



HAL
open science

Éprouver la matière du monde. Bref aperçu sur une théorie non occidentale des formes

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Éprouver la matière du monde. Bref aperçu sur une théorie non occidentale des formes. Scarifications, Musée Barbier-Mueller, 2023, 978-2-38203-152-0. hal-04283361

HAL Id: hal-04283361

<https://cnrs.hal.science/hal-04283361v1>

Submitted on 13 Nov 2023

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.

ÉPROUVER LA MATIÈRE DU MONDE Bref aperçu d'une théorie non occidentale des formes

« Le monde paraît toujours devant nous sous les espèces de l'étendue et du relief [...] Et pourtant ce que nous ne voyons pas mais dont nous pressentons l'infinie luxuriance en laquelle l'existence elle-même se déploie, c'est aussi un tissu de liens en tous sens qui composent une interminable effusion de signes, d'adresses et de réponses. »

Renaud Ego, *Le Geste du regard*, p. 31.

Partons de la matière terrestre, celle qui s'offre à nous en abondance, pierre, bois, terre, celle à laquelle les hommes et leurs corps se confrontent depuis qu'en eux ont surgi la conscience d'être et la volonté d'exercer sur elle une emprise en y inscrivant les traces de leur présence et de leur pensée. Ils s'y sont mesurés pour la transformer et se l'approprier en la modelant, la façonnant, la détruisant. Cette histoire est celle de l'humanité : « [...] la main qui travaille pose le sujet dans un ordre nouveau, dans l'émergence de son existence *dynamisée* » écrivait Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté*¹. Ce que à quoi Bachelard pensait est moins à l'*homo faber* qui ouvrage et fabrique des outils pour transformer le monde, qu'aux images que la rencontre avec la matière fait naître chez celui-ci et au désir d'action qu'elle suscite. Marquer, laisser une trace laquelle, dans le mouvement même où elle est produite, transforme la matière qui, la recueillant, laisse venir un *signe*.

Griffer, raturer, biffer, gratter, lacérer, rayer, tracer, trouer, inciser, entailler, autant de verbes qui expriment les mains au travail dans un geste qui peut être tout autant créateur que destructeur. Nombre d'artistes ont exploré cette voie-là. Le geste d'attaque de la toile par Lucio Fontana est devenu un modèle connu de cette posture. Dans une interview accordée à la revue *Vanità* en 1962, l'artiste confiait que lorsqu'il s'asseyait devant l'un de ses *tagli* (entaillures), il se sentait « un homme libéré de l'esclavage de la matière », un homme qui appartenait « à la grandeur du présent et du futur ». Bien que son geste ait été accompagné de considérations philosophiques empreintes de spiritualité – « mes entaillures sont un acte de foi dans l'infini » disait-il –, il témoignait d'une volonté de se libérer autant de l'emprise de la matière que de

¹ Bachelard 1947 : 17.

celle des formes connues de l'art. Fontana recourut aussi à des lacérations sur des surfaces de métal ou de céramique : un geste qui s'inscrivait alors en réaction à l'art figuratif.

La performance réalisée par Miquel Barceló et Josef Nadj, *Paso Doble*², procède de la même volonté d'affrontement avec la matière terrestre, dans ce cas une argile fraîche, molle, en la forme d'un grand mur, que les deux artistes travaillent au corps à corps, frappent de leurs poings ou de leurs genoux, trouent, déforment, modèlent, strient, raclent. « La dialectique du *dur* et du *mou* commande toutes les images que nous nous faisons de la matière intime des choses », écrivait encore Bachelard dans l'ouvrage cité précédemment³. Une formule qui éclaire de manière particulièrement adéquate l'expérience performative des deux artistes. Si la volonté qui préside à la réalisation de cette œuvre est comparable à celle qui animait Fontana, les objectifs sont bien différents. Il n'y est pas question de se libérer de « l'esclavage de la matière » mais de la travailler comme le fait l'artisan, céramiste, ou, par exemple architecte dans des pays où les constructions sont en terre crue. Barceló au sujet de cette œuvre a ainsi évoqué son expérience africaine chez les Dogon où « l'argile est tapée comme de la chair⁴ » lorsque sont montés et enduits les murs de terre de l'habitation. Dans *Paso Doble*, on assiste donc à une rencontre avec la matière terreuse, un processus qui comprend diverses phases allant de l'affrontement à la fusion du corps avec l'argile. Elle laisse sur le mur de terre des signes qui sont autant de traces des actions. Mais l'ensemble des traces et des actions qui constitue une œuvre comme *Paso Doble* puise ses significations dans un imaginaire aux vastes horizons, embrassant l'histoire des arts telle que la perçoit un spectateur occidental du XXI^e siècle, nourri de références iconographiques qui vont de la préhistoire à l'art contemporain en passant par les pratiques plastiques et les rituels africains, amérindiens, océaniens ou d'autres encore, dont les représentations, cohabitant dans sa mémoire visuelle, sont susceptibles d'y créer de multiples connexions.

Le geste de laisser une trace par gravure ou incision est en réalité l'un des plus anciens connus qui soit dans l'histoire humaine. *Paso Doble* infère implicitement de l'existence de cette antériorité historique. Sur le site de Blombos, au sud du Cap en Afrique du Sud, des blocs d'ocre usés ont été découverts âgés de 75 000 ans qui présentent incisés sur leurs faces des motifs géométriques de lignes croisées formant des losanges : des motifs très anciens repris sans discontinuité jusqu'à nos jours dont la présence si éloignée dans le temps nous étonne encore et nous émerveille (fig. 1). La statuaire africaine de bois, de métal ou de terre et la poterie

² Créée pour la première fois au Festival d'Avignon en 2006.

³ *Op.cit.* : 17.

⁴ Ardenne et Barceló, 2009.

présentent aussi des motifs identiques (fig. 2). Leurs surfaces comportent souvent des réseaux de points, de hachures, de lignes. Rien d'étonnant en réalité à ce que des récipients de terre cuite et des figurations humaines portent des décors semblables ; il y a entre eux une relation d'analogie que les lignes suivantes permettront d'expliciter à partir de l'exposé d'éléments ethnographiques précis (fig. 3 et 4).

Le bwamou, langue parlée par les Bwaba du Burkina Faso et du Mali, distinguait deux types de dessin⁵ : ceux obtenus avec un objet pointu et coupant, et ceux en aplats, tels que les empreintes de mains trempées dans la bouillie de mil sur les parois des débits de boisson villageois ou les peintures noires ornant le col des poteries à anse où l'on conserve l'eau. Les empreintes laissées par les êtres vivants sur le sol, relevant d'une autre catégorie, sont nommées différemment. Le premier type de dessin, celui qui nous intéresse ici, est appelé *wiini*, du verbe *wii* qui signifie premièrement « couper ». *Wiini* est un pluriel désignant en premier lieu les traces que laisse le passage d'un instrument pointu et coupant sur une surface plane, manifestées en principe par une incision ou par un procédé assimilé, comme lorsque la potière utilise un épi de maïs égrainé pour imprimer un décor dans la terre molle. Ce sont les dessins effectués avec un burin de fer sur du métal, avec une herminette sur le bois et avec une lame de fer dans la peau qui définissent exactement ce que sont les *wiini*. Cependant, d'autres dessins peuvent aussi être désignés comme tels : ceux que laissent les insectes xylophages dans le bois, que forment les nervures de la feuille, les écailles du python, les écailles cornées de la carapace de la tortue, la ligne aveuglante de l'éclair dans le ciel, les lignes et les traits surgissant au passage du stylo sur une feuille et, dans certains contextes, les sillons des champs. Le même terme peut aussi servir à nommer une figure linéaire en trois dimensions : on dira des vertèbres, alignées pour former la colonne vertébrale, qu'elles forment des *wiini*.

Les nervures de la feuille ou les vertèbres sont ainsi dénommées pour ce que le mot *wiini* permet de désigner du point de vue formel : des réseaux de lignes ou de traits répétés, et fonctionnels, une armature, car le terme comprend à la fois l'idée d'éléments identiques, disposés linéairement – vertèbres, petits traits des scarifications, nervures des feuilles, caractères d'écriture ou d'imprimerie... –, et celle d'une image composée de traits dont chacun opère comme une césure sur une surface, tel le motif scarifié dans l'étendue de la peau ou l'éclair dans l'étendue du ciel. Cette césure, idéalement, serait en creux. Mais le terme *wiini* désigne avant tout, et pour tous, les scarifications corporelles.

⁵ L'usage du passé est ici préféré car je me réfère à un lexique déjà ancien d'une trentaine d'années.

Dans cette société agraire, ce sont les forgerons, ou plutôt leurs femmes, qui scarifient les corps, tant les visages, marqués dans l'enfance, que, à la puberté, les torsos, face et dos (fig. 5 et 6), de certains membres de la communauté, des jeunes filles ou des jeunes garçons destinés à investir des fonctions sociales ou religieuses particulières. Les hommes taillent le bois, fondent et forgent le métal, tissent. Si les forgerons, femmes et hommes, sont des fabricants d'outils et d'ustensiles, ils sont aussi des facteurs d'images, qu'elles soient gravées, peintes, tissées, modelées, sculptées ou fondues (fig. 7). Bien qu'au service de tous, ils travaillent en priorité pour les lignages de fondateurs de village qui exercent sur l'ensemble de la communauté leur autorité politique et rituelle. Les forgerons sont donc les experts en images et leurs principaux créateurs de même que les seuls auteurs des commentaires à leur sujet. Dans cette aire culturelle en effet, il revient toujours à certains – artisans et devins plus particulièrement –, à la suite d'un apprentissage particulier, d'acquérir les compétences nécessaires à l'interprétation des signes, quels qu'ils soient. La glose des forgerons ne concerne pas en effet seulement les artefacts, les décors que l'on y trouve ou les scarifications de l'épiderme ; elle s'étend aux objets du monde donnés par la nature : une feuille d'arbre, une empreinte sur le sol, les galeries creusées par les insectes ou un paysage, peuvent se prêter tout aussi bien au jeu interminable du déchiffrement et de l'interprétation. Les métallurgistes apparaissent alors comme ceux qui, par la parole et ce qu'ils réalisent de leurs mains, transmutent le monde en images. Ces images ont contribué à installer, sur le mode visuel, une cohérence iconique et esthétique liant les hommes à leurs objets, puisque les uns et les autres portent les mêmes graphismes, contribuant à les rendre parents et substantiellement bwaba.

Prenons les images de torse.

Les motifs y diffèrent par leur facture de ceux observés sur les visages. Les images des torsos sont en effet formées de motifs obtenus par juxtaposition de petits traits incisés, portent chacun un nom et sont assemblés en des ensembles organisés qui figurent des sortes de cartographies comportant indifféremment trois types de lieux (chaque image ne les comprenant pas tous nécessairement), à savoir des marigots, des bois sacrés et des collines, tous reliés par des chemins, et comprenant la figuration d'une instance non humaine, décrite comme un animal reptilien (python, vipère ou varan). Les motifs dessinant les chemins, les lieux et l'instance non humaine composent le corpus iconographique de base auquel viennent s'en ajouter d'autres, figurant des plantes, des amulettes, des ceintures de cauris ou d'autres objets encore. Ces compositions comportent plus ou moins de motifs : certaines sont assez sobres et n'en

comprennent qu'un ou deux (plutôt ceux figurant des collines et des chemins), d'autres forment des ensembles très denses, en particulier sur les torses féminins. Les torses ornés s'observent chez les personnes appartenant aux lignages de cultivateurs fondateurs de village, ou chez celles nées dans un lignage arrivé second dans l'histoire du village et partageant avec les premiers certaines prérogatives sur la terre, et chez les forgerons. Les règles de composition ne varient pas d'une image à l'autre ; c'est donc par l'ajout de détails, le remplissage et le choix de tel motif plutôt que de tel autre qu'elles se distinguent.

Selon l'interprétation qu'en donnent les forgerons, toutes les images de torse, qu'elles soient simples ou profuses, ont pour finalité d'inscrire dans la chair de leur porteur les linéaments de l'histoire de la fondation de son lignage en en figurant certains lieux, certains objets ou plantes, et l'un de ses acteurs, à savoir l'instance reptilienne. Selon un point de vue partagé des forgerons et des cultivateurs, le geste d'ouverture de la peau – les cicatrices s'inscrivent en creux dans l'épiderme – reproduit celui du cultivateur ouvrant la glèbe de sa houe ; il œuvre à la perpétuation des vivants au sein du lignage, de même que le labour prépare les semences et les moissons à venir. Le travail de la peau par la lame et le tatouage des plaies par le noir de fumée constituent deux temps de l'opération qui doivent être lus à la lumière de l'équivalence posée entre le corps humain et la terre : la surface du visage et celle du torse sont comme « brûlées » et noircies par le passage d'un feu, semblable à celui qui brûle la végétation des essarts pour mieux la préparer aux récoltes futures. L'épiderme des enfants et des adolescents subit ainsi le même traitement que la terre cultivable : il est « ouvert » et comme « brûlé ». L'équivalence, signifiée par la scarification, entre les traitements du corps et de la terre porte en filigrane les linéaments d'une autre relation : de même que les feux d'essartage ont pour objectif de rendre la terre plus fertile, le rite de la scarification avait, entre autres fonctions, celle d'assurer la fécondité des femmes et plus généralement la perpétuation du lignage.

Cette relation systémique posée par les Bwaba entre, d'une part, les graphismes des scarifications et les gestes d'ouverture de l'épiderme qu'ils nécessitent, et, d'autre part, la reproduction du cycle agraire, donc par voie de conséquence celle de la société toute entière, n'est pas sans rappeler une conception similaire chez les Yoruba (Nigéria). En langue yoruba, comme chez les Bwaba, les verbes employés pour désigner les motifs linéaires des scarifications se retrouvent dans le lexique de la sculpture. Le mot *la*, « entaille », est utilisé

pour nommer l'incision de la scarification, à travers l'expression *ila* désignant un motif linéaire, par exemple celui de la trace de la hache dans le bois, de la nouvelle route au milieu de la végétation, d'une frontière entre deux territoires et, par extension, est employé pour exprimer l'idée de « devenir civilisé ». Le mot « civilisation », *ilaju*, est ainsi construit à partir du substantif *la*. Les lignes formées sur le visage par les scarifications et sur la terre par l'ouverture d'un chemin, d'une route ou l'empreinte d'une frontière relèvent toutes de l'intervention humaine sur le chaos de la nature. La « civilisation » pour les Yoruba serait ainsi magnifiée par le visage marqué de lignes incisées.

L'expérience de son corps « pris dans le tissu du monde », selon la très belle expression de Maurice Merleau-Ponty⁶, permet à l'homme de « changer le monde en image »⁷ ; un corps qui tient les choses « en cercle autour de soi », puisqu'elles seraient une « annexe ou un prolongement de lui-même [...] incrustées dans sa chair »⁸. La scarification d'images dans l'épiderme concrétiserait cette relation d'« empiètement », suivant le terme du philosophe, autant par le biais de ce que représentent ces dernières, des fragments du paysage et des objets rituels, que par celui de l'acte qui les produit : lors de l'opération, la matière du monde entre dans le corps, serait éprouvée par lui. La scarification de l'image viendrait inscrire le cadre référentiel à l'intérieur duquel se réaliserait cet « empiètement » dont les conditions d'existence sont préétablies par les forgerons en fonction d'un système de correspondances formelles, substantielles et mentales, et qui donnerait aux actions des hommes une emprise majeure sur le monde. Sur un plan phénoménal, l'accomplissement de cet « empiètement » est ce qui réunit les actions différenciées des artistes contemporains et des graveurs africains de peau, de terre, de bois ou de métal.

Michèle Coquet
Anthropologue
Directrice de recherche au CNRS

Bibliographie

Ardenne, Paul et Barceló, Miquel, « A propos de *Paso Doble*, présentation et extraits de la vidéo-performance », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2, 2009. <https://doi.org/10.4000/actesbranly.423>

Bachelard, Gaston 1947. *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie Joseph Corti.

⁶ Merleau-Ponty 1964 : 19

⁷ *Idem* : 16.

⁸ *Idem* : 19.

Coquet, Michèle, « L'envers du regard », 1994, *Journal des Africanistes*, Paris, 64 (2) : 39-63.

Coquet, Michèle, « L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation », *De l'écrit africain à l'oral, Le phénomène graphique africain*, sous la direction de Simon Battestini, 2006, L'Harmattan : 89-109.

Coquet, Michèle, « A main levée. La scarification comme œuvre », 2013, *Gradhiva*, 17 : 94-117.

Ego, Renaud 2019. *Le geste du regard*, L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle éditeur.

Merleau-Ponty, Maurice 1964. *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio/Essais.

Légendes des photos

Fig. 1. Bloc d'ocre, trouvé dans la grotte de Blombos, Afrique du Sud, âgé de – 75000 ans.

Fig. 2. Cuiller bembe en bois dont le manche épouse la forme d'une statuette masculine embellie de scarifications sur le torse, le ventre, les flancs et le dos. H. 17,2 cm. Inv. 1021-8. Musée Barbier-Mueller. Photo Studio Ferrazzini Bouchet.

Fig. 3. Scarifications ventrales d'une femme nankana, Burkina Faso, 1981. Photographie de l'autrice.

Fig. 4. Jarre-grenier en terre cuite kurumba, Burkina Faso. H. 63 cm. Inv. 1005-32. Musée Barbier-Mueller. Photo Studio Ferrazzini Bouchet. Les motifs reproduisent ceux qui se déploient autour du nombril des femmes. Les deux petites excroissances situées en bas de part et d'autre de l'axe central sont des seins.

Fig. 5. Scarifications du visage d'une femme bwanu, Burkina Faso, 1985. Photographie de l'autrice.

Fig. 6. Scarifications sur le dos d'une femme bwanu, Burkina Faso, 1985. Photographie de l'autrice.

Fig. 7. Tabouret de femme anthropomorphe bwanu en bois et laiton dont la surface du plateau-siège est gravée de motifs géométriques. H. 17,5 cm, L. 35,5 cm. Inv. 1005-81. Musée Barbier-Mueller. Photo Studio Ferrazzini Bouchet.