

DE LA SURFACE DES VILLES À LA SURFACE DES CORPS

Florence Briolais¹

Si les tagueurs certains, pas tous, sont bavards, et les vidéos sur leur acte pictural démonstratives; pour saisir l'art des femmes caduveo, la tâche sera un peu plus compliquée, ne pouvant m'appuyer que sur les propos de C. Lévi-Strauss qui découvre en 1935 leur art traditionnel : La pratique de la peinture sur la face et sur le corps.

C'est sur ces peintures des femmes caduveo que je me suis penchée pour poursuivre cette question sur *la Lettre*, entre savoir et vérité. Cette pratique de la peinture sur la face et sur le corps, qui remplaça le tatouage, a retenu mon attention ; dans la mesure où l'étude de cet art peut éclairer ces conduites rencontrées chez certains sujets, souvent en marge du lien social, qui pour marquer certains événements - une histoire d'amour, un voyage, un symptôme - pour « ne pas les oublier » se font tatouer en un endroit précis de leur corps. Tatouages pouvant donc présenter des similitudes avec ces peintures sur le vivant réalisées par les femmes caduveo.



Femme caduveo au visage peint

Tristes tropiques p. 187

Les Kadiwéu, Caduveo, est le nom d'une population amérindienne de l'État du Mato Grosso do Sul (Brésil). Les Caduveo sont les descendants des Mbaya, civilisation très développée, organisée en trois castes - les grands nobles, les guerriers, les esclaves - et chaque caste étant elle-même divisée en deux ordres.² Les nobles Mbaya faisaient étalage de leur richesse par des tatouages puis des peintures corporelles au pochoir :

« Jadis les motifs étaient tatoués ou peints seule la dernière méthode subsiste. La femme peintre travaille sur le visage ou le corps d'une compagne, parfois aussi d'un garçonnet. Les hommes abandonnant plus rapidement la coutume. C'est avec une fine spatule de bambou trempée dans le suc du genipapo - incolore au début mais qui devient bleu noir par oxydation que - l'artiste improvise sur le vivant sans modèle, esquisse ni point de repère. Elle orne la lèvre supérieure d'un motif en forme d'arc, terminé aux deux bouts en spirales puis elle partage le visage au moyen d'un trait vertical coupé parfois horizontalement. La face, écartelée, tranchée, ou bien même taillée en oblique, est alors décorée librement

¹ Florence Briolais, psychanalyste à Bordeaux, florence.briolais@aliceadsl.fr

² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Gallimard, 2008, p. 168

d'arabesques qui ne tiennent pas compte de l'emplacement des yeux, du nez, des joues, du front et du menton se développant comme un champ continu. Ces compositions savantes, asymétriques tout en restant équilibrées sont commencées en partant d'un coin quelconque et menées jusqu'à la fin sans hésitation ni rature. Elles font appel à des motifs relativement simples tels que spirales, essences, croix, macles, grecques et volutes, mais ceux-ci sont combinés de telle sorte que chaque œuvre possède un caractère original. Sur 400 dessins réunis en 1935, je n'en ai pas observé deux semblables, mais comme j'ai fait la constatation inverse en comparant ma collection et celle recueillie plus tard, on peut déduire que le répertoire, extraordinairement étendu des artistes est tout de même fixé par la tradition. »³

Si les Caduveo se peignent par plaisir, pour leurs ancêtres les Mbayan la coutume avait une signification plus profonde. C. Lévi-Strauss écrira à propos de ces usages : « *Il fallait être peint pour être un homme : celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la brute.* »⁴

Ces peintures faciales chez les Mbaya, ainsi que d'autres pratiques comme l'avortement, et l'adoption systématique témoignent pour C. Lévi-Strauss de leur refus d'être soumis aux lois de la nature, comme les animaux. Et faits tout à fait remarquables, cette société menacée par la ségrégation à cause de son système de castes, pratiquait « un racisme à l'envers » ; c'est-à-dire que chaque caste étant composée de deux moitiés, elle avait institué qu'un homme d'une moitié ne pouvait se marier avec une femme de la même moitié. De plus, cette civilisation rétive à la procréation, pratiquait l'avortement, ainsi que l'adoption systématique d'ennemis ou d'étrangers. Ainsi, les peintures faciales, comme l'avortement et l'adoption confèrent-elles aux Mbaya « *leur dignité d'être humain* ». C'est-à-dire « *qu'elles opèrent le passage de la nature à la culture de l'animal "stupide" (expression caduveo), à l'homme civilisé.* »⁵

En ce qui concerne ce passage de la nature à la culture, je rappellerai que « la nature », en anthropologie se caractérise par la spontanéité et l'universalité, « la culture » s'indique par la régulation et la relativité. Pour que la société existe il faut des règles de don et de réciprocité. Entre la nature et la culture, il n'y a aucune continuité. Le fondement universel de l'ordre social repose dans sa dynamique sur les échanges de femmes, de biens et de signes qui maintiennent, entre les groupes des rapports pacifiques : échanger, c'est éviter de faire la guerre. L'échange est logiquement prioritaire dans un but de vitalité sociale. C'est l'alliance matrimoniale qui relie et s'il y a prohibition de l'inceste, ce n'est pas pour empêcher la consanguinité, elle est structurée par le principe de réciprocité, une femme échangée contre une autre femme. *Les structures élémentaires de la parenté*, 1949.⁶

Ce que nous soulignerons ici, c'est que la peinture dénature le corps des femmes, cette parure, donne une valeur agalmatique à ce corps, amplifiant son attrait et élevant sa valeur d'échange. Mais nous reviendrons plus précisément un peu plus tard sur ce point.

C. Lévi-Strauss observe que l'art caduveo, dernier vestige de cette civilisation ancienne Mbaya est marqué par un dualisme : Les hommes, lorsqu'ils dessinent sont attachés à un style représentatif et naturaliste, malgré les stylisations. Ce sont des représentations d'animaux qu'ils chassent par exemple. Les femmes se consacrent à un art non représentatif et cependant elles y convoquent un dualisme dans leur graphisme : style angulaire et géométrique// curviligne et libre ; l'un que l'on retrouve principalement sur le corps, l'autre sur le visage ; mais chaque décor peut aussi combiner ce dualisme. Chaque composition peut être lue de deux manières : comme forme ou comme fond. La femme peintre improvise sur le

³ *Ibid*, pp 174 -175

⁴ *Ibid*, p. 175

⁵ *Ibid*, pp.180-181

⁶ C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, éd. Mouton, 1949, ré-édition, Maison des Sciences de l'homme, 1969

vivant, à main levée, sans esquisse, ni point de repère. Ainsi, prend forme une fresque vivante et complexe, qui ne tient pas compte de l'emplacement des yeux, du nez ou des joues. « *Le visage et parfois le corps entier des femmes caduveo sont couverts d'un lavis d'arabesques asymétriques alternant avec des motifs d'une géométrie subtile.* »⁷



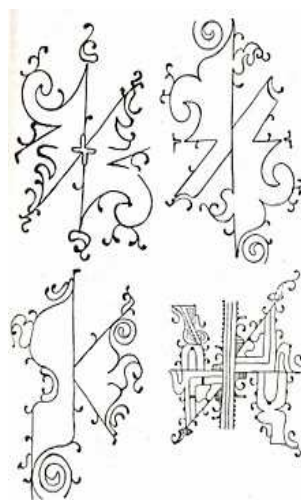
« L'art sur le corps... délicieusement provoquant. »

Tristes tropiques p. 176

C. Lévi-Strauss va repérer qu'il y a un double principe de symétrie et d'asymétrie. Style qu'il compare à celui des cartes à jouer⁸, où cohabite un double principe de symétrie et d'asymétrie. Il évoque à ce titre : « Le terrain de croquet de la Reine » chapitre VIII, Lewis Caroll, *Alice au pays des merveilles*.

Chaque figure de carte obéit à deux nécessités : La fonction et le rôle.

La fonction : celle d'être un objet et servir au dialogue, voire duel, entre deux adversaires assis face à face. Ce qui se transcrit graphiquement par la symétrie. Le rôle : chaque carte est objet d'une collection (le jeu), dans une série. L'unicité du rôle dans la collection sera indiquée par l'asymétrie, elle même représentée par l'axe oblique. Résultat : La composition sera symétrique, mais selon un axe oblique.



La composition est symétrique, mais selon un axe oblique, *Tristes Tropiques* p. 171

⁷ *Ibid*, p. 173

⁸ *Ibid*, p. 167



Alice rencontre trois jardiniers de la dame de cœur, cinq, sept et deux de pique. S'étant trompés de couleur de rosier lorsqu'ils l'ont planté, ils tentent de repeindre les roses blanches en rouge, mais la Reine de cœur arrive et questionne :

« Et qui sont ceux-là ? » demanda la Reine, en montrant du doigt les trois jardiniers étendus autour du rosier, car, voyez-vous, comme ils étaient couchés le visage contre terre et comme le dessin de leur dos était le même que celui des autres cartes du jeu, elle ne pouvait distinguer si c'était des jardiniers, des courtisans, ou trois de ses propres enfants. »

« Comment voulez-vous que je le sache ? répondit Alice, surprise de son courage. Ce n'est pas mon affaire, à moi. »

La Reine devint écarlate de fureur, puis, après avoir regardé férocelement la fillette comme une bête sauvage, elle se mit à hurler : « Qu'on lui coupe la tête ! Qu'on lui... »

« Quelle bêtise ! » s'exclama Alice d'une voix forte et décidée, et la Reine se tut.

Le Roi lui mit la main sur le bras en murmurant timidement : « Réfléchissez un peu, ma chère amie : ce n'est qu'une enfant ! »

Elle se détourna de lui d'un air courroucé, et ordonna au Valet : « Retournez-les ! »

Le Valet les retourna, très prudemment, du bout du pied.

« Debout ! » cria la Reine d'une voix forte et perçante. Sur ce, les trois jardiniers se dressèrent d'un bond sans plus attendre, et ils se mirent à s'incliner devant le Roi, la Reine, les enfants royaux, et tous les personnages du cortège.

« Arrêtez ! Ordonna la Reine. Vous me donnez le vertige. » Puis, se tournant vers le rosier, elle poursuivit : « Qu'étiez-vous donc en train de faire ? »

– Plaise à Votre Majesté, commença Deux, d'une voix très humble, en mettant un genou en terre, nous essayions...

– Je comprends ! dit la Reine, qui avait examiné les roses. Qu'on leur coupe la tête ! »

Sur ces mots, le cortège se remit en route, à l'exception de trois soldats qui restèrent en arrière pour exécuter les infortunés jardiniers, qui se précipitèrent vers Alice pour implorer sa protection.

« Je ne veux pas qu'on leur coupe la tête ! » s'exclama-t-elle en les mettant dans un grand pot à fleurs qui se trouvait là. Les trois soldats les cherchèrent dans toutes les directions pendant une ou deux minutes, puis ils s'en allèrent tranquillement à la suite du cortège.

« Est-ce qu'on leur a coupé la tête ? » cria la Reine.

– Leur tête a disparu, plaise à Votre Majesté ! répondirent les soldats.

– C'est parfait ! brailla la Reine.



Ce que je retiendrai de cet extrait de conte, en regard de l'art caduveo, c'est que les peintures faciales telles les inscriptions sur une carte à jouer sont adressées à un autre en vis-à-vis, qui pourra les lire. Et l'individu qui les porterait serait identifiable dans sa fonction et son rôle selon la symbolique du système social ; son existence dépendant d'un autre lecteur qui le reconnaîtrait à ses insignes. De là, une déduction de C. Lévi-Strauss : « ces peintures corporelles ont valeur de « blason ». ⁹ « Les différences quant au style et à la composition selon les castes, expriment dans une société complexe la hiérarchie de statuts, et possèdent une fonction sociologique. » ¹⁰ C. Lévi-Strauss remarquera par la suite la similitude entre la façon dont est organisé un dessin et le plan d'un village, en trois parties, trois castes. ¹¹

□

Cette avancée de C. Lévi-Strauss soulève plusieurs questions en regard de notre séminaire : Un sujet sans insigne reconnaissable et reconnu par l'autre du groupe d'appartenance, serait tout aussi inexistant que ces trois jardiniers du conte ? Et ces inscriptions sur le corps de certains sujets contemporains que j'ai évoqués au début de mon intervention, en seraient elles un lointain écho avec ce désir d'être vu, reconnu par un autre ; appel à une inscription dans le lien social, commémorant ce premier moment identificatoire, où le sujet reconnu par l'Autre maternel se laisse capter par sa propre image à la fois structurante et aliénante ?

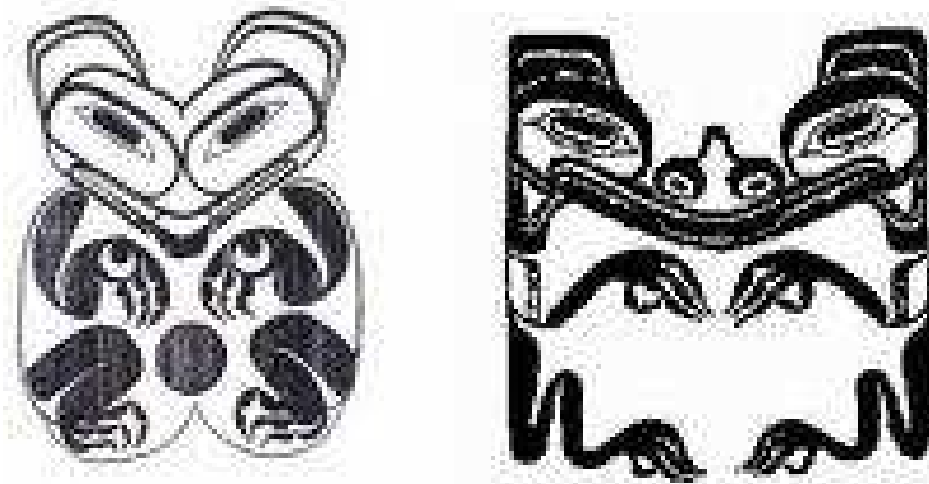
C. Lévi-Strauss va inviter une femme peintre à transcrire sur une feuille de papier, ce qu'elle peint usuellement sur le visage des femmes, le visage dessiné apparaît alors non comme un portrait, mais comme deux profils accolés « en forme de cœur ». C'est ce que l'on appelle la représentation par dédoublement que l'on retrouve dans l'art africain et dont

⁹ *Ibid*, p. 168

¹⁰ *Ibid*, p. 181

¹¹ *Ibid*, p. 168

Picasso s'est largement inspiré. Voici deux exemples de cette représentation par dédoublement.



Représentation par dédoublement dans l'art africain¹²

Cette représentation par dédoublement figure à plat le visage dans son entier. Ce dessin ne figure pas seulement ce que le peintre voit, mais ce qu'il sait exister sans le voir. Il ne voit qu'une face mais dessine les côtés qu'il ne voit pas mais qu'il sait être présents. Il ne voit qu'un profil mais dessine l'autre profil. La femme peintre « *partage le visage au moyen d'un trait vertical coupé parfois horizontalement. La face, écartelée, tranchée, ou bien même taillée en oblique, est alors décorée librement d'arabesques qui ne tiennent pas compte de l'emplacement des yeux, du nez, des joues, du front et du menton se développant comme un champ continu.* »¹³



Croquis d'après Boggiani 1892, *Tristes Tropiques*, p. 188

Il y a donc une prévalence de ce qui est peint, représenté selon la symbolique sociale en rigueur, par rapport au support vivant, le corps de la femme. Et c'est ce qui est peint qui donne consistance, raison d'être, existence au support. La peinture corporelle inscrit le visage, le rend visible en l'insérant dans le champ social. La peinture faciale lui donne sens.

¹² Franz Boas, *L'art primitif*, Éd. Adetta, Collection : Anthropologie, Arts Et Esthétiques, 18/04/2003.

¹³ *Ibid*, p. 174

Et même si le relief singulier d'un visage peut modifier la peinture par rapport au projet initial - dicté par la norme et la tradition sociale - ce projet va être préservé par les procédés traditionnels utilisés par le peintre à savoir : / Principe de symétrie et d'asymétrie et / Dédoublément de la représentation.

Nous avons vu que le dessin caduveo confère à l'individu sa dignité d'être humain, qu'il témoigne de cette rupture entre nature et culture. Il a une fonction sociologique qui inscrit l'individu dans un système social, lui confère une place, des attributs signifiants. Le style de dessin appliqué sur le visage d'une femme, est déterminé par la place que l'organisation sociale accorde à chaque individu. Il n'y a donc, a priori, pas d'intention subjective en jeu dans le choix et le style de ces dessins. Et c'est dans ce sens du reste, que C. Lévi-Strauss notera après avoir comparé ses propres relevés graphiques faits à plusieurs années d'intervalle (1935) avec ceux de Boggiani (1892) : « *De ces collections de dessins récoltés à plusieurs années d'intervalle, on peut déduire que le répertoire, extraordinairement étendu des artistes est tout de même fixé par la tradition.* »¹⁴

Attribuer à ces peintures faciales une valeur de « blason »¹⁵ comme le fait C. Lévi Strauss est tout à fait intéressant et me permet une avancée.

Un blason étymologiquement, viendrait de *blezo*, *blizo*, de l'ancien provençal, XII^e siècle, il signifierait « bouclier » ; mais, selon une origine anglo-saxonne, viendrait de *blaze*, *blazer*, et désigne la torche enflammée, l'armoirie. Jusqu'au XV^e siècle, il désigne le bouclier, puis par métonymie, la partie seulement du bouclier où figurent les armoiries, et enfin les armoiries elles même d'où l'expression métaphorique pour les nobles « redorer son blason ». Autre fait notable, il signifie en moyen français : « éloge ou blâme », ce dernier sens a été perdu ; sauf dans sa spécialisation en histoire littéraire pour désigner une pièce de vers à « rimes plates » faisant l'éloge ou la critique, *contre-blason*, d'une personne, et notamment du corps féminin et de ses différentes parties ; genre très pratiqué au XV^e et XVI^e Siècle.

À partir de ce rappel étymologique, j'interpréterais les choses ainsi : Le blason renvoie à ce qui relève, à la fois du registre symbolique, les attributs signifiants et du registre des identifications imaginaires ; mais il désigne aussi - ce que le signifiant ne traduit pas - part laissée à la lettre, à la poésie pour approcher le féminin. C'est donc à partir de cette ambiguïté que je vais poursuivre.

□

Je rappellerai brièvement ce qui est fondamental dans la conception lacanienne de l'humain, et qui soutient mon approche de l'art caduveo.

L'homme est un être de langage, ce qui le distingue radicalement des autres bipèdes, même si sa ressemblance morphologique évoque une parenté avec les grands singes. Lorsqu'un enfant arrive au monde, avant d'exister de la façon la plus autonome possible, du fait de sa prématurité physiologique : il ne peut ni se nourrir, ni se tenir debout, ni marcher. Il va devoir en passer par un Autre maternel pour satisfaire des besoins élémentaires. Besoins qui créent une tension, tension qui se décharge dans le cri, les vagissements de l'enfant. La mère va interpréter le cri de son enfant comme un appel : « il a faim, il a soif, il est mouillé, il est énervé, il est en colère... », autant de signifiants, de mots de l'Autre maternel qui traduisent ce qui émane du nourrisson. Et en présentant à l'enfant le sein, la mère désigne le sein comme objet de la demande de l'enfant, demande que la mère crée au lieu du besoin de l'enfant. Cette demande est introduction du signifiant qui interprète le cri de l'enfant comme un appel à être nourri. Cependant, lors de toute interprétation - ici de la mère - il y a un reste

¹⁴ *Ibid*, p. 175

¹⁵ *Ibid*, p. 168

qui choit que Lacan appelle objet *a*, reste qu'aucun signifiant ne peut traduire. Ce reste intraduisible va faire le lit de l'insatisfaction et laisser place au désir. Ce qui court sous la demande, c'est le désir. En passer par le langage, y consentir, fait le lit du désir et de sa loi, la castration symbolique.

Nous avons précédemment relevé une observation de C. Lévi-Strauss à propos du tracé : « *la femme peintre partage le visage au moyen d'un trait vertical coupé parfois horizontalement. La face, écartelée, tranchée, ou bien même taillée en oblique, est alors décorée librement d'arabesques qui ne tiennent pas compte de l'emplacement des yeux, du nez, des joues, du front et du montons se développant comme un champ continu.* »¹⁶ C'est à dire que les peintures découpent, assymétrisent le visage humain, le défigure en quelque sorte, véritable chirurgie graphique sous l'incise du signifiant. Le dessin ne tient pas compte de la symétrie du visage et de ses parties (yeux, front, nez) au profit d'une logique picturale, sous-tendue par une pensée : figurer à la fois ce que l'on voit et ce que l'on sait exister sans le voir. Cette découpe graphique de la face évoque l'image d'un corps mortifié par le signifiant. Cette graphie est telle une métaphore de la marque laissée sur le corps qui commémore cette jouissance à laquelle le sujet a renoncé, jouissance à jamais perdue. Rappelez-vous ce que j'avais évoqué lors de notre première rencontre sur l'identification chez Dora, la toux et la gorge irritée : derrière l'identification à un trait du père, « la toux », il y a l'objet oral et le mode de jouissance et au-delà la jouissance mythique, « l'Eden retrouvé ».

La peinture caduveo relègue le visage à l'arrière plan. Ce qui est peint c'est l'individu social, « dénaturé », ce qui n'est pas peint c'est l'individu « stupide », c'est à dire non social. L'enseignement de Lacan est très éclairant sur ce point. Avant même la venue au monde de l'enfant existe « *un pôle d'attentes, de projets et d'attributs* »¹⁷ qui, selon l'entourage familiale, voue l'enfant à une place particulière ; signifiants qui désignent à l'enfant sa place dans la lignée directe, et celle qui lui est apparentée. Il y a le prénom qui prénomme l'enfant, l'inscrit civilement, qui dénote son sexe, porte la marque du désir de ses parents, et peut parfois l'identifier à un autre proche, voir un saint. C'est par ces identifications que se construit le moi idéal. Le nom propre désigne civilement au sujet son appartenance, l'inscrit dans un ordre symbolique, c'est le domaine de l'idéal du moi. Si le prénom se traduit d'une langue à une autre, Pierre, Peter, Pedro ; le nom propre ne se traduit pas ou bien de manière purement métaphorique. Reste une part intraduisible. Ces signifiants attribués à l'enfant sont « *plus ou moins liés à un discours* »,¹⁸ que Lacan appelle inconscient, déchiffrable certes, mais jusqu'à une limite, puisqu'il y a une impossibilité du symbolique à recouvrir totalement le réel. Il y a un reste dans l'opération de symbolisation, un reste inassimilable par le signifiant, reste ni nommable, ni spécularisable que Lacan nomme objet *a*, c'est cette lacune dans l'image qui sera recouverte par le phallus imaginaire.

Les peintures, tels des signifiants, marquent symboliquement celui qui les porte et l'inscrivent dans le lien social ; à la fois, elles bordent cernent l'irreprésentable, l'irreprésenté - comme, rappelez-vous, ces mains négatives de l'Art pariétal (-30 000 avt. notre ère), dont je vous ai parlé lors de notre première rencontre. Les Mains négatives sont « contour » de la main de l'homme laissé sur la roche après le retrait de sa main en chair et en os et palpante de vie. Il n'y a de représentation qu'à soustraire le représenté. La part vivante c'est ce qui se perd lors de ce passage à la représentation. Perte similaire à celle qui s'opère sur le sujet comme corps vivant dès lors qu'il parle, dès lors qu'on lui parle, il est un être de langage. Mais, fait remarquable, le littoral du dessin, détourné de sa fonction de dessin, va être utilisé comme lettre. La lettre qui serre au plus près un point de vérité, borde la jouissance et se fait sillon pour accueillir la Jouissance féminine.

¹⁶ *Ibid*, p. 174

¹⁷ J. Lacan, « Remarques sur le rapport de D. Lagache », *Les Ecrits*, Seuil, p. 652

¹⁸ *Ibid*, p. 652



Main négative - 30 000 Avt. JC

J'avais notifié plus avant que ces peintures caduveo sont devenues l'exclusivité des femmes, femmes « peintres » et femmes « toiles », ou support de ces peintures :

Femme peintre au tracé savant, puisque à main levée, elles peignent et transmettent à leur insu, sur le corps des femmes, un savoir perdu de la civilisation Mbaya, dont-elles sont les descendantes. Le littoral du dessin détourné de sa fonction de dessin, utilisé comme lettre, vient assurer l'inscription matérielle du signifiant, organiser le sens phallique de la parole qui peut alors produire un savoir, pouvant s'énoncer, se transcrire¹⁹. Transcription pour C. Lévi-Strauss du fantasme d'une société, restant au marge de ses aspirations : « *Si cette analyse est exacte, il faudra en définitive interpréter l'art graphique des femmes caduveo, expliquer sa mystérieuse séduction et sa complication au premier abord gratuite, comme le fantasme d'une société qui cherche avec une passion inassouvie le moyen d'exprimer symboliquement les institutions qu'elle pourrait avoir, si ses intérêts et ses superstitions ne l'en empêchaient.* »²⁰

Femmes « toiles », dont les tracés vont modifier et érotiser les corps. En 1955, C. Lévi-Strauss notera qu'indiens et Métis des deux rives du Paraguay quittaient leur territoire pour épouser les femmes caduveo : « *Les peintures faciales et corporelles expliquant peut-être cet attrait, en tout cas le renforcent et le symbolisent. Ces contours délicats et subtils aussi sensibles que les lignes du visage et qui tantôt le soulignent et tantôt le trahissent, donnent à la femme quelque chose de délicieusement provocant.* »²¹ L'attrait de ces femmes peintes ne peut que faciliter échange et métissage qui sont, je l'ai précisé au début de mon intervention, au fondement de l'ordre social et qui maintiennent entre les groupes des rapports pacifiques. L'échange des femmes est régi par la notion de réciprocité, Le jeu continu des échanges empêche autant la dépendance totale que l'autonomie absolue.

Lacan, qui en 1966 dans son séminaire *L'objet de la psychanalyse*²², s'appuyant sur l'œuvre de C. Lévi-Strauss, stipulera que l'ordre symbolique n'est autre que celui de l'alliance matrimoniale par laquelle s'opère l'échange des femmes. L'échange des femmes (qui n'est pas de l'ordre de la nature, ni du besoin) et qui entraîne dans son cours une jouissance tierce, la jouissance phallique, « girl= phallus ». Ce qui circule entre les hommes, à leur insu, mais pas sans le savoir des femmes, n'est rien d'autre que le phallus. Phallus qui a une valeur agalmatique, Phallus qui a une valeur d'échange. Le phallus - nous l'avons vu lors de notre première rencontre - est le nom de ce signifiant qui articule jouissance, sexualité génitale et organe (pénis) grâce à l'appui du fantasme. Le phallus prend valeur de signe, il est signe du désir et court sous la demande. C'est le phallus imaginaire qui recouvre l'objet *a*

¹⁹ La connexion du trait unaire et du phallus symbolique est à la base de l'ordre symbolique qui amorce le processus signifiant.

²⁰ *Ibid*, pp. 183-184

²¹ *Ibid*, pp. 175-176

²² J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse*, 1966, publication de l'Association freudienne internationale, p. 275

d'une gangue agalmatique. Mais en tant que symbole, le phallus est un pur signifiant, détaché de toute représentation imaginaire, il permet le jeu des échanges. Signifiant de la castration symbolique, il représente l'irreprésentable car originellement refoulé, *Urverdrängung*.

Mais revenons à présent, à la description que fait C. Lévi-Strauss sur la première séquence du dessin, tracé par la femme peignant sur le visage d'une de ses congénères.

« *L'artiste improvise sur le vivant sans modèle, esquisse ni point de repère. Elle orne la lèvre supérieure d'un motif en forme d'arc, terminé aux deux bouts en spirale puis elle partage le visage au moyen d'un trait vertical coupé parfois horizontalement. ... Ces compositions savantes... sont commencées en partant d'un coin quelconque et menées jusqu'à la fin sans hésitation ni rature. Elles font appel à des motifs relativement simples (spirales, esses, croix, macles, grecques et volutes), combinés de telle sorte que chaque œuvre possède un caractère original.* »²³

La grande question restée sans réponse pour Freud malgré ses trente années d'étude de l'âme féminine est la suivante : « *Que veut la femme ?* »²⁴ C'est cette question non résolue par Freud que Lacan remettra sur le métier. Il va poser les formules de la sexualité fondées sur le réel en jeu dans la sexualité, c'est-à-dire l'absence de rapport entre les sexes et ce qui y supplée, la fonction phallique. Mais dans l'inconscient, il n'y a pas de signifiant du sexe féminin qui réponde au signifiant phallique. C'est à-dire-que pour l'inconscient, le sexe féminin n'existe pas au sens où il ne peut pas être « *élevé au statut de signifiant comme l'est le phallus* »²⁵. Cependant, si le féminin n'a pas de signifiant pour le représenter, le féminin vient faire limite à la signification phallique, et il indique une jouissance au-delà de la jouissance phallique, que Lacan désigne comme la jouissance féminine.²⁶ Tout ne passe pas par le signifiant phallique, il y a du « pas tout signifiant » et pas d'Autre pour y répondre. Ce *pas-tout* signifiant convoque un savoir faire qui ne s'appuie pas sur l'Autre du savoir. La lettre va border ce qui ne passe pas par le signifiant, elle accueille cette jouissance féminine, s'en fait le passeur.

Et bien, m'appuyant sur ces données, j'avancerai que le caractère original que chaque œuvre possède tient à ce savoir faire dont témoignent ces femmes caduveo quand elles tracent à main levée ces lavis et ces arabesques sur le visage de leurs congénères, et tout particulièrement ce tracé subtil qui débute et tient compte de la bouche, alors même qu'il va ignorer le nez, le front les yeux et toute autre partie bien spécifique du visage. Un trait délicat ourle la bouche, orne la lèvre supérieure d'un motif en forme d'arc, terminé en une spirale aux deux extrémités. Trait gracieux et volubile venant border cette bouche, que Freud a qualifiée de zone érogène qu'investit la pulsion orale et invocante. Mais qui n'est pas sans rappeler une autre bouche et d'autres lèvres, celles du sexe féminin, qu'aucun signifiant ne peut représenter, mais que ces arabesques, tels des pétales viennent border. Cette bouche enluminée est comme une fleur, ce à quoi une femme caduveo peut identifier son être de femme. C'est à même le corps d'une autre femme que le « savoir faire » de ces femmes caduveo transmet dans un art graphique éphémère, agalmatique, intemporel, et sensuel, quelque chose du féminin. La fidélité dans la transmission est ici inversement proportionnelle à la pérennité de l'œuvre ; en regard des poteries qui sont « *en complète dégénérescence selon les derniers spécimens recueillis et publiés* »²⁷. Cette transmission de femme à femme, se révèle donc, plus stable et plus opérante que la reproduction à l'identique d'une technique artisanale confirmée. Que chaque œuvre soit singulièrement fantaisiste - empreinte du féminin - c'est en cela qu'elle renouvelle l'original.

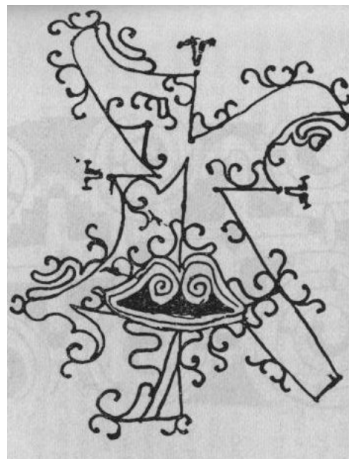
²³ C. Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 174

²⁴ Freud in Jones, PUF, 1962, p. 445

²⁵ J. Lacan, *Encore*, le Seuil, 1973, p. 465

²⁶ *Ibid.*, p. 69

²⁷ *Ibid.*, p. 173



Dessin original d'une femme caduveo, *Tristes Tropiques*, p. 188



Sachant que sous le phallus imaginaire, il y a le – *phi* de la castration, c'est-à-dire le manque à être, ces sujets contemporains que j'ai évoqués au tout début de mon intervention, auraient eux aussi, à en passer par les arabesques de leur tatouage pour traiter cette part d'être insymbolisable et limiter ainsi la jouissance en jeu. De même que la peinture corporelle chez les femmes caduveo, remplaça les tatouages, nous voyons apparaître des pratiques de *body painting* parmi les jeunes générations occidentales qui prendront peut-être le relai des marquages indélébiles. Sur cette civilisation disparue, la bouche reste muette ; mais parée de ces arabesques, ces spirales et volutes telle une lettre enluminée, elle transmet, quelque chose, un point de vérité, vérité qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, vérité mi-dite sur cette civilisation perdue.

« Adorable civilisation, écrira C. Lévi-Strauss, de qui les Reines cernent le songe avec leur fard. Hiéroglyphes décrivant un inaccessible âge d'or, qu'à défaut de code elles célèbrent dans leur parure, et dont elles dévoilent les mystères en même temps que leur nudité. »²⁸

²⁸ *Ibid*, pp. 183-184