plus que, comme nous l'avons noté, la couverture, dans sa découpe, ne suit pas les pourtours de la configuration humaine. Cependant, c'est bien un élément corporel, la bouche, qui est pris comme référent pour exprimer l'idée d'un passage et d'une frontière, entre un intérieur, qui ne serait plus celui d'un palais mais d'un corps, refermé sur des entrailles, et un extérieur, non pas celui des terres hors les murs du palais ou du royaume, mais un espace non clos, un monde issu d'une bouche ouverte: la description donnée par les tisserands insiste sur ce détail, car de cette bouche nous pouvons voir les gencives noires, l'alignement des dents et la langue. Ce rôle de point de passage, de zone-frontière imputé à la bouche dans les représentations

africaines, explique, pour une part, le fait qu'elle soit fréquemment ornée, non seulement par des tatouages gingivaux, mais aussi par des dessins scarifiés qui viennent en orner la périphérie.

L'interprétation de la couverture peul, tant dans sa qualité de support textile que dans son ornementation, doit s'appuyer sur ces deux axes structurants que forment le bandeau ocre rouge, la bordure "bouche de la *khasa*", et la ligne noire, à partir de laquelle se construit la symétrie en miroir. Ces deux bordures, agencées perpendiculairement, invitent à deux lectures: la première découle de la bande ocre précédée de sa frise de motifs noirs, par laquelle le tisserand débute son oeuvre. Si celui-ci, par le travail de tissage des fils qu'il poursuit, est celui qui produit du tissu, en tant que surface matérialisée et étendue imagée, le personnage féminin évoquée par les récits et par la description iconographique, entrailles et bouche ouverte, apparaît comme celui qui est à l'origine, non pas du tissu mais du monde enfermé dans ses fibres, et son oeuvre de génération, à laquelle il n'est pas prévu de fin si l'on en croit l'absence de motif de clôture à l'autre bout de la couverture, s'exprime dans l'évocation de la descendance des fils, de la multiplication des enclos familiaux et des chemins de transhumance que suivent les troupeaux. Entre l'ouvrage du tisserand et celui du personnage féminin se construit ainsi une relation de parité signifiée par l'emplacement du motif figurant la femme mythique, en bordure, une bordure qui, en réalité, limite moins qu'elle n'ouvre sur l'étendue du tissu et l'espace suggéré par le décor.

L'autre lecture, complémentaire de celle-ci, nécessite que l'on fasse pivoter la couverture à quatre-vingt-dix degrés. Cette opération n'est véritablement envisageable qu'une fois le processus de fabrication de la couverture achevé. Dans ce sens, l'idée de génération, celle du tissu et celle de la descendance humaine, s'efface. Ce qui semble en revanche dominer, c'est le partage de la surface tissée, suivant un axe horizontal, en deux moitiés égales reproduites à l'identique de part et d'autre en symétrie inversée. Le motif principal de chaque alignement, le *landal*, représentant le monticule au sommet duquel est bâti le campement, s'appuie sur cet axe. Cette division se retrouve dans d'autres motifs -enclos familiaux, corps de la "mère de la *khasa*"- mais est absent de celui du monticule qui, pour être divisé, doit être appuyé sur l'axe central. Cette césure ne s'opère pas, du moins dans cette direction de lecture, en imposant une partition entre la gauche et la droite, mais entre un haut et un bas. L'hypothèse de la représentation d'un monde se manifestant à travers deux ordres de réalité, tangible et reflétée, ne peut être pour l'instant confirmée, car les données concernant ces couvertures sont fragmentaires. Tout au

plus est-il possible de rappeler l'attention que portent les Peul (entre autres) au reflet, qu'il soit dans l'eau ou dans une glace; chez de nombreux groupes peul, les hommes aiment à orner leurs tuniques de petits miroirs. Le même objet est utilisé dans certains rites initiatiques. Sans aller plus loin au risque de sortir du cadre de l'hypothèse, il est possible de dire que l'axe médian qui, dans le décor de la couverture, divise ce monde sorti des entrailles et de la bouche de la femme mythique en deux parties symétriques et inversées, joue un rôle de bordure en tant qu'il marque bien une frontière entre un monde et l'autre.

L'existence d'une bordure apparaît toujours comme un événement signifiant, même en l'absence d'un commentaire d'ordre descriptif ou symbolique qui viendrait la justifier. La bordure constitue un des termes d'un système iconographique, qui peut être déterminant, comme c'est le cas dans les exemples kotoko et peul, pour la compréhension de l'ensemble, tant de la pièce de tissu elle-même que de son décor. L'intention esthétique ne peut être discutée. Elle doit seulement être intégrée à la logique qui organise chaque système de représentation; le recours à l'image du corps comme image fondatrice du partage de l'étendue textile et de son articulation en différentes parties rappelle, non seulement l'intimité particulière qui lie, par l'usage courant qui en est fait, le corps au textile - il faut ajouter qu'il y a bien peu de cas en Afrique où le tissu serait employé aux seules fins de l'ornementation- mais aussi, certainement, le fait que la réalisation dans la matière de ces métaphores corporelles constitue en soi un acte esthétique.

Michèle Coquet
URA 221-CNRS

BIBLIOGRAPHIE

Franz Boas, *Primitive Art*, Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, Oslo, 1938.

Michèle Coquet, *Textiles africains*, Collection Textures, Adam Biro, 1993.

Joseph Cornet, f.s.c., *Art royal kuba*, Edizioni Sipiell, Milano, 1982.

Robert Farris Thompson, "Naissance du dessin 'nègre': l'art mbuti dans une perspective mondiale", *Pygmées ? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)*, de Robert Farris Thompson et Serge Bahuchet, Editions Dapper, 1991, p. 27-104.

Ernst Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.

Pascal James Imperato, "Wool Blankets of the Peul of Mali", *African Arts*, VI, 3, University of California, Los Angeles, 1973, p.40-47 et 84.

Jean-Paul Lebeuf, "Broderie et symbolisme chez les Kanouri et les Kotoko", *Objets et Mondes*, musée de l'Homme, hiver, 1970, p.263-282.

Aloïs Riegl, *Questions de style - Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Hazan, 1992.

Paul Schebesta, *Die Bambuti-Pygmäen von Ituri, Bd II - Ethnographie der Ituri-Bambuti, 1 Teil: Die Wirtschaft der Ituri-Bambuti (Belgisch Kongo)*, Bruxelles, mémoire, Institut royal colonial belge, 1941.

ILLUSTRATIONS

III. 1 - Tissu de fibres de raphia. Motifs brodés. Zaïre, shoowa (groupe kuba). 60 cm x 53 cm. Collection particulière.

III. 2 - Pagne en écorce battue. Motifs peints. Zaïre, bambuti. Dimensions non connues. Collection particulière.

III. 3 - Robe de femme kotoko (face). Tissu de coton brodé de soie d'importation. Cameroun, ville de Logone Birni. 125 cm (manches comprises) x 124 cm - largeur du bas: 93, 5 cm. Paris, musée de l'Homme; inv. 70.14.1. Photo de Béatrice Hatala.

III. 4 - Couverture de type *khasa*. Motifs brochés, brodés et en tapisserie. Coton et laine. Mali, peul. 233 cm x 111 cm. Bâle, Museum für Völkerkunde; inv. III 16228.