

[www.reseau-asie.com](http://www.reseau-asie.com)

**Enseignants, Chercheurs, Experts sur l'Asie et le Pacifique /  
Scholars, Professors and Experts on Asia and Pacific**

Communication

**Ressentir et apprendre l'esthétique à l'intérieur d'une yourte kazakh  
/  
Feeling and learning aesthetics in a Kazakh yurt**

**Anna PORTISCH**

*School of Oriental and African Studies, Londres*

Journée d'étude « Perceptions esthétiques en contexte mongol »

IESR, 14 rue Ernest Cresson 75014 Paris

20 octobre 2007

dans le cadre du :

3<sup>ème</sup> Congrès du Réseau Asie - IMASIE / 3rd Congress of Réseau Asie - IMASIE

26-27-28 sept. 2007, Paris, France

Thématique 6 / Theme 6 : Espaces, rituels, sociétés / Spaces, rites, societies

Journée d'étude : « Perceptions esthétiques en contexte mongol »

© 2007 – Anna PORTISCH

- Protection des documents / All rights reserved

*Les utilisateurs du site : <http://www.reseau-asie.com> s'engagent à respecter les règles de propriété intellectuelle des divers contenus proposés sur le site (loi n°92.597 du 1er juillet 1992, JO du 3 juillet). En particulier, tous les textes, sons, cartes ou images du 1er Congrès, sont soumis aux lois du droit d'auteur. Leur utilisation autorisée pour un usage non commercial requiert cependant la mention des sources complètes et celle du nom et prénom de l'auteur.*

*The users of the website : <http://www.reseau-asie.com> are allowed to download and copy the materials of textual and multimedia information (sound, image, text, etc.) in the Web site, in particular documents of the 1st Congress, for their own personal, non-commercial use, or for classroom use, subject to the condition that any use should be accompanied by an acknowledgement of the source, citing the uniform resource locator (URL) of the page, name & first name of the authors (Title of the material, © author, URL).*

- Responsabilité des auteurs / Responsibility of the authors

*Les idées et opinions exprimées dans les documents engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.*

*Any opinions expressed are those of the authors.*

## **La technicité dans la beauté : Vivre et apprendre l'esthétique dans une yourte kazakh**

*Résumé* : L'intérieur d'une yourte kazakh de l'ouest mongol est richement décoré d'ouvrages textiles faits à la main. Dès leur plus jeune âge, les filles apprennent à fabriquer ces objets d'ameublement dans le cadre de leur vie quotidienne et ainsi, contribuent déjà à la production artisanale. Devenues femmes, elles continueront toute leur vie à améliorer leur art, à improviser avec les matériaux et les motifs, et à innover dans leur technique. Le présent travail montre comment l'appréciation esthétique des femmes kazakhs s'inscrit dans un dialogue créatif plus large avec leur environnement matériel et social. Il y est proposé que l'appréciation d'un artefact considéré comme beau est intimement lié à une évaluation, et à travers celle-ci, à une recherche continue d'amélioration et d'apprentissage. Contrairement au portrait souvent passif de "celui qui regarde la beauté", que l'on trouve dans la littérature anthropologique, j'avance l'argument qu'une virtuosité technique peut être au cœur de l'appréciation esthétique, et que la matérialité d'un objet, tant fini, qu'en cours de fabrication, peut servir de médium à une expérience esthétique.

### *Introduction*

Une amie kazakh, B, m'a un jour raconté une expérience musicale très pénible. Elle habitait alors avec ses parents et sa fratrie la province occidentale de Bayan-Oelgii où elle était professeur d'anglais à l'école du village. Son père et son oncle étaient tous les deux des musiciens accomplis, et elle-même jouait du luth à deux cordes (*dombra*). Aux murs de la maison familiale étaient accrochés des douzaines de médailles attestant des talents musicaux de ses habitants. La famille s'était déjà produit en concerts lors d'une tournée des théâtres provinciaux quelques années auparavant, où elle avait rencontré un franc succès.

Son école avait depuis peu accueilli un bénévole, originaire d'Amérique du Nord, avec lequel B devait travailler pour améliorer le niveau d'anglais des élèves et assurer des bonnes pratiques pédagogiques. Comme il devait rester plus de deux ans à Bayan-Oelgii, P était venu avec son violon. Un jour, il proposa à B de venir l'écouter jouer chez lui. Elle décrit l'expérience en termes pénibles. Elle avait dû rester assise des heures durant, transie de froid sur un petit tabouret bleu tandis que l'instrument hurlait des grincements épouvantables comme un chat que l'on étrangle. Elle avait supporté tout cela pendant un temps infini, en gardant un sourire poli.

Le jeune couple tomba amoureux et se maria. Plus tard, lorsque je rencontrais P, je fus étonnée d'apprendre qu'il était violoniste dans un orchestre philharmonique chez lui. Il lui avait joué un morceau de Mozart.

### *1. Esthétique et culture*

La recherche anthropologique classique sur l'idée d'une "expérience esthétique" insiste que de telles expériences doivent être comprises comme se situant dans un contexte culturel particulier (Firth 1925; Lips 1937; Jopling 1971). Les formes d'expression artistiques<sup>1</sup> n'existeraient pas alors en dehors de la culture qui leur donnent naissance et les notions du beau seraient tout autant limitées par cette même culture (voir Leach 1973). En d'autres termes, les concepts de beauté seraient appris par rapport à des traditions particulières et aux conventions admises pour la production et l'utilisation des différentes expressions artistiques.

Cette esthétique comparée s'éloignait des courants philosophiques qui posent l'existence d'un Etalon de Beauté universel ou transcendant (voir Gell 1992:41). En accord avec les idées hégéliennes de la spécificité historique du concept du beau dans les arts (Hegel 1975), les études anthropologiques ont contesté l'idée selon laquelle un travail artistique donné pourrait véhiculer certaines valeurs esthétiquement agréables à la perception humaine de façon générale ; autrement dit, que certaines formes d'expression artistiques, par exemple les concertos pour violon de Mozart, comporteraient une qualité transcendante qui les ferait apprécier de tout être humain, quelle que soit sa culture ou son éducation.

Néanmoins, l'approche anthropologique de l'esthétique a souvent cherché à identifier un cadre commun qui pourrait expliquer l'envoûtement ressenti face à ce que l'on trouve beau. Tandis que la composition visuelle, musicale ou autre qui produit cette appréciation diffère selon le contexte culturel, les anthropologues ont voulu identifier un principe sous-jacent qui éveillerait cette expérience esthétique chez tous. Leach, par exemple, insiste que tous les "vrais artistes" traitent de thèmes ambigus comportant une ambiguïté sensorielle et qui font souvent l'objet de tabou, en particulier sexuel (Leach 1973). De tendance structuraliste, il met l'accent sur l'ambiguïté des objets à significations opposées : par exemple la juxtaposition des physionomies mâle et femelle en sculpture. De plus, selon lui, ce qui attirerait vers un objet serait "... l'intérêt humain ... pour la nature ambiguë du message sexuel." (voir Firth 1992:22).

Firth a choisi une approche plus prudente, et a remarqué que l'expression artistique traduirait la façon dont l'artiste organise son expérience en modèles signifiants – sans qu'ils soient nécessairement binaires ou ambigus (Firth 1992). En tant qu'anthropologue cherchant à comprendre la signification de ces expressions, nous devrions, selon Firth regarder au-delà de l'aspect individuel de la création vers ses aspects techniques, sociaux et mystiques (1992:31). Les sculptures sur bois des Maoris par exemple, renfermeraient plusieurs dimensions signifiantes : un aspect technique et fonctionnel (les sculptures servent de bases aux mâts dans les maisons), un aspect social (ces sculptures peuvent représenter les ancêtres des habitants de la maison, et le style de sculpture peuvent refléter des qualités sociales), et un aspect mystique (les sculptures peuvent représenter un pouvoir mystique ou des liens avec le monde des esprits (1992:31-34). Firth a étudié plus particulièrement ces trois aspects de la signification dans le but de comprendre pourquoi ce type d'objet est fabriqué, quel rôle ils jouent dans la société Maori et enfin comment ils sont ressentis.

On pourrait ici observer la tendance anthropologique à ne voir que les aspects d'une culture matérielle liés aux dimensions rituelles ou spirituelles de la vie. Les objets à but clairement fonctionnel ou ayant une utilité technique sont rarement vus sous l'angle de leur impact esthétique. D'une certaine façon, le regard anthropologique tombe sur les objets qui ont été fabriqués, en partie du moins, *pour avoir* une signification, de la même façon que si nous ne regardions que les objets de culte sur l'autel d'une église mais jamais les blocs de pierre qui forme le sol, ni les bancs sur lesquels les fidèles sont assis. Il est certain qu'en se limitant à la signification d'un objet il serait possible de comprendre certains aspects de l'expérience personnelle face à cet objet. De même, il peut être tout aussi intéressant, en considérant la nature de l'expérience esthétique, de relever les dimensions qui ne sont pas liées à la signification de l'objet. Nous pourrions même suggérer que lorsque nous apprécions la beauté d'un objet, qu'il s'agisse d'un objet de culte sur l'autel ou d'une bloc de pierre au sol, notre appréciation pourrait naître plus de ses qualités matérielles, que d'un éventuel sens voulu.

L'appréciation esthétique ressentie par le peintre d'autel portera probablement sur la nature des matériaux, les couleurs et la texture, la composition et l'harmonie (voir Baxandall 1989). L'artisan travaille en dialogue avec les matériaux, les outils et les pièces, au cours du processus de fabrication. Chaque matériau répond à sa façon, la peinture réagit selon la surface, les outils nécessitent des réglages, le peintre affine ses mouvement, réévalue son travail à chaque instant. Ces compétences techniques viennent informer son appréciation d'œuvres existantes. Comme l'observe Dormer dans un autre contexte, "la connaissance [d'une technique particulière] ... quelle qu'elle soit enrichit le regard porté sur le monde par

rapport à celui qui n'a pas de connaissance spécifique. Cela n'a rien de magique. Si vous êtes dentiste, vous ne pouvez que remarquer la forme d'une bouche ou de pommettes et en déduire le nombre et l'état des dents de leurs propriétaires" (1994:68). Il est certain que la maîtrise d'une technique artisanale comporte l'acquisition d'une compréhension spécialisée. Néanmoins, je pense qu'il y a bien plus de peintres, de maçons et de dentistes dans la "congrégation" que ne le concède la théorie anthropologique.

Firth note cependant que l'expérience de certains objets satisfait à "une certaine reconnaissance interne de valeurs" (1992:16), et que cette satisfaction n'est "... jamais un état purement passif ; elle fait appel, dans une certaine mesure, à un engagement intellectuel ou affectif avec les relations suggérées par l'objet." (Firth 1992:16). En ce sens, même Firth pose l'hypothèse d'une expérience esthétique plutôt passive, qui ne trouve d'écho que dans l'imagination ou l'affect en évoquant une expérience qui n'implique jamais une utilisation pratique ou une habileté technique. Au contraire, je pense que la satisfaction dont parle Firth peut prendre sa place dans un engagement actif et créatif avec l'environnement, et pourrait reposer sur une virtuosité technique. Une telle expérience esthétique prendrait racine au-delà de la compréhension de la pièce d'autel par le peintre, et de la connaissance technique des blocs de pierre par le maçon, pour englober le savoir faire plus commun nécessaire à la création, à l'utilisation et à la réparation d'objets quotidiens, à leur construction et usage pour la création d'autres objets encore. Le médium d'une expérience esthétique ne se limiterait pas seulement aux objets "signifiants", mais passerait par les aspects plus ordinaires de la vie nécessitant utilisation et production.

## *II. L'envoûtement de la technologie*

Le travail de Gell sur la technologie de l'envoûtement (Gell 1992) fait également ressortir certaines de ces questions et j'aimerais ici aborder son argument. Gell laisse entendre que la production d'art comporte un aspect magique "extraordinaire", qu'il décrit cependant en termes techniques plus pratiques. Cette approche sort le sujet du domaine du rituel, et lui donne un intérêt plus général. Gell compare l'expérience d'un visiteur à la National Gallery de Londres à celui d'un Trobriander qui regarde l'arrivée d'une flottille de canoës Kula aux proues richement décorées. L'effet de l'objet sur celui qui regarde, est dans les deux cas, de provoquer un envoûtement, de lui faire "perdre raison" et "affaiblir son contrôle de lui-même" (Gell 1992:44).

Cet effet est obtenu, selon Gell, non pas grâce à un effet visuel direct en tant que tel (l'être humain ayant, par exemple, une sensibilité innée aux motifs tachetés), mais parce que, dans l'esprit de celui qui regarde, l'effet visuel traduit un pouvoir magique: " ... la proue du canoë n'est pas un émerveillement purement physique, mais montre une capacité artistique qui ne peut s'expliquer qu'en termes de magie ..." (1992:46). L'objet envoûte par sa maîtrise artistique qui dépasse l'entendement de celui qui regarde et n'a d'autres solutions que de l'attribuer à la "magie".

Les exemples d'objets exerçant un tel effet esthétique vont des proues des canoës Trobriand aux maquettes de la cathédrale de Salisbury faites avec des allumettes. La virtuosité technique envoûte en offrant une "résistance" au regard : la production de l'objet, et donc l'objet lui-même, restent inaccessibles à l'imaginaire de celui qui regarde. Selon Gell, "La résistance qu'ils offrent, et qui crée et nourrit le désir [de celui qui regarde] est une résistance à leur possession intellectuelle plus que matérielle, c'est ma difficulté à circonscrire leur "venue-au-monde" en tant qu'objet ... par un processus technique qui, transcendant ma compréhension, m'oblige à y voir de la "magie" (1992:49). Ceci définit "l'envoûtement par la technologie", selon Gell pour qui la culture matérielle est une "technologie de l'envoûtement".

### *III. La tenture murale de B*

La tante de B fit cadeau à sa famille, à l'occasion de sa naissance, d'une grande tenture murale, entièrement brodée. Vingt-cinq ans plus tard, cette tenture retrouvait chaque été sa place dans la yourte d'été au-dessus du lit de B. La mère de B expliquait que cette tenture était très appréciée. La tante de B était particulièrement douée et ses motifs originaux ainsi que son style reconnaissable lui valaient une réputation parmi la famille étendue. Ses motifs étaient équilibrés et son utilisation des couleurs était raffinée. Autrement dit, ses créations étaient agréables à l'œil. Ayant atteint la soixantaine, la tante de B ne crée plus de tenture car sa vue a baissé. "J'ai passé trop de nuits à broder éclairée par une bougie," me dit-elle un jour en riant ; "Je ne vois plus rien aujourd'hui, lorsque je m'efforce de fixer la pointe de l'aiguille !" Ceux de la famille qui en possédaient, appréciaient ses tentures et en prenaient grand soin.

La mère de B, à l'instar des femmes Kazakh vivant dans les régions rurales de l'ouest de la Mongolie, était elle-même très productive, créant divers objets en textile pour son propre intérieur et pour ses enfants (photo a). Elle aimait expérimenter avec des nouveaux matériaux et styles. Elle discutait avec ses voisines de l'évolution de la mode en matière de

production artisanale. Elle avait utilisé dans des tapis en feutre un nouveau type de matériau trouvé au marché et quand ce matériau se montrait peu durable, elle balançait cet inconvénient contre l'avantage de n'avoir pas eu à rouler le feutre. Si le feutre acheté pour un autre tapis donnait un résultat inégal une fois déroulé, avec des surfaces plus épaisses et d'autres plus minces, elle en tenait compte dans le dessin afin d'atténuer les défauts, et une fois fini, le tapis était jugé en termes de qualité, de rendu des motifs et de toucher – L'épaisseur était-elle suffisante ? Résisterait-il aux passages des gens ? Se déferait-il là où le feutre était trop mince ou bien ce défaut serait-il corrigé par le matelassage ?

Elle maîtrisait bien les aspects techniques et savait utiliser au mieux les matériaux. Elle comprenait comment les autres femmes pouvaient obtenir un effet donné. De plus, l'art de fabriquer des produits textiles avait gardé toute sa place dans l'éducation qu'elle avait donné à ses filles. La technologie ne lui échappait pas. Elle n'était nullement "envoûtée" par la technologie, et rien ne "résistait" à sa compréhension de la création d'ouvrages. Bien au contraire, elle entretenait une relation critique avec eux, tant fini qu'en cours de fabrication, les siens autant que ceux des autres. L'inspiration lui venait de matériaux qui faisaient partie de son héritage et son positionnement au sein de son environnement social était lié à la pratique de son art. Son appréciation esthétique de l'artisanat domestique était le résultat de sa trajectoire d'apprentissage et s'inscrivait dans son engagement créatif avec son environnement matériel et social.



photo a.

#### *IV. Apprendre et contribuer*

La mère de B avait commencé dès l'âge de 9 ans à aider sa propre mère dans la confection d'ouvrages destinés au foyer. Elle fit ses débuts sur de petits projets relativement simples tels que les panneaux brodés que l'on accrochait aux lits. Sa mère lui montrait comment faire une ou deux fois puis lui mettait le travail entre les mains. Elle s'exerçait puis trouvait elle-même comment résoudre les difficultés techniques. Sa mère était en général occupée ailleurs pendant qu'elle brodait. Elle regardait sa mère travailler du coin de l'œil et posait son travail dès qu'elle était demandée ailleurs. Elle aidait sa mère avec la plupart des tâches ménagères, y compris chercher de l'eau au puits, faire la lessive, le ménage, la cuisine, et traire les vaches, brebis et chèvres.

L'été, lorsqu'il y avait assez de laine pour faire du feutre, elle aidait à rouler le feutre en compagnie des autres jeunes filles dans le camp d'été. Les tâches telles que rouler le feutre étaient communes, de même que traire les quelques 200 à 300 brebis et chèvres l'été, ou baratter le lait pour en faire du beurre. De même, elle aidait sa mère dans la fabrication de tapis, en commençant par des tâches simples et répétitives avant de progresser vers des tâches plus complexes. À l'âge de 14 ans, elle avait commencé la confection des ouvrages brodés et feutrés, son *toesek oryn*<sup>ii</sup>, destinés à son propre foyer lorsqu'elle serait mariée.

À l'âge de 17 ans, elle s'est retrouvée, après enlèvement, l'épouse d'un homme à qui elle n'avait jamais adressé la parole. Après les négociations entre ses parents et la famille de son mari, elle s'installa dans la vie maritale. Jeune épouse vivant avec son mari près de ses parents, c'est elle qui s'occupait des tâches ménagères. Elle se levait la première et se couchait la dernière (cf. Hamayon & Bassanoff 1973; Humphrey 1993). Elle tenait un foyer impeccable, me dit sa fille aînée B – “Elle a été élevée comme ça ... cela lui paraissait normal de travailler plus que les autres ...” Sa routine quotidienne comprenait toujours la confection de tapis et d'ouvrages brodés pour son propre foyer. “Broder ou matelasser sont des tâches ménagères utiles, car moins épuisants physiquement que d'autres tâches,” comme me fit remarquer une femme. “Il est mal vu pour une femme de rester inoccupée,” poursuivit-elle. “S'occuper à une tenture montre que vous êtes une épouse travailleuse...” Ainsi un foyer richement décoré ne montre pas simplement que vous êtes très productive, ni que vous possédez de nombreux ouvrages décoratifs et fonctionnels. C'est également la marque d'une bonne épouse travailleuse.

La mère de B avait meublé sa maison avec sa propre production textile et avec les objets qu'elle avait reçus en cadeaux de la famille. La yourte familiale était donc meublée d'une variété d'ouvrages, dont certains étaient conservés parce que leur créatrice ne travaillait plus, ou en raison de leur valeur affective comme bien familial transmis de génération en



génération. On marchait et s'asseyait sur les tapis à usage quotidien qui recouvraient le sol en herbe de la yourte et servaient de matelas pour les invités. Les morceaux de pâtes, des gouttes d'huile de friture, des araignées et autres objets s'incrustaient dans ces tapis. Un ou deux nouveaux tapis étaient fabriqués chaque année, tandis que les vieux tapis trouvaient un autre usage : protéger le dos des chameaux des lourdes charges ou recouvrir les tas de crottin (qui sert de combustible) par temps venteux ou neigeux.

En général la laine provenant du troupeaux familial suffisait à la fabrication d'un ou deux tapis, mais le troupeau s'était amenuisé au fil des rudes hivers, la mère de B s'est donc vue obligée d'acheter le feutre, ce qui l'incita à lui associer d'autres matériaux. La mode en 2004-5 était aux fournitures pour tapis importées de Chine. Ce matériau – qui s'achetait au mètre et pouvait être déroulé "tel quel" sur le sol –, était dans ses mains découpé en figures inversés du motifs "cornes de bélier". Ce puzzle de matériaux délicatement découpé devaient ensuite être cousu sur la base de feutre en faisant un point caché entre les deux couches, suivi d'un point d'incrustation les bords des deux couches supérieures. Tout ceci représentait un travail d'un mois environ. Une femme riait en expliquant toutes les étapes de la fabrication puis conclut par une interrogation – "Est-ce facile?!" ironisant sur la charge de travail que s'imposent les femmes tout en exprimant sa fierté d'arriver à bout d'une tâche difficile.

Travailler dans un environnement de pénurie ne représentait pas toujours un obstacle à la production artisanale, mais au contraire incitait à l'utilisation créative d'une diversité de matériaux et d'outils improbables. La mère de B et moi-même avions travaillé sur un tapis pendant deux mois, et en étions à piquer autour de la lisière lorsque nous nous sommes trouvées à court de laine brute et donc dans l'impossibilité de filer la laine. Nous avons demandé aux voisins et à la famille, mais cette année là ils se sont trouvée sans surplus de laine. Enfin, lors d'un matin d'hiver glacial, après avoir dû laisser pendant un mois le tapis presque terminé enroulé dans un coins de la chambre à coucher, la mère de B s'est mise à fouiller dans l'armoire et en a extrait le vieux bonnet en laine grise de son fils qu'elle détricota. La laine ainsi détricotée servit pour finir la lisière.

Le fil de nylon pris sur de vieux sacs de farine servait à coudre ensemble les différents morceaux d'un tapis. Le bas d'une chemise un peu trop longue servait à confectionner un porte-bonheur triangulaire. Avant les années 90, les teintures et les fils étaient importés de Russie. Malgré tout, la disponibilité des matériaux restait irrégulière et limitée. Ainsi de nombreux foyers – en particulier dans les régions isolées – utilisaient tout simplement les ressources trouvées à proximité. Les vieilles tentures des années 10 et 20 étaient brodés de

fils de coton fin tirés de matériaux existants, tout comme aujourd'hui les tricots et autres vêtements usagés sont détricotés et la laine fine récupérée pour broder. Ceux qui en ont les moyens peuvent se procurer des fils de couleurs vives importés de Chine lors d'un "arrivage"<sup>iii</sup>. Les outils bénéficient également de cette improvisation. Antibiotiques et vitamines sont administrées de préférence par voie injectable. Après leur carrière médicale, les seringues servent à obtenir un effet "bouffant" sur la broderie. Les motifs s'inspirent des dessins uzbek et chinois et décorent des tentures qui sont maintenant un élément courant du mobilier de la yourte.

Selon Dormer, l'artisan "vit son métier" qui devient partie intégrante de leur routine corporelle à force de pratique répétée et finit par informer leur expérience du monde (1994:85). Ainsi, puisque les femmes poursuivent la pratique de leur art, elles explorent de nouveaux sujets, de nouveaux matériaux et domaines de pratique pour les incorporer dans leur connaissance du métier en perpétuelle construction et expansion. La possession d'une connaissance spécialisée basée sur une compétence n'est donc pas un "corps de connaissance" fini et statique qui serait "internalisé" et "exécuté machinalement", mais plutôt une capacité dynamique à continuellement améliorer et expérimenter.

#### *V. Evaluation et esthétique*

Un jour d'hiver, à mon retour après une visite chez le voisin, j'ai trouvé la mère de B assise près du poêle reprisant des gants. Je lui transmis les dernières nouvelles et ajouta que la voisine avait presque terminé un tapis de feutre sur lequel elle travaillait depuis un certain temps. La mère de B me regarda, ouvrit grand ses bras, enroula ses mains comme pour former le motif des cornes de bélier arrondi, et pencha la tête, puis tira la langue et imita un mort douloureuse. Je ne saisi pas immédiatement le sens, mais brusquement elle changea sa posture et dit avec un rire méprisant – "Ses motifs sont énormes!"

La mère de B s'inspirait souvent du travail des autres. Elle admirait les ouvrages qu'elle trouvait beaux. De même, elle se moquait en termes cinglants d'ouvrages mal faits. Le tapis en question était effectivement fait d'un motif grossièrement découpé. Plus tard, d'autres femmes ont fait la remarque que de grands motifs étaient un signe de paresse car il est plus facile de découper et coudre de gros morceaux ensemble. A l'autre extrême, les très petits motifs n'étaient pas nécessairement plus adaptés à la fabrication de tapis. Ils semblaient indiquer trop d'ambition qui pouvait se retourner contre la créatrice car ils se défaisaient facilement aux coutures. Ce qu'il fallait c'était un motif équilibré et bien proportionné.

Equilibre et proportion dépendaient de la taille du tapis et du type de matériaux. Un tapis était vraiment beau lorsqu'il associait durabilité et utilité avec des motifs bien exécutés et joliment dessinés : c'est-à-dire des motifs de la bonne taille et de la bonne couleur, dont le style et la taille restaient réguliers sur tout le tapis (photo b).



photo b.

Les évaluations telles que l'avait faite la mère de B permettaient aux femmes de se situer entre elles et de juger des attitudes, capacité et intentions des autres femmes. La mère de B évaluait son propre travail par rapport à celui des autres. Dans son enfance, lorsqu'elle aidait sa mère à matelasser un tapis, la mère de B examinait les "points de démonstration" fait par sa mère et s'efforçait de les copier en qualité : largeur, enchaînement sur le dessus et le dessous du feutre, largeur sur le dessous. En comparant la qualité de ses points par rapport à ceux de sa mère, elle pouvait s'améliorer.

Lors d'une visite à Oelgii, une femme ma montré un tapis particulièrement mal exécuté, afin de me dire comment *ne pas* faire. Je n'étais pas vraiment certaine pourquoi ce tapis était de mauvaise qualité— on m'a seulement dit qu'il "était de très mauvaise qualité". Finalement, elle retourna le tapis et passa sa main sur l'envers. Puis elle pris ma main et la fit passer sur la surface, en me regardant comme si cela suffisait comme explication. Je devais avoir l'air perplexe, car finalement, elle me dit – “Eh bien, les points sont beaucoup trop larges sur l'envers. Ce tapis ne durera pas longtemps.” Les motifs sur l'endroit avaient beau être bien équilibrés, et les couleurs bien choisies, mais la couture sur l'envers était mal faite. Je compris que l'évaluation était double : d'une part la mauvaise qualité du tapis et d'autre part la paresse de la femme qui l'avait fait. Dans ce cas précis, l'appréciation esthétique ne concernait pas uniquement ce qui était visuellement admirable. Elle s'inscrivait plutôt dans

une connaissance technique détaillée née d'années d'expérience. S'y ajoutait une évaluation quasi morale de la femme qui avait si mal cousu.

L'apprentissage et l'amélioration sont en rapport étroit avec l'évaluation, non seulement du travail des autres mais de son propre travail. De plus, de telles évaluations critiques, qui font progresser l'apprentissage et l'amélioration, semblent être intimement liées à l'appréciation esthétique. Ceci ne veut pas dire que l'évaluation et l'expérience esthétique sont une seule et même chose, mais qu'elles sont difficiles à démêler. Tandis que l'expérience esthétique ne nécessite pas une incompetence technique (comme semble le laisser entendre Gell), elle fait probablement appel à un facteur qui se situe au-delà de la virtuosité technique. Ressentir quelque chose comme étant esthétiquement agréable représente vraisemblablement un processus très personnel, qui implique, comme l'a fait remarquer Firth "une association complexe d'éléments cognitifs et émotionnels..." (1992:18). L'appréciation de l'esthétique de certains objets ou d'un style ou d'un motif particulier peut naître du fait d'avoir grandi dans un certain environnement matériel en se rappelant les êtres aimés dans leurs activités.

### *Conclusion*

La beauté subjective d'un objet est vraisemblablement liée à sa matérialité. Plus nous avons une connaissance spécialisée d'un procédé de fabrication, plus nous avons du discernement. Une femme experte dans la fabrication de tapis en feutre trouvera un certain tapis beau – non pas simplement en le voyant – mais après l'avoir inspecté de près et l'avoir trouvé magnifiquement exécuté dans le détail. Son évaluation et son appréciation d'un tapis se fondent sur une compréhension sensorielle (la densité du feutre au toucher, ou la tension des points), une compréhension kinesthétique (la largeur des motifs par rapport à la taille de la main ou la netteté de la découpe des courbes du motif) et la perception visuelle (l'harmonie des couleurs entre elles). L'évaluation et l'appréciation traduisent une connaissance basée sur des compétences, une virtuosité technique et une trajectoire d'apprentissage personnel.

On pourrait aller plus loin en supposant que la création même de l'objet comporte une appréciation esthétique, dans le moment de la création lorsqu'un objet prend forme sous notre action. Une telle appréciation dépendrait vraisemblablement d'une virtuosité, d'une maîtrise technique parfaite et de l'acquisition d'une compréhension des matériaux travaillés, de voir un produit fini que l'on trouve beau. Travailler dans un environnement de pénurie, où l'on ne dispose pas toujours facilement de laine, où les matériaux sont souvent de mauvaise

qualité, où l'on peut rarement choisir ses couleurs, pourrait être source d'appréciation esthétique grâce à la découverte de nouvelles solutions aux problèmes et à l'innovation dans l'utilisation des outils, des techniques, des matériaux et des dessins. Vouloir tracer une frontière entre *l'expérience* esthétique de celui "qui regarde" et la *production* esthétique par "l'artisan" relève alors peut-être de l'arbitraire.

Acquérir la maîtrise d'une connaissance spécialisée et personnelle dans le domaine artisanal débouche sur une compréhension des choses fabriquées, des choses finies, des matériaux susceptibles d'entrer dans leur fabrication et des formes, couleurs, et motifs qui entrent dans sa propre inspiration. Alors la perception d'un objet et l'acte de le trouver beau n'est plus le fait d'un observateur passif qui se laisse envoûter, mais devient une action positive née d'un engagement créatif et liée au plaisir de produire un objet esthétiquement agréable.

---

### Notes

<sup>i</sup> Le terme d'"expression artistique" tel qu'utilisé ici traduit le dénominateur commun de l'expression musicale, graphique, plastique ou artistique autre et artisanale, et n'implique aucune différence entre "art" et "artisanat" (voir Firth 1992:16-17). En parlant des recherches faites par d'autres, j'utilise le terme d'"artiste" lorsqu'eux-mêmes le font, mais de façon interchangeable avec le terme de "artisan", que je préfère lorsqu'il s'agit de mes recherches puisque c'est le terme utilisée par les femmes kazakh elles-mêmes ('*sheber*') (cf. Portisch 2007 chapitre 3 pour une discussion sur l'artisanat dans ce contexte social).

<sup>ii</sup> *Toesek oryn* : "dot" est une traduction insuffisante pour rendre compte des échanges complexes de cadeaux de mariage entre la mariée et les clans du marié, appelés *toesek oryn* (lit. "assise du lit"). Les deux clans échangent des ballots de cadeaux dont les produits artisanaux, des vêtements, mobiliers et autres objets ménagers. Le ballot le plus important est offert au couple de jeunes mariés par la famille de la mariée, et les objets les plus importants de ce ballot sont les tapis de feutres souvent fabriqués par la mère de la mariée en échange de quoi elle reçoit une vache ou autre gros animal domestique pour chaque tapis offert (appelés "gros noirs" ou *iri qara*).

<sup>iii</sup> "Lors d'un arrivage" : Habituellement, les commerçants locaux se rendent en voiture et à leurs frais aux postes commerciaux frontaliers avec la Chine ou la Russie, retournent à Bayan-Oelgii pour vendre ce qu'ils peuvent directement de leur voiture, de leur salon ou dans un stand de marché à Oelgii (voir Lacaze 2005).

### Bibliographie

BAXANDALL Michael, 1989, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*, New Haven & London, Yale University Press.

COOTE Jeremy & Anthony SHELTON (eds.), 1992, *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford, Clarendon Press.

---

DORMER Peter, 1994, *The art of the maker*, London, Thames & Hudson.

FIRTH Raymond, 1925, « The Maori carver », *Journal of the Polynesian Society* N° 24 (4), pp. 277-291.

FIRTH Raymond, 1992, « Art and Anthropology », *Anthropology, art and aesthetics* (eds.) J. Coote & A. Shelton, Oxford, Clarendon Press, pp. 15-39.

GELL Alfred, 1992, « Technology and enchantment », *Anthropology, art and aesthetics* (eds.) J. Coote & A. Shelton, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-63.

HAMAYON Roberte & Namtcha BASSANOFF, 1973, « De la difficulté d'être une belle-fille », *Etudes Mongoles cahier 4*, Nanterre, Université de Paris X, pp. 7-74.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1975, *Aesthetics: Lectures on fine art (1835, 1842) Vol. I & II*, Oxford, Clarendon Press.

HUMPHREY Caroline, 1993, « Women, taboo and the suppression of attention », *Defining females: The nature of women in society* (ed.) S. Ardener, Oxford, Berg Publishers, pp. 73-92.

LACAZE Gaëlle, 2005, *Ballade du négociant* (France), 59' DVD.

LEACH Edmund, 1973, « Levels of communication and problems of taboo in the appreciation of primitive art », *Primitive art and society* (ed.) A. Forge, Oxford University Press, pp. 221-234.

LIPS Julius, 1937, *The savage hits back or The white man through native eyes*, London, Lovat Dickson.

PORTISCH Anna, 2007, *Kazakh syрмаq-production in western Mongolia: Learning and skill in a domestic craft tradition*. Doctoral thesis, School of Oriental and African Studies, London.