INTRODUCTION. LES FIGURINES ANIMALIÈRES : L'ANIMAL À PORTÉE DE LA MAIN

François POPLIN

Résumé

Dans une figurine, l'animal est à portée de la main de plusieurs façons convergentes 1) par le contact avec la matière, où le toucher, dans le modelage, est particulièrement à même non seulement de rendre la forme, mais de retrouver dans le mouvant de l'argile une part du sentiment de mouvement qu'apporte le sens kinesthésique, 2) par la taille de ces petites œuvres, accordée à celle de la main, phénomène que font bien comprendre les animaux en raison de leur diversité de grandeur naturelle, 3) par la faculté de ces œuvres d'être portées, ce qui leur fait retrouver l'autonomie de l'être animé, et mues, ce qui est particulièrement sensible dans les jouets, 4) enfin, par leur capacité à être à portée de main, à tenir dans le champ manuel, petit théâtre en réduction du théâtre de la nature.

Mots clés

Animal, argile, autonomie, figurine, forme, image mentale, kinesthésie, main, matière, modelage, mouvement, plastique, plâtre, statuette, taille.

Summary

Introduction. Zoomorphic figurines : Animal within reach.
When dealing with a figurine, one notes that the animal can be handled in several converging manners 1) through contact with the substance, where due to modelling, the sense of touch not only gives shape, but enables one to find in the shifts and folds of the clay, some of the emotional motion brought on by kinaesthetic meaning, 2) through the size of these small works, tuned to the size of the hand, a phenomenon with which one understands real animals in their various statures and sizes, 3) through the faculty these works have to be borne, and so to recover the autonomy in mouvement, and of mouvement, which is especially noticeable in toys, 4) and lastly, through their cabability to be hand-held, to be contained in the manual sphere, a small theatre within that of nature's.

Key Words

Animal, clay, autonomy, figurine, shape, mental image, kinaesthetic, hand, substance, modelling, mouvement, plastic, plaster, statuette, size.

Les introductions et conclusions de colloque sont vouées à l'oubli bibliographique parce qu'elles sont prisonnières de leur circonstance, parce qu'elles ne peuvent guère traiter de thème précis et devenir l'écrin de quelque idée nouvelle, et parce qu'il en est attendu une sagesse peu compatible avec l'originalité. Ce sont des pages un peu sans visage. Aussi vais-je me défendre en soulignant d'emblée un point qui m'a plu dans cette rencontre lilloise : j'y ai enfin entendu un écho à une question que j'osais à peine poser voici quelques années encore, celle de savoir si la matière jouait sur la composition du bestiaire, si, indépendamment du prix que pouvait coûter l'argent par rapport à l'argile, et des données techniques, il y avait une affinité comme naturelle et intrinsèque, en un mot : spontanée, de certaines espèces pour certains matériaux. Cette question que je me souviens avoir eu l'aplomb de poser à Claude Rolley pour la statuaire de bronze et de marbre, c'était, bien sûr, du petit peuple nombreux des figurines qu'elle devait recevoir ses premières réponses, dès lors qu'on s'appliquerait à des décomptes sérieux et qu'on cesserait, comme dans telle fouille désormais ancienne, de ne garder que quelques représentants des différents types et de rejeter les fragments aux déblais en les traitant de "débris" au lieu de les considérer comme des parties détachées.

Manuscrit reçu le 29 décembre 2003, accepté le 19 janvier 2003.

** Muséum national d'Histoire naturelle, CNRS UMR 5197, Département Écologie et gestion de la Biodiversité, bâtiment d'anatomie comparée, 55 rue Buffon 75005 Paris, France.*

À cette évocation de la recherche ardente des proportions justes, je me revois à Delphes manœuvrant les légions d'astragales de l'Antre Corycien (25 000 pièces) et faisant apparaître, parmi la multitude des moutons et des chèvres, la participation des bovins, des cerfs, des chevreuils et des daims, et la non-participation des suidés, dont il y avait juste quelques éléments, juste de quoi être sûr qu'ils vivaient bien dans ce coin de Grèce et que leur astragale n'était pas recherché. C'était un bestiaire, un ensemble aux proportions déterminées, différentes de celles de la faune dont il était tiré. C'était la même chose que ce que je viens de faire avec les occurrences de termes de couleur chez Rimbaud. Il en ressort une palette très particulière, très élective par rapport aux couleurs de l'arc-en-ciel, et très révélatrice de l'organisation du Sonnet des Voyelles.

Matière, forme, taille : c'est le terme moyen qui a suscité le plus les rencontres que j'ai pu avoir avec les archéologues et historiens d'art, dans leur désir premier d'identifier les espèces représentées. Mais il n'y a pas que cela, et, dans cela, déjà, ces entrevues m'ont souvent montré la difficulté de comprendre qu'il n'y a pas que la forme naturelle à considérer, mais que celle-ci est reprise dans le moule transformant de chaque culture, et qu'il faut atteindre le niveau des images mentales pour saisir la dialectique de ces deux formes de forme ; qu'une identification zoologique est peu de chose en soi, qu'elle ne trouve de sens que dans ses deux milieux naturel et culturel, conjointement ; et qu'en somme, si la forme de départ est de l'animal, il faut bien voir le style, qui est de l'homme.

La matière

La considération de la matière offre une belle possibilité d'ouvrir les yeux de l'esprit, à la fois en faisant se demander ce qu'il en serait de telle œuvre si elle était non pas de cette matière mais de telle autre, et en amenant à regarder les choses en quelque sorte *ab initio*, dans toute l'étendue du processus créateur. Comme il a été beaucoup question de figurines de terre au cours du colloque, c'est au modelage que je m'intéresserai ici, à travers les mots qui l'expriment et l'image qu'il imprime en nous. Puis j'en viendrai à la considération de la taille, que les animaux permettent d'aborder particulièrement bien.

Pour nourrir mon exposé introductif, je m'étais enquis de l'origine de *figurine*, mais je n'osais guère en parler, de peur de faucher l'herbe sous le pied aux orateurs à venir. La suite ayant montré que ce souci pour les termes n'était pas très répandu, je vais en dire ici un peu plus. De même qu'on ne connaît bien une science que lorsqu'on en connaît l'histoire, suivant le mot d'Auguste Comte, de même la manière dont nous est venu *figurine* importe dans l'étude des objets que le mot recouvre. Son origine latine est évidente, mais, plus précisément, le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey l'indique, c'est « un emprunt à l'italien *figurina* (XVI^e^ s.) "petite figure" en peinture et "petite statuette", diminutif de *figura*, du latin *figura* au sens de "statue" ». L'emprunt a été fait à deux reprises, en 1578 pour "petite figure" et 1829 pour "petite statuette".

Je me suis tourné vers l'allemand et l'anglais dans l'espoir que ces langues disposeraient de désignations susceptibles d'éclairer la notion par une conception particulière. Le fait, par exemple, que l'allemand ait *Bildhauer* pour désigner le sculpteur, éclaire la notion, avec ce que le verbe *hauen* (homologue du latin *cudere* "forger") contient de "frapper", "tailler", "creuser en piochant", et cet autre fait que *Bildhauer* soit doublé de *Holzschnitzer* pour le bois ajoute encore à la spécification. De même, ces deux langues ont avec *Ätzen* et *etching* un vocable dont ne dispose pas le français, qui vient du latin *acetum* "vinaigre" et qui est fort utile pour comprendre ce qu'est l'attaque à l'acide dans la glyptique des coquilles d'œuf d'autruche. Mais force est de constater qu'avec *Figürchen*, *Statuette*, d'une part et *figurine*, *statuette*, de l'autre, ces deux mêmes langues n'apportent rien de leur cru ; ces termes ne font que répéter la leçon reçue par diffusion du vocabulaire franco-italien dans le milieu des amateurs et historiens d'art européens.

Dans la perspective latine, un lien originel très expressif intéresse notre rencontre : *figura* est formé sur le radical de *fingere* "modeler (dans l'argile)", d'où procèdent aussi *feindre* et *fiction*. Ce verbe se rattache à une racine indo-européenne °*dheig'h-* "façonner (de la terre)" qu'il est tentant de rapprocher de °*deig-* "doigt". De même, il serait tentant de rapprocher *fingere* de l'allemand *Finger* et anglais *finger*, mais l'étymologie de ce nom des doigts est rattachée au fait qu'ils sont cinq, *fünf* en allemand, *five* en anglais. La parenté de *figura* et de *fingere* indique que la figurine par excellence est celle d'argile modelée, et cette conjonction heureuse m'a rappelé la rencontre, dans Aristote (*Histoire des animaux,* 499 b 25), d'un terme de la famille du verbe *plassein* "façonner, modeler" à propos d'astragale. Ce verbe est aussi *plattein* dans une autre forme de grec, et un moyen mnémotechnique rudimentaire serait de forger le terme intermédiaire **plastein* pour se rappeler que c'est de là que sort notre *plastique* ; mais il n'est pas besoin de cette chimère : l'adjectif *plastikos* existe bel et bien.

Et, en mettant ce qui précède sur le papier, en voyant apparaître le groupe *ast* prêt à donner *ât* en français, l'idée

m'est venue que *plâtre* pouvait être de la famille. Vérification faite, il en fait bien partie, et d'une façon qui relance l'intérêt ; mais je voudrais d'abord souligner qu'avec le *plâtre* à modeler et l'argile *plastique*, le vieux verbe grec du modelage, du façonnage digital continue bien sa carrière dans le domaine de la production de la beauté plastique, royaume des arts du même nom.

Je ne voudrais pas laisser échapper l'astragale d'Aristote sans souligner que l'emploi de *plassein* que ce grand auteur fait à son sujet saisit cet os en termes de plastique, indique qu'il était conçu comme un produit de l'art, bien qu'il soit produit par la nature ; qu'il s'imposait comme pouvant jouer, dans les doigts et dans l'esprit, comme une figurine. Le lecteur comprendra donc que lorsque Arthur Muller m'a montré, il y a quelques années, une figurine féminine de terre cuite et plusieurs astragales de bœuf trouvés ensemble dans une petite fosse creusée – sûrement *ad hoc* en raison de sa petite taille – dans le passage des Théores, à Thasos, j'ai perçu que la boucle logique se bouclait, que ces formes mises ensemble étaient comme en apposition, qu'il y avait entre elles quelque équivalence, ou quelque autre lien fort ; et que les décomptes de figurines dans les sépultures, ou autres, ne sauraient se passer des décomptes d'astragales.

Dans cette même famille de *plassein*, il y a *plasma*, qui a le sens d'ouvrage modelé, de figure d'argile chez Aristote, de cire chez Platon, de pâtisserie chez Ménandre. Tout cela est fort cohérent. Ce qui l'est moins, c'est que le terme est passé en hématologie (en 1845, sous la plume du biologiste allemand Max Schultz, donne le dictionnaire de Rey) pour désigner, dans le sang, non pas les éléments figurés, comme on s'y attendrait, soit les globules rouges et blancs, mais au contraire le liquide interstitiel. Sous le microscope, une hématie est un peu un objet comme un astragale. L'enquête, là-dessus, est difficile depuis la France, mais je ne désespère pas de la mener à bien. Frankwalt Möhren, de Heidelberg, m'a déjà indiqué que le terme était présent dès 1842 chez l'anthropologue Virchow. En attendant plus de précision, je pense et suppose que cette inversion tient à la croyance que les globules se formaient à partir du liquide où ils baignent.

Plâtre, à quoi je reviens maintenant, ne dérive pas directement du grec. La filiation est passée par *emplâtre*. C'est un emprunt savant du XII^e^ siècle au latin *emplastrum*, lui-même du grec *emplastron*, dérivé de *emplassein* "modeler, enduire", "laisser une empreinte", où le lecteur reconnaît le verbe *plassein*. Cette notion d'emplâtre est importante, parce qu'elle est celle d'un placage mou réunissant les notions de revêtement, d'enduit, d'engobe, et étendant sa compréhension du fard et du tatouage au vêtement. Au bout de cette perspective, il y a la constitution du moule, car étaler une couche sur un objet conduit et revient aussi bien à l'enduire pour le surfacer qu'à commencer l'opération de moulage, la seule différence étant que l'on prie dans le premier cas pour une bonne adhérence et, dans le second, pour que ça ne colle pas. Dans cette perspective du revêtement, la galvanoplastie (*plassein* est encore là) a été une invention merveilleuse, à la fois comme prouesse technique, par la qualité de son rendu et par son attachement au principe de la garniture de surface ici exposé. Elle est parvenue à revêtir de cuivre les objets, ce qui donne comme une statue de bronze sur le motif, à la fidélité de forme exemplaire. C'est en quelque sorte un moulage *in se*, faisant l'économie de l'opération de moulage.

Cela rend attentif à la distinction suivante : il y a un travail de la forme extérieure, de la surface, de l'essentielle enveloppe de toute chose, et un travail du dedans, qui va au fond des choses, à la charpente. La galvanoplastie, toute d'extérieur, s'inscrit au même lieu que la taxidermie, qui est la production des animaux empaillés, dans laquelle on a tous les soins pour la peau. À côté de cela, il y a la préparation des squelettes, la préoccupation de la charpente osseuse, et bien que les deux objets qui en résultent soient fort différents, ils aboutissent au même effet : devant l'un, le squelette monté, comme devant l'autre, l'empaillé, on reconnaît la même bête, et l'on dit de manière égale : "c'est une girafe".

Or, le travail de l'extérieur, du modelé, est bien celui du modelage, alors que celui de l'intérieur, qui demande de tailler, de charpenter, est davantage celui de la sculpture. L'opposition classique entre adjonction et soustraction de matière trouve ici un renfort, mais, en même temps, une correction. Dans la mesure où le modelage permet de faire glisser de la matière d'un point à un autre, l'opposition pétrir / tailler est plus pertinente. La figurine campe sur la première position, la statuette sur la seconde. À la statuette le bois, la pierre ; à la figurine l'argile, la cire et toutes les autres pâtes, comme le pain d'épice et la pâte d'amandes rose des petits cochons des fêtes foraines et des pâtisseries.

Le bois est bien la première des matières, la matière reine, éponyme aussi bien en latin (avec *materia* "bois d'œuvre, matière") qu'en grec (avec *hylé*, mêmes sens), mais cette primauté est combattue par une autre, celle du premier de nos sens, le sens kinesthésique. Il fait que le modelage est, de tous les procédés plastiques, celui où la main porte le plus sur les choses et celui par lequel le sens de l'animal entre le plus en nous, puisque ce tact profond nous fait percevoir le mouvement et que l'être animé est mouvement même. Dès notre vie embryonnaire – car c'est

déjà bel et bien la vie –, ce sens nous est présent, nous rend présent le monde, dont les échos auditifs aussi commencent à nous parvenir, et tout cela est ébranlement et vibration. La perception tactile va se spécialiser dans la bouche puis dans les mains, lesquelles apporteront, avec la stéréotaxie, l'intégration à l'espace. Tout cela nous renseigne sur les consistances, les formes et les déplacements.

Le modelage est d'abord un art d'aveugle, de caresse, de manipulation, ce qui le rapproche de la musique instrumentale. On ne peut ni sculpter ni peindre les yeux bandés, on peut faire un chat d'argile pour peu que le modèle se tienne tranquille sur son coussin et se prête à la palpation. Ses tressaillements, ses petits mouvements guideront les trajectoires de la glaise. Dans cette opération, les mains apparaissent comme un moule actif, procédant par touches et non pas par paroi immuable. Nous pouvons produire un relief grâce aux palpeurs et maîtres à danser qui sont dans nos mains, de même que nous pouvons lire les paroles sur les lèvres, lesquelles procèdent par variation de modelé.

L'élément-clef du modelage est le contact direct, immédiat. Dans la sculpture, la peinture, le rapport est médiatisé. Certes, le tailleur de bois ou de pierre peut, à tout moment, lever l'outil et passer la main sur la matière qu'il travaille, mais cela ne se fait pas dans le mouvement créateur même comme avec le modelage, où les doigts peuvent reconnaître, en émouvant la pâte, quelque chose de la plasticité de l'être animé. Dans les matériaux stables, le bois surtout, le toucher peut reconnaître une autre grande propriété de l'animal, la tonicité, mais non la souplesse qui est annonce du mouvement.

En somme, le façonnage manuel est l'activité par laquelle la main porte le plus sur la matière et peut y apporter le mieux ce que l'animal lui fait connaître de mouvement, et l'argile, par son caractère mouvant, est particulièrement adaptée à la réception de la sensation dynamique, à son expression.

Enfin, avec l'argile, le modelage a ceci de particulier de naître de presque rien de consistant, de surgir de l'inconsistance de l'état liquide et de prendre consistance tout en prenant forme, avec la dessiccation. La perte d'eau, qui fait reculer l'aspect boueux, qui fait plus propre et plus net, s'accompagne de fermeté. Cela, qui n'est pas dans la sculpture, avive le sentiment de création. Il est affirmé et comme redoublé par cette concrétisation. Le latin *fictio*, tiré de *fingere*, a signifié "action de façonner, création". La matière, "prenant corps", donne ce corps à l'objet. Est à souligner à ce propos le parallèle étroit qu'offre le traitement de l'argile avec la fabrication du pain, pour montrer que les deux se répondent d'un bout à l'autre des deux Testaments, avec la première argile et le pain eucharistique, corps du Christ.

L'application de la chaleur agit dans le même sens: allant de pair avec la dessiccation, elle accuse le durcissement, et elle scelle les choses en rendant le processus irréversible. Ici, la séparation d'avec la cire est complète. La cire s'évapore à la chaleur, peut-on dire. C'est cette différence radicale de comportement qui permet le moulage, dans une étroite complémentarité où la cire accepte de faire place nette et la terre assure un relais de forme extérieur. Elle gaine le passage de la cire au métal, peut-on encore dire. L'opposition avec le verre, qui fond aussi à chaud, est particulièrement intéressante par rapport au travail de l'argile, car tout l'art du verrier consiste à modeler les formes sans jamais y mettre les doigts. Question du souffle mise à part, l'activité du verrier et le modelage de l'argile sont dans le même rapport que le pantin, où la commande est à distance au bout des fils, et la marionnette, où la main joue en direct et se trouve comme l'âme du câble, de la statue et du violon.

Revenons au bois et à sa qualité essentielle, la tenue. Cette fermeté n'existe pas dans la motte molle de départ, mais elle y est en promesse, à travers la dessiccation et la cuisson. C'est le moment de rappeler ce principe hylémorphique d'Aristote: la matière est un objet en puissance, la forme est un objet en acte. L'argile fait une promesse là où le bois fait une offre directe. Elle paraît donc moins sûre, moins immédiate dans son résultat; mais elle accompagne cette proposition de la possibilité d'œuvrer sans peine, en douceur, alors que la fermeté du bois demande un traitement de fermeté. Le bois est franc, l'argile est complice. Elle a une part de *mètis*, mais gentille, de rouerie participante qui en fait une "bonne gamine", l'expression désignant une jeune personne enjouée, jolie comme un cœur, qui fait le contentement de ses parents et autres formateurs.

Dans le végétal aussi, il y a une prise de consistance, avec les pousses vertes qui se chargent de lignine; mais il faut attendre que les mois passent, et cela ne donne pas de bonnes masses à travailler. Tout au plus peut-on enfermer une partie de végétal pour qu'il prenne, en croissant, la forme du contenant, mais cela reste de l'ordre de la cocasserie. Le végétal ne s'approche des pâtes plastiques que dans certains de ses produits, comme les résines. Pour le reste, il est essentiellement souple, capable de réagir par élasticité, ce qui l'éloigne beaucoup de la plasticité de l'argile. Cette divergence souligne la faculté qu'a celle-ci d'absorber les sollicitations mécaniques, de se laisser empreindre et former. C'est une bonne pâte, sans ce que ces mots peuvent avoir de péjoratif.

De toutes ces considérations sur la matière, ressort qu'il est harmonieux de recréer la forme animée dans l'argile, laquelle se prête de bonne grâce au jeu formateur des doigts et apporte bientôt la fermeté nécessaire à une bonne tenue. Si le résultat est surtout visuel, cette harmonie demeure sous-tendue par le tact (la figurine reste à portée de la main qui a porté dessus pour la faire). Ce sens du toucher appelle à la proximité, comme la fourrure appelle à se blottir. À travers tout cela, l'image mentale de l'animal reste grandement une perception manuelle, et ce concept de qualité d'animé appréhendée par la main intéresse également les humains, au premier chef la "bonne gamine", dont le coroplathe se sent nécessairement père dans la figurine qu'il modèle. Que l'étiquette de "bonne gamine" ait glissé, depuis la mention faite plus haut, de l'argile à la jeune fille et à la figurine ne fait qu'identifier la qualité commune et reconnaître l'adaptation mutuelle de cette matière, de ce sujet et de cet objet.

La taille

Les productions plastiques sont principalement de deux tailles, grandes comme le corps ou grandes comme la main. C'est ce qui fait le départ de la statue et de la statuette. J'ai consacré à cela un exposé en milieu préhistorien (Poplin, 1989) où la chose est rendue sensible par les figurines paléolithiques dites "vénus", comme celle de Lespugue. Elles sont régulièrement féminines, en ivoire et d'un calibre à tenir dans la main, alors qu'elles pourraient être de celui de la défense de mammouth où elles sont taillées.

Les animaux aident à saisir le phénomène, parce qu'à travers leur diversité, ils couvrent une échelle de taille beaucoup plus étendue que le seul genre humain.

La première constatation pourrait être qu'il existe des figurations de bœuf grosses comme une grenouille et pas l'inverse. Il y a une tendance générale à la miniaturisation, plus exactement à amener les grandes formes à la taille des petites. Cela donne un « rendez-vous de taille », correspondant aux objets tenant dans la main.

Autre constatation : au sein d'un même ensemble de figurines, il n'est pas rare que les proportions ne soient pas respectées, et qu'une espèce de grande taille se trouve proportionnellement plus réduite qu'une espèce de taille moyenne. Il arrive que le chat et le rat soient amenés à la même taille, pour mieux exprimer leur antagonisme. On voit intervenir ici, derrière la préhension manuelle, l'appréhension conceptuelle, volontiers rapportée à la vision (le terme bien commode d'*image mentale* participe de cela), mais plus générale, en réalité. En même temps qu'il est perçu parmi les autres, chaque élément est vu en soi par l'esprit, qui lui accorde *a priori* la même attention, le même volume, la même taille, parce qu'il le fait paraître sur le même écran intérieur, et qui peut jouer, *a posteriori*, sur cette taille pour introduire un système de valeurs.

La troisième constatation va réintroduire la main, à bout de bras : il y a une homothétie entre le monde extérieur, celui où le corps se meut et va chercher les choses, et l'espace propre du corps, qui s'étend jusqu'où il peut atteindre sans se déplacer. On peut penser ici à ces figures à la Dürer ou à la Léonard de Vinci où le peintre regarde le spectacle du monde à travers sa toile et met sur celle-ci les objets éloignés à la grandeur où ils y apparaissent. L'homme dispose ainsi dans son champ manuel un petit théâtre où il recrée le monde en réduction. Les êtres animés s'y trouvent à portée de la main, selon un sens nouveau de l'expression, mais étroitement complémentaire de celui qui a été dit à propos du contact dans le modelage. Le réglage par la distance, en proximité, va de pair, dans l'ordre de la grosseur, avec une miniaturisation qui coïncide harmonieusement avec la taille à tenir en main. Les figurines concrétisent le phénomène.

Pour être complet, il faudrait prolonger l'exposé dans la zoologie, où l'esprit manifeste également une tendance à distinguer deux ensembles de grandes et de petites espèces. Mais cela n'est pas capital pour les présentes pages, et cela se trouvera dans les actes d'un colloque plus récent (J.-P. Brugal et J. Desse, sous presse), consacré aux petits animaux en archéologie.

En revanche, il convient de parler d'autonomie. La figurine idéale n'est pas seulement à la taille de la main, elle y est tenue séparée de tout support ; c'est une ronde-bosse absolue pouvant être examinée sous toutes les coutures. Sous sa forme pure, la figurine est donc, comme l'être animé, un corps étendu et bien délimité dans l'espace, détaché, capable de déplacement ; la communauté s'arrête là, sur la nature du déplacement, la figurine n'étant pas douée de mouvement propre. Mais la main y supplée, notamment dans le jouet.

Ainsi, la figurine vraie représente l'indépendance de l'être animé. Elle est, comme lui, un tout en soi. Cela est perceptible dans un idéal de production, celui de partir d'une boule d'argile et d'aboutir sans rien ajouter ni retirer.

En conclusion, je voudrais dire que j'ai essayé ici d'approcher la réflexion en nous de la figurine, l'écho que trouve dans la profondeur de notre être cette production de forme par modelage, notamment de l'argile. L'habitude d'appréhender la constitution de l'image mentale des animaux au-delà des animaux eux-mêmes m'a enseigné que l'on pouvait tenter aussi de saisir la projection mentale des actions. C'est là, en nous, que les concepts se trouvent,

au double sens d'être et d'être découverts. C'est là que se décident les signifiants, les mots. La piste des mots n'était pas une mauvaise voie d'entrée, c'est pour cela que je m'y suis engagé, pour ce qui est de notre vocabulaire et en regrettant bien de ne pouvoir guère accéder à celui des hommes anciens. Cela m'a fait regarder de plus près l'argile, à laquelle je n'avais jamais autant réfléchi parce que mes préoccupations habituelles vont plutôt à l'ivoire. Je n'ai pas le sentiment d'avoir pleinement réussi dans cette entreprise, mais d'avoir au moins fait apparaître des éléments qui pourront être repris. J'ai entrevu la richesse de multiples perspectives. Tout cela n'est pas facile à saisir, mais demande une longue patience, des retours fidèles, et constitue un beau défi pour l'art de la cire des tablettes.

Un épilogue heureux s'est ajouté *in extremis*, et, comme il est beau, le voici. Je ne serai jamais assez reconnaissant à Anne Pingeot de m'avoir envoyé regarder, hier, au Louvre, l'ivoire d'une statuette du XIX^{e} siècle en marge d'une exposition consacrée à Tanagra. Là, je suis tombé en arrêt, émerveillé comme un enfant devant une crèche, devant une petite vitrine regroupant, sous l'intitulé *Scènes de genre*, des figurines, toutes en argile modelée, intéressant toutes l'image mentale du travail des matériaux plastiques. Il semblait que les coroplathes, sortant de la production fixée, des figures imposées, comme on dit en patinage artistique, avaient exprimé, dans le délassement et la spontanéité, l'essence du modelage et de ses activités associées. C'étaient :

- *Homme assis écrivant dans la cire* ;
- *Homme assis râpant du fromage*. Qu'il s'agisse de cela ou de quelque céramiste surfaçant une ébauche, action et matière restent un peu les mêmes. Pour ce qui est du fromage, on sait l'intensité de la dialectique de la matière et de la forme dans cette production dont le latin *forma* est éponyme dans les langues romanes ;
- *Scène de coiffure*. La chevelure est le plus plastique des éléments corporels, et il y avait dans la salle voisine, aux œuvres contemporaines, une ébauche de modelage portant des traces de travail au peigne. La notice du catalogue, due à Violaine Jeammet (2003), aborde bien l'aptitude des artisans à exprimer le monde des activités techniques qui est le leur : "thématique peu traitée en dehors des catégories artisanales que sont la céramique et la coroplathie" ;
- *Boucher tuant un porc*. Il brandissait non pas un instrument taillant, une hache, mais une massue pour assommer, un gourdin, un bâton semblable à ceux qui servent à battre l'argile et dont j'aimerais savoir le nom en grec. Le sujet visé, tout petit, était très évocateur des petits cochons de confiserie et pâtisserie. Dans ce geste, il s'agissait de faire passer de vie à trépas, sans le détériorer, un pain de bonne chair à pattes, déjà vu dans sa succulence de bonne pâte et de pâté. Irène Papaikononou m'a dit que "rouleau à pâtisserie", accessoire féminin symbolique de la réception tardive de l'époux en Grèce aussi, se dit en grec moderne *plastès* ;
- *Scène de labour*. Quoi de mieux pour signifier le travail de la terre ?
- *Boulangères au pétrin*. La métaphore est si parfaite que je me suis demandé si elles ne faisaient pas plutôt des tuiles ;
- *Femme à la cuisine*. Il ne suffisait pas de pétrir, voici la cuisson qui s'annonce, après le malaxage au mortier.

Et au milieu de tout cela :

- *Chienne et chiot,* seule figurine purement animalière, mais où le petit de la chienne, ou la petite, était à sa mère dans le rapport de *corè*.

Bibliographie

BRUGAL J.-P. et DESSE J. (éds.), sous presse.– *Petits animaux et sociétés humaines. Du complément alimentaire aux ressources utilitaires*. Actes des XXIV^{e} rencontres d'archéologie et d'histoire d'Antibes, Antibes, 23-25 octobre 2003. Antibes : APDCA.

JEAMMET V. (dir.), 2003.– *Tanagra. Mythe et archéologie*. Catalogue d'exposition, Le Louvre, 2003-2004. Paris : éd. de la Réunion des musées nationaux, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

POPLIN F., 1989.– La main, le corps et la sculpture. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 86 : 260-261.