



HAL
open science

Geometrias africanas

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Geometrias africanas. Entre a cabeça e a terra: arte têxtil tradicional africana, 2024, 978-65-89070-48-1. ⟨hal-04856328⟩

HAL Id: hal-04856328

<https://hal.science/hal-04856328v1>

Submitted on 26 Dec 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 CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Géométries africaines

« L'art textile se donne à connaître comme l'art originel, pour ainsi dire, par le fait que tous les autres, la céramique *non exceptée*, ont emprunté leurs types et leurs symboles à l'art textile, alors que lui-même apparaît tout à fait autonome sous ce rapport, forge ses types tout seul ou les emprunte directement à la nature. »
Gottfried Semper, *Der Stil*, 1860-1863, dans *Gradhiva*, 2017, 25, p.182.

Peu de dessins figuratifs dans les textiles traditionnels de l'Afrique subsaharienne, mais une diversité et une inventivité remarquables des motifs géométriques ou plus largement abstraits, à nos yeux tout du moins, et des palettes chromatiques. Les techniques de fabrication utilisées jouent leur partie dans cette affaire et ont un rôle déterminant dans la diversification typologique des décors. Ainsi, en Afrique occidentale, là où les pièces de tissu sont obtenues par couture bord à bord de longues bandes, plus ou moins étroites, les compositions dessinant des lignes horizontales alternant différentes nuances de bleus, obtenues autrefois à la teinture à l'indigo, et du blanc, ou celles en damier bleu-noir et blanc, sont à la fois les plus courantes et les plus simples à élaborer. Mais les tisserands ont également recours aux subtiles techniques du broché et du lancé, et parfois de la broderie, pour introduire dans ces bandes des motifs quadrangulaires comprenant une infinité de combinaisons de dessins recourant à tout le lexique des formes géométriques : losanges, chevrons, carreaux, zigzag, lignes parallèles, diagonales... Ces motifs peuvent être multipliés, jamais à l'identique, jusqu'à saturer l'espace de la pièce d'étoffe, être dispersés en petit nombre, ou encore rassemblés au centre du tissu, ou à sa périphérie, sur un bord mais pas l'autre. Leur composition finale par couture des bandes les unes aux autres revient au tisserand qui choisit, sélectionne, agence, crée variations et singularités subtiles de textiles qui, à première vue, pourraient sembler, au-delà des variantes de couleurs, presque semblables. Cette esthétique, où lignes de force horizontales et verticales tracées par les bandes organisent la composition des décors des pièces et structurent l'agencement et la juxtaposition des motifs quadrangulaires réalisés le long des bandes, est propre aux sociétés de cette partie du sous-continent et dessine les contours d'un premier grand ensemble stylistique ; les larges étoffes ashanti et surtout ewé au Ghana, constituent parmi les exemples les plus raffinés que l'on peut obtenir avec cette technique.

Le second ensemble serait celui formé par les textiles conçus par les populations de la confédération kuba¹, dont le vaste territoire s'étend au centre de la République démocratique du Congo. D'autres techniques y sont à l'honneur, celles de la broderie (broderie veloutée, anglaise, ajours), du patchwork et de l'appliqué, les pièces de tissus étant cousues au point d'ourlet sur le support. La technique de l'appliqué permet d'échapper aux règles contraignantes du tissage de motifs où le croisement des fils de chaîne et de trame imposent nécessairement une structure angulaire. L'appliqué ouvre à toutes les géométries et les figures possibles puisqu'il consiste à découper des formes dans un morceau de tissu pour les coudre sur un autre².

Une autre technique de décor se rencontre dans toute l'Afrique subsaharienne, tant à l'ouest qu'au centre, et même au-delà de ces deux grandes aires, qui recourt aux réserves tinctoriales, sans pour autant bouleverser les deux grandes tendances stylistiques évoquées précédemment³.

L'art de composer

Tatougou, une femme bamana du Mali, s'apprête à commencer de peindre une étoffe nommée *bògòlan*⁴. « Au début, dit-elle, j'étale la toile sur le sol et je réfléchis, puis j'opère par lignes successives. Je pars du bas pour remonter vers le haut en tirant le tissu vers moi. C'est sa longueur qui me fait choisir le nombre de figures que j'y mettrai. Ce chiffre, je l'obtiens par hasard⁵. » Il s'agit pour elle de tracer le décor avec de la boue tinctoriale déposée à la pointe d'un bâtonnet, une action qui ne souffre aucun repentir, aucun ratage, car une erreur ne peut s'effacer. La dessinatrice doit savoir parfaitement maîtriser son geste, tirer une ligne droite sans faillir, alterner traits fins et épais. Le découpage graphique de la toile délimite des espaces selon un quadrillage plus ou moins serré constitué idéalement de cinq parties portant chacune un nom. Le panneau central, appelé « mère de l'étoffe », est orné de

¹ Entité politique et étatique comprenant une vingtaine de groupes ethniques, la confédération kuba a à sa tête un roi appartenant au groupe majoritaire des Bushoong.

² La technique de l'appliqué se rencontre ponctuellement ailleurs, comme dans les bannières fon du Bénin, ou les vêtements cérémoniels des rois yoruba du Nigéria.

³ Les réserves sont réalisées sur la pièce de tissu avant teinture au moyen de ligatures serrées ou de coutures (du Sénégal à l'Afrique centrale), par enduction de cire ou d'amidon, par recours à des pochoirs. L'ikat, particulièrement prisé des Baoulé (Côte-d'Ivoire) et des Yoruba (Nigéria), consiste en ligatures de certaines parties des fils de la chaîne : elles forment alors des décors qui, après teinture des fils, apparaîtront ensuite une fois la pièce tissée. Il existe également une autre tradition de réserve, moins répandue, de dessins tracés à main levée à l'aide de bâtonnets ou de pinceaux rudimentaires sur des supports textiles (*bògòlan* du Mali, *adire eleko* du Nigéria).

⁴ Ces étoffes, teintées avec de la boue, sont traditionnellement portées par les personnes concernées par leur contact avec le sang : les femmes en premier lieu, puis les chasseurs ou les danseurs des rituels masqués.

⁵ Duponchel, 2004, p. 33.

motifs géométriques renvoyant au thème général figuré sur le *bògòlan*, chaque motif étant porteur d'un nom et d'une signification ; le thème ornant le panneau central donne son nom au tissu. La valeur esthétique et symbolique de celui-ci répond à certains critères bien définis : assurance et finesse du trait, régularité du dessin, équilibre de la composition, connaissance de l'utilisation des motifs, densité du noir et contraste du blanc⁶. Ces critères doivent être réunis pour que les motifs « dansent devant les yeux⁷ », gage de l'excellence du décor. À partir d'un lexique graphique élémentaire, comportant des lignes droites, brisées, croisées, à bordures crantées, des points et des cercles qu'elles agencent de manière à produire toutes sortes de géométries, elles inventent des compositions et de nouveaux thèmes, qui pourront être reproduits, et acquièrent pour certaines d'entre elles une grande renommée : « Bien après moi, dit l'une d'elles, des femmes traceront ce pagne en disant mon nom, même si elles ne m'ont pas connue⁸. »

À l'instar des femmes bamana, les brodeuses shoowa (groupe kuba) montrent comment quelques motifs peuvent être répétés sur une même surface tout en se transformant et en produisant des compositions singulières. Et comme dans le cas des *bògòlan*, la palette chromatique est excessivement sobre : bicolore, noir et grège, qui est la couleur des fibres de raphia lorsqu'elles ne sont pas teintées. Les tissus shoowa, appelés aussi « velours du Kasai » pour l'effet velouté des broderies et le nom de leur région de provenance, ont des dimensions plus réduites que les *bògòlan* destinés à être portés en pagne, et forment de petits carrés d'environ 50 cm de côté. Leur composition obéit aux deux mêmes principes : absence de centre, ou de dessins de bordures, et motifs réalisés suivant les lignes obliques du quinconce, une composition bien différente de celle donnée par les bandes horizontales ou verticales des tissus d'Afrique Occidentale. On y observe une volonté déterminée de distorsion et de détournement des principes de la symétrie. La structure de cette grille est prise dans un processus de transformation dynamique où de chaque motif est issue une forme apparentée jusqu'à l'apparition d'un motif nouveau. Ainsi les proportions des carrés ou des losanges qui forment le quinconce changent-elles et s'agrandissent-elles progressivement en passant d'un bord à l'autre, les dessins modulaires se déforment (une ligne de carrés devient une ligne de grecques), des détails de motifs deviennent des motifs à part entière, les figures principales disparaissent sous l'effet de la démultiplication des motifs de fond, les losanges en quinconce se transforment en entrelacs et en tresses ou torsades à bords angulés. Il n'y a jamais dans ces

⁶ Coulibaly, Kandioura et Duponchel 1990, p. 30.

⁷ Duponchel, 2004, p. 56.

⁸ *Idem*, p. 114.

étoffes de plages inoccupées : les décors prolifèrent, et le fond peut devenir figure pour éviter que ne s'installe le vide. Aucune forme n'est jamais répétée exactement, ce qui est la base même du principe de transformation.

Comportant des motifs ornementaux cousus en appliqués, les longs pagnes en raphia des femmes bushoong de l'élite aristocratique kuba sont à comprendre de la même manière. Pouvant atteindre jusqu'à huit mètres de longueur, ils sont composés de pans cousus les uns aux autres. À partir d'une matrice formelle et stylistique partagée par tous, les brodeuses et couturières composent le décor de leur panneau et une fois celui-ci cousu aux autres, le principe donne naissance à une composition d'ensemble où l'agencement des motifs semble totalement libre. Si ce principe compositionnel est le même pour tous les groupes ethniques de l'ensemble kuba (shoowa, bushoong, ngeendé, ngongo, ...), la manière dont les appliqués sont cousus sur la toile de fond, l'importance visuelle accordée à cette couture, visible ou invisible – comme dans certains textiles bushoong où la couture intervient sur le mode d'un tracé graphique, semblable à un trait de crayon –, la place accordée ou non aux rapports contrastés des couleurs, forment autant d'éléments de différenciation stylistique des manières de faire des différents groupes.

Les critères d'appréciation de ces pagnes dépendent des populations : pour les Bushoong, plus grand est le nombre de motifs et plus dense le réseau de dessins, plus le pagne est apprécié et admiré. Le style bushoong repose sur les bribes d'une composition orthogonale, régulière, à laquelle sont superposés des motifs autonomes, flèches, losanges, carrés, ronds...

Certains pagnes (ceux des Ngeendé et des Ngongo) suivent d'autres modèles de composition construits plutôt sur l'aménagement du vide : formes circulaires, courbes, arrondis informels, distribués dans le vide du fond. Tous ces pagnes présentent une bordure, dont la finition plus ou moins raffinée indique le statut social de leur propriétaire, et le pan le plus richement orné, lorsqu'ils sont enroulés autour de la taille, est celui qui est porté de manière visible sur le devant du corps.

Lisières et bordures

Deux perspectives orientent la composition des décors des textiles d'Afrique subsaharienne. Il n'est pas certain que celle que nous venons d'évoquer, les considérant à la manière de tableaux où prévaudrait le jeu combinatoire de motifs et de couleurs sur une surface plane, soit celle qui prédomine dans l'esprit de leurs créateurs. En effet, ces tissus sont portés drapés autour du corps, à la manière des toges antiques, ou enroulés autour des

hanches, pour descendre éventuellement jusqu'aux pieds. 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'agencement des décors sur la surface du tissu est donc également conçu en fonction de ce critère essentiel, qui est qu'un tissu, dans l'usage qui en est fait, n'est jamais présenté à plat, hormis quelques exceptions comme les broderies veloutées shoowa ou les tentures à motifs réservés des Bamum ou des Bamiléké du Cameroun.

L'observation des arts non occidentaux, en particulier celle de leurs systèmes décoratifs, a fourni autrefois les bases de diverses théories de l'ornement où la « bordure » apparut comme une donnée essentielle. En effet, le marquage visuel de la limite, indépendamment des formes qu'il put prendre -lisière, bordure, cadre-, a constitué, jusqu'à nos jours, un thème de réflexion pour les théoriciens et les historiens de l'art : la bordure ou la lisière dévoilent une intention manifeste de constituer ou de souligner un ordre visuel dans la réalisation duquel s'exprime un évident plaisir esthétique. Mais la bordure ne relève pas du seul art de la surface, manière dont était défini autrefois l'art décoratif ; elle est aussi un élément déterminant de la structure et de la signification générales du tissu.

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 – 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. L'exhibition de la bordure, le soin accordé à sa décoration, vont de pair avec sa valeur signalétique : certaines jupes en tissu *ndop*⁹ portées par les danseurs masculins lors des cérémonies funéraires sont pourvues d'une bordure de serge rouge qui les distinguent ; les grands notables bushoong, hommes et femmes, 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 pagens royaux. La bordure

⁹ Le terme générique *ndop* désigne des tissus aux motifs blancs et bleus obtenus par des techniques de réserve que l'on rencontre essentiellement chez les Wukari et les Jukun du Nigéria, les Bamiléké et les Bamum du Cameroun. Les étoffes *ndop* sont utilisées dans des contextes rituels et pour les costumes royaux, ceux des notables et des membres des sociétés secrètes.

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 type de pagne décrit la bordure qui lui est propre. Chez les Ashanti également, les décors des lisières distinguent le statut du porteur. Traditionnellement, chaque bande des tissus précieux commence et se termine par un groupe de cinq motifs, dont *nwdtoa*, « pied d'escargot » et *babadua*, du nom d'un arbre commun en pays ashanti. Les étoffes moins coûteuses comportent des motifs de bordures différents¹⁰.

Les bords des broderies veloutées des Shoowa sont constitués d'un ourlet étroit, repli de l'armure dans laquelle sont passées les fibres de raphia employées pour la réalisation des motifs brodés. 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. Sur chaque pièce, la configuration de ces motifs, géométriques, subit des transformations graduelles et le principe évolutif qui organise ces variations suppose, par définition, qu'elles soient prises dans un développement ne prévoyant pas de terme. L'impression alors donnée par le format carré et par l'ourlet est celle d'un morceau de tissu ayant été 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 ; 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

¹⁰ Smith, 1975.

soit visuellement estompée, de sorte que le décor du carré dans sa totalité semble relever d'une seule composition.

Les étoffes *bògòlan* comprennent fréquemment des franges à l'extrémité longeant le bord destiné à être exposé aux regards. Si celles-ci remplissent un rôle fonctionnel – empêcher, par le nouage des fils de chaîne, que le tissu ne s'effiloche –, leur vocation ornementale est également indéniable, que le geste féminin consistant à nouer et renouer fréquemment le pagne assortit d'une autre intention, cette fois-ci de séduction¹¹ : les franges soulignent visuellement l'amplitude et la répétition du geste. Les dessinatrices bamana distinguent, dans le découpage de la surface de l'étoffe, outre le tableau rectangulaire du centre, la « mère de l'étoffe », la bordure cachée, immédiatement identifiable par la simplicité de son décor et qui ne s'aperçoit que par intermittence, à l'occasion de certains mouvements, de la « bordure du dehors » dont les dessins doivent être en principe plus riches et différents de ceux du panneau central. La bordure cachée comporte fréquemment un dessin blanc en plumetis, nommé « la petite coque d'arachide », les points blancs figurant la ceinture de perles en verre, en graines ou façonnées en cire parfumée, camouflée par le tissu, parure féminine éminemment érotique¹².

Du tissu comme étendue et surface d'écriture

Les étoffes et leurs décors ne constituent évidemment pas des réalisations dissociées de l'écosystème visuel et plastique auquel ils appartiennent : leurs décors se déclinent sur d'autres supports. C'est le cas par exemple des motifs observés sur les tissus kuba que l'on retrouve conjugués sur tous les objets mobiliers en bois et en métal, au moins ceux des notables, coupes, boîtes, appuie-têtes, pipes, tabourets, statuaire, couteaux cérémoniels, manches de chasse-mouches. Parmi les motifs récurrents, figure l'entrelacs, *imbol*, une forme de nœud qui symbolise la royauté. Ce même langage iconographique se lit dans la structure des parois tressées et nattées des habitations, une correspondance qui ne peut manquer d'évoquer les théories du grand théoricien allemand de l'architecture, Gottfried Semper, selon lequel l'origine de l'architecture aurait résidé dans l'art du tissage. Ailleurs, ce n'est pas la structure nattée des tissus et de l'architecture qui est reproduite sur les objets, mais l'organisation spatiale de l'univers telle qu'elle est conçue dans une société à fort pouvoir centralisé, comme celle des Bamum du Cameroun : là, dans la composition des dessins de certains *ndop*, figurent des cercles enserrant une croix, des réseaux de carrés concentriques,

¹¹ Duponchel, 2004, p. 36.

¹² *Idem*, pp. 56-57.

des triangles, des losanges. Les cercles contenant une croix représentent les habitations royales, pour le roi lui-même et pour l'autre figure de la royauté, la reine mère. Les demeures des femmes du roi, des dignitaires, les édifices contenant le trésor royal sont inscrits dans ce schéma ordonné qui reproduit le microcosme de l'espace palatin dominé par la personne royale. En décor de fond, des compositions de triangles blancs et bleus évoquent la robe tachetée de la panthère, toujours associée au roi.

La panthère... le monde animal et végétal, l'espace sauvage de la brousse ou de la forêt habitent également l'iconographie de ces étoffes. Dans les *bògòlan*, le crocodile, « maître des confins » et de la vie entre deux mondes, l'un aquatique et l'autre terrestre, est figuré par le dessin schématique d'une double ligne verticale scindée horizontalement par une succession de crochets dessinant ses pattes dirigées vers le bas ou vers le haut¹³. La grande majorité des motifs de *bògòlan* figurent en effet les empreintes laissées par les animaux : celles de la hyène, du dromadaire, de la tourterelle, du caméléon, du petit serpent blanc, lorsqu'il s'enfuit ou au contraire est enroulé sur lui-même, du python, de la chèvre... Le motif des sabots de la chèvre est toujours disposé à la lisière de l'étoffe : l'emplacement précis qu'il occupe sur la surface d'un tissu destiné à être porté par les femmes, contraintes quotidiennement de s'éloigner du village pour aller quérir de l'eau, du bois ou travailler aux champs, et de s'aventurer parfois dans des zones reculées, n'est pas dû au hasard. Sa présence rappelle que les empreintes des chèvres sur le sol délimitent l'espace humanisé du village. Lorsque ces empreintes laissent place à celles des animaux sauvages, cela signifie pour les femmes qu'elles sont passées au-delà de la « lisière » de l'espace cultivé par les hommes et sont désormais susceptibles de devenir à leur tour des proies¹⁴.

Chez les Bamana comme ailleurs en Afrique, le tissu est empreint d'une fonction talismanique. Il est censé protéger celui qui le porte non seulement de la chaleur, de la poussière, des regards, mais aussi de tout ce qui pourrait lui nuire. Comme dans le cas des *bògòlan*, les motifs des étoffes *kente*, traditionnellement réservées aux élites ashanti, sont associés à une signification émise dans leur cas sous la forme de proverbes investis de la même fonction de détournement de forces mauvaises, tels que « L'argent appelle le sang », « La mort n'a pas de date fixée », « L'un n'est pas meilleur qu'un autre pour prendre la route »¹⁵. La fréquente présence de motifs figurant des empreintes vient également conforter cette fonction : l'empreinte, qu'elle soit animale ou humaine, pour avoir été laissée par un être

¹³ Duponchel, 2004, p. 87..

¹⁴ *Idem* pp. 101-104.

¹⁵ Smith, 1975.

vivant, est toujours conçue comme encore dotée d'une part de cette vitalité. Et son transfert sur la surface textile sous la forme d'un motif géométrisé, donc interprété et transformé, n'obère en rien cette vitalité. Tout se passe comme si une part du pouvoir agissant de l'empreinte était retenue captive dans les fibres du tissu.

Traces, empreintes et signes, dans ces arts du fil que sont le tissage, la réserve ou la broderie, composent un système de notation qui préfigurent l'écriture.

Michèle Coquet–CNRS

Bibliographie

Adams, Monni, « Kuba Embroidered Cloth », *African Arts*, 1978, pp. 24-39.

<https://www.jstor.org/stable/3335378>

Coquet, Michèle, *Textiles africains*, 1993, Paris, Adam Biro.

Coquet, Michèle, « Bordures africaines : images du corps et morcellement de l'étendue », *Lisières et bordures*, 2000, Éditions Les Gorgones, pp. 165-181.

Coulibaly, Kandioura et Duponchel, Pauline, *Bogolan et arts graphiques du Mali*, 1990, Paris, ADEIAO, Musée national des arts africains et océaniques.

Duponchel, Pauline, *Textiles bôgôlan du Mali*, 2004, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

Semper, Gottfried, extraits de « L'art textile », *Der Stil*, 1860-1863, paru dans Gottfried Semper. Habiter la couleur, *Gradhiva*, 2017, 25, Paris, musée du quai Branly.

Smith, Shea Clark, « Kente Cloth Motifs », *African Arts*, 1975, pp. 36-39.

Sonkeng, Francine Ulrich Awouang et Kouosseu, Jules, « Le tissu *ndop*. Un processus de fabrication entre tradition et modernité, dans l'Ouest Cameroun », *Éco-musée : une expansion internationale*, *e-Phaïstos*, Revue d'histoire des techniques, 2020, VIII-1.