



HAL
open science

L'art du pli kali'na

Daphné Le Sergent

► **To cite this version:**

Daphné Le Sergent. L'art du pli kali'na. L'invention des formes à l'ère de la globalisation, artistes et chercheurs en dialogue, sous la direction de Jean-Bernard Ouedraogo, MIMESIS, 2022, Art, Esthétique, Philosophie. hal-04360066

HAL Id: hal-04360066

<https://hal.science/hal-04360066>

Submitted on 4 Jan 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

L'invention des formes à l'ère de la globalisation

Artistes et chercheurs
en dialogue

Sous la direction de
Jean-Bernard Ouédraogo



ÉDITIONS MIMÉSIS
ART, ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE

- Meschonnic, H., 2009 [1982], *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- Rosa, H., 2014, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte/Poche.
- Schaeffer, P., 1952, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil.
- Winnicott, D. W., 1971, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.
- 1971, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, p. 153-162.
- 1960, « Distorsion du moi en fonction du vrai et du faux *self* », dans *Processus de maturation chez l'enfant*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 115-131.

DAPHNÉ LE SERGENT

L'ART DU PLI KALI'NA

La présente contribution s'attache à une analyse de la forme artistique kali'na (Guyane française) peinte sur céramique. Cependant, le parti pris de ce travail, même s'il s'en remet à des références ethnographiques et anthropologiques, n'a pas pour vocation une interprétation scientifique de ces formes. Il relève d'un regard artistique, qui a souhaité se plonger dans l'espace infini, ouvert par leurs méandres, et dont la matière visuelle est un point de départ pour un cheminement autre de pensée. En effet, face à un art aux dispositions étrangères à l'Occident, ne faut-il pas imaginer un angle d'analyse qui mette en déroute nos habitudes perceptives ? C'est donc dans un dialogue entre compréhension de notre regard occidental et suppositions de ce que pourrait être un regard kali'na que se tisse cette réflexion.

En amont de ce texte se tient le constat d'une homogénéisation avérée de nos images, diffusées comme art par les institutions (musées, biennales, etc.) et comme informations par les médias (photographies, vidéos). L'échelle mondiale de leur déferlement fait regretter que ne soient que trop rarement pris en compte des systèmes alternatifs de figuration – qui pourtant ont fait nombre dans les civilisations humaines.

Le projet, plus large, de cette communication, est celui d'une lente édification critique vis-à-vis de ces automatismes. Il suppose que la forme ne soit pas le seul effet d'une représentation, d'une signification prête à de multiples connexions vers des systèmes conceptuels, mais qu'elle se place en premier lieu dans le sensible. C'est dans une boucle incertaine entre le faire artistique – le *poïen* –, un habitus de vision, et des configurations sensorielles, culturelles, tout autant que singulières qu'il faudrait peut-être envisager toute élaboration graphique. C'est donc sur la fragile expérience d'un regard artistique au travail que se construit cette proposition.

I – Observations préliminaires sur le dessin kali'na

Les Kali'na sont un peuple amérindien présent en Guyane française, au Venezuela, au Guyana, au Surinam et au Brésil sur la rive occidentale de l'Oyapock. J'ai eu l'occasion d'observer et d'étudier leur art en 2017, puis en 2018, lors de deux résidences artistiques au centre d'art du CARMA. Installé en Guyane française, le CARMA se trouve à Mana, un village près de Saint-Laurent du Maroni, à la frontière avec le Surinam. L'espace d'exposition se situe à côté de la cité Marie Javouhey où résident quelques potières kali'na, dont Agnès et Dosanges Lieutenant, avec qui j'ai été en contact.

C'est par une approche de leurs céramiques que j'ai commencé à me familiariser avec les formes artistiques kali'na. L'ensemble des céramiques présente une grande variété et répond aux contraintes liées à leurs usages : toute une batterie de pots dédiés à la cuisine et à la consommation de nourriture ou de boisson, vases réservés à la bière de manioc, bouteille gardant la fraîcheur de l'eau... Certaines formes restent inchangées et perpétuent une tradition qui perdure après l'arrivée des Européens au XVI^e siècle. Toutefois, Gérard Collomb note que la grande créativité dont font preuve les potières à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle est due à l'intensification d'une production destinée au marché colonial qui, en retour, marque de son influence l'évolution de ces formes. À partir du XVIII^e siècle, c'est d'abord l'apparition du *watakalan*, une carafe à col étroit, qui reprend certains traits du modèle de la bouteille européenne. Puis, au fil du développement du « bagne » en Guyane et avec l'attrait que suscite la recherche d'or, le tissu urbain se densifie et draine une potentielle clientèle pour la céramique kali'na. Les formes se modifient, sont munies d'anse ou d'un bec verseur, on voit apparaître de nouvelles miniaturisations d'objets utilitaires et des figures zoomorphes (Collomb, 2005, 2003).

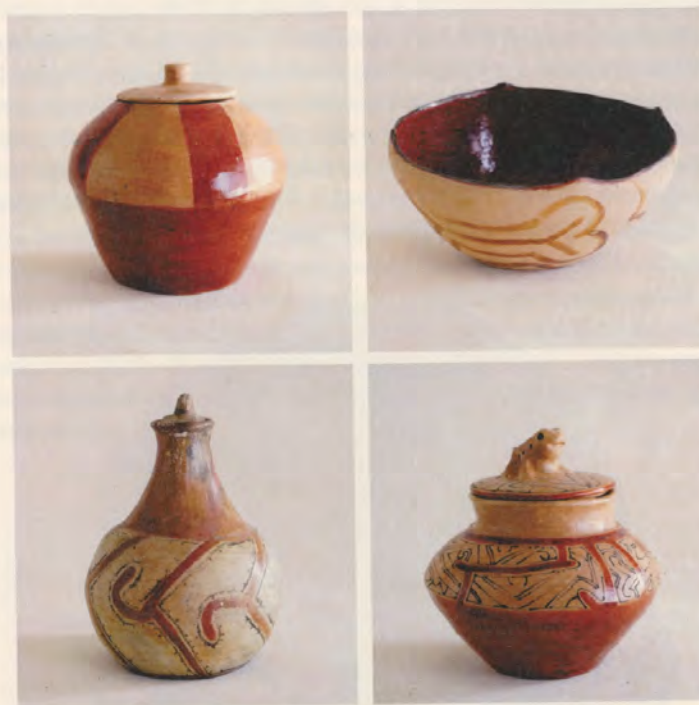


Planche I : céramiques kali'na (collection du CARMA) ; en haut à droite : *sapela* (bol), en bas à gauche : *watakalan* (bouteille), en bas à droite : *tukuwali* (jarre).

Si l'aspect traditionnel de ces poteries s'apparente à celui de la grande famille de la céramique amazonienne, leur décor les spécifie comme kali'na. Ce « style kali'na » (Collomb, 2003) se distingue des pratiques ornementales des autres populations de la région des Guyanes qui, elles, préfèrent le tracé droit à la courbe, l'angle droit à l'arabesque. À l'intérieur des bols appelés *sapela* ou des jattes *palapi*, on observe un dessin curviligne, se déployant à partir d'un motif central, selon un mouvement centrifuge, comme si une onde circulaire se déployait autour d'un impact dans l'eau. « Le dessin kali'na, écrit Gérard Collomb, s'organise à partir d'un trait de base qui va imposer la forme, trait que l'on va doubler et redoubler de lignes parallèles, en un foisonnement qui a comme objet de se saisir de

toute la surface du cartouche créé sur la poterie. » (2005 :107) Ces lignes et ces courbes s'obtiennent au prix d'une grande dextérité, par le maniement d'un petit pinceau, fabriqué avec la plume de la queue de l'oiseau *agami*. Le colorant appliqué est extrait de la liane *kalawilu*, d'une couleur rouge intense et sombre. Certains motifs relèvent de la mythologie kali'na et sont transmis de génération en génération. Derrière cet art, semble se tenir tout un réseau de correspondances cosmogoniques qu'il est aujourd'hui difficile de répertorier. D'autres motifs sont le fruit de nombreuses variantes et évoluent selon le style et la création de chaque potière¹.



Planche II : intérieur de sapela (collection du CARMA).

¹ « Le lexique décoratif qu'utilisent les potières est étendu : une partie peut être propre à un atelier, transmise de mère en fille, mais le plus grand nombre est partagé par la plupart des femmes connaissant le travail de la poterie et l'art du trait ; parfois aussi, le motif peut naître de l'invention individuelle, de l'observation de la nature ou d'une révélation faite lors d'un rêve à la potière, qui est alors pour un temps la seule dépositaire. La plupart des dessins sont reconnus aujourd'hui à travers un système de dénominations qui renvoie à un lexique naturaliste. » (Collomb, 2003 :40)

Ce dessin curviligne se différencie d'un autre type de tracé ornant l'extérieur des poteries. Un trait plus épais est convoqué, réalisé grâce à un pinceau large fait d'une touffe de coton et gorgé de *kumeti* (extrait brun tiré d'une écorce) ou de *kuli* (argile rouge). Il crée des partitions à la surface extérieure de l'objet (et même parfois à l'intérieur). Parfois accompagné de points de la même facture, il en souligne l'architecture. Le *kuli* peut aussi couvrir des portions entières de la céramique, que ce soit le goulot d'une bouteille ou sa partie ventrue – tout ce qui vient accentuer le changement dans la forme générale. Si la forme de la céramique est obtenue par un premier travail de modelage, son apparence est finalisée avec la structuration que suggèrent le *kumeti* et le *kuli*. Cela se vérifie particulièrement avec le travail des objets zoomorphes, où l'anatomie de l'animal est renforcée par la construction de ce dessin principal. Au sein de ces compartiments, on retrouve la présence du tracé fin et curviligne, résultat du pinceau *agami* et mentionné plus haut.



Planche III : objet zoomorphe (collection Martin Leiden).

Si les pots réservés à un usage domestique n'arborescent souvent aucun ornement, cette décoration – intérieure et extérieure – caractérise les céramiques destinées à la vente, ainsi que celles employées lors des grandes cérémonies de deuil (*Epekotono*). Lors d'*Epekotono*, on retrouve des motifs du « style kali'na » sur les céramiques, sur les corps des participants,

sur les tambours ou sur les bancs zoomorphes installés pour les proches du défunt. *Epekotono* est un moment fort dans la vie kali'na. Il permet la clôture d'un deuil au bout de deux ou trois ans. Durant plusieurs jours, la cérémonie rassemble parents et amis autour d'actions ritualisées, régulées par la consommation de bière de manioc, le *kasili*.

Le rituel a comme fonction d'organiser le retour à une vie normale pour les proches du disparu, en instituant une séparation radicale entre les vivants et l'esprit du mort qui abandonne alors définitivement ce monde dans lequel il a erré tout le temps du deuil, pour s'intégrer à l'autre monde. Dans l'ordonnement de la cérémonie, la préparation et la consommation du *kasili* (bière de manioc) représentent des temps importants au cours desquels la céramique est largement présente [...] : le *samaku*, employé pour la cuisson et le stockage du *kasili* [...] ; le *sapela*, bol destiné à la consommation de cette boisson à une étape décisive de la célébration ; enfin le *palapi*, une jatte qui contient les colliers et les autres parures que vont revêtir ceux qui sont en deuil au matin de la cérémonie. (Collomb, 2005 :108)

Mais, en regardant attentivement, ce n'est pas deux, mais trois styles de trait qu'il faudrait énumérer. À côté du dessin de structuration via un tracé large, le tracé fin paraît se soumettre à des règles différentes. La première conduit à la réalisation d'un motif ou module central selon un répertoire formel délimité et codifié, évoqué plus haut. La seconde organise une propagation de cette forme sur toute la surface à remplir. Le premier trait a valeur de construction, comme une clé de voûte pour la suite. L'autre trait reprend ce motif et le démultiplie, dans un emboîtement de formes gigognes, et semble avoir un rôle plus secondaire, dédié au « remplissage » d'une zone. Au départ, ces traits reprennent la silhouette du motif central, comme pour l'envelopper. Mais au fur et à mesure qu'ils s'en éloignent, le dessin s'assouplit et se transforme dans une lointaine périphérie en une ondulation délicate, comme l'atténuation d'un ricochet à la surface de l'eau. Et, lorsque deux motifs partagent la même zone et qu'ils sont pareillement soumis à cette propagation de leur dessin par ondes progressives, leurs « remous » graphiques s'interpénètrent et s'hybrident, dans une modulation tout artistique relevant du talent de la potière.

« Le dessin est ouvert, qui peut progresser par la bifurcation et la ramification, la dialectique des contraires (il ne faut pas que les traits se rejoignent) et le changement de point de vue (le trait peut s'interrompre pour reprendre plus loin). Le dessin kali'na est un dessin libre, en constante transformation, où la potière, à l'instar de la conteuse, a le choix entre maintes variantes », écrit Marie-Chantal de Tricornot

(2007 :74-75). Par ce procédé mêlant dessin de « construction » et dessin « ondulatoire », la décoration kali'na se présente dans une ouverture et un illimité. C'est un dessin en constante transformation : les niveaux des circonvolutions se décident, s'élargissent et évoluent au gré d'une fluctuation rythmique.

Pour celui qui contemple une céramique kali'na, c'est tout un univers visuel qui se déploie au gré de la mise en tension de la forme générale de l'objet, avec son dessin structurant, et de l'infini suggéré par le jeu ondulatoire. La présence physique de l'objet et la dynamique du dessin incitent à un perpétuel déplacement de l'œil, qui tantôt suit une sinuosité graphique, et plus tard retombe sur le galbe de l'argile. C'est comme si l'œil était projeté dans le dessin tout autant que dans la chose. Le point de vue convoqué ici est éminemment mobile, en tout point différent de celui qui se pose sur une peinture ou une photographie ou de toute image obtenue par visée monoculaire.

II – Lignes-contours de la représentation occidentale et axes des figures kali'na

Alberti, dans *De Pictura* (1435), détaille le fonctionnement de la projection perspectiviste. Il introduit tout d'abord la notion de pyramide ou de cône visuel. L'artiste, nous dit-il, est comme le mathématicien, il opère une mesure du monde. Pour cela, il faut se figurer une myriade de rayons partant de l'œil de l'observateur et atteignant la surface des choses. L'œil est au sommet de cette pyramide, il en est l'apex. Pour obtenir une image, la reproduction de la surface des choses, il suffit au peintre de sectionner cette pyramide. Cette dernière est coupée par un plan, le voile intersecteur de la toile. À l'intersection entre les rayons et ce plan, le peintre déduit les points jalons qui seront la représentation de l'objet modèle, il produit un contour.

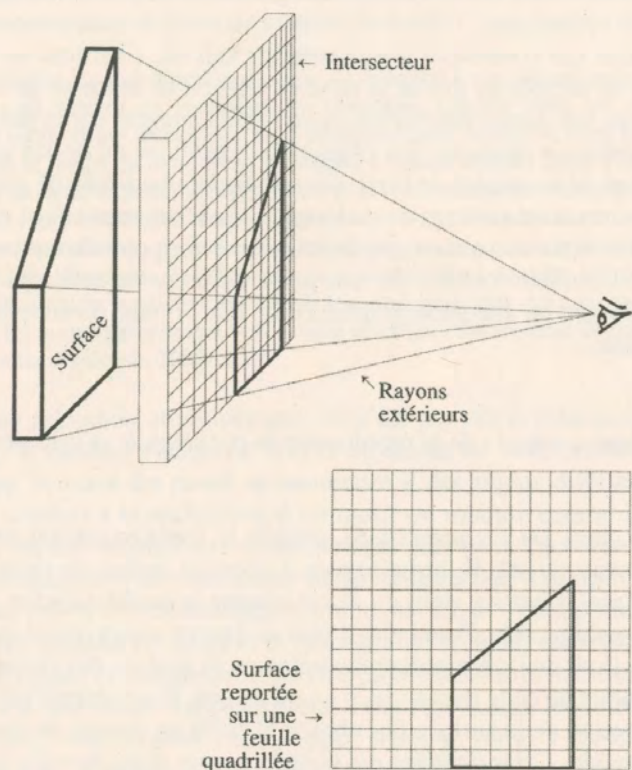


Planche IV : pyramide de la perspective et voile intersecteur, (Alberti, 1992 :249).

L'appareil photographique, constitué d'une surface sensible (capteur ou film) et d'un assemblage de lentilles, se conforme aux mêmes lois optiques et projection géométrique.

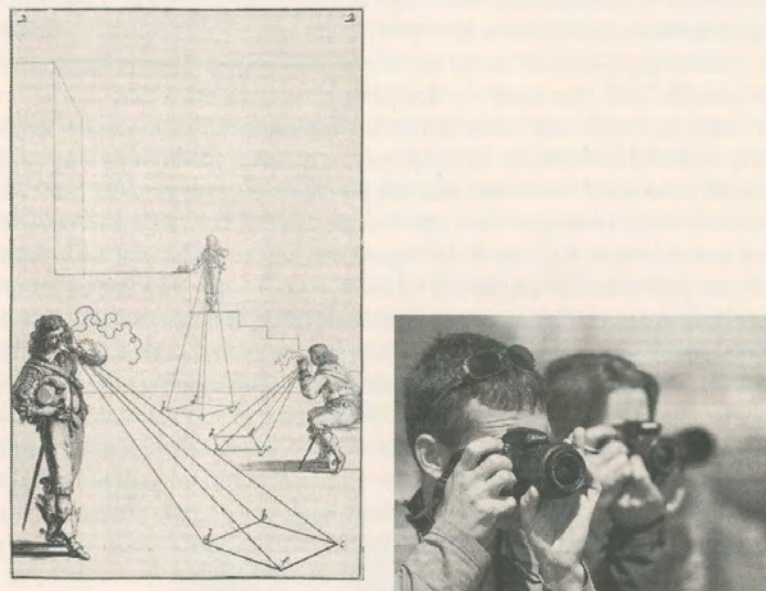


Planche V : Abraham Bosse, *Les perspectiveurs*, 1647-48, p. 60.

Qu'elle relève de la photographie ou de la perspective, l'image exprime une distance, celle d'un œil unique (point de vue du peintre, objectif photographique) à la surface observée. Si la forme occupe une large place dans le cadre, par un effet de gros plan, elle traduit une distance réduite entre œil et surface. Inversement, si la forme apparaît minuscule dans l'image, elle renvoie à une distance prononcée entre les deux. Dans le dessin de la perspective ou dans la photographie, la forme du cube est codifiée par un losange. Ce losange apparaît plus ou moins étiré selon que le point de vue de l'observateur file en biais par rapport à son modèle. Le contour du cube devient alors un indice de sa position dans l'espace.

De par son système projectif monoculaire, l'image occidentale révèle ainsi le point de vue originel qui l'a conformée.

Mais la poterie kali'na convoquerait un autre regard. Le point de vue ne semble pas fixe, déterminé par une distance optique, mais modulé au gré de la manipulation de ce support mobile qu'est l'objet. Le dessin surgit différemment

selon que le bras se rapproche du corps, que la main fait tourner les motifs, ou que l'œil « plonge » dans le bol. Parfois, le dessin fait saillie et attire toute l'attention, la raccrochant à la minutie du décor, d'autres fois il se confond avec l'impression lointaine qu'on a de la poterie. En ce sens, il n'est pas si étonnant de constater que l'art kali'na ait développé différentes typologies de lignes, correspondant peut-être à une variabilité de la distance œil-objet.

Il faut remarquer une autre différence fondamentale. Le dessin kali'na, dans la linéarité multiple de ses graphismes, ne comprend pas de ligne ayant valeur de contour. Si les ondes décrites plus haut ont comme rôle l'enveloppement du motif central, il ne s'agit aucunement d'un fonctionnement de la forme par silhouette figurative. Le regard occidental est habitué au contraire à lire une forme au travers de son contour, c'est lui qui décide de l'essence de la chose et la qualifie au travers d'un mot ou d'un concept. Plin l'ancien rapporte, dans son *Histoire naturelle*, le mythe de l'origine de la peinture. La fille d'un potier nommé Dibutade aurait tracé sur un mur l'ombre du visage de son amant, en partance pour la guerre. Le père de la jeune fille aurait ensuite fixé ce premier tracé dans l'argile. C'est ainsi que la tradition occidentale conçoit la forme, une chose conservée en ses contours, comme mémoire de son identité. Ce mythe consacre également le sens tactile comme premier par rapport à la vue : la main fournit une information stable, elle « sait » que derrière le percept visuel du losange, il y a un cube.

Pour les Grecs anciens, et notamment dans la philosophie de Platon, le monde des idées est supérieur à celui des choses. Ce qui compte, c'est l'idée de table, l'idée de cercle ou de cube. Que ledit cube soit en bronze ou en argile, ce n'est pas la matière qui importe, c'est la forme donnée dans ses contours. L'artisan est ainsi celui qui informe la matière avec cette idée-forme, l'*eidos*.

Toute la culture de la Renaissance puise dans un néoplatonisme, dans la conception d'une forme intelligible, avisée au travers de son contour. La géométrisation des scènes d'un Paolo Ucello et la perfection des corps à la Boticelli ne sont pas là pour rendre manifeste une réalité, mais procèdent d'une vérité idéelle.

Aujourd'hui encore, le style dit documentaire de la photographie conceptuelle de Bernd et Hilla Becher affiche une forme pure qui permet d'isoler la fonctionnalité des bâtiments industriels. Les architectures apparaissent dans une frontalité, sans déformation liée à l'axe de prise de vue ; les angles droits sont reportés à l'identique et la ligne-contour dans la photographie reste fidèle à une modélisation haptique. (Planche VI)

La question du contour, pour la forme kali'na, semble caduque. Il ne s'agit pas d'un contour relatif à une idée, mais d'une ligne venant envelopper la

structure initiale, la redoublant à plusieurs reprises afin que tout angle se dissipe en courbes, dans un encerclement progressif. Aussi, à la ligne-contour occidentale faudrait-il lui opposer la ligne-enveloppement kali'na, un aspect vibratoire et musical plutôt qu'un détournement sémantique. Quand la ligne kali'na engendre un espace, quand elle agit comme clôture, elle délimite – on l'a vu – un compartiment, elle découpe l'espace de l'objet (fonction du trait épais). Le contour de la visée monoculaire, lui, détermine une entité. Le compartiment kali'na, quant à lui, détermine un espace en le structurant.

D'autre part, l'usage d'une forme donnée dans ses contours implique une distance fixe entre l'observateur et la chose, suppose que l'observateur rende compte d'un point de vue extérieur sur cette chose. Il renvoie à une conception occidentale du sujet. Pour David Le Breton (1990), les travaux anatomiques de Vesale au Quattrocento, puis la conception mécanique du corps de la philosophie de Descartes, engagent un nouveau *cogito*. Le sujet est celui qui se vit dans un corps devenu forteresse, coupé du monde et des autres, offrant et ouvrant un point de vue sur le monde. Son corps n'est alors plus qu'un objet parmi les autres, soumis aux lois physiques du monde.



Planche VI : Bernd et Hilla Becher, *Châteaux d'eau*, 1978-85.

Ornement ou figure ?

Toutefois, c'est le propre de beaucoup de techniques ornementales, relatives même aux civilisations occidentales, de n'arbitrer aucun contour. Face au dessin kali'na, a-t-on affaire à un simple jeu d'ornements exécutés selon des règles de répétition et de rythmicité, ou bien à de réelles figures ? En quoi rejoignent-elles la question figurative ? Ne sont-elles pas plutôt des symbolisations ayant partie liée à une écriture pictographique ?

La première partie de ce texte fournit un élément de réponse. Les dessins dits « de construction » du style kali'na se rattachent à un lexique pré-établi, qu'ils soient l'effet d'une création individuelle ou l'héritage d'une communauté et de sa mythologie. Ce sont les vestiges d'un ensemble cosmogonique, aujourd'hui parcellaire. Toutefois, même avec ces noms, il est difficile – voire impossible – d'établir un rapport systématique entre formes et modèles. Il n'y a pas (ou très peu) de ressemblances. En quoi peuvent-elles prétendre alors à la qualité de figures ? Ne se rapprocheraient-elles pas plus d'une forme d'écriture, d'une codification dont les clés ont été perdues ?

L'idée de figure est ici à entendre au sens large et, à la suite de Jacques Fontanille (2015), comme « forme de vie ou du vivant ». Pour ce dernier, la figure doit être considérée en tant que « schème d'existence identifiable ». C'est sur sa cohérence formelle que se transpose une organisation quasi organique. Elle n'est pas, simple « signal » figuratif, porteuse d'un sens précis, mais cristallisation d'une manière de faire ou d'agir.

Sur les planches VII, VIII et IX, on observe une étroite sélection du répertoire graphique kali'na reporté par l'équipe du CARMA sur des carnets de croquis. L'examen attentif de ces dessins laisse paraître plusieurs caractéristiques formelles : une symétrie notoire, mais un sens incertain dans la lecture.

La symétrie. Chaque forme se construit symétriquement, soit depuis un centre, soit selon un axe (voire deux²). Quand elle s'opère autour d'un centre, la symétrie fait pivoter ensemble deux segments de taille souvent

2 Willem Ahlbrinck, dans son *Encyclopédie des Caraïbes* de 1931, étudie en parallèle les dessins de la vannerie et ceux de la céramique. Aux courbes douces arrêtées par les potières correspondent les dessins en croix des ouvrages masculins. Et pour l'auteur, qui doute fortement d'une explication symbolique totalisante, c'est dans le procédé de tissage qu'émerge et s'impose ce motif en croix, base de tout travail figuratif. Il est examiné dans un cadre plus large, celui des techniques et de la confection des objets du quotidien où le motif en croix est curieusement convoqué par l'art des nœuds et des ligatures. (Ahlbrinck, 1931 :270-282). Consulté le

équivalente. On obtient alors une structure en croix ou en zig-zag. Ces segments incorporent de longues virgules à leurs extrémités, suivant une forme en S ou en rotule d'os. C'est le motif *kusali ekunali*, « genou de biche », ligne brisée terminée par une ou plusieurs courbes, que l'on retrouve selon différents modules dans un nombre important de poteries, souvent à l'extérieur.

Mais la forme peut aussi s'édifier selon une symétrie axiale en deux parties – gauche et droite – comme vues dans un miroir. Parfois, un autre axe intervient, dédoublant également parties inférieure et supérieure. Ce jeu symétrique établit une armature faite essentiellement de segments, souvent rabattus à leurs extrémités par une petite courbe. Cette règle s'applique dans une des figures principales du lexique kali'na, *pololu*, « crapaud » ou *pipa*, « grenouille », qui se présente comme un losange ou l'association de deux triangles symétriques. Pour Marie-Chantal de Tricornot, ces deux motifs « genou de biche » et « grenouille » sont des motifs récurrents du lexique formel kali'na. Mais on en dénombre également d'autres, comme « papillon », « serpent » ou « pied de poule d'eau » – les interprétations pouvant parfois varier selon les potières.

Que le trait soit simple ou double, il est souvent rythmé par des petits points qui en ponctuent la longueur. Quand le trait est relativement épais, surtout dans le cas où il est lui-même axe de symétrie, une série de losanges vient parfois le remplir. La symétrie semble concerner principalement l'armature ; l'ornementation en joue, mais progresse de façon plus libre et brise la rigueur initiale.

Si cette règle paraît fonctionner dans la plupart des cas, on remarque pourtant des motifs à l'allure géométrique, mais non symétrique, telles les formes trilobées ou cellulaires. Un nombre impair de segments vient se répartir dans une forme fermée, cassant alors son aspect symétrique. C'est comme si ces formes fermées, moins nombreuses dans les carnets, se conformaient à une autre logique que la règle de symétrie. Je ne dispose malheureusement pas du corpus entier des motifs kali'na, mais je m'aventurerais à former l'hypothèse suivante : soit le motif apparaît selon une construction par stricte symétrie, soit il se forme dans la répétition d'un même module, un segment incurvé à ses extrémités, ressemblant tour à

2 mars 2020. Disponible sur : [http://celia.cnrs.fr/FichExt/Facsimiles/encyclopedie_caraiibes/Ahl_01-66.pdf#page=4&zoom=100].

La structure du nœud tissé ou de la ligature (motif en croix) pourrait porter les deux règles de construction par symétrie centrale et axiale du dessin sur céramique. Mais les éléments ne sont pas assez conséquents pour échafauder une théorie qui déplacerait les motifs de la vannerie à la céramique.

tour à un S allongé, à un os, ou bien à une longue jambe avec un petit pied (comme dans « genou de biche »). Multipliés et agrégés l'un à l'autre, soit ces segments s'articulent en zigzag et donnent lieu à une forme ouverte, soit ils se présentent en cercle dans une forme fermée. Toutes les combinaisons peuvent ainsi être envisagées et proposer un large éventail de création à la potière.

Une autre question doit être soulevée, c'est celle du sens de lecture. Ces motifs étant placés souvent à l'intérieur de la poterie, il est très compliqué de leur désigner un sens de lecture, surtout dans le cas des bols. En prêtant ces carnets aux potières de Mana, on voyait que celles-ci les regardaient indifféremment dans un sens ou dans un autre, la symétrie des motifs ou leur circularité garantissant une lecture juste dans tous les cas.

La symétrie de ces motifs engage une fermeture, actée non pas via la clôture d'un contour, mais au gré d'une cohérence interne, d'un lien fort et mécanique de symétrie. Elles apparaissent en tant que figures, formes autonomes relatives à une figuration, à l'étoilement d'un monde dans le microcosme de l'image.

Un regard poétique, vers le perspectivisme chamanique ?

Un des axes de mon travail artistique consiste à réaliser des diptyques de photographies ou de vidéos. Les règles d'assemblage sont multiples : prolongement d'une ligne d'une image à l'autre, analogie formelle des éléments, concordance des lignes de force, des motifs ou des textures, jeu de contrepoints colorés ou de silhouettes, fragments de l'une et de l'autre qui composent les parties d'un ensemble plus vaste. Au fil de ce procédé, j'observais que la structure par diptyque développe dans le regard une habitude de projection en miroir. Quand par exemple l'attention se projette sur un élément à gauche, à droite il se pose presque naturellement sur la même position.

Face à un montage de trois photographies, il semble que le rapport esthétique à l'ensemble est tout à fait différent. Avec trois images, on compte deux axes et le regard semble embrasser l'ensemble d'un seul tenant. Il passe d'une partie à l'autre par analogie de masses et proximité de couleurs, emboîtement des formes et de lignes. Même s'il s'attarde sur tel ou tel détail, il garde comme socle de « référence » l'assemblage formé. Lorsque le groupe englobe plus de clichés, cette observation devient certitude. Quatre images installent une trame venant soutenir l'appréhension générale du montage. Avec cinq ou six images, on verse dans la séquence,

c'est le rythme et la répétition d'un même motif de l'un à l'autre qui guide la lecture.

Si le point de vue unificateur du polyptyque paraît se trouver en dehors de l'image, permettant d'en agréger les différentes parties, la cohésion du diptyque réside au contraire à l'intérieur de l'image, au niveau de son axe. Je suis amené, en tant que spectateur, à me plonger dans l'image, à intérioriser une partie pour induire l'autre, à me « mettre » littéralement à la place de cet axe de symétrie.

Imaginons un plateau de tournage. Là où le film montre un champ, puis un contre-champ, la caméra capte deux points de vue opposés de l'espace. Se placer sur la charnière d'un diptyque revient à se tenir à l'endroit de cette caméra, le regard faisant littéralement « pivot ». En rabattant une partie sur l'autre, il affirme un lien et engendre une étendue (le champ additionné au contre-champ).

L'approche poétique m'invite à habiter au cœur des formes symétriques de l'art kali'na et à questionner la distance qu'elles impliquent. Se pourrait-il que leurs figures ne proposent pas un point de vue extérieur, mais intérieur sur les choses ? La première affirmation de l'art kali'na ne serait pas le constat de la chose qui existe devant moi (le contour), mais de la chose qui se tient en moi, qui suis devenu un espace (son axe de symétrie).

La ligne kali'na appellerait une autre distance au monde, un point de vue intérieur que corroborent les théories de l'ontologie en Amazonie. « Le chamanisme amérindien peut être défini comme l'habileté manifestée par certains individus à traverser les barrières corporelles entre les espèces et à adopter la perspective de subjectivités allo-spécifiques, de façon à administrer les relations entre celles-ci et les humains. En voyant les êtres non humains comme ils se voient eux-mêmes (comme humains), les chamans sont capables d'assumer le rôle d'interlocuteurs actifs dans le dialogue trans-spécifique. » (Viveiros de Castro, 2017 :25)

Contrairement à la pensée occidentale, qui convoque le réel dans une objectivité modélisante, l'intelligence chamanique se projette à l'intérieur du règne vivant, discerné comme « autre », et en retire une connaissance. « C'est prendre le point de vue de ce qui doit être connu. Ou plutôt, de *celui* qui doit être connu ». (*Ibid.* :26)

Selon A. Surrel (2003), les Amérindiens Candoshi (Amazonie péruvienne) croient en l'existence d'une substance universelle, le *vani*, depuis laquelle se conforment les êtres. *Vani* exprime en même temps une puissance d'intention. C'est cette intention qui va animer l'homme et donner lieu à une corporéité. Le corps est une matière toujours en

transformation. La différence des corps entre espèces n'entraîne pas une différence dans leur nature. Elle implique au contraire une similitude de substance à travers laquelle seules les intentionnalités varient. Dans la pensée candoshi, le cœur (*magish*) permet de voir, c'est le siège du *vani* depuis lequel se développe l'embryon humain dans le ventre maternel. Différentes expressions lui sont associées : *magish kama* désigne un cœur doux et un esprit tranquille ou *magish shabatchich* veut dire « cœur guéri, retrouvant confiance en autrui ». « L'homme qui possède un grand cœur est un grand prédateur », dit le Candoshi.

Car se ressentir prédateur, ce n'est pas seulement être à l'image de l'animal qui se nourrit de proies, c'est déployer en soi une force de détermination, du courage, de la fierté aussi. Le rite, dans la ritournelle de la prière, d'une musique, vient conférer une certaine disposition de cœur et influence de nouveaux comportements. C'est à mon affect, à la vibration affective qui me charge, d'engager un changement dans les choses. Savoir plier son *vani* en écho au *vani* de l'autre, homme ou animal, telle semble être la sagesse chamanique des Candoshis.

III – L'art du pli kali'na

Il faudrait alors réviser notre façon d'appréhender l'art kali'na, nous défaire de nos habitudes sensorielles occidentales. Si leurs formes artistiques supposent un point de vue intérieur, elles ne montrent pas l'apparence des choses, elles ne décrivent en rien leur extériorité. Elles pourraient faire écho, et ceci est mon hypothèse, à toute une vie intéroceptive et proprioceptive. Il y aurait figure, non pas dans le constat d'un regard extérieur, mais dans l'affection d'une corporéité. En effet, il n'y a de connaissance qu'au travers des gestes de l'expérience, des gestes qui se saisissent et emportent, qui nous criblent d'une dynamique permanente et qui, en se heurtant à la rigueur de la matière, y répondent avec l'effort approprié. C'est au gré du rythme de notre corps que nous parcourons le monde, rythme du cœur, de la respiration, du balancement de nos mains, de nos pas. Nous allons à sa rencontre et nous en intégrons les qualités.

Pour Marcel Jousse, nous « mimons » le monde, nous « rejouons » les mouvements caractéristiques des choses – qu'elles flottent, vibrent, s'élèvent, ou rampent. La « structure bilatérale » du corps humain, selon une colonne vertébrale qui articule gauche et droite ainsi que haut et bas,

distribuerait ces « Mimèmes³. » Devrait-on alors formuler une correspondance entre les axes de symétrie des figures kali'na et l'axe postural ?

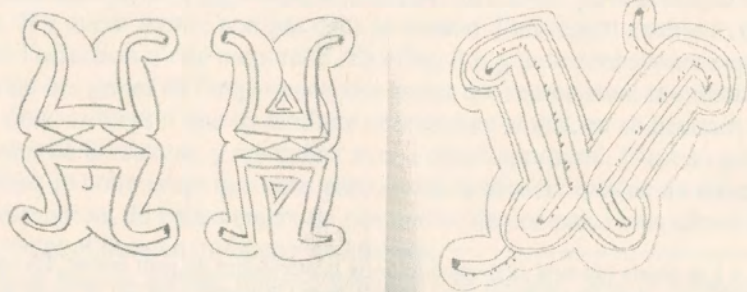
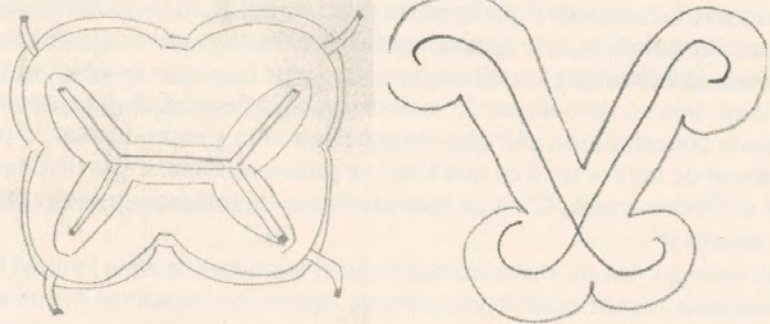
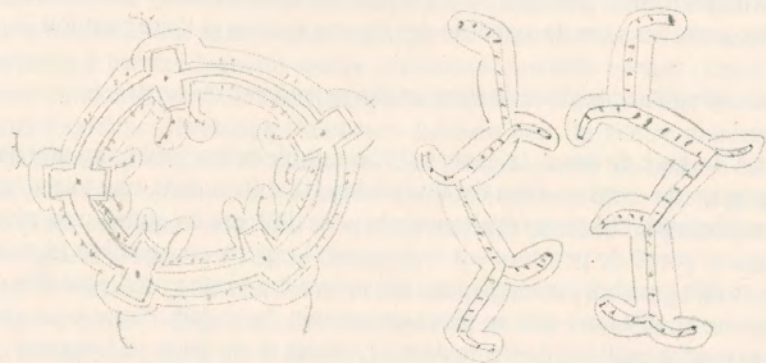
Continu/discontinu de la ligne et des techniques du corps

À l'origine du tracé, le geste kali'na semble remarquable en tant qu'il engendre du continu avec du discontinu. Il s'étire dans une succession d'empreintes, chacune résultant de la pose délicate du pinceau en plume d'agami gorgé de peinture sur le support. Le geste en question aboutit à des tracés courbes ou rectilignes puisque cette plume rend possible une certaine souplesse : elle se ploie au contact de la céramique pour créer un arrondi régulier ou elle se dépose, droite et de toute sa longueur.

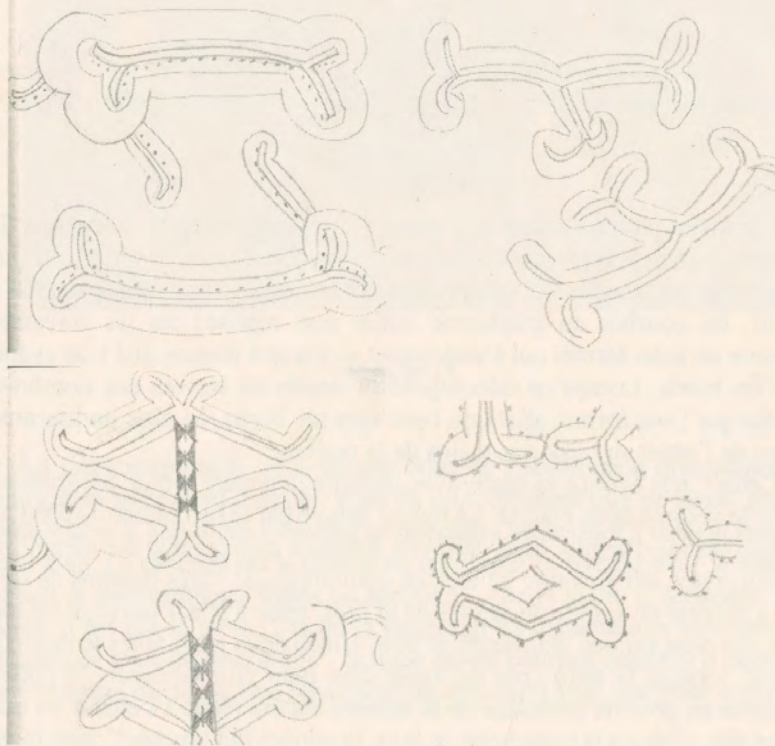
Tout l'art de la potière-dessinatrice réside ici dans le fragile compromis entre l'impulsion donnée par la main, le poids de la plume retenant un peu de colorant, et le mouvement de l'autre main qui fait légèrement tourner la céramique sur elle-même. Ce geste implique donc un travail délicat, mis en déroute par le moindre souffle de vent. Il demande une grande concentration afin que chaque empreinte s'emboîte dans la précédente de telle sorte à ce que l'œil ne puisse quasiment pas distinguer les différents tracés. C'est au final selon une ligne continue que le motif se construit⁴.

3 « Les objets ont subi également le geste bilatéralisant du petit enfant. En soi, il n'y a pas d'objets de droite et de gauche, mais l'Anthropos les fait de droite et les fait de gauche. Dès lors, le monde se montre à lui comme faisant partie de son être bilatéral. » (Jousse, 2008 :222)

4 Il faut noter que le support convexe ou concave de la céramique rend plus difficiles les tracés, qu'ils soient nets et droits ou arabesques. Pour une maîtrise parfaite du dessin, il est techniquement plus prudent de progresser par fragment, afin d'ajuster la direction du trait petit à petit et de travailler sans repentir.



Le bol ou la céramique est tenu contre le corps de la potière au niveau de sa poitrine ou posé sur son entrejambe. Dans les deux cas, les mains sont en suspension autour de l'objet. C'est dans une tension toujours en mouvement qu'un trait d'une aussi grande précision peut être apposé. Il y a quelque chose de charnel dans ce geste. Se crée une zone corporelle privilégiée entre le regard pointé sur l'ouvrage, les deux avant-bras soutenant la céramique, et le contact avec le haut du corps, comparable à un geste maternel nourricier.



Pipa, « grenouille ».

Kusali ekunali, « Genou de biche ».

Planche VII. Toutes les dénominations ont été attribuées grâce à l'ouvrage de Marie-Chantal de Tricornot, *L'art céramique des Kali'na*.

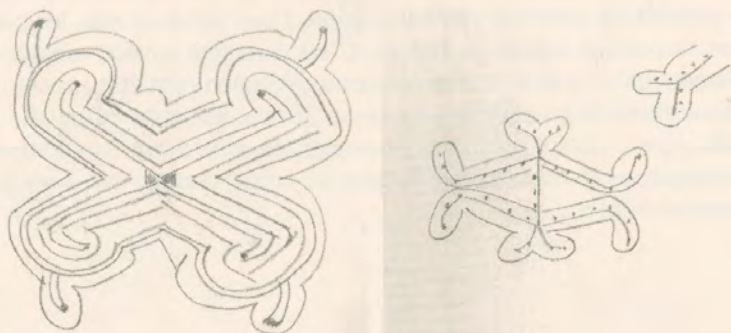


Planche VIII. *Sipili antikili*, « queue de scorpion », *pipa*, « grenouille », ou *kusali ekunali*, « Genou de biche », ou *kamalako antikili*, « queue de l'oiseau à queue en ciseaux »

Le travail part du centre et s'étend vers la périphérie de l'ouvrage. La potière commence par dessiner le motif principal dans le récipient, puis progresse par anneaux concentriques. Dans un élan centrifuge depuis le motif, les courbes du graphisme initial sont reprises par les suivantes, comme un écho formel qui s'atténuerait au fur et à mesure que l'on avance sur les bords. Lorsqu'on décompose le dessin au travers des nombreux gestes qui l'ont formé, allant du fond vers les bords, on note un tournoiement de l'objet au cœur des mains de la potière.

Cette ronde évoque la façon avec laquelle la potière monte progressivement le volume de la poterie. Le travail débute par le façonnage du fond, un simple disque d'argile. Puis, dans une méthode bien connue des céramistes occidentaux, elle travaille à l'aide de colombins, de longs boudins de terre qui s'élèvent en spirale au-dessus de la base. Face à elle, l'ouvrage est mobile, car posé sur une planchette de bois. Un ou deux jours après le montage initial, lorsque la terre crue est assez dure pour être façonnée, la potière effectue un premier polissage de la matière encore rêche à l'aide d'un petit galet plat. Grâce à la planchette de bois, la potière fait tourner l'objet face à elle pour que la circonférence de l'ouvrage se rapproche le plus du cercle. Les mouvements réguliers de la main bougeant la planchette, associés à celui, fixe, de l'autre main qui tient le galet polisseur, sont les garants de la parfaite rotondité du vase ou du pot. L'obtention du dessin, que ce soit la

forme circulaire de la circonférence de la céramique ou le trait curviligne du décor, est ainsi l'effet d'un tournoiement discontinu dans le giron des avant-bras. C'est à la fin une forme fixe et stable, mais obtenue avec une succession de petits gestes minutieux et réguliers qui scandent une giration.



Planche IX.

La fabrication de la ligne résulte donc de l'application discontinu du pinceau et génère du continu. Rien de plus étonnant que ce geste, perturbateur de nos habitudes visuelles occidentales où le tracé s'obtient dans un seul élan. Le pinceau ou le crayon ne quitte pas le contact avec le support et suit le mouvement – fluide ou rectiligne – de la main. L'économie gestuelle n'est pas la même : là où la ligne kali'na instaure une homogénéité graphique avec du discontinu⁵, la ligne qu'on pourrait qualifier d'occidentale propose du discontinu (ensemble de contours) avec une ligne continue.

5 Remarquons que Philippe Descola, dans *Par-delà nature et culture*, introduit son ouvrage avec un premier chapitre intitulé « Figures du continu » pour désigner le monde sans distinction tranchée entre humains et non-humains de la pensée animiste.

Les deux résidences au CARMA ont abouti à un travail vidéo, *Voyages dans nos Indes intérieures*, finalisé en 2019. Lors de sa préparation, je souhaitais calquer la structure musicale des séquences animées sur un rythme issu d'une musique kali'na. Mon point de départ était un chant de deuil, enregistré en 1968 par Peter Kloos chez des Kali'na du Surinam et confié par Jean-Michel Beudet, ethno-musicologue spécialiste d'une population voisine, les Wayāpi (haut Oyapock en Guyane). Au fur et à mesure des innombrables écoutes, je réalisais que le « bpm » – c'est-à-dire le nombre de battements par minute – était le même que celui de la marche quand on compte un pas sur deux. Les coups de hochets scandaient le rythme, et un autre rythme lui faisait écho, celui d'un pas régulier, celui d'un corps faisant basculer son poids du pied gauche au pied droit durant la marche.

Pourtant, tous les chants kali'na n'offrent pas le même bpm. La plupart sont beaucoup plus rapides et amènent à la danse. Il faut également souligner que la danse kali'na manifeste beaucoup moins que chez les Wayāpi un art du pas alterné. On y observe néanmoins un balancement prononcé, faisant passer le poids du corps d'un pied à l'autre, exagéré par une claudication⁶ lors d'*Epekotono*. Car ce serait principalement dans le temps de deuil que le bpm viendrait se calquer sur le rythme de la marche. À d'autres moments de cette cérémonie, en effet, le rythme marqué du hochet, accompagnant le chant, redouble un pas sur deux lors des marches de procession.

Pour faire une ligne, l'artiste fait jouer un contact répété du pinceau sur le support, au même titre que le pied touche le sol à chaque pas quand le corps avance. Le geste de dessin, le geste de façonnage d'un vase ou d'un pot, ainsi que le pas de danse lors des cérémonies de deuil, résultent d'un discontinu dans une trajectoire continue. Ils renvoient à différentes techniques du corps qui procèdent d'un même écho proprioceptif.

6 « Je trouvai le mort dans son hamac caché de tous côtés. Sa sœur et une autre femme dansaient autour du mort à cloche-pied. » *Les Indiens de la Synamary, Journal du père Jean de la Mousse en Guyane (1684-1691)*, Introduction, édition et notes de Gérard Collomb, Paris, Chandeigne, 2006, p. 21. Gérard Collomb note en commentaire : « Cette danse à cloche-pied, présente jusqu'à aujourd'hui dans les rituels liés au deuil chez les Kali'na, prend place parmi les "dances boîtées" ou d'autres formes de claudication rituelles, pratiquées largement en Amérique, mais aussi dans d'autres parties du monde (Lévi-Strauss, 1996 :395-400). Cf. Lévi-Strauss suggère que ces danses, généralement associées aux phénomènes de périodicité saisonnière, ont pour finalité de permettre symboliquement une rupture de la régularité de ces cycles, et de marquer ou d'instituer un défaut de périodicité. Appliquées au décès, elles viendraient alors, selon cette interprétation, tenter de contester symboliquement l'enchaînement cyclique de la vie et de la mort. »

Le faire artistique, le *poïen*, répercute une sensorialité liée à l'harmonisation posturale des différentes parties du corps. Dans les croyances rapportées par Jean de la Mousse au XVII^e siècle, il pourrait même tirer même son art et son agilité de l'intensité d'une douleur, d'une sorte de « bouillonnement » intéroceptif : « Je courus un jour dans une case près du carbet où j'étais, écrit le religieux. Aux bruits et aux plaintes des enfants que j'entendais, je crus que quelqu'un était mort ou bien malade. Je trouvais que c'était une femme qui avait apporté du bois une centaine de grosses fourmis rouges, qu'elle avait mises dans un bassin en terre afin que toutes les petites filles se vissent faire mordre aux bras et aux mains. Les Galibis disent que cela est excellent pour rendre les petites filles adroites, soit à la poterie soit pour les ouvrages de coton. » (Collomb, 2006 :24)

Si la question d'une amplitude sensitive concerne les artistes et ceux doués de leurs mains, qu'en est-il de l'appréhension esthétique de leur art ?

Vision périphérique

Jean-Michel Beudet s'étonne de l'habitus amazonien de recourir très facilement à la vision périphérique. Cela implique une vision sans focalisation, même quand il s'agit de tirer à l'arc. Le regard semble toujours conscient du champ visuel dans sa plus large étendue, comme si le regard prenait d'abord en considération l'environnement avant de se poser sur l'objet d'attention :

Votre regard n'est pas particulier à la danse, écrit-il. Comme dans la vie quotidienne, je le vois périphérique, la tête recule se donnant un champ de vision très large, plutôt que fovéal (où la tête avance pour fixer un point). Ce mode de regard est une posture elle aussi très répandue dans la grande Amazonie, et qui est particulièrement remarquable pour ce qui est du tir à l'arc ou au fusil : vous visez les deux yeux ouverts, comme si la cible était au centre de votre visiosphère. Je ne sais pas trop comment ça marche, j'ai essayé plusieurs fois, et pour moi qui n'ai pas votre habitus de vision, c'est comme si le champ de vision s'élargissait, se creusait, créant un appel en son centre. Cette vision omnidirectionnelle, ouverte, doit être mise en relation avec l'audition comme la vision est sphérique, n'est pas restreinte dans une bande horizontale. (Beudet, 2010 :91)

Tirer les deux yeux ouverts ne requiert pas à une visée, mais une compréhension fine du corps dans l'espace. C'est la vectorisation de l'arc et l'orientation du corps qui se substituent à l'alignement œil-flèche-cible. L'habitus sensoriel sollicite n'est pas la vision fovéale qui rapporte le

visible dans une extrême précision, mais le regard périphérique⁷ qui positionne le corps dans le champ visuel. La vision périphérique engage tout le corps dans l'espace, elle participe avec le système vestibulaire (otholites) et l'ancrage de la voûte plantaire à son équilibre postural. Dès son plus jeune âge, l'enfant ajuste la position de sa tête et de son corps en fonction des flux visuels de l'environnement :

Globalement, les adultes semblent capables d'utiliser aussi bien des flux présents dans leur champ visuel central que dans leur champ visuel périphérique pour stabiliser leur posture. [...] La capacité d'utiliser des informations visuelles périphériques permettrait au sujet de libérer sa vision centrale lorsqu'il est en train de se déplacer, et d'engager sa vision centrale dans d'autres tâches requises par la locomotion, comme contourner des obstacles ou détecter si les surfaces permettent de supporter son poids [...]. La capacité d'utiliser des champs visuels distincts pour effectuer des tâches différentes est la marque d'une meilleure efficacité pour réussir une performance motrice. (Barbu-Roth *et. al.*, 2005 :119-120)

La vision périphérique n'assure pas seulement un rôle déictique (le « quoi ? »), mais donne lieu à une immersion du corps dans un champ visuel

7 La rétine comprend deux sortes de photorécepteurs, cônes et bâtonnets. Les cônes délivrent une information très précise. Ils sont situés au centre de la rétine (macula et fovéa). Les cônes de la fovéa rendent compte des détails les plus minutieux, mais doivent être positionnés en face de l'objet, occasionnant le mouvement des globes oculaires pour une fixation. Intégrées à un réseau neuronal complexe, les représentations fovéales participent à l'identification des choses à plusieurs niveaux (catégorisation super ordonnée (animal), catégorisation de base (chien), catégorisation subordonnée (lévrier), catégorisation item unique (Tofu mon chien)). Les bâtonnets, répartis à la périphérie de la rétine, gèrent le mouvement et l'orientation dans l'espace. La faible résolution de leurs informations ne leur permet une reconnaissance des objets et des scènes qu'au niveau des deux premières catégories (super ordonnée et de base). Les informations visuelles sont ensuite traitées dans une trentaine d'aires du cerveau. Le neuro-scientifique Vilayanur S. Ramachandran (*Le fantôme intérieur*) distingue néanmoins deux voies principales : ancienne (qui assure entre autres le comportement d'orientation) et nouvelle (qui se divise elle-même en deux voies, la voie du « où ? » et la voie du « quoi ? »). La voie du « quoi » aboutit à l'identification des objets (forme, couleur, attributs sémantiques et émotionnels). La voie du « où » analyse l'espace pour se déplacer, négocier des terrains inégaux, éviter les obstacles, estimer la profondeur et le mouvement. Les informations brutes des cônes et des bâtonnets se répartissent dans les différentes voies en s'associant à d'autres messages neuronaux. Si on associe la vision périphérique à l'information unique des bâtonnets, il faudrait toutefois plutôt la comprendre dans la globalité de la voie du « quoi » et de la voie ancienne.

et à un constant ajustement de sa position par rapport à ses flux. Il consacre un corps plongé dans un milieu, constellé par son agencement, l'équilibre postural venant répondre à la configuration spatiale. Développer en soi une capacité cognitive par vision périphérique ne relève pas uniquement du souci de désignation, mais de l'ouverture d'un corps inclus à l'espace, comme cousu à lui. Une maîtrise posturale et un ensemble de techniques du corps enclenchent un dialogue et donc une connaissance de cet espace. La vision fovéale, quant à elle, privilégie l'identité des choses et présente une vue isolante et partielle.

Le regard est, tout comme le corps, soumis à un ensemble de techniques. L'apparition des grandes villes⁸ à la fin du XIX^e siècle, la multiplication des signes et des affichages, ainsi que la présence accrue des écrans au XXI^e ne laissent pas de doute sur les différentes aptitudes que nous avons dû acquérir pour traiter de plus en plus d'informations. Capter des détails, de l'écriture, décrypter des signes ou des icônes relève de l'usage accru d'une vision fovéale. La théorisation de la peinture par Alberti établit la pyramide de la perspective dans une construction selon trois types de rayons : les rayons extérieurs (délimitant les surfaces), les rayons du milieu (à l'intérieur même de cette pyramide) et le rayon central, venant toucher le centre de la surface et indiquant les « modifications liées à la translation de l'œil » (Alberti, 1992 :240). Elle prend le parti d'un espace pictural composé d'une multiplicité de rayons visuels, autant de vecteurs partant de l'œil et faisant appel à une conception fovéale plus que périphérique. De plus la prévalence donnée aux contours et à l'identité des choses dans nos images, semble, elle aussi, privilégier l'importante proportion du message fovéal dans ce que nous considérons comme la vision.

L'art kali'na pourrait-il entraîner un autre habitus sensoriel, convoquant un nouvel équilibre entre vision fovéale et périphérique ? Les formes artistiques ne seraient pas tant attachées à une condition déictique qu'à l'affirmation d'une spatialité. Les lignes seraient conçues comme moyen d'occuper l'espace, le dessin résultant ne serait pas seulement symbole ou signification, mais structure spatiale. Il évoquerait une vie intérieure et intensive qui, dans une logique perspectiviste, serait ressentie plus comme étendue, articulation des choses en moi. L'art kali'na, avec son ensemble d'axes et de point de symétrie, relèverait ainsi d'un art du pli. Le moi perçu comme étendue se conforme et se configure selon les saillies et les creux du monde. Les différentes facettes symétriques de l'image seraient alors le résultat de ces plis intérieurs.

8 Georg Simmel rapporte la dissociation de l'audition et de la vue pour l'usager du tramway qui regarde un paysage sans en avoir la dimension sonore.

Je ne peux affirmer le report sensible d'un axe postural dans l'image kali'na, me gardant d'une interprétation peut-être trop symbolique, mais je peux tout au moins l'imaginer comme résonance de césures intérieures, de charnières et supposer un fondement proprioceptif. Ces figures ne témoigneraient pas de la stature verticale induite par Marcel Jousse, mais des multiples axes de séparation avec lesquelles je plie mon corps selon les mouvements du monde. L'aventure du corps dans l'espace se maintient sur le soubassement sensible d'une étendue qui se plie, se déplie, se divise et s'articule sans cesse. La forme ne serait ainsi pas une entité close sur une signification, mais le fruit d'une médiation, une savante jointure entre ce que je donne à l'autre et ce qui reste en moi. Pourquoi se soucier alors de limites, de contours ou de symbolisation ? Le terme de figure, appliqué à l'art kali'na, devrait alors être compris comme un art du pli, dans cette étendue qu'est devenu mon corps pour influencer sur son devenir, « grenouille », « serpent », « genou de biche »...

Willem Ahlbrinck dans son *Encyclopédie des Caraïbes* de 1931 énumère les noms donnés aux figures des poteries, plantes, animaux ou insectes et parties anatomiques : *kère keru weti* (intestins d'une perruche), *korotoko wenapo* (empreinte digitale de la poule), *kusari upupumbo* (bois du cerf), *mapara yerì* (dents d'une fourmi), *param-baran enuru* (œil de papillon), *simo* (liane), *sirita erepiri* (sternum du crabe), *tunapewono* (araignée d'eau), *wano pengapo* (ruche vidée de ses abeilles)... À la lumière de la présente proposition, pourrait-on les comprendre non pas dans une logique extéroceptive, désignation du vivant, mais comme possibles modèles esthétiques pour un imaginaire intéroceptif ?

La culture kali'na met en avant des techniques du corps visant à en transformer l'état interne pour atteindre un autre statut. L'initiation chamanique, par exemple, nécessite un jeûne, une abstinence envers certaines viandes (dont la biche), ainsi que l'ingestion d'une liqueur de tabac⁹. La cérémonie d'*Epekotono* est, elle aussi, une épreuve physique, tant dans la longue période de veille que dans la consommation de bière de manioc. Pour traverser de tels événements, pour montrer sa force ou sa bravoure, ne faudrait-il pas recourir à des images modélisantes, qui articulent en profondeur le mouvoir et le sentir ? L'œuvre serait la structure qui noue ensemble diverses orientations du corps, différents vecteurs liés par charnières, ouvrant un espace

9 « Il y a maîtrise en ce métier [...] et il y a bien des mystères avant que d'y être maître. On les fait jeûner longtemps, on leur fait faire abstinence de beaucoup de sortes de viandes. On leur fait avaler des pots de tabac vert en liqueur qui leur font jeter tripes et boyaux, et quand ils ont soutenu toutes ces épreuves, ils sont maîtres passés, mais ils ne doivent jamais manger de biche, dont je ne sais pas la raison. », *Les Indiens de la Sinnamary*, op. cit., p. 19.

plus que représentant une entité. Les différentes configurations formelles engageraient alors des intensités, des tonalités émotives exogènes à l'échelle humaine, préparant le corps à un devenir autre.

Conclusion

Dans l'Anthropologie structurale, Claude Lévi-Strauss introduit la question de la représentation dédoublée au travers d'une figure divisée en deux lobes symétriques. Il pointe ce phénomène dans la Chine archaïque, en Nouvelle-Zélande et Amérique du Nord, sans toutefois qu'on puisse affirmer qu'il y a eu un contact culturel entre civilisations et époques. On assiste à un redoublement de la forme sur elle-même, dans une apparition gémellaire qui exprime l'unique. Chez les Indiens Kwakiutl ou Tsimshian (Amérique du Nord), l'animal est représenté coupé en deux dans un jeu stylistique réunissant les deux profils du corps au niveau de la bouche. Étant donné l'absence supposée de contact historique entre ces cultures, Claude Lévi-Strauss, suite à Franz Boas, les pense dans leur caractère structurel, comme dessin appliqué à un objet en trois dimensions et articulé selon ses arêtes. Une fois sur l'objet, le motif en deux dimensions se structure selon les axes de construction et de symétrie du support, découpage encore plus flagrant quand c'est le visage qui vient le soutenir.

Claude Lévi-Strauss rapproche l'art du tatouage maori de celui des Caduvéo (Amazonie brésilienne). « On remarque aussi que la composition des peintures caduveo autour d'un double axe, horizontal et vertical, analyse le visage selon un procédé de dédoublement, si l'on peut dire, redoublé : la peinture recompose le visage, non pas en deux profils mais en quatre quartiers. » (Lévi-Strauss, 1974 :297) Selon cet éclairage, le dédoublement de la représentation serait une conséquence de l'enjeu social du tatouage où le motif – ainsi ajusté sur le visage – devient masque, signe de la place et du prestige de l'individu. « Le décor est fait pour le visage, mais dans un autre sens, le visage est prédestiné au décor » (*ibid.* :313).

Le phénomène de représentation dédoublée devient un trait commun aux cultures à masque. Mais le paradigme du masque véhicule l'idée d'un dessin ajouté qui s'intègre tout en s'adaptant. Il comprend la forme artistique dans une extériorité au corps. L'hypothèse développée ici fait le pari inverse d'une œuvre kali'na prenant appui sur des mouvements proprioceptifs et intéroceptifs, questionnant l'aventure anthropologique traditionnelle du regard occidental.

Références

- Ahlbrinck, Willem, [1931] 1956, *L'encyclopédie des Caraïbes*, Paris. Consulté le 2 mars 2020. Disponible sur : [http://celia.cnrs.fr/FichExt/Facsimiles/encyclopedie_caraibes/Ahl_01-66.pdf#page=4&zoom=100].
- Alberti, Leon Battista, 1992, *De Pictura*, Paris, Macula.
- Barbu-Roth, Marianne, Laure Lejeune, David I. Anderson, Joseph J. Campos, Marc Bui, Michèle Molina et François Jouen, 2005, « Apprendre à contrôler sa posture aux débuts de la vie : rôle de la vision et de la locomotion », dans Catherine Thinus-Blanc et Jean Bullier (Dir.), *Agir dans l'espace*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 109-131.
- Beaudet, Jean-Michel, 2010, *Nous danserons jusqu'à l'aube*, Paris, éditions du CTHS.
- Bosse, Abraham, 1647-1648, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral, Ensemble des places et proportions des fortes et faibles touches, teintes ou couleurs*, Paris, Pierre des Hayes.
- Collomb, Gérard, 2003, « Réflexions sur un "style ethnique" : la céramique kali'na du littoral oriental des Guyanes », *Journal de la société des américanistes*, tome 89, n° 1, cahier « Guyanes », p. 129-160.
- Collomb, Gérard, 2005, « Oli'no, l'art de la céramique kali'na », *Arts et cultures* n° 6, Genève, éditions du Musée Barbier-Mueller, p. 106-112.
- 2006, *Les Indiens de la Sinnamary*, *Journal du père Jean de la Mousse en Guyane (1684-1691)*, Introduction, édition et notes de Gérard Collomb, Paris, Chandeigne.
- Descola, Philippe, 2015, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Fontanille, Jacques, 2015, *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- Jousse, Marcel, 2008, *L'Anthropologie du Geste*, Paris, Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude, 1974, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, Agora.
- Le Breton, David, 1990, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, Quadrige.
- Viveiros de Castro, Eduardo, 2017, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie structurale*, Paris, Presses universitaires de France.
- Surralsés, Alexandre, 2003, *Au cœur du sens. Perception, affectivité, action chez les Candoshi*, Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Tricornot, Marie-Chantal de, 2007, *L'art céramique des Kali'na*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.

LEILA BARACCHINI

L'ANTHROPOLOGIE À L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE
DE L'ART SAN CONTEMPORAINOu les déambulations d'une recherche collaborative
au Kalahari avec Coex'ae Bob

Comment développer une recherche ethnographique autour de l'expression visuelle d'autrui dans un contexte postcolonial ? Sous quelles conditions ? Et avec quels enjeux ? Ces questionnements m'ont accompagnée tout au long des recherches que je mène depuis 2010 sur les mouvements circulatoires inhérents à la co-création d'un art san contemporain au Botswana. Si la recherche de méthodes de terrain alternatives et créatives n'est pas nouvelle en anthropologie (p. ex. Pink, Kürti et Afonso, 2004 ; Faubion et Marcus, 2009 ; Marcus, 2010 ; Ingold, 2013), dans mon cas, elle s'est articulée plus particulièrement autour du rapport, hautement sensible, entre image et discours sur l'image dans un contexte marqué par des rapports inégaux aux moyens d'expression.

Cette exploration de plusieurs années s'est déroulée dans le cadre d'un travail de thèse mené auprès des artistes du Kuru Art Project, un atelier situé dans le centre-ouest du Botswana, à D'kar (Baracchini, 2019). Entre 2010 et 2018, je me suis ainsi attachée à suivre les multiples médiations et traductions inhérentes au transfert du concept d'art dans le Kalahari – sous l'impulsion d'Occidentaux – et à l'importation sur les marchés de l'art internationaux de peintures et de gravures vendues en tant qu'*art san contemporain*. Au travers d'une analyse des réseaux de relations et des chaînes d'actions qui en structurent la production, il s'agissait notamment de s'interroger sur les déplacements de sens, d'intérêts, de valeurs et de buts générés lors du passage à l'art de ces objets et sur les effets de ces glissements sur leur capacité à incarner un nouveau lieu de reconnaissance pour les San (Baracchini, 2015, 2020).

S'interroger sur les processus de médiation m'a conduite à considérer pleinement les implications de mon rôle de traductrice-médiatrice, et par là même non seulement à remettre en question les conditions de production de connaissances sur ces images, mais aussi à repenser ma pratique ethnographique. À cet égard, les discours laconiques, voire parfois absents, des artistes, et leur manque d'intérêt non dissimulé pour les entretiens autour de leur art ont tôt mis en lumière non seulement l'inadaptation d'un tel