



**HAL**  
open science

## Voir, sentir, figurer

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Voir, sentir, figurer. *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 2012, 203-204, pp.429-455. <10.4000/lhomme.23251>. <hal-03430268>

**HAL Id: hal-03430268**

**<https://hal.science/hal-03430268v1>**

Submitted on 16 Nov 2021

**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.



HAL Authorization

**Voir, sentir, figurer**

**Michèle Coquet (CNRS/IIAC/LAHIC)**

*Extraire une pierre que le fleuve a sculptée, aller à reculons dans l'histoire du fleuve, découvrir l'endroit précis de la montagne d'où la pierre est venue, extraire de la montagne un bloc tout neuf, reproduire exactement la pierre extraite du fleuve dans le nouveau bloc de pierre, c'est être soi-même fleuve. [...] Pour sculpter la pierre en vérité, il faut être fleuve.*  
Giuseppe Penone

Les questions relatives aux arts et à l'esthétique se caractérisent moins aujourd'hui par la multiplicité de leurs objets, que par l'hétérogénéité des angles de vue et des modes de saisie. Une approche ouverte et plurielle croise et associe plusieurs perspectives : sociologique, historique, philosophique, psychologique, cognitive... Ce faisant, l'anthropologie a intégré un champ où l'histoire et la sociologie de l'art ont également pris place. Chaque discipline y campe sur ses positions, entretient avec les autres des relations tour à tour solidaires ou concurrentielles, voire conflictuelles, sur des lignes de démarcation poreuses et mouvantes. La sociologie et l'anthropologie se sont appuyées sur les acquis de l'histoire culturelle et sociale de l'art. L'histoire de l'art ayant considérablement renouvelé ses problématiques, toutes trois partagent désormais un même intérêt pour la construction sociale des *agents* actifs dans le champ esthétique (auteurs, commanditaires, récepteurs, utilisateurs, etc.) d'une part, des *objets* qui y ont cours de l'autre : analyse de la fonction des œuvres (politique, religieuse, économique, identitaire...); conditions et contextes de production, de création (apprentissage,

transmission...) et de réception ; diffusion, commercialisation et conservation. Les anthropologues ont en propre deux apports : ils ont ouvert la réflexion à des configurations sociales non occidentales et post-coloniales, auxquelles l'histoire de leur discipline les rattache ; ils se sont intéressés aux conséquences de la globalisation sur les productions et les conceptions esthétiques indigènes.

En se tournant depuis peu vers le cognitivisme, l'anthropologie et l'histoire de l'art ont cependant entamé un étonnant ballet, laissant à la sociologie la considération des seules pratiques sociales. Le traitement de la question de la réception est symptomatique de ces divergences. Là où les sociologues partent de l'analyse des cadres culturels pour définir les conditions de la perception esthétique, certains anthropologues ou historiens de l'art s'interrogent sur les mécanismes mentaux et psychologiques activant les émotions, que médiatisent des objets investis par leurs créateurs d'intentionnalités les rendant aptes à devenir, à leur tour, des agents (Alfred Gell). Poussant le bouchon plus loin, quelques historiens de l'art (David Freedberg par exemple) n'hésitent pas à questionner images et œuvres à la lumière des neurosciences.

Ces approches ne s'excluent pas les unes les autres et se complètent souvent. Cependant, elles demeurent à peu près indifférentes aux propriétés physiques des objets, formes, matières, couleurs, sons, odeurs, car les objets peuvent aussi avoir des odeurs... (qu'il s'agisse ou non d'œuvres d'art, peu importe leur statut) ; à ce qu'en font ceux qui les manipulent et les conçoivent ; aux conditions et aux règles guidant leur élaboration et leur agencement ; aux qualités sensibles de l'expérience (Coquet 2001). Historiens de l'art et anthropologues ont étudié sans relâche *l'œuvre finie*, cherchant à en faire encore, toujours et différemment le tour. L'heure est en effet davantage aux théories de la relation à l'œuvre finie — action et réaction, perception et réception, cognition et

émotion —, qu'à des réflexions portant sur sa matérialité. Privilégiant chez les hommes la faculté de l'entendement, les modèles analytiques élaborés par certaines d'entre elles, en cherchant à englober dans des cadres inspirés des sciences exactes la réalité profuse et vivante des faits de culture, peinent à rendre compte de cette réorganisation de l'expérience sensible que constitue toute opération de transformation de la matière du monde en formes ouvrées<sup>1</sup>.

J'ai choisi de mettre en exergue la citation exemplaire d'un des très grands artistes occidentaux du XX<sup>e</sup> siècle, Giuseppe Penone (Didi-Huberman 2000 : 46). Il y commente une sculpture réalisée en 1981, *Essere fiume 1* (Etre fleuve)[fig.1], se composant de deux pierres, l'une prélevée directement dans le fleuve, l'autre façonnée de manière à ressembler précisément à une pierre trouvée dans un fleuve. Le mimétisme atteint un tel degré d'exactitude qu'il est impossible de déterminer laquelle vient de l'eau et laquelle est issue du travail d'un ciseau. Au fil de ses réalisations, Penone ne cesse de rendre compte par la sculpture, entendue tout à la fois comme l'œuvre et le geste qui la produit, de la rencontre de l'homme avec la matière d'un monde primordial, celui de la terre, de la forêt et de l'eau. Dans un beau texte qu'il lui consacre, Georges Didi-Huberman relève que les sculptures de Penone ne sont pas à proprement parler des objets mais plutôt des lieux produits dans leurs « états naissants » (2000 : 41). Ainsi la pierre de *Essere fiume 1* détachée des flancs de la montagne dont les éboulis nourrissent torrents et rivières ; mais aussi lorsque l'artiste, prenant à bras le corps un arbre de sept mètres, retire patiemment l'écorce du tronc et des branches, puis enlève les couches d'aubier jusqu'à atteindre le bois dur de l'arbre et le livre, tronc et branches incluses,

---

<sup>1</sup> Notons toutefois, depuis quelques années, le regain d'intérêt, chez les anthropologues, pour l'ethnographie des pratiques artistiques et des procédés créateurs (étapes de la fabrication de l'œuvre, acteurs, lieux, techniques et leurs interactions, recours au hasard et improvisation...).

pour ainsi dire nu, à notre regard. Il extrait des profondeurs l'arbre originel d'un geste comparable à celui qui arrache le bloc de pierre à son berceau minéral. L'œuvre de Penone, où se mêlent divers éléments organiques et minéraux — pierres, arbres, pommes de terre, feuilles, branchages, peaux, sève... — sollicite tant la vue que l'odorat et le toucher : l'attention que l'artiste porte aux empreintes de même que les titres qu'il donne à ses œuvres sont d'ailleurs explicites — *Respirare l'ombra* (Respirer l'ombre), *Soffii* (Souffles), *Pelle di foglie* (Peau de feuilles). Commentant ces travaux, G. Didi-Huberman suggère qu'« *immersion tactile dans le lieu* » et « *connaissance par contact* » constituent les deux faces indissociables de son geste sculptural (*Idem* : 70-71. En italiques dans le texte). Ces manières d'immersion sensorielle dont Penone tente de conserver les traces par autant d'actes engageant physiquement et activement son corps, bien que nées d'un projet pleinement inscrit dans la tradition artistique occidentale et savante contemporaine, se retrouvent au cœur d'autres entreprises de figuration ne se réclamant d'aucune science de l'art.

En façonnant une forme de ses mains, l'être humain a l'immense privilège de pouvoir éprouver à volonté, par les sens et en toute conscience — à chaque fois, en somme, qu'il décide de réitérer son geste — les qualités concrètes du réel. Il est à ce sujet significatif de constater que les sociétés dites développées ne valorisent désormais ce mode de rapport au réel — produire de ses mains des formes ouvrées —, que lorsqu'il est le fait des petits enfants ou des artistes. Elles réservent ainsi ces activités soit à une période limitée de l'existence où elles sont mises en oeuvre dans un cadre très circonscrit, celui de l'école maternelle, ou à un groupe minoritaire, voire marginal, en nombre et en terme d'efficiences sociale, celui des artistes. Aux premiers comme aux seconds, on octroie la liberté d'explorer le monde par les sens et de transcrire cette

expérience en fabriquant des artefacts comportant dans leur matérialité même les traces physiques de cette confrontation ; la création et l'usage d'images médiatisées par d'autres images vers laquelle nous portent les outils informatiques est en revanche devenue une activité partagée par tous. Sa primauté est le symptôme d'un renoncement à saisir autrement que par la seule vision la réalité concrète d'un monde que nous partageons avec le reste du vivant.

Afin de rendre compte de ce que les formes ouvrées à la main doivent à l'expérience sensorielle et de la manière dont celle-ci peut, par l'intermédiaire des artefacts, influencer sur l'élaboration des relations qui fondent toute existence sociale, j'ai choisi des objets modestes ayant pour auteurs des enfants, dotés d'une inventivité plastique qui n'est pas le fruit d'une aide apportée par les adultes ou par l'école à laquelle, pour nombre d'entre eux, ils ne sont jamais allés. Ces enfants appartiennent à des sociétés agro-pastorales traditionnelles, africaines et européennes, partageant une même passion pour l'élevage des bovins ; ils ont traduit par les formes qu'ils ont données à leurs oeuvres, de façon à la fois comparable et bien sûr différente, ce lien vital à l'animal.

Afrique et Europe. Les enfants des pasteurs de l'Afrique subsaharienne façonnent encore dans l'argile des figurines de bétail avec lesquelles ils jouent. Jusqu'à une date récente, ceux des Alpes faisaient de même avec de petits morceaux de bois taillés. Le bois était le matériau élu par les montagnards pour fabriquer tout ce qui était nécessaire à leur existence dans le cadre d'économies longtemps restées autarciques : éléments de construction, mobilier, outillage agricole et artisanal, instruments domestiques, contenants de toutes espèces, ornés fréquemment de gravures, de sculptures et même de peintures. La multiplicité des usages du bois atteste en réalité

moins son abondance que le goût qu'eurent les montagnards à le travailler. Les enfants se sont appropriés la technique de figuration en usage chez leurs parents : en taillant le bois, ils ont inscrit leurs activités plastiques dans le sillage de celles valorisées par leurs aînés. De ce point de vue, pas de rupture non plus chez les jeunes bergers d'Afrique malgré le fait que les pasteurs ne soient généralement pas des potiers. Mais le travail de la terre ne nécessite pas toujours qu'on la cuise. La terre entre dans l'élaboration des architectures, du modelage des reliefs qui en charpentent l'intérieur – banquettes, lits, étagères... —, ou dans l'ornementation des corps. En zone tropicale sèche, ses changements d'états accompagnent ceux des saisons ; qu'elle soit boue ou poussière, elle adhère aux vêtements, à la peau et aux pieds des marcheurs.

En Afrique comme en Europe, les soins qu'exigent les bêtes rythment l'existence des hommes qui s'accordent à leurs besoins et à leurs désirs ; leurs nécessaires déplacements structurent la physionomie spatiale du territoire villageois : mener les bêtes à l'abreuvoir ou au puits, dans les pâturages, sur les chemins de transhumance... La toponymie elle-même garde souvent la mémoire de leur présence. Là-bas comme ici, la confection et la manipulation de figurines de bétail permettent aux enfants d'incorporer les règles organisant la vie en société et d'acquérir les outils nécessaires à sa maîtrise : représentations de vaches idéales et chéries destinées à des combats minuscules et enthousiastes, concours à celui qui aura le troupeau le plus nombreux, simulation de négociations et de transactions, marchandes ou matrimoniales, aménagement d'étables en réduction dans lesquelles on apporte du foin, qu'on nettoie et où l'on traite, cartographies imaginées projetant au sol les frontières du territoire connu, comprenant les prés, les enclos et l'habitat humain ainsi que le réseau des chemins menant des uns aux autres, affrontements et conflits entre

groupes de joueurs et leur nécessaire résolution. Si jouer avec des figurines façonnées à la main familiarise avec les règles de la vie sociale, le fait de matérialiser par des formes plastiques les sensations nées du contact avec les animaux concourt tout autant à cet apprentissage. La médiation de l'artefact n'opère pas seulement sur le plan de la sociabilité mais aussi sur celui de l'esthésie.

### *Souvenirs d'enfance*

L'attention que porte Penone à l'émergence des formes, à leur « état naissant », est commune à l'âge d'enfance, ouvert aux jeux des correspondances sensorielles<sup>2</sup>, au sujet duquel Jean-Bertrand Pontalis écrit : l'âge d'enfance, celui des commencements et des émotions initiales et initiantes, est celui d'un état « où nous étions réceptifs à tout ce qui nous entourait. Et nous pouvions l'être parce que nous n'étions pas alors vraiment constitués : l'état d'un Etat qui n'aurait pas encore édifié ses frontières » (1986 : 95). Passés au filtre exigeant de la remémoration, les souvenirs relatés par un autre sculpteur, Richard Serra, et par Walter Benjamin décrivent avec concision cette émotion qui les saisit lors de la brusque et bouleversante confrontation avec des formes, des proportions et des dimensions, des couleurs ou des sons inconnus dont l'écho résonne encore jusque dans leurs œuvres d'hommes faits. Avant d'évoquer la vie et les œuvres des jeunes bergers africains et européens, je prends ces souvenirs pour ce qu'ils sont aussi, des témoignages, livrés sous la forme de récits rétrospectifs inclus dans les écrits de leurs auteurs, de cet état propre à l'enfance de très vive réceptivité aux manifestations phénoménales du monde, surtout lorsqu'elles sont perçues comme premières par celui qui les vit.

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet les pages de Daniel Fabre (2009) sur le partage par l'artiste et l'enfant d'une même « langue natale » travaillée par la synesthésie.

Richard Serra : « Un de mes plus vieux souvenirs est la traversée en voiture du pont de Golden Gate, avec mon père, au soleil levant. Nous allions voir le lancement d'un navire au chantier naval de Marine, où mon père travaillait comme monteur en canalisations. C'était à l'automne 1943, le jour de mon anniversaire. J'avais quatre ans. Quand nous arrivâmes, le pétrolier aux tôles d'acier noires, bleues et orange était dans sa cale, en équilibre sur une rampe. C'était une masse horizontale disproportionnée, et pour un gamin de quatre ans c'était grand comme un gratte-ciel sur le flanc. Je me revois parcourant avec mon père la courbe de la coque, regardant les énormes hélices en cuivre, scrutant entre les étais. Alors, dans une soudaine effervescence, les supports d'accorage, les poutres, les madriers, les poteaux, les barres, les tins, tout l'épontillage fut enlevé, les câbles lâchés, les entraves démantelées, et les filins coupés. Le déplacement de cet énorme tonnage était totalement incongru par rapport à la vitesse et à l'agilité avec laquelle la manœuvre avait été effectuée. Au moment où l'échafaudage s'écroulait, le navire descendit la coulisse vers la mer ; il était accompagné par les bruits de la fête : les cris, les cornes de brume, les hurlements et les sifflets. Libéré de ses étais, les billes de bois roulant, le navire glissa hors de son ber à une vitesse croissante. Ce fut un moment d'anxiété terrible alors que le pétrolier en mouvement bringuebalait, ferraillait, oscillait, basculait et se précipitait dans la mer, à demi submergé, pour enfin resurgir, se redresser et trouver son équilibre. Le pétrolier se reprenait, et la foule aussi s'était reprise, tandis que le navire subissait une métamorphose : cette masse énorme et sans grâce devenait une structure flottable, libre, à flot et à la dérive. L'effroi et l'émerveillement de ce moment demeurèrent en moi. Toute la matière première dont j'avais besoin est contenue dans ce souvenir que je garde, et qui est devenu un rêve récurrent » (1990 : 247-248).

Quiconque est familier de l'art du sculpteur américain reconnaîtra dans l'évocation des formes du navire reposant dans son ber puis de celles, chahutées, du bâtiment entrant dans la mer, l'expression de l'un des principes organisant ses œuvres : maintenir en équilibre vertical de hautes plaques d'acier reposant sur leur tranche et qui, malgré leur poids et au terme de savants calculs des rapports de tension, doivent acquérir l'apparente légèreté de la feuille de papier. En ce souvenir nous dit-il, gît la substance nutritive irriguant encore et toujours les travaux en cours, et ce, à le croire, depuis l'âge le plus tendre, le long d'une voie aussi déterminée que celle suivie par un navire fendant les eaux : Serra travailla tôt dans les aciéries de San Francisco pour financer ses études. Il ne les quitta pas : elles constituèrent les lieux par excellence d'élaboration de ses sculptures.

Certains éléments de la description révèlent la dimension initiatique de l'événement. Dans ce récit autobiographique aux accents de mythe originel, tout en est à son début : au-delà du Golden Gate, le soleil se lève sur la baie, le jour est celui de l'anniversaire de l'enfant, une « masse énorme et sans grâce », immobile et inutile, se mue en un vaisseau léger et gracieux. Le petit Serra prend part à un rite collectif conduit par les ingénieurs et les ouvriers auquel se joint une foule joyeuse et bruyante de spectateurs, les uns et les autres célébrant un exploit qui, à ce moment-là, est perçu par l'entendement comme comparable aux grands mouvements de la nature : les forces et le vacarme qui animent l'immense édifice glissant sur les billes de bois n'est pas si loin, du point de vue de la perception humaine, de ceux qui meuvent les pierres des éboulis ou les masses neigeuses de l'avalanche, l'eau des grandes chutes ou le flux de la lave incandescente expectorée par le volcan. Car c'est bien aussi à cela qu'assistent Serra et ses concitoyens et ce pourquoi ils viennent : pour voir et entendre ce que l'artiste décrit

comme une métamorphose, qui est la révélation effrayante, sous les proportions gigantesques d'une œuvre de la nature, de ces lois physiques qui les contraignent et les dépassent tout à la fois dans leur existence même, comme la force gravitationnelle poussant le navire vers la mer ou les effets de la poussée d'Archimède. Serra a placé dans ce souvenir le berceau ou plutôt, reprenons le terme de construction navale qu'il utilise, le *ber* de ce qui constitue l'âme, comme on le dit du bois, de son œuvre.

Dans un recueil de souvenirs publiés entre 1933 et 1935, intitulé *Enfance berlinoise*, Walter Benjamin invite à l'exploration d'un univers bien différent : celui de la maison familiale dont, solitaire et fasciné, il sondait les profondeurs. A plusieurs reprises, il y évoque l'emprise qu'ont sur lui les couleurs que projette sur son corps en mouvement la lumière filtrant à travers les vitraux d'un pavillon de jardin, ou celles qu'il fabrique et manipule en peignant à l'aquarelle. «Les couleurs que je délayais alors me coloraient. Avant même que je ne les appliquasse sur le dessin elles me déguisaient moi-même. Lorsque, encore humides, elles se mêlaient sur la palette, je les recueillis sur le pinceau aussi précautionneusement que s'il se fût agi de nuages en déliquescence [...] quand j'étais à mes godets et à mes pinceaux, j'étais brusquement perdu dans le tableau » (2007 : 70 et 71). L'aquarelle possède des vertus épiphaniques bien supérieures à d'autres colorants, la gouache par exemple : pâte épaisse, la gouache obture les pores du papier. A l'inverse, l'aquarelle mêle ses pigments au fin miroir d'eau que le pinceau laisse, créant instantanément l'illusion de grands fonds sur la surface étanche de la feuille. Elle offre au peintre l'illusion perceptive de la fusion du corps propre dans la matière aqueuse qui supporte l'image. Benjamin conclut la description de ses premiers essais picturaux par un récit chinois d'inspiration taoïste dont le motif narratif principal illustre cette expérimentation liminaire : un vieux peintre

montre à ses amis son dernier tableau figurant un paysage que parcourt un sentier conduisant à une maisonnette à la porte entrebâillée. Les amis regardent la peinture et, alors qu'ils s'apprêtent à faire part de leurs commentaires à son auteur, ils réalisent que ce dernier a disparu. Ils le retrouvent dans le tableau où ils le suivent des yeux alors qu'il marche sur le sentier. Arrivé devant la porte, le peintre entre dans la maison et disparaît. Passeur entre le monde de la réalité tangible et sa représentation figurée, le peintre se fond physiquement dans l'œuvre sortie de ses mains et de ses pensées et s'y perd. Le récit chinois articule en deux temps ce que *font* les images à ceux qui les fabriquent puis qui les regardent : à celui qui observe l'œuvre achevée, le peintre ouvre la voie qu'il a lui-même tracée en la façonnant<sup>3</sup>.

Les témoignages de Serra et Benjamin se complètent : leurs auteurs y extraient du continuum de l'enfance des images et leurs lieux — le port, les vitraux, la feuille de papier —, où se condensent les impressions et les sensations que provoquent de puissantes expériences sensorielles auxquelles la mise en mots donne forme et assise. Celles que relatent Serra et Benjamin semblent fort éloignées l'une de l'autre : la première toute entière contenue dans le spectacle des fanfares, des cris et des applaudissements rythmant le lancement d'un navire, la seconde dans la contemplation des mutations d'une substance fluide ; l'une comme l'autre révèlent pourtant à leurs jeunes sujets «ce premier émerveillement qui naît du seul fait de voir, de sentir et de surgir, soi, là —du fait de cette double rencontre et du monde et du corps, à la source de

---

<sup>3</sup> Dans un texte légèrement antérieur, « Vue perspective sur le livre pour enfants », publié avant 1933, Benjamin fait également appel à l'interprétation taoïste de la peinture, en particulier au lavis, dans laquelle les Chinois excellèrent, pour décrire la vision qu'a l'enfant des images : « Il réalise en vérité, devant son livre colorié, l'art des parfaits du taoïsme : maîtrisant la trompeuse paroi en surface, le voici qui s'avance, entre tissus colorés et recoins bigarrés, sur une scène où vit le conte » (2000 : 93). Quelques pages plus loin, Benjamin, reprenant les propositions que Goethe expose dans sa *Théorie des couleurs*, évoque le pouvoir sur les sens de la « couleur pure », de sa transparence et de son opacité ainsi que les affinités sensorielles entre l'odorat, le goût et la vision (*Idem* : 104 et 106).

tout savoir et qui excède le concevable»<sup>4</sup>. Méditant une phrase de Cézanne —« la nature est à l'intérieur »—, Maurice Merleau-Ponty analyse cet effet de « réflexivité du sensible » (*Idem* : 33) décrit par le peintre : « Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil » (*Idem* : 22), l'un et l'autre, le monde et le corps, étant « faits de la même étoffe » (*Idem* : 21). La mise en contact soudaine et inédite, par la vue, l'ouïe et le toucher, avec des objets inconnus —ici, un navire, là une aquarelle— fit ressentir intensément aux enfants Serra et Benjamin leurs propriétés physiques. La réceptivité dont ils firent preuve ne fut cependant pas seulement un effet de l'âge.

L'un et l'autre étaient socialement et culturellement préparés à ces rencontres : le premier par son père, lui-même ouvrier sur les chantiers navals. Serra le suivant en ces lieux marche dans ses pas ; son père en le conduisant là, l'éduque et l'instruit à ce qu'il est. Benjamin ne parle pas de la main qui le guide dans ses découvertes d'aquarelliste. Il tente de reproduire ce qu'on lui a déjà indirectement enseigné à travers les modèles qui l'entourent et le captivent : peintures et dessins dans leurs cadres fixés au mur, flancs des porcelaines de Chine déroulant leurs paysages sur le buffet. Il en va de même pour les enfants dont nous allons parler maintenant.

### *Une différence si proche*<sup>5</sup>

Retour à l'ethnographie. Pour les enfants de pasteurs africains vivant en zone tropicale sèche (la majorité d'entre eux), la période de l'hivernage est la plus propice à l'activité de modelage lorsque l'argile prélevée sur le bord des mares offre à volonté le

---

<sup>4</sup> Préface de Claude Lefort à *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty (1964 : III).

<sup>5</sup> Je reviens ici sur des données présentées lors du colloque « Histoire de l'art et anthropologie », organisé en 2007 par le musée du quai Branly et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Certains éléments ont été publiés en 2009 (voir bibliographie).

matériau ductile nécessaire à leurs réalisations. Quand, la saison des pluies passée, elle vient à manquer, ils trouvent encore au coeur des termitières une terre toujours humectée par les sucs produits par les insectes. La taille des figurines, en argile crue pour la plupart, excède rarement quinze centimètres et l'animal le plus représenté est le zébu (et parfois, là où ils sont élevés, le dromadaire ou le cheval), aisément reconnaissable à ses cornes et à sa bosse pointant sur le garrot<sup>6</sup>. Elles ont été réalisées avec les doigts, sans recours à la médiation d'un outil et, pour certaines, décorées à l'engobe ou peintes à l'aide d'une brindille trempée dans divers colorants. La variété des bovins représentés dans la glaise coïncide avec celle que l'on peut observer dans la réalité où un très ancien métissage entre le zébu à bosse d'origine indienne et les espèces bovines autochtones a produit une gamme diversifiée de morphologies. En ce sens, bien que parfois malhabiles, ces figurines témoignent d'une volonté de représenter relativement fidèlement des animaux bien réels. Il est également possible de repérer dans cet ensemble des styles différents selon les régions ou les modeleurs : les modelages des enfants nuer (Soudan) diffèrent de ceux des enfants peul du Sahel ou des enfants du Lesotho [fig. 2, 3 et 4]. Une observation attentive révèle en fait la présence de traditions figuratives locales : les enfants, d'une génération à l'autre, se transmettent

---

<sup>6</sup> La pauvreté des collections disponibles dans les musées ne permet pas d'avoir une vision exhaustive de ces figurines car nombre d'entre elles n'y sont pas représentées. Parmi les objets les plus anciennement collectés, mentionnons ceux qui ont été rapportés de chez les Nuer par Edward E. Evans-Pritchard en 1936 ; plus récemment, dans les années 70 et 80, quelques modelages en provenance d'Afrique de l'Est (Nuer, Dinka, Pokot...) et du Sud (Lesotho) ont encore rejoint les musées. La plupart des modelages en provenance d'Afrique de l'Ouest francophone et de Madagascar ont été collectés durant l'entre-deux-guerres pour le bénéfice des différents centres de l'Institut national d'Afrique noire. Après leur fermeture ou leur transformation au moment des Indépendances, la fragilité de ces petits objets a rendu leur conservation difficile. Dans certains cas, seules nous restent des photographies. Une collection importante fut cependant constituée par le musée de l'Homme.

des types formels, des techniques et des gestes de fabrication. Ce savoir leur est propre<sup>7</sup>. La production de formes figuratives est d'ailleurs rare dans ces sociétés pastorales, qu'elles soient ou non islamisées.

Compte tenu de la place centrale qu'y occupe le bétail, la fabrication de ces figurines ne semble pas, de prime abord, faire question. Et pourtant. La poursuite d'une même activité figurative par des enfants appartenant à des sociétés dont la langue, l'organisation sociale ou les croyances religieuses diffèrent fortement et qui ignorent ces pratiques ou ne les valorisent pas, la réussite plastique de certaines réalisations laissant deviner l'existence d'une représentation mentale partagée d'un même modèle animal idéal, la permanence de cette activité d'une génération à l'autre, autant de données qui ne laissent pas d'interroger : ces objets — et, en amont, les gestes, les intentions et les besoins qui les font surgir de la matière informe —, puis les actions dans lesquelles ils sont ensuite insérés, semblent tenir une place importante dans les occupations des jeunes bergers. Entrer dans l'intimité des actes et des sensations qui ont conduit à produire ces formes nécessite d'entrer, à la suite de leurs auteurs, dans celle des bêtes sans lesquelles ces formes n'auraient jamais vu le jour.

Dans ces univers sociaux, les hommes entretiennent avec leur bétail un rapport d'identité substantielle<sup>8</sup> : « les Nuer ne sont Nuer que lorsqu'ils se réunissent pour garder du bétail nuer » (Burton, dans Bonte 2008 : 208). L'animal pourvoit à la survie et au bien-être de l'éleveur : aux produits de consommation nécessaires à l'alimentation

---

<sup>7</sup> Les enfants cessent de modeler dès qu'ils ont passé les rites d'initiation marquant leur entrée dans l'âge adulte, un événement qui peut dans certains cas advenir tard alors qu'ils sont déjà de jeunes hommes et après lequel, quel que soit leur âge, ils n'ont plus le droit de jouer à imiter les adultes. Dans des sociétés où l'élevage est une activité masculine, ce sont en général les garçons qui sont les auteurs de ces modelages même si les filles peuvent également, lors de jeux collectifs, les manipuler.

<sup>8</sup> Sous condition évidemment que les éleveurs n'aient pas encore intégré l'économie de marché. Une telle évolution, désormais perceptible dans différentes régions d'Afrique, modifie sensiblement la manière ancienne de concevoir la relation au bétail.

— lait surtout, les troupeaux comptant une majorité de femelles, mais aussi sang et viande — s'ajoutent tous les matériaux organiques extraits de son corps (peau, tendons, os, cornes, excréments...) qui, une fois transformés, permettent de s'habiller, de confectionner des outils, d'obtenir du combustible, de fabriquer des onguents thérapeutiques ou des parures. La possession d'un grand troupeau accroissant la puissance et le prestige du clan ou du lignage propriétaire, on répugne à tuer une bête pour sa viande ; et c'est en vendant le surplus de mâles sur les marchés (où ils finissent sur les étals de boucherie) et le lait que les pasteurs se procurent l'argent nécessaire à l'achat d'autres produits.

L'élevage ne poursuit pas ces seuls objectifs matériels. Il est aussi nécessaire à l'acquisition d'une épouse. Lorsqu'il s'agit de communiquer avec les puissances surnaturelles ou avant une opération exigeant leur concours, ou tout simplement quand on désire festoyer à l'occasion d'une cérémonie collective, le bœuf constitue une victime sacrificielle de premier choix. Le recours à l'animal dans de nombreuses circonstances de la vie rituelle ou religieuse explique en partie pourquoi on retrouve, déposées dans les sanctuaires des Dinka d'Afrique orientale, les petites figurines de bétail fabriquées par les jeunes garçons, ou les raisons qui poussent les Peul du Sénégal à apprendre l'art de la divination dès leur plus jeune âge en interprétant les taches du pelage de leurs bêtes et en les reproduisant sur leurs modelages.

Pour les hommes qui l'élèvent, le bœuf est à la fois dissemblant et différent par nature — ce n'est pas un être humain —, et pourtant extrêmement proche d'eux. Cette proximité est le fruit d'une construction subtile où les humains à la fois empruntent à leurs animaux en cherchant à leur ressembler physiquement, et projettent sur la collectivité du troupeau des caractéristiques structurelles de leur propre société. D'un

côté donc, mimétisme morphologique et comportemental : les gestes et les pas de danse reproduisent la silhouette de l'encornure et des mouvements de la démarche des animaux ; les ornements suspendus aux cornes sont les mêmes que ceux portés par les danseurs et les jeunes bergers se parent de cornes postiches ; la composition de l'ornementation corporelle obtenue à partir de poudre d'ocre, de charbon ou de kaolin, évoque la disposition et les teintes des taches de la robe ; on donne à l'enfant ou au jeune initié un veau qu'il devra élever et avec qui il partage un nom dont il fait sa devise. De l'autre côté, le troupeau — et la place qu'y occupe chaque bête — est décrit par les pasteurs en des termes identiques à ceux qu'ils utilisent pour détailler leur propre organisation lignagère et familiale : « Un homme connaît chacun des animaux de son troupeau et des troupeaux de ses voisins et parents ; couleur, mouvement des cornes, signes particuliers, nombre de tétines, quantité de lait fournie ; il sait son histoire, celle de ses ancêtres, celle de sa progéniture » (Evans-Pritchard 1968 : 56). Il y a ainsi des lignages bovins comme il y a des lignages humains. Les uns et les autres se développent, croissent ou décroissent en parallèle. L'une des raisons en est qu'il n'y a pas de mariage possible sans circulation de bétail : les changements intervenus dans les lignages bovins témoignent alors de ceux touchant à la communauté humaine. Les animaux issus d'une longue généalogie parce qu'ils appartiennent au lignage bovin d'origine portent les marques de cette ancienneté qu'ils transmettent à leur progéniture, à travers des traits morphologiques et comportementaux particuliers, parmi lesquels l'attachement qu'ils manifestent à la famille de leurs bergers dont on dit qu'il est le fruit d'une longue coexistence que seules peuvent produire des relations de parenté (Baroin et Boutrais, 2008 : 24).

Les pasteurs prêtent encore à leurs bêtes des compétences semblables aux leurs telle que la capacité à comprendre ou à anticiper leurs propres intentions<sup>9</sup>. Les Peul Wodaabé (Niger) possèdent ainsi plusieurs espèces de bovins et tiennent pour la plus noble celle des grands zébus à robe rouge (*bororodji*), bêtes nerveuses et farouches avec lesquelles ils ont réussi, au fil des siècles, à nouer une mutuelle entente. Cet accord tacite entre le pasteur et son troupeau s'exprime en diverses occasions : au puits par exemple, où les bergers et leurs vaches, venus chacun de leur côté, se retrouvent, les premiers appelant les secondes individuellement, par leur nom, pour les faire boire (Dupire 1996 : 89). Lors des conflits où le troupeau se transforme en une armée de fantassins pourvus de cornes redoutables, les animaux participent activement à la défense de leur berger qui court en les appelant, et qu'ils suivent à vive allure. « Sur son signal, [les zébus] s'arrêtent et l'entourent ; protégé par son troupeau à demi sauvage et qui n'obéit qu'à lui, il peut répondre à une attaque de l'extérieur » (*Idem* : 97). De même, lors des réunions d'hivernage où un homme mariant son fils présente son troupeau à la famille de la fiancée : afin de faire valoir la force physique des animaux, leur indépendance de caractère et le pouvoir de persuasion du berger et futur marié, les vaches sont incitées à combattre et à s'encorner, puis à partir au galop enserrant dans un nuage de poussière ocre les campements rassemblés jusqu'à ce que, du bâton et de la voix, le jeune homme calme leur ardeur (*Idem*).

---

<sup>9</sup> De ce point de vue, les pasteurs africains ne diffèrent pas de leurs pairs européens. Voir à ce sujet le petit livre suggestif de Vinciane Despret et Jocelyne Porcher (2007).

### *Du sensible comme source de connaissance*

Flanc contre flanc. Edward Evans-Pritchard a rendu compte avec une grande précision de la manière dont les Nuer, jour après jour, cimentent cette étroite association avec leur bétail par l'exercice d'un contact physique permanent et l'exploration fréquente et répétée du corps de leurs bêtes. Le cas des Nuer est exemplaire en ce que l'identification de l'homme à l'animal est chez eux particulièrement poussée, n'allant pas d'ailleurs « sans excès » comme le notait leur ethnologue.

« Le Nuer et son troupeau forment un corps communautaire et solidaire en ses intérêts, au service duquel l'un et l'autre règle sa vie. La symbiose va jusqu'au contact physique le plus étroit » (*Idem* : 59), favorisant un lent processus d'imprégnation commencé dès l'enfance. « Les enfants, dès qu'ils peuvent se traîner à terre, font intime connaissance avec les troupeaux. Leur terrain de jeu, c'est le kraal où ils font la culbute, se roulent et se couvrent de bouse » (*Idem* : 57). Ils partagent les télines avec le veau pour boire le lait à même (*Idem* : 41). De son côté, la fillette peut apprendre, pendant que sa mère traie, à caresser doucement les oreilles ou le vagin de la vache afin de la calmer (Dupire 1996 : 88) ; et il revient aux garçonnetts de dresser au portage les jeunes taurillons en les montant à cru (*Idem* : 95). Lorsque les bêtes sont au repos, les hommes adultes aiment à frictionner et caresser leurs bœufs favoris, les nettoyant et leur arrachant les tiques du ventre et du scrotum<sup>10</sup>. Les Nuer incisent le museau des veaux, laissant couler le sang, afin de les fortifier ; dans un but similaire, ils s'appliquent le même traitement en se scarifiant les jambes et le bas du dos (Evans-Pritchard 1968 : 47). A l'instar d'autres pasteurs d'Afrique orientale, ils se frottent la peau de la cendre

---

<sup>10</sup> Je renvoie à une scène particulièrement parlante du film de Jean Arlaud, *Nyangatom - Les fusils jaunes* (cf. bibliographie) où l'on voit un homme, pesant de tout son poids sur le flanc de son bœuf, se consacrer à sa toilette avec une évidente satisfaction.

des bouses qui leur sert également de teinture, de dentifrice et de fixatif pour les coiffures. Les excréments entrent dans la composition des peintures corporelles. On se lave les mains et le visage avec l'urine (*Idem* : 49). Ces différents traitements du corps avec des résidus animaux instaurent une forte correspondance olfactive qui vient étayer la similitude voulue des apparences physiques : hommes et bêtes en viennent à dégager un même parfum de lait, d'urine et de bouse mêlés. Lorsqu'un lignage nuer décide de faire d'un jeune captif enlevé aux Dinka, un membre à part entière de la communauté, le représentant du lignage sacrifie un de ses bœufs puis le jeune homme est enduit du contenu non encore digéré de l'estomac tandis qu'on prie les esprits et les ancêtres lignagers de lui faire accueil (*Idem* : 254). Ce n'est pas seulement parce que le corps du garçon est barbouillé d'une substance issue du corps de l'animal qu'il est intégré au lignage nuer ; c'est aussi parce que, à la suite de cette opération, l'odeur qu'il exhale est celle d'une bête du lignage et le désigne ouvertement, aux narines des vivants et aux ancêtres, comme un nouveau membre de ce même lignage. L'élaboration constante par les hommes d'analogies chromatiques, morphologiques et olfactives les pousse en parallèle à façonner leur anatomie. Les qualités physiques animales que les pasteurs se plaisent à reproduire à travers leurs postures corporelles ou les couleurs qu'ils s'appliquent sur l'épiderme sont celles-là mêmes qu'ils ont créées chez leurs bêtes au terme de sélections et de transformations savantes : recherches de robes particulières, manipulation de la bosse des jeunes afin qu'elle soit bien renflée et dodeline au rythme de la marche ; modification de la pousse des cornes de façon à produire des configurations particulières.

Il importait de remémorer l'unité, la complexité et la singularité de cette civilisation pastorale africaine où, selon l'expression d'Evans-Pritchard, les hommes

«mettent du bétail » dans la définition de tous les aspects de leur vie sociale, esthétique et affective ; où les liens qui les unissent sont matérialisés par la circulation des animaux (sous forme de prêts, de vols, d'échanges, de dons); où le bétail ne fournit aucun travail agricole, mais où les pasteurs, même lorsque les conditions écologiques ne sont pas (ou plus) favorables à sa prospérité, demeurent prêts à de grands sacrifices pour le conserver. C'est ainsi que de multiples manières, les gestes du toucher, souvent furtifs, — caresses, palpations, traite, enductions, taille, incisions... —, tissent une fine toile d'échanges entre les hommes eux-mêmes, dès le plus jeune âge, à travers leurs bêtes, et entre les hommes et leurs bêtes. Précisons encore que le plaisir que procure aux éleveurs le spectacle de leurs troupeaux, maintes fois mentionné par les ethnologues, ne se nourrit pas uniquement de la conscience de la valeur des animaux, qu'elle soit d'ordre alimentaire, socio-économique ou rituelle. Il prend aussi sa source dans la certitude d'une connaissance réciproque des uns par les autres : si le pasteur et ses bêtes se connaissent et se reconnaissent, même à distance, c'est aussi à l'assise sensorielle de leur relation qu'ils le doivent, édifiée au cours d'une existence passée dans une extrême contiguïté physique, qu'a permis de structurer une multiplicité d'interactions quotidiennes sollicitant tout à la fois l'odeur, le toucher, le son et l'intonation de la voix ou du cri, les appels et les répons, la mémorisation visuelle des silhouettes, des démarches et des mouvements. Les fondements de l'attachement<sup>11</sup> des hommes à leurs bêtes et des bêtes à leurs maîtres sont là.

Ces mains enfantines qui modèlent la terre tiennent donc leur compréhension des formes de cette proximité relationnelle et d'une attention constante portée aux

---

<sup>11</sup> L'attachement « ce très beau mot, qui dit la contrainte et le lien affectif [...] c'est ce qui nous lie, nous retient, nous tient, et ce que nous aimons, qui nous relie, dont nous sommes une part » (Hennion 2006 : 167).

animaux : elles se sont exercées au contact dur des muscles ou des os du bétail saillant sous la peau, connaissent la douceur du poil de la gorge ; la chaleur et la mollesse du pis qu'elles traient leur sont familières. Elles savent évaluer la santé de la bête à la consistance de la graisse implantée dans la bosse. C'est à cette intimité éprouvée du corps et de la main, agrégeant une multiplicité de sensations dont l'éclat est réactivé à chaque fois qu'ils façonnent la glaise, que les petits modeleurs font appel pour penser les formes qu'ils donnent à leurs figurines. Ils transposent ainsi dans la matière des expériences esthétiques et affectives intenses qui ne fructifieront que lorsque, ayant définitivement laissé leurs miniatures de terre et devenus adultes, ils posséderont à leur tour des vaches et des boeufs et seront donc en mesure, par leur médiation, de prendre pleinement part à la vie sociale.

Les pasteurs africains ont installé le bovin dans la position d'un tiers auquel ils prêtent des intentions, des compétences et une organisation sociale (celle du troupeau) comparables aux leurs. La relation ainsi instituée est circulaire. Pour eux, parler de leurs animaux revient à parler d'eux-mêmes et de leur propre société. C'est exactement ce que les enfants apprennent en fabriquant leurs vachettes et en les plaçant au cœur de leurs jeux : les figurines sont à la fois les instruments et les enjeux des joutes, des défis, des simulations et des échanges qui en rythment le déroulement. Le recours au modèle réduit, le processus même de sa fabrication comme l'adaptation sur un mode ludique et condensé des interactions empruntées aux adultes permettent aux jeunes pasteurs de totaliser la somme des sensations et des émotions éprouvées au contact du bétail, et de l'articuler aux codes et aux règles régissant des rapports sociaux déterminés par l'élevage : ainsi, non seulement la réduction d'échelle produit un homologue figuré de l'être réel, l'animal, et, par l'inévitable simplification formelle

qui s'ensuit, en offre une appréhension et une intelligibilité plus grandes, mais elle a aussi pour effet de permettre d'agir sur la perpétuation et la construction de liens sociaux qui puisent leur force dans l'exercice d'une intimité corporelle avec les bêtes<sup>12</sup>. Pour le dire autrement : c'est par l'engagement de leur corps dans le rapport aux bêtes que les jeunes bergers apprennent leur monde social. Les figurines de terre crue rendent visible cette nécessaire corrélation. Engagement vital : « Une société ne peut se maintenir si elle n'est pas attachée inconditionnellement à des valeurs, lesquelles, pour être inconditionnelles, doivent avoir un aspect sensible qui les protège du travail de sape de la raison », confiait Lévi-Strauss en 1988 (1988 : 121), réitérant son refus d'un « divorce entre l'intelligible et le sensible », et rappelant la nécessité de considérer les réalités les plus concrètes, susceptibles d'être signifiantes « en deçà du plan de la connaissance scientifique, sur celui de la perception par les sens » (Lévi-Strauss 1983 : 165-166)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Le lecteur aura certainement décelé dans ces quelques lignes l'influence de la définition du modèle réduit proposée par Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*. De l'illusion que la miniature donne de mieux connaître et maîtriser dans sa totalité l'objet ou l'être réels qu'elle reproduit, Lévi-Strauss infère qu'elle « gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique » (1962 : 34-35). Attentif à la question de l'émotion esthétique et engagé dans une réflexion sur la place de l'art qui relèverait à la fois de la connaissance scientifique et de la pensée mythique, il n'évoque pas l'usage du modèle réduit et ses effets dans un contexte d'interaction sociale. Voir également Laugrand 2010.

<sup>13</sup> Un refus qui a traversé toute son œuvre. La citation est tirée d'un chapitre du *Regard éloigné*, « Structuralisme et écologie », où Lévi-Strauss, appelant de ses vœux une anthropologie attentive à la matérialité du monde et des corps, se rapproche des positions de Merleau-Ponty, pour qui les expériences humaines se tiendraient dans un aller-retour entre « corps et conscience, matière et esprit, visible et invisible » (Droit, 2010 : 6). Il précise ailleurs : « D'accord avec Merleau-Ponty pour reconnaître que [la vision du peintre] et [la pensée sauvage] puisent "à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir" [...] je cherche la logique de ce sens, pour lui antérieur à toute logique [...]. Ce qui, pour Merleau-Ponty explique, ne fait en somme pour moi qu'énoncer les données du problème, et délimiter le plan phénoménal à partir duquel il deviendra possible – et il s'agira – d'expliquer » (Lévi-Strauss 1971 : 45).

### *Contrepoints européens*

Aux modelages d'argile répondent dans les Alpes de petites sculptures en bois taillées par les enfants (les garçons surtout) ou, pour eux, par leurs aînés. Elles figurent dans leur grande majorité des bovins. Ces petits troupeaux peuvent comporter plusieurs centaines de pièces que les familles gardent parfois dans ces autres sanctuaires que sont les greniers, chaque génération ajoutant éventuellement son stock à celui de la précédente (Goldstern 2007 : 239-240<sup>14</sup>). Je rappellerai brièvement les traits les plus saillants de ces sociétés montagnardes anciennes. A la culture des céréales (blé, orge, seigle) et au jardinage assurant l'essentiel de l'alimentation est associé un élevage laitier, de type familial ou communautaire, pourvoyeur de beurre, de fromage et de viande dont les hommes retirent quelques avantages pécuniaires. De la même manière qu'en Afrique, mais suivant d'autres impératifs écologiques, ceux-ci règlent leur existence en fonction des exigences de leurs bêtes, variables selon les saisons : en hiver, le bétail demeure dans des étables de moyenne altitude ou de fonds de vallée. A la belle saison, il se déplace vers les pâturages d'estive. La morphologie sociale se transforme en fonction de ces cycles : les très nombreux travaux d'été n'intéressent pas seulement la surveillance des troupeaux et la fabrication de beurre et de fromage mais aussi les moissons et la fenaison nécessitant une répartition des lieux de résidence comme des tâches, entre hommes et femmes, jeunes et vieux. Le bétail « anime » également le paysage<sup>15</sup> puisque les hommes sont obligés pour le nourrir de transformer des surfaces herbues en prairies destinées à produire du fourrage. Les bovins sont encore présents à leurs côtés dans le travail : labours, là où le terrain le

---

<sup>14</sup> Eugénie Goldstern évoque le cas d'un garçonnet à la tête d'un troupeau de cent trente vachettes de bois portant chacune leur nom inscrit sur le flanc (*Idem* : 235).

<sup>15</sup> J'emprunte cette expression à Pierre Gourou.

permet, dépiquage, transports de foin et d'instruments agricoles. Enfin, on fume les champs avec leurs déjections.

Dans certaines vallées des Hautes-Alpes, une proximité comparable à celle que l'on observe en Afrique réunit hommes et bêtes dans un même logis de Noël à mars, durant les trois mois les plus froids. Les montagnards ont eux aussi plaisir à embellir leurs animaux. De même que les pasteurs d'Afrique orientale ornent les cornes de leurs boeufs favoris de pompons ou de touffes de longs poils flottant au vent et pris à la queue des buffles, de même, lors des transhumances, les éleveurs des Alpes, ou de Lozère, parent toujours le front de leurs vaches de compositions florales semblables à des ostensoirs, rehaussées de miroirs réfléchissant la lumière et de drapeaux magnifiant l'amplitude de l'encornure<sup>16</sup>. Les bêtes les plus fleuries de ces troupeaux à l'allure royale sont leurs « reines », ainsi dénommées pour leur statut de meneuses.

Les enfants participent aux activités pastorales essentiellement en surveillant les animaux. Pas seulement dans les montagnes. Comme le dit joliment, et non sans humour, une femme de Minot en Châtillonnais évoquant une enfance passée aux champs auprès des vaches : « Ici les vaches c'était comme en Egypte, c'était les vaches sacrées ! On en était esclaves » (Verdier 1979 : 172). Cette demie boutade rappelle la place prépondérante que tenait la garde des bêtes dans l'éducation des enfants il y a une cinquantaine d'années ; elle en affirme également le caractère très contraignant. Dès l'âge de six à sept ans, garçons et filles étaient astreints à ce labeur qu'ils partageaient éventuellement avec la génération la plus âgée, celle des grands-parents, les filles poursuivant parfois jusqu'au mariage. C'est « aux-champs-les-vaches », nous rappelle Yvonne Verdier, que les enfants apprenaient à la fois la

---

<sup>16</sup> Voir la description faite par E. Goldstern d'un de ces troupeaux couronnés en Autriche (2007 : 54).

toponymie, la structure foncière, la botanique, la zoologie, les cycles saisonniers... et le « travail » (*Idem* : 168), entendu comme le processus d'acquisition tant des techniques de garde que de la capacité à endurer diverses épreuves : froid, faim, peur et solitude. Surveiller les animaux afin qu'ils ne paissent pas n'importe où et n'importe quoi, les abreuver et veiller à leur confort avant le sien propre signifiait supporter, savoir attendre, « languir », être patient. Autre témoignage en Lozère : « On était sous la pluie, mal chaussés, mal couverts, on avait de ces manteaux, des capes en bure de cadis. Alors la pluie, ça la chargeait, ça vous pénétrait les vêtements, on était trempés... Oh ! J'en ai pleuré plus d'une fois... Et dans le brouillard qu'on y voyait rien... Là c'était pénible !... » (Renaux 1998 : 328). Les mêmes vertus pédagogiques et morales sont attribuées en Afrique à la garde du bétail qui peut présenter une pénibilité majeure : en zone sahélienne, dès l'âge de dix – douze ans, les jeunes bergers doivent pouvoir rester loin du campement familial pendant plusieurs semaines. Même s'ils sont souvent accompagnés d'un membre de leur fratrie ou d'autres camarades d'âge menant également leur troupeau dans les pâturages, l'exercice n'en reste pas moins très difficile en ces régions où l'eau et les herbages sont rares. Rappelons que l'apprentissage de l'activité pastorale est aussi, dans les deux cas, l'apprentissage de la distinction entre filles et garçons et, partant de là, entre les comportements et les tâches des uns et des autres. En Châtillonnais comme en Lozère, les premières doivent associer à la surveillance du bétail des travaux de couture qui les absorbent tout autant et dont l'exécution est censée les aider à acquérir les qualités nécessaires à leur future condition d'épouse. Aux seconds, il est permis de « galopiner » : dénicher et capturer les oiseaux, tuer les vipères, pêcher, construire des cabanes...(Verdier 1979 : 172). Dans l'Afrique des pasteurs, si les fillettes s'occupent du petit bétail, elles ne peuvent

mener à la pâture les troupeaux de bovins ; leur place est auprès de leur mère à aider à la traite et à veiller sur les jeunes animaux.

Dans les sociétés européennes pratiquant l'élevage, vaches et bœufs apparaissent comme des compagnons aux côtés de qui l'on vit, marchant sur les mêmes chemins et avec qui l'on partage éventuellement le même toit ; pour qui d'un même geste et sur les mêmes pentes, on fauche l'herbe destinée à leur fourrage et les céréales dont on se nourrit ; avec qui l'on travaille et qui soulagent les hommes du poids de labours harassants. Ces animaux sont des compagnons en ce sens propre qu'ils les accompagnent tout au long de leur existence, sont présents à leurs côtés, les suivent en leurs activités, les partagent pour une part. Ils sont « de la maison », domestiques autrement dit. Des compagnons mais non des pairs ; une asymétrie qui, au quotidien, n'interdit pas à l'éleveur dans les relations qu'il instaure avec ses bêtes d'éprouver de la complicité et de l'affection et de leur manifester de l'attention ou de la compassion. L'identité de ces « compagnons », telle que les éleveurs l'ont élaborée, diffère de celle des bêtes africaines. En ces pays de tradition chrétienne, restent vivaces des sensibilités différentes et ambivalentes à leur égard : pendant des siècles, l'exégèse des textes sacrés par les clercs ainsi que les rites les ont présentés à la fois comme des créatures créées par Dieu et qui, en tant que telles, avaient leur place dans les mises en scène de la Nativité, et comme des créatures que Dieu avait voulu soumises à l'homme et à son œuvre de fructification des biens terrestres. Leur statut juridique, hérité du droit romain, confirme cette double nature : les bovins, comme tous les animaux domestiques, demeurent des biens, meubles ou immeubles (selon qu'ils sont, ou non, rattachés à une propriété agricole). La législation depuis un siècle et demi ne cessant d'évoluer, ils jouissent aujourd'hui, au même titre que les autres

animaux, d'un statut pour le moins ambigu, celui de choses, mais animées et douées de sensibilité. Compagnons, donc, ils demeurent. Nous trouvons dans l'étymologie du mot un élément de définition de la relation associant le paysan à ses bêtes : le « compagnon » est celui qui « mange son pain avec », *cum panis*, qui le partage. Comment alors ne pas penser aux céréales que les hommes cultivent pour leur alimentation et celle de leurs animaux et dont le son, c'est-à-dire le résidu de la mouture, vient enrichir, lors des longues périodes de stabulation, la ration d'herbes fourragères ? A l'inverse, les grandes vaches mâtinées de zébu qu'élèvent les pasteurs d'Afrique, bien que domestiquées, demeurent pour nombre d'entre elles des bêtes dont la vivacité et la combativité les rapprochent davantage de l'animal sauvage, et les hommes ne procèdent à aucune culture pour les nourrir. A la lumière contrastée des données européennes, le rapport des pasteurs africains à leurs bêtes acquiert encore de la précision. Il est supporté par une intention majeure : chercher le même dans un Autre ontologiquement différent pour mieux circonscrire leur propre humanité.

Revenons aux figurines alpines. Elles diffèrent radicalement des modelages façonnés par la seule pression des doigts, tant par le matériau utilisé que par le recours à des outils : couteau, scie, gouge. Trois types de sculptures en bois coexistent<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> D'autres sont réalisées avec des fruits (pommes de pin, petites courges et citrouilles,...), auxquels on ajoute des bâtonnets en guise de pattes et de cornes, ou avec des os d'astragale distribués aux enfants après l'abattage des bêtes. Il existait également dans les Alpes des représentations de petit bétail et de volaille.

Eugénie Goldstern fut parmi les premiers ethnologues à consacrer une analyse minutieuse à ces objets et à les collecter. Dans l'intérêt qu'elle leur porta, elle fut précédée par deux ethnographes suisses, Leopold Rütimeyer (1856-1932) et Théodore Delachaux (1879-1949), également collectionneur et peintre, ami de Giovanni Giacometti, père d'Alberto et de Diego, et directeur du musée d'ethnographie de Neuchâtel de 1921 à 1945. C'est essentiellement en Suisse et en Italie (val d'Aoste) qu'elle mena ses enquêtes à ce sujet. Les principales collections de ces objets se trouvent actuellement dans les musées d'ethnographie de Neuchâtel, Genève, Berne et Vienne.

Née à Odessa en 1884, E. Goldstern entreprend en 1911 des études d'ethnologie à Vienne qu'elle poursuit en 1913 à Neuchâtel sous la direction de Arnold Van Gennep. Sur les

Type 1 - La figurine est taillée dans un rameau fourchu et la représentation de l'animal se réduit à un corps cylindrique sans pattes et sans queue mais pourvu d'une grande paire de cornes en lieu et place de la tête. Le relief du ventre est aplani de manière à ce que l'objet puisse être posé sans rouler [fig.5]. Tenant par le tronc leurs petites vaches de bois longues de dix à vingt centimètres, toutes cornes dehors, les enfants les font lutter à l'instar des adultes organisant les combats de reines lors de la montée à l'alpage<sup>18</sup>.

Type 2 - Un plot de sapin scié droit à chaque extrémité et présentant à l'une d'entre elles un verticille de deux branchettes taillées en pointe et figurant les cornes. Comme dans le cas précédent, ni les pattes ni la queue ne sont représentées. Certains exemplaires comportent une sorte de troisième « corne » pointant entre les deux autres : il s'agit du pied de la selle à traire que l'on fixe à la tête de l'animal lors des remues [fig.6, dessins n° 10, 11, 12, 13. Le n°12 comprend cette troisième « corne »].

Type 3 - Le corps revêt la forme d'un parallélépipède dans lequel peuvent être encastés des bâtonnets pour figurer les cornes, les pattes et même une queue [fig.6, dessins n°16 à 26]. Quelques encoches suffisent à signaler certaines caractéristiques anatomiques : courbe concave des flancs ou du bassin, colonne vertébrale, paire de cornes (n°16 et 26). Les types 2 et 3 ne figurent pas des vaches de combat (leurs cornes sont atrophiées) mais des vaches laitières. Certaines figurines sont ferrées de

---

conseils de ce dernier, elle commence l'ethnographie du village de Bessans en Savoie. En 1920, elle soutient sa thèse sur Bessans à l'université de Fribourg. Ayant obtenu la nationalité autrichienne en 1933, elle retourne vivre à Vienne. Elle meurt déportée à Sobibor en 1942. « Animaux-jouets des pays alpins », l'article dont nous tirons l'essentiel de nos données ethnographiques, est le dernier qu'elle ait écrit, en 1924.

<sup>18</sup> Le val d'Hérens (Suisse) et le val d'Aoste (Italie) sont réputés pour leurs combats de reines, la race d'Hérens étant aujourd'hui essentiellement élevée à cette intention. Th. Delachaux collecta un grand nombre de ces vaches de combat miniature, dans les cantons de Vaud, du Valais et des Grisons en Suisse ainsi que dans le Val d'Aoste. Elles sont depuis conservées au musée d'ethnographie de Neuchâtel. Il rapporta également d'Angola de petits bâtonnets fourchus, sans décor, figurant des bovins.

clous sur la paroi ventrale reproduisant les fers que l'on met aux sabots des bêtes. Tous ces objets sont enrichis d'une ornementation plus ou moins profuse réalisée en champ levé à l'aide d'un couteau (type 1 et 2) : étoiles pour les taches du pelage (parfois également peintes)(n°11), bordures dentelées pour les frises des poils du chignon (n° 20), bandeaux de lignes de zigzags ou de triangles pour le collier de sonnailles (n°20 et 21. Voir également figure 5).

Les enfants puisent largement leur inspiration dans les motifs ornant les objets du quotidien, le mobilier et les éléments d'architecture : étoiles à six branches, croix de Malte, frises de lignes brisées, de losanges, de sabliers, de dents de loup, fleurs, coeurs... Ils gravent, ou appliquent au fer rouge, des lettres (initiales de propriétaires) et gravent, ou griffonnent au crayon, sur le flanc de leurs sculptures des mots (noms de vaches ou de propriétaires). En inscrivant sur leurs œuvres des caractères d'écriture, ils perpétuent l'usage selon lequel on incise fréquemment sur les objets en bois des noms ou des initiales, des fragments de textes, des monogrammes religieux (I.N.R.I. et I.H.S. en particulier) ou des dates (de naissance pour un berceau, de construction ou d'agrandissement pour une charpente ou une cheminée). Le recours à des signes graphiques conventionnels, iconiques ou scripturaires, va ainsi de pair avec une schématisation formelle extrêmement poussée de la morphologie de l'animal (corps parallélépipédiques, simples encoches pour figurer le creusement de la taille ou ruban d'entailles pour la colonne vertébrale par exemple), jusqu'à le rendre méconnaissable pour qui n'est pas familier avec ces objets.

Les enfants emploient un mode de transcription similaire pour figurer les pis des vaches, organes essentiels s'il en est dans une économie laitière. On doit à E. Goldstern (2007 : 244-246) d'avoir fait le relevé et la description de ces étonnants dessins gravés

sur l'arrière-train de certaines figurines (type 3). Il ne s'agit plus dans ce cas du transfert et de l'adaptation à un autre support d'un vocabulaire graphique développé ailleurs — comme celui des décors d'objets usuels — mais d'une véritable invention graphique. Variant selon les vallées, plus ou moins complexes dans leur réalisation, ces dessins reproduisent des détails anatomiques précis de la mamelle d'une vache — tracés des trayons, veines mammaires, disposition des quatre pis [fig. 7]. Les enfants ont ainsi choisi de restituer sous la forme de compositions linéaires des éléments structurels organiques, montrant leurs capacités d'élaboration graphique et d'abstraction à partir d'un modèle réel à la conformation extérieure imprécise. Il est cependant probable que c'est aussi à partir des sensations éprouvées par les doigts au cours de la traite qu'ils ont imaginé ces représentations du schéma interne des mamelles<sup>19</sup>.

La préférence des petits montagnards pour une figuration schématique plutôt que réaliste de la morphologie et de l'anatomie bovines témoigne de préoccupations différentes de celles des bergers africains. D'un côté, l'ajout de motifs iconographiques et de caractères d'écriture procède d'une intention décorative certaine où se manifeste le désir d'embellir des objets auquel on tient, parce qu'on a passé du temps à les réaliser et parce qu'ils représentent le « bétail chéri », *liebes Vieh*, celui auprès duquel on vit et que l'on qualifie également de toutes sortes d'épithètes affectueuses (*Idem* : 247) ; de l'autre, l'inscription d'initiales et de noms vise à doter ces figurines de marques visuelles de propriété, indices graphiques d'une relation aux animaux fondée sur cette conception selon laquelle ils sont à la fois des êtres vivants, dont la bonne santé est la

---

<sup>19</sup> En 1924, les dessins les plus couramment incisés se réduisaient le plus souvent à deux courbes accolées (les veines) barrées de quatre traits (les pis) [fig. 7, n° 3], et semblaient sur la voie d'une simplification rapide en un motif de croix [n° 3b], dont la signification était en passe d'être oubliée.

condition de la prospérité collective, et des biens. Les motifs figurant des objets fabriqués par les hommes pour leurs animaux – collier de sonnailles, fers des sabots, ou, en trois dimensions, selle à traire–, ont pour effet d’associer étroitement ceux-ci aux instruments de leur domesticité, et de signifier aussi ce statut, d’être à la fois des biens et des vivants au service des hommes.

Les enfants des Alpes n’ont pas choisi de rendre perceptibles cette *connaissance par contact* que traduisent les modelages africains. Non que ce type de façonnage leur soit inconnu. Th. Delachaux a collecté des petits animaux de glaise, entièrement modelés à la main ou estampés dans des moules dans un style réaliste, puis cuits et souvent émaillés, réalisés par des enfants dans des vallées où la poterie était diffusée<sup>20</sup>. Mais ces céramiques, œuvres de potiers en herbe, s’inspirent de modèles élaborés par les adultes et repris des images imprimées ou de la statuaire ; elles ont déjà intégré la sphère des arts populaires pour devenir moins des jouets que des produits pittoresques destinés à être vendus en ville comme souvenirs. L’incorporation d’un socle désigne d’ailleurs la vocation ultime de ces objets : décorative.

L’usage soutenu qui est fait de l’ornementation graphique révèle une double intention chez les jeunes sculpteurs : faire en sorte que leurs ouvrages de bois soient, de ce point de vue, comparables à ceux de leurs aînés, et qu’ils participent ainsi à l’élaboration d’une culture matérielle à la fois commune et singulière, puisque puissamment marquée de signes identitaires. Ornementer ses propres productions permet en effet à l’enfant d’assimiler et de comprendre ce qui relève du même et du

---

<sup>20</sup> Canton de Berne. Delachaux 1914. Les collections de jouets de Th. Delachaux ont été récemment montrées au public du musée d’ethnographie de Neuchâtel dans une exposition intitulée *Retour d’Angola* (6 décembre 2007-31 décembre 2010).

différent, ce qui est d'ici, et ce qui vient d'ailleurs. Cet usage révèle également en retour la force de l'ascendant visuel qu'exercent, sur les enfants dès leur plus jeune âge, les motifs graphiques incisés dans le bois des objets et des maisons dans lesquels ils vivent. Ceux-ci contribuent à installer une cohérence iconique et esthétique en laquelle les hommes se reconnaissent, que l'on peut rapprocher de ce que le médiéviste Paul Zumthor, à propos des images, définissait comme un *tissu iconique* : « Des liens se nouent entre les images produites par les divers arts pratiqués dans un certain espace durant un certain temps ; des échanges circulent, des réseaux se ramifient, au point qu'un tissu iconique tend à recouvrir la plus grande partie – virtuellement la totalité – du monde perçu. » (1993 : 346).

En Afrique, les figurines condensent dans leurs formes une pluralité de sensations et d'émotions vécues au contact physique d'autres êtres vivants. En Europe, la géométrisation des corps animaux et la schématisation qui en résulte présupposent une distanciation au modèle vivant : la réduction d'échelle propre à la miniaturisation va alors de pair avec une réduction à quelques traits formels considérés comme nécessaires à la définition de l'animal (cornes, collier de sonnailles, pis), et à son statut, en tant que bien singularisé par un nom. Si la forte présence, dans la culture visuelle locale, des signes graphiques favorise cette opération intellectuelle, cette dernière est également rendue possible par la conscience qu'ont les enfants de leur pouvoir de médiation pour désigner, identifier, authentifier, signifier et communiquer.

Le procès d'abstraction qui accompagne toute représentation plastique d'une forme naturelle – ici, un animal – est, cependant, également à l'œuvre dans les deux cultures que nous avons considérées. Et quelle que soit l'emprise des techniques de transcription graphique, la production de ces œuvres enfantines y est le fruit d'un

processus d'imprégnation de formes vivantes au cours duquel les enfants éprouvent la matérialité du monde. Son déroulement s'appuie sur des opérations de sélection et d'appropriation de certains éléments formels aux dépens d'autres, considérés comme particulièrement prégnants parce que socialement valorisés par les adultes. Les enfants donnent donc à leurs productions les configurations qu'agrée leur communauté. Ce faisant, en les façonnant, ou en les dessinant, les enfants les font leurs. L'attachement, déjà évoqué, aux règles et aux valeurs de leur monde social se construit aussi par le façonnement et la reproduction de ces univers formels.

Dans le texte où il évoque le souvenir d'enfance cité dans ces pages, Serra écrit ceci : « Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais davantage sur le poids que sur la légèreté, et j'ai par conséquent plus à en dire. [...] J'ai plus à dire sur les ajustages perpétuels et méticuleux du poids, plus à dire sur le plaisir qui provient de l'exactitude des lois de la gravité. » Il conclut par ces mots définissant son projet de création : « Inventer des méthodes à propos desquelles je ne connais rien, utiliser le contenu de l'expérience pour l'assimiler, défier ensuite l'autorité de cette expérience et donc me défier moi-même. » (1990 : 248-249). C'est lorsqu'il assista, enfant, au spectacle du vaisseau glissant à la mer dans le fracas des billes de bois que Serra acquit une part de ce savoir, sensible avant d'être technique, sur ce qu'est le poids, qu'il ne cessa ensuite d'éprouver pour édifier une œuvre à la fois singulière (elle est unique et s'inscrit dans le défi : c'est le propre de l'art) et universelle. Le *poids* aurait ainsi été à Serra ce qu'était le *corps vivant* de l'animal aux enfants d'éleveurs : la matrice révélée par l'expérience sensible, d'une compréhension à venir du monde et de sa partielle maîtrise.

## Bibliographie

Arlaud, Jean

1978 *Nyangatom-Les fusils jaunes*, avec la participation de Serge Tornay, CNRS AV (SERDAVV), Films de la Lauze.

Baroin, Catherine et Boutrais, Jean

2008 « Bétail et société en Afrique », *Journal des Africanistes*, Le lien au bétail, 78, 1 et 2 : 9-52.

Benjamin, Walter

2000 *Je déballe ma bibliothèque*. Paris, Payot & Rivages poche/Petite bibliothèque (1<sup>ère</sup> éd all. 1972).

2007 *Sens unique*. Paris, Maurice Nadeau (1<sup>ère</sup> éd all. 1972).

Bonte, Pierre

2008 « De la boomanie au fétichisme du bétail. Une approche du pastoralisme en Afrique de l'Est », *Journal des Africanistes*, Le lien au bétail, 78, 1 et 2 : 197-217.

Coquet, Michèle

2001 « L'anthropologie de l'art », in Martine Segalen, ed., *Ethnologie — Concepts et aires culturelles*. Paris, Armand Colin.

2009 « Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre », *Cannibalismes disciplinaires – Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor. Paris, Institut national d'histoire de l'art et musée du quai Branly : 213-226.  
<http://actesbranly.revues.org/90>

Delachaux, Théodore

1914 « Jouets rustiques suisses », *Archives suisses des traditions populaires*, vol. XVIII : 101-112.

Despret, Vinciane et Porcher, Jocelyne

2007 *Etre bête*, Actes Sud.

Didi-Huberman, Georges

2000 *Etre crâne – Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris, Les Editions de Minuit.

Droit, Roger-Pol

2010 « Penser la chair du monde », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> octobre.

Dupire, Marguerite

1996 *Peuls nomades – Etude descriptive des Wodaabé du Sahel nigérien*. Paris, Institut d'ethnologie (1<sup>ère</sup> éd 1962).

Evans-Pritchard, Edward, E.

1968 *Les Nuer – Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote*. Paris, Gallimard, NRF (1<sup>ère</sup> éd angl. 1940).

Fabre, Daniel

2009 « 'C'est de l'art !' : le peuple, le primitif, l'enfant », in *Gradhiva*, Arts de l'enfance, enfances de l'art, 9 : 4-37.

Goldstern, Eugénie

2007 « Animaux — Jouets des pays alpins — Contribution à l'étude du jouet primitif » (1924), *Eugénie Goldstern (1884-1942) — Ethnologue de l'arc alpin*. Grenoble, Musée dauphinois.

Hennion, Antoine

2006 « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses », *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, actes du colloque du CRESAL, Saint-Etienne, 20-22 octobre 2004, in Michel Peroni et Jacques Roux ed. La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube : 161-174.

Laugrand, Frédéric

2010 « Miniatures et variations d'échelle chez les Inuit », *La fabrique des images – Visions du monde et formes de la représentation*, in Philippe Descola ed. Paris, musée du quai Branly-Somogy : 53-59.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

1971 « De quelques rencontres », Merleau-Ponty, *L'Arc*, 46.

1983 *Le regard éloigné*. Paris, Plon.

Lévi-Strauss, Claude et Eribon, Didier

1988 *De près et de loin*. Paris, Odile Jacob.

Merleau-Ponty, Maurice

1964 *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Gallimard (Folio/Essais).

Pontalis, Jean-Bertrand

1986 *L'amour des commencements*. Paris, Gallimard (Folio).

Priuli Gherardo

2004 *Vieux objets en bois de la montagne*. Avec la collaboration de Jacques Chatelain. Paris, Libris.

Renaux, Alain

1998 *Le savoir en herbe – Autrefois, la plante et l'enfant*. Montpellier, Les presses du Languedoc.

Serra, Richard

1990 *Ecrits et entretiens (1970-1989)*. Paris, Daniel Lelong Editeur.

Verdier, Yvonne

1979 *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris, Gallimard, NRF.

Zumthor, Paul 1993. *La mesure du monde – Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, collection Poétique.

## **Résumé**

Dans le champ des études en anthropologie de l'art et de l'esthétique, l'heure est davantage aux théories de la relation à l'œuvre finie (action, réaction et réception, cognition et émotion) qu'à des réflexions portant sur ses propriétés physiques (formes, matières, couleurs, sons, odeurs...) et sur ce qu'elles traduisent de la perception des qualités concrètes du monde. Afin de rendre compte de ce que les formes ouvrées à la main doivent à l'expérience sensorielle et de la manière dont celle-ci peut, par l'intermédiaire des artefacts, influencer sur l'élaboration des relations qui fondent toute existence sociale, l'auteur s'appuie sur une ethnographie comparée de sociétés agropastorales traditionnelles, africaines et européennes, partageant une même passion pour l'élevage des bovins, et sur l'analyse de représentations fabriquées par les enfants figurant ces animaux. Si jouer avec ces figurines les familiarise avec les règles de la vie collective, le fait de matérialiser par des formes plastiques les sensations nées du contact avec l'animal concourt tout autant à cet apprentissage : en Afrique, c'est par l'engagement de leur corps dans une relation mimétique aux bêtes que les jeunes bergers apprennent leur monde social. En Europe, cet engagement est médiatisé par les signes graphiques.

Mots clés : enfance, expérience sensible, bétail, corps, modèle réduit, signes graphiques.

## Légendes des illustrations

Figure 1 – *Essere fiume1*, 1981. Pierre naturelle et pierre taillée. 40 x 40 x 50 cm environ chacune. Collection particulière, Turin. Ph. Salvatore Mazza. © ADAGP, Paris.

Figure 2 – Zébu. Terre crue. Soudan, nuer. L. : 15 cm environ. Oxford, Pitt Rivers Museum (mission E. Evans-Pritchard) (réf. 1936-10-87).

Figure 3 – Zébu. Terre crue. Soudan, nuer. L. : 15 cm environ. Oxford, Pitt Rivers Museum (mission E. Evans-Pritchard) (réf. 1936-10-89).

Figure 4 – Zébu. Terre cuite. Lesotho, Sotho. H. : 65mm, L. : 70mm. Genève, musée d'ethnographie (réf. ETHAF 050093).

Figure 5 – Vaches de combat. Suisse, Val d'Hérens. Bois. L. : de 15 à 25 cm environ. Collection Amoudruz. Genève, musée d'ethnographie (réf. ETHEU 101336).

Figure 6 – Vaches avec décor en champlevé (type 2) et avec décor gravé (type 3).

L'une d'entre elles porte un nom, « Morin » (n°19). Une autre comprend une cavité fermée par un clapet coulissant abritant son petit (n° 23a). Suisse, Grisons. Bois. Entre 5 et 10 cm environ. Dessins réalisés par Eugénie Goldstern (2007 : 260).

Figure 7 – Les trayons des pis sont rendus par des dentelures et les veines mammaires par des lignes radiantés, en demi-cercles ou verticales (de 1 à 2b). En l'absence de dentelures (2c à 3b), les traits verticaux figureraient plus généralement les trayons (Goldstern 2007 : 245-246). Relevés réalisés par E. Goldstern sur des objets fabriqués dans les Grisons (*Idem* : 255).