



HAL
open science

Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre

Michèle Coquet

► **To cite this version:**

Michèle Coquet. Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre. Les actes de colloques du musée du quai Branly, 2009, 1, <10.4000/actesbranly.90>. <hal-03433016>

HAL Id: hal-03433016

<https://hal.science/hal-03433016v1>

Submitted on 17 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

Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une oeuvre –

Michèle Coquet (CNRS)

« Celui qui fait une forme, lorsqu'il s'apprête à la considérer, se place sur un autre plan que celui qui la commente ». C'est ce qu'affirmait en 1943, dès la première page de sa *Vie des formes*¹, l'historien de l'art Henri Focillon distinguant d'emblée les positions de celui qui oeuvre et de celui qui regarde l'oeuvre faite. Celui qui oeuvre, à scruter son ouvrage fini, y voit ce que, en un mouvement porté à son terme, une suite de tentatives et de renoncements ont permis de rendre visible par la transformation, plus ou moins maîtrisée selon les compétences acquises, d'éléments physiques –lignes, couleurs, volumes, textures... Il considère son objet –les proportions relatives des parties, le mouvement, la composition, les contrastes, etc- à la lumière de ce qu'il sait avoir voulu réaliser. Il le juge et l'évalue à l'aune des objectifs plastiques qui sont les siens. En quoi la question du façonnage de la matière intéresse-t-elle aussi l'anthropologue ?

En 1955, Pablo Picasso peint et dessine face à l'objectif de la caméra d'Henri-Georges Clouzot. Les hésitations et les tâtonnements nés de l'affrontement entre des intentions et des gestes dont l'accord doit être sans cesse négocié par l'artiste lui-même, nous sont rendus perceptibles grâce au film. « Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main [...]. Drôle d'aventure que celle du peintre. Il marche, il glisse sur la corde raide ; une courbe l'entraîne à droite, une tache l'entraîne à gauche. S'il rate son rétablissement, tout bascule, tout est perdu. Le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle dans l'obscurité de la toile blanche ». Par cette ouverture magistrale, Clouzot présente *Le mystère Picasso*. On se souvient des

¹ . Focillon 1984 : 1.

procédés qu'employa le cinéaste: il fit travailler Picasso avec des feutres trempés dans des encres de couleurs après avoir placé sa caméra à l'envers du châssis sur lequel était posé un verre. Il réalisa également des prises de vue des différentes étapes de peintures à l'huile. Grâce à cette astuce, le spectateur voit apparaître et disparaître lignes, points, aplats colorés, visages et corps se transformant au gré des décisions de l'artiste sans que celui-ci, sauf à de brefs intervalles, n'apparaisse. Il suit, fasciné, le cours et le décours de chaque trait que trace une main sûre et qu'il ne voit pas : un bouquet devient poisson, qui devient poule ou coq pour se fondre enfin dans la tête d'un faune. Il ne sait où elle le mène, cette main, tant les images qu'elle fait surgir sont inattendues : à l'instant où il croit reconnaître une forme, elle se brouille, et le trait part là où il ne l'attendait pas. C'est du Picasso bien sûr –les styles et les grands thèmes sont là et se suivent : le peintre et son modèle, la corrida, faunes et centaures, natures mortes, crânes... Mais chaque crissement du feutre sur le rectangle blanc de l'écran, initiant une nouvelle séquence, annonce un commencement absolu, comme vierge de tout antécédent, appelant le déploiement d'une image dont le parachèvement est pour le spectateur une promesse de complétude et de surprise mêlées. L'élaboration de l'image se réalise ainsi dans le partage de l'expérience légèrement décalée de la fabrication, tout à la fois conduite par l'artiste et interprétée par celui qui regarde.

L'une des séquences les plus étonnantes du film montre Picasso aux prises avec une composition dont il ne parvient pas à maîtriser le développement : « ça va mal, ça va très, très mal », et encore « ça peut finir encore plus mal » dit-il à Clouzot. Il s'agit d'un paysage de plage : couple, femme assise, parasols, baigneurs, store à rayures. Dessin, structure, rapports chromatiques, sont continuellement repensés et bouleversés. Le spectateur assiste à la bataille, impuissant, espère en une ligne qui donne une nouvelle

charpente à la scène, s'apaise lorsque le bleu de la nuit envahit le ciel et adhère enfin à la version finale, synthèse épurée de toutes les toiles qui l'ont précédée.

A quoi a-t-il assisté ? A la lutte, dans la situation extrême d'un acte de création *ex nihilo* que ne connaissent pas ses prédécesseurs des siècles passés, que l'artiste du XX^e siècle effectue en confrontant techniques, matériaux, instruments, principes compositionnels, règles figuratives... cherchant à réussir la condensation visuelle d'un projet idéal n'existant, avant cette étape terminale, qu'à l'état d'images mentales aux contours aussi changeants et labiles que la pensée elle-même. Il assiste aussi à l'apparition de lignes croissant sous la poussée d'une succession de gestes imprimant à leur direction et à leur tracé la force de la volonté qui les anime. Au terme du processus émerge une image perçue comme le résultat de compromis plus ou moins réussis entre des tensions et des intentions contradictoires ayant risqué de porter l'aventure au chaos. « Il faudrait risquer tout », dit à un moment donné Picasso. Le sentiment de complétude n'est pas assuré. Il faut que le peintre l'éprouve pour que nous y parvenions, en ayant perçu quel était son dessein, le suivant à la trace, en ayant à sa suite créé des liens entre les différents actes opérés sur la toile ; et c'est au prix de cet effort que nous voyons, après lui, l'adéquation entre la succession de ses actes, structurée par une réflexion tendue vers la matérialisation d'une idée, et le résultat final. La relation qui lie le spectateur au peintre durant le film de Clouzot se joue dans cette oscillation : nous réagissons à ce qu'il agit. Picasso ne se conforme pas à un modèle préétabli. Nous ne savons pas où il va. Rien ne nous permet d'anticiper le coup de pinceau suivant. Nous sommes déroutés.

Par l'expérience de la main qui dessine, prendre la mesure des choix et des contraintes plastiques rencontrés par l'artiste

Le commentateur d'une œuvre reconstitue par induction le processus mental qui a conduit l'artiste à produire telle ou telle œuvre, grâce aux outils interprétatifs qui lui sont propres selon qu'il est amateur éclairé, artiste lui-même, historien, ethnologue... Il peut également recourir aux mêmes moyens pratiques tels que le dessin ou la peinture et partager avec l'artiste une même expérience du façonnage des formes. C'est ce que choisit de faire, il y a un peu plus d'un siècle, Heinrich Wölfflin, qui fut l'un des maîtres de Focillon.

Wölfflin a 24 ans lorsqu'il publie *Renaissance et baroque* en 1888. Il y jette les bases de ce qui constituera la matière de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* édités en 1915, soit vingt-deux ans après. Il y reconsidère l'évolution de l'art italien entre le XVI^e et le XVII^e siècles, s'interroge sur les raisons du changement de style caractérisant le passage d'une période à l'autre et montre que le baroque n'est en rien, comme il était établi à son époque, le signe de la décadence plastique de la Renaissance. En analysant ce qu'il appelle l'« optique » ou le « rapport de l'œil au monde » propre à chacune des deux périodes, Wölfflin ne convoque aucune théorie sociale ; il porte toute son attention sur les modes d'expression formels. Cette position lui fut abondamment reprochée et il ne cessa jusqu'à la fin de sa vie de s'en expliquer. Mais elle le porta aussi à prendre une décision forte.

En 1889, après la parution de son premier ouvrage, Wölfflin part à Florence et fréquente l'atelier du sculpteur allemand Adolf Hildebrand. Il observe l'artiste au travail : « C'est là que j'ai appris que le processus créateur de l'artiste est autre chose que ce que les historiens considèrent habituellement sous le nom de l'art » écrira-t-il en 1932 à un

ami. Le séjour florentin au contact d'Hildebrand le convainquit de la nécessité, pour l'historien, de « se rendre maître des moyens employés par l'artiste »² afin de comprendre quelles sont les conditions de la genèse d'une œuvre et les opérations à la fois manuelles et intellectuelles qui en scandent le déroulement, les contraintes et les audaces présidant à l'innovation et à l'invention.

Il choisit Dürer, et se rend à Rome où il loue un atelier. Il y expose des reproductions de l'œuvre de l'artiste allemand, des gravures en particulier, et redessine d'après des modèles vivants certaines positions du corps telles que celui-ci les avait figurées³. Les études de Wölfflin nous sont parvenues. Sa décision témoigne de son application, à lui homme du Nord, à comprendre ce que l'artiste, nordique lui aussi, avait cherché à insuffler d'italianité dans ses représentations de la figure humaine, et ce faisant, à moderniser l'art allemand. Ceci, non sans difficulté, comme le rappelle Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art* : Dürer se mit « à la recherche de règles constantes et, pourrait-on dire de formules précises et transmissibles, capables d'expliquer ce qui fait la beauté d'un corps humain [...] Il y a quelque chose d'émouvant à voir Dürer aux prises avec les diverses formules de proportions, à le voir déformer délibérément la structure humaine, dessinant tantôt des corps étirés, tantôt des corps excessivement trapus, à la recherche d'un juste équilibre et d'une parfaite harmonie »⁴.

Ce défi à fleur de plume et de pointe sèche fascina Wölfflin. Il s'engagea pour en saisir la teneur à relever un autre défi : maîtriser, autant que faire se peut, la technique du dessin afin d'approcher au plus près par le travail de l'œil et de la main les découvertes de Dürer.

² . Gantner 1982 : 8.

³ . *Idem* : 11.

⁴ . Gombrich : 266.

A cette intention, il vécut plusieurs mois à Rome côtoyant chaque jour l'art classique italien et la sculpture antique qu'avaient étudiée les maîtres florentins amis de Dürer, tel que Raphaël ; il s'en rassasia le regard et s'en pénétra. Son point de vue était audacieux : seul celui qui sait, par expérience, ce que signifie créer une forme est en mesure d'appréhender dans son entièreté la force et la cohérence de l'œuvre faite. Une expérience qui permet d'avoir une intelligence *intérieure* à la fois du processus de création des formes et de leur développement.

Face à son objet -les gravures et les peintures du maître allemand, effectuées quatre siècles plus tôt, entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle-, Wölfflin adopte résolument une attitude à double visée : l'une, distanciée, objectivante de l'historien, l'autre, d'extrême contiguïté, celle de l'artiste qu'il cherche à rejoindre et auquel il s'identifie en faisant sien l'objet qu'il étudie par l'apprentissage du dessin. Distanciation et intériorisation, découverte et familiarisation avec une manière d'exprimer et de décrire le monde étrangère à la sienne qui était jusque-là l'écriture. La démarche et le mode de connaissance de l'œuvre que choisit Wölfflin au nom de sa discipline, l'histoire de l'art, se rapprochent de ceux de l'ethnologue également ethnographe : découvrir un monde différent du sien, s'employer à le décrire de l'intérieur en partageant la langue et le quotidien de ses interlocuteurs de façon à restituer leur point de vue sur leur propre culture. Ainsi, c'est à la manière d'un ethnographe, en se confrontant aux contraintes manuelles et techniques posées par la pratique du dessin, que Wölfflin explore la pensée plastique d'un artiste aussi distant de lui, des points de vue chronologique et culturel, que peut l'être Dürer, peintre et graveur de la Renaissance.

Je rapprocherais la démarche de Wölfflin, historien de l'art, de celle de Claude Macherel, ethnologue, dans son étude de *L'Art de peindre* de Ver Meer. L'auteur se pose

en ethnographe de l'action figurée dans le tableau : dans un intérieur, un homme peint une jeune femme qui pose en portant un certain nombre d'attributs. Macherel décrit la disposition des acteurs et des objets, les relations des uns aux autres, la direction des regards, comme ont coutume de le faire, pourrait-on objecter, l'historien de l'art face à une toile figurative ou l'ethnologue lorsqu'il décrit un rite par exemple. L'objet de leurs études n'est cependant pas le même : dans le premier cas, il s'agit d'une réalité représentée et transcrite sur un support, dans l'autre, d'une réalité vivante. Alors, comment peut-on devenir ethnographe d'un tableau ? Il est vrai que ce tableau-là nous y aide. L'auteur en évoque les raisons dès les premières pages : Ver Meer en fut le « concepteur et le commanditaire, l'exécutant et le destinataire », puis « le spectateur le plus clairvoyant »⁵. L'artiste y peint un peintre assis de dos devant sa toile dans la position même qui est la sienne lorsqu'il le peint. C'est une construction en abyme qui se poursuit dans le tableau où une autre toile est en train de surgir à la pointe du pinceau du peintre assis. Cette « ossature relationnelle et mentale » inscrit le spectateur du tableau dans la position même du peintre au travail tel qu'il est figuré sur la toile, opération qui favorise la permutation suivante : « Le peintre sur son tabouret est un homme de métier, il sait ce qu'il a entrepris de peindre. Comment le savoir à notre tour ? En nous *mettant à sa place* tout simplement. Sans cesser d'être vous-même, faites ce qu'il faut pour entrer dans la peau, les yeux, la tête de l'homme qui peint le petit tableau : vous voilà devenu ethnographe. Reconstituez à la place du peintre le parcours qui l'a conduit là où Ver Meer montre qu'il est » nous dit l'auteur⁶, en reproduisant les opérations géométriques de mesure effectuées par Ver Meer pour construire l'ensemble de sa composition et agencer les étonnants rapports homologues qui en structurent les

⁵ . Macherel 2005 : 327.

⁶ . *Idem* : 338.

proportions. C'est alors que nous pourrions nous *mettre à la place* du peintre au travail représenté dans le tableau et comprendre ce qu'il *fait* et *regarde* en cet instant même que Ver Meer a décidé de saisir et de figurer, où il tient son pinceau immobilisé au-dessus de sa toile. La posture ethnographique implique ce déplacement et ce jeu réitéré des positions. Il ne me semble pas que l'histoire de l'art nous y ait habitué. C'est pourtant exactement ce que choisit de faire Wölfflin en se mettant moins dans la peau que « dans la main » de l'artiste allemand.

La main organise le toucher pour l'expérience et pour l'action⁷

Les enfants de pasteurs africains réalisent en divers points du continent -Sénégal, Mali, Niger, Tchad, Soudan, Lesotho,... et même Madagascar que nous ajoutons à la liste bien que la Grande Ile ne soit qu'en partie africaine- des modelages figurant des zébus. De petite taille (une quinzaine de centimètres de hauteur au maximum), généralement en terre crue, ils se ressemblent. Ce sont des objets modestes. On reconnaît l'animal à deux de ses caractéristiques morphologiques principales : grande encornure et bosse pointant sur le garrot. Cependant, si ces modelages se ressemblent, ils ne se confondent pas. Diffèrent les proportions entre les parties du corps, la disposition des masses les unes par rapport aux autres, la courbure des lignes dessinant les profils de l'encolure ou de la croupe, les contours donnés à la bosse, le dessin des cornes... Formes simples, éprouvées par des générations d'enfants dans un matériau ductile et rejoignant, dans certains cas, l'épure parfaite de la forme de l'animal vivant (figures 1, 2, 3 et 4).

Les collections muséographiques possèdent peu d'objets de ce genre, rapportés pour la plupart dans les années 30 et 40. Leur rareté s'explique par l'absence d'intérêt

⁷ . Je prends cette proposition à Focillon 1984 : 128. La citation complète est : « La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action ».

porté aux productions enfantines par les collecteurs ou les ethnographes et par la fragilité de la terre non cuite difficilement transportable. Il y a cependant toujours des enfants modeleurs de zébus dans l'Afrique contemporaine. Malgré le caractère malhabile de nombre d'exemplaires, le corpus disponible permet de repérer des styles, des manières d'interpréter plastiquement la morphologie bovine variant sans nul doute d'une région à l'autre et entre groupes de modeleurs : les modelages des enfants nuer (Soudan) diffèrent de ceux des enfants peul du Sahel ou des enfants malgaches. L'existence de traditions plastiques locales est indéniable : les enfants se transmettent des techniques de fabrication, des gestes, des types formels. Ces modelages sont effectués dans des sociétés qui ne produisent pas, traditionnellement, d'autres formes figuratives ; en conséquence, ils ne sont pas le produit d'un apprentissage dispensé et imposé par les adultes mais d'une activité libre.

Les enfants modeleurs ont entre six et quinze ans, une fourchette d'âge qui varie selon les ethnies. Il s'agit plutôt de garçons bien que les fillettes ne soient pas complètement écartées de ce genre d'activité. Les enfants cessent en général de modeler dès qu'ils ont passé les rites d'initiation marquant leur entrée dans l'âge adulte. Les modelages servent à leurs jeux. Ils font combattre leurs taureaux de terre, ce qui explique que de nombreux exemplaires des collections ont les cornes abîmées ; qu'à cela ne tienne, d'autres modelages peuvent les remplacer rapidement. Ils jouent à reconstituer en miniature la configuration spatiale de leur village ou de leur campement, implantant à leur place respective habitations et enclos à bétail, et à l'intérieur de celui-ci taureaux, génisses, vaches et veaux, selon l'ordre strict organisant le troupeau, pendant de la société humaine, où chaque bête a une place et un statut précis. D'autres jeux ont été

décrits, tel que celui du mariage chez les Nuer⁸. Conformément aux principes en vigueur dans les sociétés de pasteurs africains, le jeune homme nuer doit, pour prix de la fiancée, donner du bétail à la famille de cette dernière, dont la quantité fait toujours l'objet de longues tractations. Munis de leur cheptel de terre, garçons et filles divisés en deux groupes, celui des preneurs et celui des donneurs de femmes, procèdent à leur tour aux mêmes transactions que leurs aînés et, à cette occasion, les garçons s'exercent aux arts de la ruse et de la joute orales. De leur côté, les jeunes bergers peul du Sénégal reproduisent, par l'engobe qu'ils apposent sur leurs modelages, les taches ornant le pelage des bêtes du troupeau familial dont la disposition, la forme et la teinte composent les éléments d'un système complexe d'interprétation utilisé dans la divination⁹. Ils s'initient ainsi à une connaissance cosmologique regardée comme essentielle à la croissance du cheptel et au bien-être des hommes. Que ce soit chez les Nuer ou les Peul, la confection et la manipulation des figurines de bétail permettent aux enfants d'incorporer les règles organisant le monde social et d'acquérir les outils nécessaires à leur maîtrise, telles que l'habileté oratoire ou la science des signes. On pressent, à l'évocation de l'exemple peul, l'importance de ces petits objets de terre.

Certaines figurines témoignent plus que d'autres d'un *sens de la forme* et d'une dextérité plus grande à l'exalter. Quelle *forme* ? La forme idéale du zébu, considérée à l'intérieur d'une région ou pour un groupe d'enfants donnés, dont on perçoit, à travers les différentes versions modelées, le tracé. De ce point de vue, ce qui se passe pour les formes plastiques peut être rapproché de ce que l'on observe dans le champ narratif des mythes : les différentes variantes dessinent les contours d'un récit archétypal qui pourtant n'existe jamais comme tel dans la bouche de ceux qui les énoncent. Mais comment

⁸ . En 1931 par Ray Huffman de la Mission américaine.

⁹ . Je remercie Mamadou Sada Ba pour ces informations.

arrive-t-on à produire une représentation en terre à la forme satisfaisante, équilibrée parce qu'éprouvée, exemplaire après exemplaire, comme étant en adéquation avec ce que l'on cherche à dire ? Qu'est-ce qui, dans le modelage d'une figure de bovidé, pousse à presser davantage le doigt à droite qu'à gauche ? à étrangler le relief de la bosse à sa base ? à tendre la ligne de la gorge ? à réduire le sabot à une pointe ici, à lui donner là l'assise d'un fût de colonne ? comment rejoindre une forme qui rende perceptible l'essentiel ? et qui, parvenant à une épure, devienne aisément mémorisable et reproductible ? L'épure n'aurait guère de densité ou de présence si elle n'était déjà la réduction, comme on le dit en cuisine d'une sauce, de formes du monde passées au filtre de l'expérience sensible.

Ces modelages sont pétris par des mains d'enfants nés dans des sociétés où le bétail est au centre de la vie sociale et spirituelle.

Les pasteurs africains entretiennent avec leurs bêtes une relation d'étroite intimité. « La symbiose va jusqu'au contact physique le plus étroit » observe Edward Evans-Pritchard au sujet des Nuer du Soudan. Et encore : « 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 [...] Le bétail se plie de bonne grâce aux soins et à la gouverne de l'homme. Aucune barrière n'est assez haute pour séparer les hommes des bêtes au foyer commun »¹⁰. Un homme connaît le nom de tous les bœufs de son troupeau, il a noué avec certains d'entre eux, les bœufs de parade en particulier, une relation unique en partageant le même nom. La femme, de son côté, prend le nom de la vache qu'elle traie. Par croisement, les pasteurs cherchent à obtenir des robes aux teintes et aux configurations prisées ; ils contraignent la pousse des cornes de leurs plus belles bêtes afin d'obtenir

¹⁰. Evans-Pritchard 1968 : 59.

certaines figures. Chez ces peuples qui « jettent sur le monde le coup d'œil du gardien de troupeau »¹¹, l'animal, en tant qu'individu singulier à travers les éléments distinctifs de sa morphologie –encornure, silhouettes de la bosse ou de la croupe, embonpoint, coloration du pelage, disposition des taches, démarche...-, et en tant qu'être social par le statut qui est le sien au sein du troupeau -taureau, vache de combat, bœuf de parade, ...- est la matrice des représentations à l'aide desquelles les pasteurs disent et conçoivent leur société et le monde qui les entoure, et dressent le cadre esthétique de leur existence. Les changements de saisons, les variations de la lumière, la diversité des paysages, la vaillance des jeunes hommes s'énoncent en faisant l'éloge des bêtes ; les mouvements de danse reproduisent ceux de leurs pas ; les autels prennent la forme de leurs cornes. Les enfants, à qui il n'est pas encore permis de posséder un cheptel à louer, une jeune bête chez qui contraindre la pousse des cornes, des bœufs de parade aux côtés desquels s'exhiber, transposent dans les formes de leurs productions de terre celles qui sont valorisées par leurs aînés chez les animaux vivants et dans les discours, les scénographies ou les postures gestuelles des adultes : encornures au dessin particulier, grosse bosse, garrot puissant¹².

Ces modelages sont également pétris par des mains d'enfants accoutumées à toucher et à soigner les bêtes. Ces mains qui modèlent la terre sont des mains savantes qui tiennent leur science d'un contact quotidien et répété avec les animaux, sollicitant tant le regard que le toucher : leurs mains se sont exercées au contact dur des muscles ou des os du bétail saillant sous la peau, connaissent la douceur du poil des oreilles. La chaleur et la mollesse du pis qu'elles traient leur sont familières. Elles savent mesurer la

¹¹ . *Idem* : 33.

¹² . Je renvoie à ce sujet à l'article de Jeremy Coote (1992) sur l'esthétique visuelle des pasteurs nilotiques. Coote est le premier, à ma connaissance, à avoir considéré les modelages enfantins comme des productions plastiques participant, au même titre que les réalisations poétiques ou chorégraphiques des adultes, à son expression.

santé de la bête à la consistance de la graisse implantée dans la bosse. L'intimité avec le bétail décrite par Evans-Pritchard est une intimité du corps et de la main. C'est à cette intimité éprouvée que les enfants font appel pour penser les formes qu'ils donnent à leurs figurines, une intimité acquise dès la naissance : « 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. Ils folâtraient avec les veaux, les chèvres et les moutons ; ils les affrontent ; ils se vautrent au milieu d'eux. Dans leurs sentiments domine sans doute un désir de nourriture, car les vaches, les brebis et les chèvres les satisfont souvent de leurs pis tétés à même »¹³.

Intime connaissance : Wölfflin, projetant son ouvrage sur Dürer, éprouva le désir de conforter un savoir déjà acquis par une familiarité accrue avec les oeuvres et les lieux qui avaient inspiré les artistes italiens et, par transfusion, celles de l'artiste allemand. Pour les petits pasteurs, ce processus d'*imprégnation* commencé dès l'enfance les porte à façonner de leurs doigts des épures idéales de terre condensant l'ensemble des propriétés morphologiques valorisées de l'animal vivant. Ils cherchent aussi à lui ressembler, recourant alors aux coiffes cornues et aux peintures corporelles (figure 5). « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture » écrivait Maurice Merleau-Ponty, évoquant cette fusion sur le mode phénoménologique de la transsubstantiation¹⁴. Cependant, cette opération ne peut s'accomplir seulement par la magie de l'expérience immédiate de l'empathie. Elle nécessite une construction exigeant non seulement le concours de l'œil mais aussi celui de la main, sensible et « faillible ». Dante, nous révèle Edouard Pommier dans son dernier ouvrage *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, définissait déjà l'artiste comme celui qui a

¹³ . Evans-Pritchard, *idem* : 57.

¹⁴ . Merleau-Ponty 1964 : 16.

« à la fois la disposition à concevoir, en son esprit, ce qu'il veut faire de la matière, et la capacité technique à réaliser ce qu'il veut » en passant « par l'instrument imparfait et faillible qu'est la main »¹⁵. La création est un acte de volonté dont l'instrument tantôt maîtrisé, tantôt défectueux, est la main ; elle ne relève pas de la répétition automatique d'un geste acquis par l'apprentissage. C'est ce que montre le film de Clouzot. L'attelage du geste et de l'intention, qui conduit toute entreprise créatrice ayant pour objet l'organisation de la matière, demeure d'une gouverne difficile.

De multiples manières, les historiens de l'art et les anthropologues ont étudié l'œuvre finie, cherchant à en faire encore, toujours et différemment le tour ; ils se sont intéressés à l'œuvre menant désormais dans le monde une existence autonome, à la manière d'un objet naturel, comme définitivement extraite de la gangue des gestes et des intentions qui l'avaient fait naître et qu'elle condense pourtant, à tout jamais, dans sa matérialité même, offerte à la multiplicité des interprétations. S'ils ont saisi l'œuvre (ainsi que son auteur) sous l'angle des rapports sociologique, historique, économique, esthétique,... qu'elle entretient avec l'environnement social où elle vit, ils se sont moins interrogés sur cet amont de son existence que constitue la phase essentielle de l'organisation structurelle de ses formes. Nombre de recherches anthropologiques contemporaines sur l'art confirment ce constat : l'heure est 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 et certaines conditions de son émergence, préalables à son existence concrète dans le monde. Il arrive même que l'œuvre semble n'être plus qu'un prétexte permettant à la glose anthropologique de se légitimer elle-même.

¹⁵ . Pommier 2007 : 24.

Or toute œuvre a un commencement qui est celui du travail de la matière par celui qui la fait. Ce travail prend du temps. L'italien a conservé dans l'expression *a mano a mano*, « au fur et à mesure », l'idée qu'un processus a une durée, celle de son développement, qui est fonction de la capacité qu'ont les mains, instruments de préhension et de mesure, à transformer ce qu'elles touchent. Pour que l'on puisse dire d'un artefact qu'il est fini, il faut cependant que l'étape constitutive de son élaboration soit achevée. Cela ne va pas de soi. Alberto Giacometti considérait que ses sculptures n'étaient jamais finies : de son point de vue, elles n'étaient toujours que commencées. Les ethnologues connaissent aussi des objets rituels en formation continue parce que leur efficacité et leur sacralité reposent sur la perpétuation de gestes consistant à leur ajouter périodiquement de la matière. Ils n'existent sur la scène du rite qu'en ce qu'ils sont maintenus dans un état d'élaboration permanente. Au cours de ce commencement, dont l'achèvement –c'est le point de vue des artistes du XX^e siècle- peut être sans cesse reporté, l'agencement des formes les unes avec les autres détermine progressivement ce que deviendra l'œuvre finie. Les traces de ce travail-là y demeureront lisibles et révèlent les intentions de l'artiste ou le sens des gestes qui ont été siens.

L'homme occupé à fabriquer une œuvre, entendue dans le sens très général d'ouvrage manuel n'ayant pas nécessairement de valeur artistique, est porteur d'un projet qu'il réalise en travaillant la matière de ses mains. Celui qui regarde une œuvre finie a ainsi devant lui la matérialisation d'un projet réalisé suivant une intention précise. S'il est un homme du métier, familier des difficultés techniques qu'a rencontrées l'artiste parce qu'il partage une même expérience pratique, il reconstitue sans peine certaines des étapes de la fabrication qui ont porté l'artiste à obtenir tel ou tel résultat. L'opération de façonnage d'une œuvre nécessite pour être comprise de considérer ce que signifie

transformer la matière afin d'en extraire une forme organisée, ou ce que signifie transcrire les formes du monde en une représentation figurée, non pas d'un point de vue technique, mais de celui de l'engagement du corps par le truchement de l'œil et de la main dans la perception, la composition et la mise en forme des formes du monde. Cette expérience-là qui est l'expérience du *faire* n'est pas propre au bricoleur du dimanche, à l'artisan ou à l'artiste ; elle est commune à l'espèce humaine, supporte l'appréhension cognitive qu'elle a des objets et la reconnaissance de leurs propriétés morphologiques. Par cette expérience partagée, nous accédons à l'intelligence des formes.

Illustrations

1 – Boeuf. Terre crue. Sotho, Lesotho. Neuchâtel, musée d'ethnographie (réf.76.8.28).

H. : ?

2 – Zébu. Terre crue avec engobe. Madagascar. Paris, musée du quai Branly (réf. 71.1945.17.90).

3 –Boeuf de parade. Terre crue avec engobe. Nuer (Soudan). H. : 12 cm environ. Oxford, Pitt Rivers Museum (mission E. Evans-Pritchard).

4 – Zébu. Terre crue avec engobe. Mali ?? . Paris, musée du quai Branly, réf. ??

5 – Enfant mursi. Ethiopie. Photo de Hans Silvester.

BIBLIOGRAPHIE

COOTE, Jeremy 1992, « 'Marvels of Everyday Vision' : The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes », dans *Anthropology, Art and Aesthetics*, sous la direction de Jeremy COOTE et Anthony SHELTON, Oxford, Clarendon Press : 245-273.

EVANS-PRITCHARD Edward E. 1968. *Les Nuer-Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote*, Paris, Gallimard, NRF.

FOCILLON, Henri 1984. *Vie des formes*, suivi de *Eloge de la main*, Paris, PUF, Quadrige.

GANTNER, Joseph, présentation de *Réflexions sur l'histoire de l'art* par Heinrich WÖLFFLIN, 1982, Paris, Klincksieck : 7-19.

GOMBRICH, Ernst 1992. *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion.

HUFFMAN, Ray 1931. *Nuer Customs and Folklore*, London , Oxford University Press.

MACHEREL, Claude 2005. « Un Ver Meer méconnu : L'Art de peindre », dans *Les cultures à l'œuvre - Rencontres en art*, sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini, Paris, Biro éditeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme : 319-352.

MERLEAU-PONTY, Maurice 1964. *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio.

PANOFSKY, Erwin 1975. « Le problème du style dans les arts plastiques », dans *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de Minuit : 183-196.

POMMIER, Edouard 2007. *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, NRF.

TESSEYDRE, Bernard, présentation de *Renaissance et baroque* par Heinrich WÖLFFLIN, 1985, Brionne, Gérard Monfort : 7-21.