

UNE ESTHÉTIQUE DE LA RESISTANCE L'exemple du *quilt* afro-américain

DOMINIQUE AURÉLIA

Université des Antilles et de la Guyane

Le *quilt*, souvent traduit en français par *patchwork*, est communément décrit comme un ouvrage artisanal fait d'un assemblage de morceaux de tissus cousus de façon à former des motifs réguliers. On y distingue trois pièces : le dessus, le molleton et la doublure. Les historiens et archéologues mentionnent la présence de *quilts* dès l'Antiquité en Égypte, en Perse, en Inde. En Afrique, la tradition du *quilt* remonte à plus de 2000 ans, lorsque la culture du coton fut mise en place le long du fleuve Niger, au Mali.

Entre 1650 et 1850, quand les Africains furent capturés et transportés dans les colonies des Amériques, ils conservèrent la mémoire de leurs organisations sociales et de certaines de leurs traditions esthétiques. Cet héritage a été préservé et perpétué de manière codée, « illisible », à travers les arts (danse, musique) mais a aussi investi des domaines de la sphère domestique, telle la confection du *quilt*. Les *quilts* africains américains dans les plantations du Sud au XIX^e siècle se caractérisent par des bandes de tissu de couleurs vives, de larges motifs, par l'asymétrie et l'improvisation, techniques héritées des traditions artisanales et religieuses d'Afrique. De récentes recherches ont démontré que des signes et des symboles des sociétés secrètes africaines sont présents dans les motifs des textiles *bogolanfini* du Mali, *adrinka* des Ashanti du Ghana, *adire* des femmes *Yoruba* du Nigeria. Le fait de placer des signes secrets au sein des motifs a perduré dans les sociétés du Nouveau Monde et l'on retrouve cette symbolique dans certaines broderies du Brésil en hommage au dieu Ogun,¹ au Surinam, à Cuba, en Haïti où les oriflammes des cérémonies vaudou sont décorés de signes inspirés des dieux *Yoruba* et *Fon*.² Ainsi peut-on parler d'une syntaxe des *quilts*, utilisée pour véhiculer des secrets et des codes.

Il s'agira dans cet article d'explorer les stratégies de détour mises en œuvre par les esclaves pour conserver dans un premier temps leur héritage spirituel, puis dans un deuxième temps pour le recomposer sur une terre nouvelle et hostile, créant ainsi un espace de résistance à l'intérieur du système esclavagiste.

¹ Dans le panthéon *Yoruba*, Ogun est la divinité de la guerre et du fer.

² Originaires du Nigeria et du Bénin.

L'héritage africain

Quatre civilisations d'Afrique centrale et d'Afrique de l'Ouest ont exercé une profonde influence sur les arts populaires africains américains puisque les captifs asservis dans les plantations provenaient de ces régions.

Le peuple *Mandé* que l'on retrouve en Guinée, au Mali, au Sénégal et au Burkina Faso

Le peuple *Yoruba* et *Fon* (Bénin et Nigeria)

Le peuple *Ejagham* (Nigeria et Cameroun)

Le peuple *Kongo* (Congo et Angola)

Dans ces pays, ce sont les hommes qui effectuent le métier de tisserand. On peut identifier deux techniques issues d'Afrique qui ont été conservées dans le Nouveau Monde : *l'appliqué* — des pièces de tissu sont découpées selon certaines formes et cousues sur une étoffe plus large. Par exemple, sur les tapisseries du Bénin figurent des animaux totémiques qui illustrent la lignée royale : buffle, poisson, oiseau, porc, coq et lion [fig.1].



Figure 1

On peut y lire le récit graphique des actions menées par les rois successifs. L'autre technique est celle du *patchwork* : il s'agit de joindre des morceaux de tissus contrastés bord à bord afin d'obtenir un dessin géométrique. Les morceaux de tissu peuvent être de forme régulière et le résultat peut être abstrait, donner une impression d'improvisation ou d'entrechoquement chromatique.

En Afrique, dans les pays cités plus haut, l'utilisation des bandes de tissu est un élément majeur dans la fabrication des textiles. Dès le XI^e siècle, les bandes de tissu sont fabriquées sur des métiers à tisser. Ces bandes sont étroites (9 à 15 cm de large) et sont assemblées les unes aux autres dans le sens de la longueur par des points apparents. Ce sont les femmes qui

procèdent à la teinture des tissus à l'aide de pigments végétaux, participant de ce fait à la symbolique des couleurs. Les couleurs sont vives et contrastées (sauf dans le cas de tissus *bogolanfini* du Mali où les tons sont marron, ocre et brun) [fig.2].



La personne qui porte ces couleurs sera reconnue de loin, en pleine lumière, et recevra le salut qui convient à son rang. Car dans la philosophie ouest-africaine, le royaume des esprits est un lieu fortement éclairé et les esprits sont attirés par la lumière. La juxtaposition de tissus aux couleurs vives est une façon d'attirer les esprits. Les personnages importants portent des motifs complexes et colorés. Le motif multiple, et complexe, est une indication du prestige, du pouvoir et de la fortune de celui qui le porte. Dans son ouvrage *Flash of the Spirit*³ qui analyse l'influence des religions et de la philosophie africaines dans les sociétés du Nouveau Monde, l'anthropologue américain Robert Farris Thompson indique que certaines couleurs et leur combinaison sont considérées comme dotées de pouvoirs. Par exemple, la combinaison du blanc et du rouge est portée en l'honneur du dieu *Yoruba* Shango, dieu du tonnerre et de la tempête. Le rouge est aussi la couleur royale d'Ardra, l'un des grands centres spirituels d'Afrique, qui a donné naissance à la religion vaudou. Dans la symbolique des pays de l'Afrique occidentale, le rouge est en général associé à la vie et à la fertilité lorsqu'il s'agit des femmes et à la guerre et à la chasse quand il s'agit des hommes.

On retrouve dans les plus anciennes pièces d'Afrique occidentale une dominante d'indigo et de blanc. Le bleu est considéré comme une couleur « spirituelle ». Pour les peuples *Mandé*, *Ibo* et *Yoruba*, la combinaison du bleu et du blanc est considérée comme protectrice. Ce contraste est si remarquable que Thompson le compare à une sorte de *call-and-response* :

³ Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit*, New York, Random House, 1983.

Visual aliveness emerges in two related traits: one, a deliberate clash between patterned and unpatterned strips, some white with patterning, some pure dark indigo without a trace of pattern; and, two, the cutting of broadloom cotton (in this case dyed dark indigo) to narrow-loom strip size to complete a multistrip, multidecorative composition. [210]

L'asymétrie est une autre caractéristique du tissage africain. En Afrique de l'Ouest, quand les bandes tissées sont assemblées, le tissu ainsi élaboré peut présenter des dessins asymétriques et surprenants. L'agencement asymétrique du tissu est une forme d'improvisation chez le peuple *Kongo*. Cette forme de rupture du rythme du motif est l'expression du son et de la vue entremêlés. On peut citer l'exemple d'un costume porté pour la danse *Egungun* (*Yoruba*) datant du X^e siècle. Ce costume est façonné en l'honneur des esprits des ancêtres. Au cours de la danse, les bandes de tissu s'élèvent dans les airs et décrivent un espace spirituel rappelant les esprits au temps présent.

Ainsi en Afrique occidentale et particulièrement au Niger, Nigeria et Mali qui ont développé dès le XI^e siècle une grande tradition de production textile, les tissages possèdent, en plus de leur dimension esthétique, une fonction religieuse et mémorielle.

On retrouve la technique de *l'appliqué* en Europe et aussi aux États-Unis. On coud des formes prédécoupées sur la surface des sacs, sur les drapeaux et les bannières, les écussons, les vêtements funéraires et les tapis décoratifs. Alors qu'en Europe les *quilts appliqués* ont dès l'origine une fonction décorative, les *quilts* de l'Afrique occidentale racontent souvent une histoire, rapportent des faits religieux, les hauts faits de personnages prestigieux. On utilise des motifs qui symbolisent le pouvoir, le talent, la sagesse, le courage. Les plus connus sont confectionnés par les peuples *Yoruba* et *Fon*. On peut citer l'exemple d'un *quilt appliqué* exposé au musée de Ouidah (Bénin) datant du XIX^e siècle, qui raconte la capture d'un groupe d'hommes, leur voyage vers le Brésil puis leur retour à Ouidah.

Les motifs géométriques sont des symboles qui renvoient à des significations bien précises ou à des organisations spécifiques telles les sociétés secrètes. Les sociétés secrètes avaient une grande influence sur les communautés urbaines et rurales de l'Afrique occidentale et subsaharienne jusqu'au début du XX^e siècle. Elles faisaient autorité d'un point de vue moral, social et religieux. Les *Poro*, *Sandé* ainsi que la *Leopard Secret Guardian Society* comptaient parmi les plus connues. La société *poro*, traditionnellement réservée aux hommes, fonctionnait sur le modèle des loges. La première mentionnée date de la fin du XVII^e siècle selon l'anthropologue Butt Thompson.⁴ Le terme *Poro* est en soi un serment. Les initiés apprennent un langage ésotérique. Il existe dix degrés ou grades dans cette société. Butt Thompson y a décelé un grand nombre de similitudes avec la franc-maçonnerie. Chaque société détient des signes et des symboles qui permettent à ses membres de s'identifier. Comme ces signes sont considérés comme protecteurs, on peut les retrouver brodés sur des

⁴ Butt Thompson, *West African Secret Societies: Their Organisations, Officials and Teachings*, New York, Argosy-Antiquarian (Ltd), 1969.

vêtements ou inscrits au fronton des loges ou des maisons et parfois même sur le corps. Les *Poro* se distinguent par cinq signes : un bouquet de feuilles, un fagot de brindilles, une plume, une spirale et deux pyramides inversées. Ce dernier symbole coïncide avec le motif *hourglass* ou *bowtie* (voir illustrations) que l'on retrouve sur les *quilts* africains américains et rappelle de manière surprenante l'emblème maçonnique du sablier. Afin que les membres puissent s'identifier, on retrouve ces signes sur les murs des maisons ou sur les routes.

La société secrète des femmes s'appelle *Sande*. Le terme *Sande* est un système de connaissances concernant les tâches féminines tels les soins prodigués aux enfants, la beauté, l'artisanat. La couleur symbolique est le blanc dont se parent les femmes pendant les cérémonies d'initiation.

Les objets que l'on pense « décoratifs » sont surtout utilisés comme des outils mnémotechniques, accessibles seulement aux initiés. Jacqueline L. Tobin⁵ cite les *lukasa* qui sont des petits rectangles en bois sculpté dont les motifs sont gravés et sertis de perles.

Ces groupes de perles ainsi que le choix des couleurs servent à déclencher la mémoire ou le souvenir de ceux qui savent reconnaître les agencements : une perle bleue par exemple représente un roi ou un chef. Si cette perle bleue est entourée de perles blanches de plus petite taille, elles représentent l'enceinte qui entoure la demeure du chef ou du roi. Une rangée de petites perles blanches placées de telle sorte à former une ligne diagonale symbolise une route, un chemin, un itinéraire. Ce même motif peut aussi illustrer le voyage. On peut retrouver des points visibles sur le haut d'un *quilt* qui simulent la même configuration que celle des perles, comme un langage visuel. De même les symboles des tissus *bogolanfini* [fig.2], *nsibidi* et *vai* utilisent des idéogrammes pour transmettre des messages. Ils font partie de la tradition subsaharienne du textile selon laquelle des dessins géométriques abstraits ou figuratifs sont utilisés séparément ou sont combinés afin de doter l'étoffe d'un pouvoir protecteur et/ou de transmettre des informations. On retrouve ces systèmes d'écriture sur plusieurs types d'étoffe : l'*adire* fabriqué par le peuple *Yoruba* figure des dessins géométriques bleu sur bleu ; l'*adrinka* fabriqué par les *Ashanti* du Ghana est associé aux rites funéraires : les dessins géométriques qui y figurent sont de couleur marron foncé ou noir sur fond crème. Le tissu *ukara*, fabriqué par les *Ibo* du Nigeria, est une combinaison de dessins géométriques figuratifs de couleur foncée sur fond plus clair. C'est le tissu emblème de la *Leopard Secret Guardian Society*. Certains symboles tels le damier, la roue, le sablier, la clé figurent dans les *quilts* africains américains. Le *vai* et le *nsibidi* (qui est aussi l'écriture du peuple *Ejagham* du Nigeria) sont des syllabaires qui comportent des idéogrammes symboliques. Le syllabaire *nsibidi* comporte plus de 690 signes. Par exemple la croix ou l'X signifie « mot » ou « discours ». Ce signe est similaire au cosmogramme *Kongo* qui décrit les quatre moments du soleil en référence aux différents cycles de la vie et renvoie à la conception du monde. Le signe X apparaît sur bon nombre d'objets ainsi que sur des textiles. Le *nsibidi* et le *vai* se révèlent

⁵ Jacqueline L. Tobin & Raymond G. Dobard, *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*, New York, Anchor Books, 2000.

comme de véritables codes visuels. Citons à ce propos Robert Farris Thompson :

The formal world of nsibidi writing was glorious and vast. It encompassed signs of love and domestic household objects and human communication, signs that the people knew and used. It encompassed shaded signs of moral terror and punishment, shaded signs of danger and extremity. And finally it encompassed complex signs and signatures of the most privileged ranks of the Ejagham societies.⁶

Nous avons vu comment la symbolique spirituelle sous-tend le tissage en Afrique, son rapport avec les sociétés secrètes. Cet héritage a sans conteste traversé l'Atlantique. Il nous appartient maintenant d'analyser les stratégies de détour mises en œuvre lorsque ces traditions rencontrent celles des euro-américains.

Le quilt dans la plantation

Les tissus étaient dans la tradition des peuples *mande* tissés par des hommes. Cette tradition du textile s'est répandue dans toute l'Afrique de l'Ouest (Sénégal, Côte d'Ivoire, Ghana, Bénin, Togo). C'est précisément de ces pays dont les peuples possédaient une esthétique et une philosophie propres que seront principalement extraits les millions d'hommes et de femmes déportés vers les plantations des Amériques (Caraïbes, États-Unis, Brésil). Leurs traditions seront recomposées de manières diverses sur les plantations. Une fois en Amérique, les Africains réduits à l'état d'esclaves s'adaptent aux nouvelles dispositions du travail. Ce sont les femmes qui désormais deviennent celles qui cousent et tissent. Elles produisent des *quilts* utilitaires et décoratifs, à la fois pour la maison des maîtres mais aussi pour leurs propres besoins. Bon nombre de *quilts* étaient fabriqués selon la tradition anglo-américaine. En effet l'Amérique des XVIII^e et XIX^e siècles fut le creuset d'un développement très riche des *quilts*, notamment entre 1771 et 1870. On retrouve des *quilts* comme courtepointes, nappes etc. Les techniques du *patchwork* et de l'*appliqué* sont relativement similaires. Ce qui diffère, c'est l'improvisation, le choix des couleurs vives et, à l'évidence, l'absence de symbolique spirituelle.

Le rôle des femmes tisserandes a souvent été occulté dans les écrits sur l'esclavage. On préféra privilégier celui de la femme domestique liée au stéréotype de la *Mummy*. Il faut reconnaître que la Guerre de Sécession a largement contribué à la disparition de documents. L'un des mythes récurrents à propos de l'héritage afro-américain est le suivant : le *quilt* fabriqué par les esclaves n'était pas de bonne facture ou bien ne faisait pas partie d'une tradition importante, les femmes étant surtout trop occupées aux travaux des champs pour se consacrer aux travaux d'aiguille. Ce qui sous-tend cet argument est la notion que les africains américains n'avaient pas un sens artistique assez développé, ni une conceptualisation d'ordre esthétique pour créer des ouvrages d'art. On avance aussi l'idée que tous les

⁶ *Flash of the Spirit*, 248.

travaux d'aiguille se déroulaient sous l'œil vigilant de la maîtresse blanche et étaient par conséquent exclusivement élaborés selon la tradition euro-américaine.

Pourtant si l'on se rapporte aux interviews réalisés dans le cadre du *Federal Writer's Project*,⁷ on peut y lire que les femmes esclaves mentionnent cette activité comme majeure. Dans un ouvrage intitulé *Slave Artisans and Craftsmen : The Roots of Afro-American Art*,⁸ James E. Newton note le rôle déterminant des esclaves domestiques dans ce domaine :

Black women on Southern plantations made cloth from cotton and wool from which clothing was made. The women dominated the sewing and dressmaking arts and provided the plantation, especially the mistresses, with delicate needle and handiwork. [237]

De même, Lucy A. Delaney⁹ explique dans son autobiographie comment son activité de couturière lui permit d'acheter sa liberté. Bien d'autres témoignages similaires peuvent être lus dans les récits de femmes esclaves.

De manière plus singulière, James E. Newton nous apprend que les femmes esclaves avaient inventé des stratagèmes afin d'introduire des formes et des signes issus de la cosmogonie africaine, souvent représentée par les occurrences du soleil, de la croix *Kongo*, des couleurs rouge et blanc appartenant au culte *Shango* du Nigeria.

Si l'on se réfère à des sources obliques (lettres de femmes de planteurs, petites annonces parues dans les journaux de l'époque) on peut mieux saisir le rôle de la maîtresse blanche dans l'élaboration du *quilt*. Gladys-Marie Fry, professeur émérite de l'Université du Maryland et commissaire de plusieurs expositions données au *Smithsonian Institute*, a consacré un ouvrage à la question,¹⁰ dans lequel elle étudie l'histoire du *quilt* au sein des communautés esclaves et replace cette tradition dans son contexte culturel et historique. On y apprend que la maîtresse découpait les patrons puis donnaient le « piéciage » à réaliser. Dans les grandes plantations, il existait des dépendances spécialement équipées à cet effet appelées *sewing houses* ou *loom houses* dans lesquelles la couture et le tissage se déroulaient. Dans cet espace étaient confectionnés des vêtements pour tous les résidents de la plantation. Cette activité dépendait de la taille du domaine. Au sein des grandes plantations, elle se déroulait sur toute l'année et dans les plus petites, elle était restreinte à la période de la saison morte. Les femmes qui pratiquaient cette activité jouissaient d'un statut particulier : une plus grande liberté de mouvement, un logement moins sordide et une meilleure alimentation.

⁷ Entre 1936-1940 la *Work Progress Administration* récolte les témoignages des gens ordinaires (artisans, ouvriers etc.) qui, par le biais des récits de vie, vont alimenter des archives sur le XIX^e siècle.

⁸ James E. Newton & Ronald L. Lewis, eds., Boston, G.K. Hall, 1978.

⁹ Lucy A. Delaney, "From The Darkness cometh The Light or Struggles for Freedom," 1891, in *Six Women's Slave Narratives*.

¹⁰ Gladys-Marie FRY, *Stitched from the Soul, Slave Quilts from the Antebellum South*.

Ainsi que mentionné précédemment, les femmes esclaves fabriquaient des *quilts* pour leur usage personnel et sur leur propre temps de repos. On peut en admirer certains encore aujourd'hui au *Smithsonian Institute*, au *Mississippi State Historical Museum*, au *South Carolina Museum*, au *Harrisonburg Quilt Museum*, entre autres.

Si les *quilts* tissés par les esclaves avaient une fonction utilitaire (courtepointes principalement), d'autres étaient confectionnés et utilisés pour des cérémonies religieuses comme le baptême. On mentionne aussi des *quilts* décorant des tombes selon la tradition africaine qui recommande que les derniers objets utilisés par les défunts soient placés dans la tombe. Des *quilts* pouvaient aussi servir de coussins sur les sièges des chariots ou encore étaient destinés à envelopper des objets. Les tissus utilisés provenaient souvent des rebuts d'étoffe donnés par la maîtresse, des morceaux découpés de *quilts* usagés. Même la toile grossière des sacs de sucre et de farine trouvait sa place dans l'éventail des tissus de base. Parfois les esclaves qui obtenaient un pécule de leur travail supplémentaire, achetaient du calicot ou de la flanelle qu'elles utilisaient pour le dessus du *quilt*. Le molleton (qui constitue la deuxième partie de l'architecture du *quilt*) était constitué de bouts de laine, de coton et même de vieux vêtements. S'agissant de la doublure, on pouvait utiliser n'importe quelle étoffe et même une combinaison des morceaux du haut.

Le temps du quilt

Les esclaves s'adonnaient aux travaux d'aiguille pendant le temps de « loisir » qui leur était accordé, généralement le samedi après-midi ou lors des soirées dominicales, à la fin de toutes les tâches domestiques ou des travaux des champs. Ce temps libre incluait les fêtes de Noël et de *Thanksgiving*, ainsi que les festivals qui se déroulaient au sein des plantations comme le *corn shucking*, *candy pulling*. Les fêtes les plus souvent citées dans les récits d'esclaves sont celles du *corn shucking* (activité masculine) et du *quilting bee* (activité féminine). Sur certaines plantations, les deux activités pouvaient se dérouler au cours de la même soirée, mais de manière distincte.

Dans la tradition américaine, les *quilting bees* constituaient un temps propre aux femmes au cours duquel elles se retrouvaient, se racontaient des histoires et raccommodaient les plaies du temps. Le *quilting bee*, lieu d'échange par excellence, peut être considéré comme un réceptacle d'histoires dans la culture américaine dans son ensemble. Au cours de ces moments privilégiés, les traditions africaines se mêlaient aux traditions euro-américaines. De ces rencontres émergèrent maintes ré-interprétations, adaptations et transformations. Ces rassemblements se faisaient avec l'assentiment du maître. Sur certaines grandes plantations, le maître aidait à mettre en place des fêtes assez élaborées afin d'impressionner ses voisins et de faire étalage de sa richesse.

Ces moments étaient aussi privilégiés dans la mesure où les esclaves pouvaient recueillir toutes sortes d'informations sur les naissances, les morts, les réunions secrètes, les esclaves domestiques rapportant à ceux des *quarters* ce qui se passait dans la « Grande Maison ». Ainsi, des liens se

tissaient, se défaisaient et le *quilt* devenait la lumineuse métaphore de communautés rapiécant leur mémoire fragmentée. Les *quilts* étaient donc des ouvrages qui appartenaient à deux mondes — l’Afrique et l’Amérique — à deux sphères — domestique et spirituelle — qui s’interpénétraient, en favorisant la transmission des techniques et des savoirs. Les femmes ont tissé un réseau, écrit leurs souffrances, leurs espérances. Elles ont laissé des textes qui survivent à travers le *quilt*, l’histoire cachée de l’humiliation et de la résistance.

Le quilt et le chemin de fer clandestin

Le chemin de fer clandestin était un système informel, un réseau secret et complexe qui conduisait les fugitifs des plantations du Sud vers les états du Nord et le Canada (voir annexe). Le terme *Underground Railroad* est apparu vers 1830 mais il est fort probable que ce réseau ait fonctionné dès la fin du XVIII^e siècle. Pour assurer son efficacité et sa clandestinité, le langage utilisé par les Quakers, les hommes de couleur libres, et les fugitifs eux-mêmes, était codé. Dans son ouvrage,¹¹ Jacqueline Tobin relate qu’il existait aussi un code du *quilt* qu’une tisserande originaire de la Caroline du Sud, Mrs Ozella Mc Daniel Williams, lui aurait révélé. Dans ce témoignage, qui a été recueilli en 1996, cette femme lui explique que ce code lui vient d’une longue tradition matrilineaire. L’intégration du *quilt* dans le réseau du Chemin de Fer Clandestin n’était pas systématique, de même que les *spirituals* n’accompagnaient pas toujours la fuite des esclaves.

On apprend ainsi que non seulement les motifs participaient au code, mais que les coutures elles-mêmes étaient autant de signes réalisés avec des points et des nœuds. Le code du *quilt* était appris par cœur et récité sous forme d’histoires ou de contes. Les esclaves illettrés dans la langue du maître et enfermés dans l’espace clos de la plantation, ignorant (pour la plupart) le monde extérieur, utilisaient des signes, une écriture héritée de leurs traditions spirituelles et tissaient ce qui était devenu une écriture syncrétique. En effet en observant les *quilts* africains américains, on s’aperçoit qu’il existe une prééminence de signes géométriques ainsi qu’un choix de la technique de l’*appliqué*. Ainsi les *quilts* étaient-ils choisis par les esclaves pour cacher et aussi révéler les chemins de la liberté.

Au XIX^e siècle, les *quilts* euro-américains racontaient des histoires que l’on pouvait aisément déchiffrer. Les motifs géométriques, en particulier, portaient des noms en fonction des régions. Ils furent alors empruntés par les esclaves et servirent de « décepteurs ». Pour illustrer notre propos, nous avons choisi trois exemples : le motif de la *Bear’s Paw*, celui des *Flying Geese* et celui de la *Monkey Wrench*.

Le *Bear’s Paw* [fig. 3] était connu vers le milieu du XIX^e dans la région ouest de la Pennsylvanie et dans l’Ohio. Le *Bear’s Paw* rappelle le tissu brodé *Hausa* qui désigne la carte d’un village ou son périmètre en identifiant les

¹¹ *Hidden in Plain View, the Secret Code of Quilts* [5].

repères — selon Ozella McDaniel Williams, il était utilisé pour identifier les repères à la frontière de la plantation. Le *Flying Geese* [fig 4] est connu sous le nom de *Wheel* et répertorié dans le catalogue *The Ohio Farmer*, vers 1894. Ce motif composé de plusieurs carrés, rectangles et triangles rectangles évoque aussi la complexité d'une carte et est similaire au tissu *Epke* de la *Leopard Secret Society* du Nigeria.

Le *Monkey Wrench* [fig 5] est une composition simple de rectangles, triangles rectangles et de carrés. Il constitue une résurgence de l'esthétique spirituelle africaine car il est directement lié à la fonction du forgeron qui joue un rôle primordial dans les deux mondes : le forgeron est au sein de la plantation une figure emblématique et incontournable ; il répare les fers des chevaux, il donne forme à la matière brute du métal. Ses outils sont le marteau, l'enclume et la clé anglaise, *monkey wrench*. Ce dernier outil est essentiel dans la transformation du métal. Dans les sociétés ouest-africaines traditionnelles, la *monkey wrench* est un outil quasi sacré qui figure sur les textiles *Ukara* appartenant à la *Leopard Secret Society*. Dans les sociétés secrètes *Poro*, le forgeron est souvent associé au prêtre car il détient un rôle privilégié : il est le gardien du feu, le dieu Vulcain / Ogun qui réside dans les flammes de la forge et sur les champs de bataille. Citons à ce propos Robert Farris Thomson :

Ogùn served the very creator of the world by clearing the primordial forests with his iron making the first sixteen roads that radiate from the ancient holy capital, the roads upon which the original sixteen sons of the first king travelled forth to found the sixteen originating kingdoms. [*Flash of the Spirit*, 52]

Le motif de la *Monkey Wrench* fait référence, selon le code du Chemin de Fer Clandestin, à celui qui détient le plus de pouvoir sur la plantation, celui qui détient la clé sur le plan réel et symbolique.

Selon Ozella McDaniel Williams, les esclaves utilisaient les *quilts* comme moyen de communication. La longueur des points et leur position révélaient un langage que seuls les esclaves pouvaient déchiffrer. En plaçant des attaches tous les deux centimètres, le tableau ainsi créé constituait une échelle qui permettait aux esclaves de repérer les lieux et les distances. Ozella rapporte qu'on utilisait dix *quilts* pour indiquer aux fugitifs potentiels les tâches à exécuter (voir illustration). Les *quilts* étaient alors placés dans un certain ordre avec un seul motif à la fois sur une clôture, une corde à linge ou étendus sur le bord d'une fenêtre. Comme les domestiques avaient coutume d'aérer les couvertures, cela n'éveillait pas la suspicion des maîtres. Le premier motif exposé était celui de la *Monkey Wrench* qui leur indiquait qu'il fallait rassembler les outils nécessaires pour favoriser leur fuite. Ensuite la *Wagon Wheel* leur signalait qu'il fallait rassembler tout ce qui pouvait être transporté dans un chariot. Ainsi de suite jusqu'au dernier motif, celui des *Tumbling Boxes*, qui donnait l'ordre de fuir.

Comme dans la tradition africaine, les motifs étaient des métaphores, des signes qui indiquaient aux esclaves comment se préparer, ce qu'il fallait faire pendant le voyage et où se rendre. Les motifs fonctionnaient en conjonction avec les *spirituals* et les points topographiques, afin d'établir une sorte de carte virtuelle dans l'esprit du fugitif.

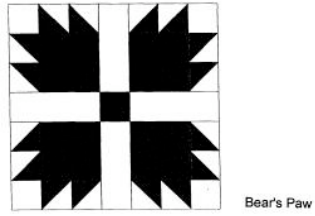


Figure 3

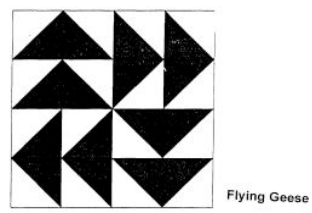


Figure 4

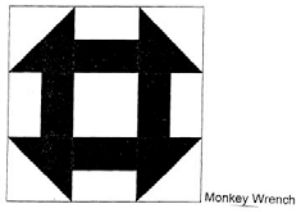
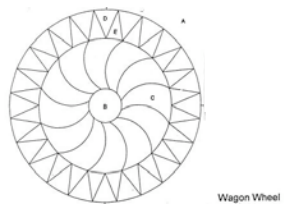


Figure 5



THE QUILT PATTERNS AND THEIR MEANINGS



NORTH STAR/EVENING STAR: The slaves used the North Star to guide their direction of escape to Canada and freedom.



MONKEY WRENCH: This pattern told the slaves to gather the tools they would need for their journey to freedom.



FLYING GEESE: Geese fly north in the spring, the best time of the year to escape, so this pattern told the slaves to follow the path of the migrating geese north towards Canada. Since geese stopped on their journey to rest at waterways, slaves could take their directions from the same to rest and get water.



DRUNKARD'S PATH: This pattern suggests a staggered path, the kind the slaves should follow to elude slave hunters. It served to warn the slaves to double back on their trail and meander along the way so as not to be recognized.



BOW TIES: This pattern suggests that the tattered clothes of the slaves should be replaced with finer clothing when they reached a town with a free black population, so they could blend in with the residents, giving the slaves a chance to rest for a few days before continuing on their way to Canada.



BEAR'S PAW: Fugitives were to "follow the trail of the bear" through the mountains. These paths were known and used by Native Americans and explorers and could be used by escaping slaves.



CROSSROADS: The slaves were to travel to the crossroads. The main crossroad was located in Cleveland, OH on the route to Canada.



LOG CABIN: This pattern was believed to be used to identify safe houses on the Underground Railroad. People who helped on the "railroad" might have drawn this pattern in the dirt to identify themselves.



SHOOFLY: This pattern is thought to have referred to an actual person who might have aided the escaping slaves.



WAGON WHEEL: Signaled the slaves to get ready and to pack all of the things that would go in the wagon or would be essential on their journey.

Il existe deux manières d'assembler les *quilts* : en faisant des nœuds ou des points. Dans la tradition euro-américaine, des nœuds visibles sont le résultat d'un travail grossier. Car, selon l'usage, une fois que le haut du *quilt* a été « piécé », il doit être cousu délicatement au molleton et à la doublure. Au contraire, dans le respect du code, les esclaves utilisaient des fils épais pour l'assemblage des pièces. Les attaches étaient généralement placées à deux centimètres de distance et reliées par un nœud à la partie supérieure du *quilt* de manière à maintenir le molleton en place. Chaque attache devait faire un certain nombre de nœuds. Selon Ozella, le nombre ne devait pas être supérieur à cinq. Les deux premiers *quilts* (*Monkey Wrench* et *Wagon Wheel*) portaient un seul nœud sous forme de carré puis les deux suivants en portaient deux et ainsi de suite jusqu'au dixième.

Robert Farris Thompson nous apprend que dans la tradition *bakongo*, les nœuds sont utilisés comme des incantations et sont aussi perçus comme détenteurs de pouvoir. Le *quilt* devient, par le biais des nœuds, un objet réceptacle. De même qu'un rosaire dans la tradition catholique ne peut être complet avant qu'il ne soit récité cinq fois, le geste de nouer participait au rituel de guide et de protection.

En Afrique occidentale, les *quilts* sont des ouvrages artisanaux fabriqués avec des matières nobles, à partir de métiers à tisser authentiques. L'institution de l'esclavage dans le Nouveau Monde a instauré non pas une déperdition mais un travestissement de codes et de sens sur le plan esthétique et spirituel. En réutilisant des déchets de tissu, des fragments d'étoffe, les esclaves ont déployé une stratégie de récupération. La nouvelle organisation de ces éléments a donné naissance à une juxtaposition d'influences qui constitue aujourd'hui un épisode éblouissant de la capacité de re-création d'hommes et de femmes dépouillés de leur humanité.

Ce lien élaboré dans la déshumanisation de l'esclavage a mis en œuvre un réseau. Les femmes tissaient le secret, l'héritage sans cesse répété dans leur mémoire, illustré par les codes, les signes qu'elles retranscrivaient en autant de points, de trames, de coutures. Ce sont les femmes qui ont assuré cet héritage, tissant à la fois pour le maître et l'esclave, cousant leurs expériences, leurs émotions, dans les *appliqués* qu'elles découpaient et les points qu'elles re-créaient, forgeant ainsi un fil de survie. Ces femmes ont laissé à travers ces *quilts* une histoire tragique, sombre et sublime, composée de petits bouts de couleur, de formes dérisoires mais redoutables. Au-delà de l'Afrique, ces textes / textiles disent la liberté des forces de l'esprit.

BIBLIOGRAPHIE

- BLOCKSON, Charles L. *The Underground Railroad*. New York : Berkley Books, 1987.
- FOSTER, Frances Smith. *Witnessing Slavery: The Development of Antebellum Slave Narratives*. Madison : University of Wisconsin Press, 1979.
- FRY, Gladys-Marie. *Stitched from the Soul: Slave Quilts from the Antebellum South*. n.p. : University of North Carolina Press, 2002.
- GATES, Henry Louis Jr. Ed. *Six Women's Slave Narratives*. New York : O.U.P., 1988.
- GENOVESE, Eugene D. *Roll Jordan Roll: the World the Slaves Made*. New York : Vintage Books, 1972.
- TOBIN, L. Jacqueline & Raymond G. DOBARD. *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and The Underground Railroad*. New York : Vintage Books, 1983.
- WAHLMAN SOUTHWELL, Maude. *Signs and Symbols: African Images in African American Quilts*. Atlanta, Georgia : Tinwood Books, 2001.

ANNEXE

Flight to Freedom

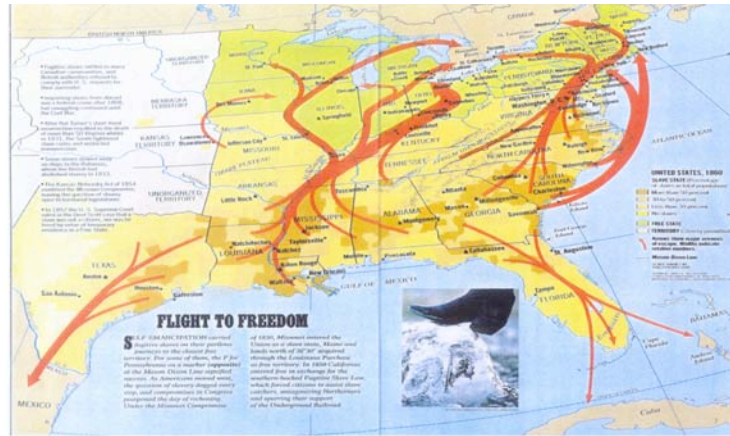


Figure 1 : Collection personnelle, photographie de P. Donatien.

Figure 2 : Collection personnelle, photographie de P. Donatien.

Figure 3 : *Bear's Paw. The Underground Railroad secret Code. Quilt block patterns.* Patrons destinés à confectionner soi-même un *quilt*. Museum of Quilt, Harrisonburg, Virginia.

Figures 4 & 5 : *Flying Geese and Monkey Wrench.* *Ibidem.*

Wagon Wheel : *ibidem.*

Flight to Freedom : *ibidem.*