

François Warin
Primitifs de l'avant / Primitifs de l'ailleurs :
un air de famille ?
Deuxième Partie



Rien de plus étranger à ce que montre le panneau des lions de la grotte Chauvet. Non seulement cette espèce souveraine n'a jamais été chassée mais la meute des lions est ici aux aguets, en état d'alerte, en déséquilibre, instable, dans la déroute, elle vit avec le trouble, elle guette le moment où surgira la rencontre,

la surprise, où adviendra l'événement. Avec ces profils équivoques, nous sommes de plus à la rencontre de deux règnes, celui de l'humain et celui de l'animal. L'homme, celui qui programme, organise, ordonne a été comme soudainement dessaisi par plus grand que soi, traversé par de l'immaitrisable, ébranlé par un chaos qui le dépasse. Dessaisi de l'étalon homme, transporté en terre étrangère où se rencontre l'altérité animale, son moi a perdu le centre, il est sorti de chez soi, s'est *déterritorialisé* dit Deleuze pour se rendre vers un ailleurs afin d'y explorer d'autres mondes...

Hybridations. La représentation d'animaux indéterminés ou d'animaux composites associant des particularités anatomiques propres à des espèces différentes (ainsi ce félin à pattes d'ongulé de la grotte Chauvet) ou même d'animaux fantastiques nous met en présence de figurations animales qui, pour le moins, ne sont pas clairement identifiables. Cela laisse à penser que les figures animales qu'elles soient hybrides, composites, imaginaires ou non, ne sont que le support d'entités spirituelles invisibles qu'elles rendaient présentes ou « présentifiaient ». On pourrait dire que c'est parce que les dieux ne nous ressemblaient pas qu'ils ont pris la forme de l'altérité animale et plus encore celle de ces êtres monstrueux.

Dès la préhistoire, au Magdalénien, dans la grotte des trois frères, la peinture dite du *sorcier* est une figure composite proprement *monstrueuse* : elle a en effet une queue de cheval, des yeux de hibou, des défenses de rennes, un museau de félin : le règne animal inquiétant et prestigieux qui condense toute la fièvre figurale des paléolithiques. Ici, toutes les puissances de l'animalité semblent être venues habiter l'homme comme son autre. Qu'il s'agisse d'un sorcier, d'un dieu cornu ou d'un chamane en transes, importe peu, l'essentiel réside dans le caractère de *collage* de cette figure dont les peintures et gravures rupestres des San du Drakenberg nous donnent tant d'autres exemples. Ces humains hybrides seraient-ils des chamanes en cours de transformation dans le monde des esprits, « transformation visant à acquérir le pouvoir supranaturel logé dans les animaux » selon la thèse de J.D Lewis Williams ?

Autre exemple d'hybridation, celui du cimier bambara en forme d'antilope appelé Ciwara devenu l'emblème du Mali. La ciwara – mot à mot le lion de la culture - est un rite de fertilité agraire, une union sacrée (hiérogamie) qui réunit dans une danse frénétique la terre féminine et le soleil masculin. L'homme revêt l'identité d'un animal sauvage (antilope). En dansant, il marque son territoire pour le domestiquer. Ici, dans la région de Sikasso, l'on n'a pas affaire à une



simple antilope mais à un animal monstrueux appartenant à différentes espèces forçant chacune d'entre elles à être hors de soi, à déborder les frontières identitaires. Nous voici en présence d'une véritable sculpture-collage qui comporte trois registres superposés : en bas, le corps de l'*oryctérope*, animal fouisseur qui renvoie aux racines et au monde des morts, au-dessus, le *pangolin* aux écailles de poisson. En tant qu'il possède une double nature (aérien et aquatique, terrestre et arboricole) celui-ci représente un élément de jonction entre les racines d'une part et les tiges aériennes du sorgho d'autre part, tiges signifiées par les cornes de l'*antilope* femelle qui expriment l'élan de la plante vers la lumière. Les cornes qui figurent sur bien des masques africains - la puissance qui les pousse vers le haut - épousent et symbolisent la croissance des plantes.





Avec ce masque *Batcham* (nom d'un royaume du *grassland* camerounais), nous voici à la rencontre de deux ou de plusieurs règnes qui rend indiscernable ou indécidable la différence entre animalité et humanité ce qui est propre à induire ce que G. Deleuze appelle le devenir-animal. Il s'agit là d'une des plus étonnantes réalisations plastiques des arts africains. Avait-on jamais fait ainsi délirer les formes, la sculpture avait-elle jamais défié autant l'anatomie, atteint un tel degré de folie ? Ce masque met en tension un plan vertical et le plan horizontal d'une gueule à fanaux. Des losanges horizontaux dominent deux joues massives proéminentes, deux grands yeux ovales au regard énigmatique, une bouche ouverte avec des dents à stries verticales. Sur le plan horizontal, le masque suggère la tête d'un hippopotame qui émerge des eaux, double animal d'un grand dignitaire du royaume. Le masque est un instrument de contrôle social comme c'est le cas pour la plupart des masques ; il est utilisé pour les funérailles et l'intronisation du roi, au cours de laquelle était exécutée la danse royale de l'éléphant. Mais l'essentiel est que ces formes monstrueuses nées d'une appropriation de différentes formes animales provoquent, chez les sujets humains, ce choc émotionnel qui leur permet d'établir un rapport profond avec

les entités tutélaires et une identification à l'animalité qui est déjà la raison d'être des peintures rupestres des paléolithiques.

Difficile de parler de ce qu'on appelle le *vol du kono* en passant sous silence le contexte que constituent aussi bien ses conditions d'acquisition que les circonstances de sa perception et de son acquisition.



Il est singulier d'abord que ce soit dans la revue *Minotaure*, revue d'avant-garde qui devait son nom à G. Bataille, que fut publiée en 1933 la photographie d'un fétiche dérobé par les ethnologues de l'expédition Dakar-Djibouti. Cet étrange et énorme bovidé, pur bloc d'énergie « chu d'un désastre obscur » que l'on a appelé depuis *vol du kono* ⁽¹⁾ semble venu des profondeurs mystérieuses de la grotte d'Altamira et c'est ainsi qu'il fut perçu dès que la photographie de cet objet fut publiée. Il y avait là, dans ce fétiche primitif, décrit comme sale, simple, informe, totalement dénué d'intérêt esthétique et couvert du sang des sacrifices, de quoi alimenter les fantasmes de l'origine et les délectations primitivistes des surréalistes prompts à assimiler l'art tribal à l'art préhistorique. On comprend ainsi pourquoi le fétiche dérobé par Marcel Griaule et Michel Leiris a pu être immédiatement perçu par analogie avec les peintures des grottes

¹ Le kono est à la fois le nom d'une des six sociétés d'initiation des Bambara, le nom d'un sanctuaire et celui d'un fétiche qui peut être fixé sur le masque zoomorphe du même nom. Il emprunte son front à l'éléphant, l'acuité auditive de ses oreilles à la hyène (animal civilisateur admiré pour sa force et sa ruse) et sa forte mâchoire souligne l'importance de la parole dans des rituels qui cherchent à réguler les fonctions sociales. Ce masque d'un poids considérable était généralement utilisé comme autel à libation.

obscur, les premières à être découvertes et en quoi il peut revêtir pour nous une valeur paradigmatique. *Mira, toros !* s'était écriée une enfant de huit ans en levant les yeux sur les grands bisons rouges et noirs du plafond de la grotte d'Altamira. On ne le dira jamais assez, c'est dans l'horizon de cette scène inaugurale de révélation ou d'*apparition* du premier ensemble pictural préhistorique qui fut découverte et publiée la photographie du fétiche du Kono pillé, enlevé par les ethnologues.

Ce fétiche, ce *boli* répandu dans toute la vallée du Niger appartient d'abord à la société secrète du *kono* et il est dissimulé aux regards des non-initiés. Objet ayant une valeur *cultuelle* on lui dénie toute valeur d'*exposition* (Benjamin), on le laisse reposer, dissimulé dans le secret du sanctuaire et son pouvoir est d'autant plus grand qu'il se donne moins à voir, qu'il est soustrait aux regards indiscrets.

L'étrange beauté de cette idole bovine de vingt kilos tient à la tension qui s'exerce en elle entre ce qu'elle montre et ce qu'elle cache. Agglutinat de matières composites, il n'a pour fin que de dissimuler une présence cachée, dérobée aux regards ; ce qui lui donne un effet de retrait et de secret. Ce n'est pas en effet la forme, instable, difficilement identifiable (zébu, hippopotame, cheval...) continûment enduite de matière coulante, qui détermine la signification et la fonction de l'objet mais ce qu'il cache à l'intérieur ⁽²⁾. Cet objet est un « objet fort », un objet chargé de *nyama*, d'une force irradiante agressive qui protège et qui attaque. Il est *fort* d'être ainsi tendu entre la forme et l'informe, le visible et l'invisible, l'ostentation et l'occultation, provoquant par là même à la fois fascination et répulsion, les deux affects du sentiment du sublime. Ici, la forme apprivoise l'informe, le rend visible mais elle ouvre en même temps sur la nuit.



Rien de plus important pour l'homme que de se reconnaître lié à ce qui lui fait le plus horreur écrivait Bataille. Désir lancinant qui traverse toute son œuvre et toute la première modernité, désir de fouiller et de retrouver sous la Grèce classique, la Grèce archaïque. Derrière Thésée,

2 Constitué d'une armature de bois et de multiples fragments de racines, d'os, de griffes, de fils de coton noués, il est recouvert de terre séchée provenant de termitières, de cire d'abeille et d'une croute de sang sur laquelle sont soufflés des débris de feuilles mâchées. S'il représente quelque chose, il ne renvoie pas pour autant à un élément du monde visible, il « présente » plutôt une puissance invisible, innommable, indéfinissable, non identifiable parfaitement incarnée dans cette esthétique de l'inachevé, de l'informe et de l'effroi.

vainqueur du Minotaure et premier roi d'Athènes, n'y avait-il pas la Crète et la nuit du labyrinthe ? Désir aussi de retour à une forme de barbarie et de cruauté, à ce que Bataille, fidèle lecteur de Nietzsche, appellera *Mère tragédie*. L'auteur de *Lascaux ou la naissance de l'art* était bien comme prédestiné à « porter à son plus haut degré d'intensité la fascination que suscitent les œuvres de la Préhistoire » ⁽³⁾. L'homme blessé à tête d'oiseau, l'homme en érection, l'homme frappé à mort de la scène du puits de Lascaux n'emblématise pas à jamais un statut essentiellement tragique ?



Enfin le fétiche avait été volé comme le rapporte Leiris dans *L'Afrique fantôme* ⁽⁴⁾ ce qui ajoutait un sacré de transgression, "une vapeur de sacrilège" dit le poète-ethnologue venu du surréalisme. Les blancs devenaient ainsi nimbés d'"une auréole de démons ou de salauds particulièrement puissants et osés" (p.194). Après avoir avoué sans ambages le "désir d'être une brute (p.548)" Leiris, coresponsable de cette forfaiture typiquement coloniale, fut finalement écœuré par l'énormité d'un tel scandale. Ce fut l'origine de sa brouille avec Marcel Griaule et de positions politiques devenues, par la suite, clairement anticoloniales.

3 Renaud Ego, *Le geste du regard*, L'Atelier contemporain, 2019, p. 15. CF. notre Nietzsche et Bataille, PUF, 1994.

4 *Miroir de l'Afrique*, Gall. Quarto, 1995. p.196.



La sexuation. Les sculptures de petite taille en ivoire, en os ou en pierre, les statues en ronde bosse laissées par les paléolithiques, nous avons vu qu'elles sont toutes exclusivement féminines. Tout se passe comme si, seule, la femme, lunatique et lunaire, plus proche que l'homme des racines de la vie, de l'origine et de l'expérience fusionnelle qu'elle recèle, échappait à l'opprobre et au statut tragique qui fut d'emblée reconnu à l'espèce humaine. « Ce qui fait que la femme est sublime, écrivait Hugo, c'est qu'elle est une sorte de bête ». Et sublimes en effet plutôt que belles,

sont ces vénus tout en courbes, en losanges et en sphères dont le corps a été déstructuré et recomposé de façon cubiste, comme la Vénus gravettienne de Lespugue⁽⁵⁾ au double corps inversé ou celle de Kostienki enveloppant tendrement de ses bras son ventre arrondi. Cette expression stylisée et codée atteint son acmé à la fin du magdalénien et elle touche simultanément toute l'Europe. Un vigoureux assemblage de volumes purs défie alors souvent l'anatomie et vise à reproduire moins l'apparence que l'essence ou l'idée du sujet. Parmi des statuettes acéphales ou des têtes sans visage, le corps féminin est comme blasonné, une abstraction sévère réduisant à l'extrême la plupart des éléments corporels sans qu'on ne connaisse jamais la destination, l'usage et la fonction de ces figurines (symbole de féminité, éléments d'un culte chamanique, idoles funéraires, amulettes protégeant la grossesse, talismans la favorisant ?)

C'est alors à la bête sauvage que la femme est assimilée et cette tradition mythologique des chasseurs-cueilleurs perdurera jusqu'au néolithique. L'association de la femme à la sauvagerie taurine traversera toute l'Asie mineure et la méditerranée, et la femme « maîtresse des fauves », retrouvée à çatal Höyük en Turquie (VIII^e millénaire B.C.), assise et en train d'accoucher, flanquée de part et d'autre d'un félin sur lequel elle pose une main souveraine, en est sans doute la représentation la plus mémorable ⁽⁶⁾.

C'est le lieu et le moment d'examiner la Vénus de Höhle Fels. Elle est d'abord la première œuvre d'art figurative que nous connaissions - elle est contemporaine des œuvres datant de 35 000 à 40 000 ans de la grotte d'Ardèche - par ailleurs elle relève moins de la catégorie du beau que de celle du sublime : sous le dehors, sous la surface, sous l'apparence apollinienne, c'est un principe

5 « Je pourrais la faire avec une tomate traversée par un fuseau » disait Picasso à Malraux. *La tête d'obsidienne*, GLL., 1974, p. 116.

6 *Çatal Hüyük*, Taillandier, 1971, p. 157.

féminin, nocturne, dionysiaque qui travaille, qui est à l'œuvre, qui a partie liée avec une intériorité muette, une intériorité sans accès, avec une vie profonde et ténébreuse ce qui, dans une formule définitive, a pu faire dire à l'essayiste Matthew Ramplay : «le sublime est un trope fondamental des cultures primitives et préhistoriques »

« Est-ce beau ou est-ce horrible ?... interrogeait déjà Victor Hugo dans une lettre à sa fille à propos des sentiments paradoxaux que peuvent provoquer une écrasante montagne. « C'est horrible et c'est beau tout à la fois »⁷ répondait-il. Sentiments antinomiques qui sont bien ceux que l'on éprouve devant l'étrange beauté de cette idole d'ivoire sculptée dans la défense d'un mammouth laineux. Elle a quelque chose de *sauvage, de brut, de frappant et d'énorme* aurait pu dire notre Diderot. L'incroyable Vénus aurignacienne, la Vénus acéphale trouvée dans une roche creuse ou trouée (Höhle Fels), - bouche d'ombre du Jura souabe, grotte où fut également découvert l'homme lion de Hohlenstein-Stadel contemporain du panneau des lions de Chauvet - est la révélation implacable et brutale d'une *terribilité*, d'une sorte d'abondance prodigue, de fécondité souveraine et barbare qui ne fait aucune concession à quelque forme de sentimentalité que ce soit. Dans *Quatre-vingt-treize* Victor Hugo précise, complète son propos par la sauvage et irréfutable crudité de cet autre : « La maternité est sans issue ; on ne discute pas avec elle. Ce qui fait qu'une mère est sublime, c'est que c'est une espèce de bête. L'instinct maternel est divinement animal. La mère n'est plus femme, elle est femelle. Les enfants sont des petits. De là dans la mère quelque chose d'inférieur et de supérieur au raisonnement. Une mère a un flair. L'immense volonté ténébreuse de la création est en elle, et la mène. Aveuglement plein de clairvoyance ».



Cette statuette acéphale qui devait être portée en pendentif comme une amulette n'est pas belle, elle n'est pas faite pour plaire, ou plutôt, dans son énormité et son étrangeté dérangeante, elle provoque un choc et donne paradoxalement du plaisir au sein même d'un déplaisir. *Delightfull horror* disait Burke usant de cet oxymore, parfaite traduction du sentiment du sublime, *delightfull horror* que provoque cette monstrueuse et bestiale figurine à l'équilibre indestructible, tenant de ses courtes pattes les plis graisseux de son ventre marqué d'incisions verticales, figurine toute en

⁷ Lettre à Adèle, 1839.

sexe, toute en sein, toute en fesse, selon un canon ou un usage hautement conventionnel qui perdurera près de 25 000 ans⁽⁸⁾, de Brassempouy (neuf exemplaires de Vénus dans le golfe de Gascogne) à Kostienki (dans la vallée du Don) en donnant lieu aux jeux les plus audacieux de formes, de compositions et de construction.

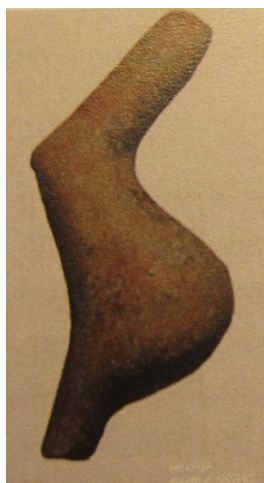
Bien que nomades, les chasseurs-cueilleurs du paléolithique récent, avaient donc déjà, semble-t-il, magnifié et célébré pendant plusieurs millénaires l'universelle hétéra (Bachhofen) ou la Grande déesse (Gimbutas), selon un schéma qui va encore marquer, après les Vénus du gravettien, les modèles féminins des déesses mères néolithiques, aux formes généreuses, au ventre fécond, au regard absent⁽⁹⁾.

Abstraction. Dans la série des Vénus bien des figurines sont d'une facture et d'un style qui frisent le plus souvent l'abstraction. L'abstraction, faut-il le rappeler, n'est aucunement imputable à une maladresse technique, à un *Kunstkönnen*. C'est, disait Aloïs Riegl, une affaire de *Kunstwollen*, de vouloir, d'intention esthétique. L'ouvrage de W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung* est la première tentative qui vise à briser la toute puissance du beau idéal, fondement du réalisme classique. Depuis le *De Pictura* d'Alberti (1435) la tradition avait fait de l'affirmation de la forme humaine telle qu'elle s'exprime dans le mythe mortifère de Narcisse, la pulsion picturale originaire. Cette tradition que l'on peut qualifier d'*humaniste*, puisqu'elle met l'homme comme sujet au centre du monde, a aujourd'hui pour elle le renfort de la psychologie de l'enfant, de la psychanalyse, de la préhistoire et, jusqu'à un certain point, de l'éthologie. Le dessin commence ainsi chez l'enfant par une autoreprésentation globale (« bonhomme-têtard ») et le « stade du miroir » qui lui fait découvrir sa propre image dans un miroir réel est un moment absolument constitutif dans la formation de sa personnalité. On peut faire valoir aussi que, seule espèce (avec le bonobo) à pouvoir pratiquer l'amour face à face, visage contre visage, l'homme est aussi le seul à pouvoir faire de l'autre un miroir. S'appuyant sur ce paradigme spéculaire et érotique, Plin, dans un texte fameux de son *Histoire naturelle* (Livre XXXV) écrivait que « Le principe de la peinture a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine ». Les préhistoriques ont laissé, aux époques les plus variées et sur tous les continents, la trace de leurs main positives ou négatives sur la paroi des grottes. Ils ont sans doute trouvé ainsi plaisir à définir et à fixer une image d'eux-mêmes et ils sont peut-être ainsi nés à leur propre vie de sujet séparé et parlant. Cette image pourtant

8 H. Delporte en a dénombré 244. *L'image de la femme dans l'art paléolithique*, Picard, 1993.

⁹ Cf. *La femme des origines*, Claudine Cohen, Belin-Herscher, 2003.

est une image non spéculaire, sans rapport avec la jouissance mortifère et passive que donne à Narcisse son corps reflété par les eaux. La peinture est née avec ces mains ouvertes, offertes, déprises, dessaisies, détournées des tâches de survie et elle est née en refusant de reproduire le corps humain.



W. Worringer montre qu'à côté du pôle mimétique, à côté de la représentation réaliste, il y a une autre source de l'art. Alors que la première procède de l'*Einfühlung*, de la jouissance objectivée de soi, de la *Selbstgenuss* et se développe sous l'égide du principe de plaisir, la seconde, l'abstraction géométrique qui a une intention stylistique à part entière et une primauté absolue, procède au contraire du désaisissement de soi (*Selbstentäusserung*), elle est au-delà du principe de plaisir et peut conduire à une destruction cruelle de la figure humaine.

Entre Narcisse et le Minotaure, entre la Grèce de Périclès et la Grèce archaïque et sombre du palais de Minos, il faudrait donc choisir ? Et les modernes que nous sommes ne seraient-ils pas particulièrement prédestinés au labyrinthe, conduits à se perdre dans ce lieu d'excès, dans ce lieu sans issue où l'on s'absente en tant qu'hommes dans l'animalité du Minotaure ?

Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, écrira Cézanne affirmant ainsi, à sa manière, le plaisir superbe de *forcer la nature*. Mais la Vénus de Lespugue ne relève-t-elle pas déjà d'une facture géométrique éminemment stylisée ? elle est l'objet d'une double triangulation symétrique et réversible dite « en carte à jouer », c'est une ronde bosse entièrement contenue dans un assemblage de cercles et de losanges organisé, semble-t-il, autour des principes opposés du jour et de la nuit. N'est-ce pas aussi le cas de ces formes pures, de ces racines du monde réduites à une cambrure de rein - cambrure clavimorphique⁽¹⁰⁾ - des Vénus de Nebra, de Tirséuil, de Sireuil ?...

L'image du taureau continuera, avec celle de la femme, de structurer les représentations symboliques au palais de Minos. C'est en Crète que Zeus, métamorphosé en taureau apporte sur son dos la princesse Europe et c'est aussi en Crète que vit le Minotaure, la figure la plus fameuse du bestiaire thérianthropique des Grecs qui mêle caractères humains (*anthropos*) et

¹⁰ Les claviformes (clava = massue) sont des « profils de femmes étêtées et égaubées, refendues dans toute la longueur et éventuellement retournées la tête en bas » écrit Alain Testart, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Gall., 2017, p. 220, livre dans lequel il poursuit la dérivation graphique de tous les signes. Ceux-ci seraient comme un état économique de la figure et certains les considèrent comme une proto-écriture. Cette dérivation a été inaugurée par Leroi-Gourhan qui opérait déjà sur les formes une réduction schématique et une interprétation sexuée (cf. Ph. Grosos, op. cit., 81.)

caractères appartenant aux bêtes sauvages (*therion*). Né des amours de Pasiphaé et d'un autre taureau, il a été enfermé par Dédale dans le labyrinthe des cavernes où tous les chemins étaient bons pour ne mener nulle part.

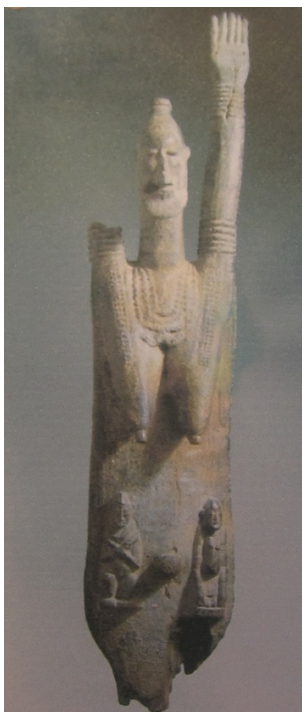
Le culte du taureau venu du fond des anciennes traditions moyen-orientales va alors parcourir tout le sud de la Méditerranée : dans la vallée des merveilles, au mont Bégo soit, au mont du taureau (*bet* maison, *go* taureau), parmi les 45 000 images gravées, se rencontre, en haut du mont Capelet, le dieu Bégo, maître de l'orage, dispensateur des pluies qui fécondent la Terre, l'autre divinité.

Il est représenté un poignard fiché dans la tête. Chaque fois que, beaucoup plus tard, un toréador mettra à mort un taureau, il reproduira un geste immémorial : par-delà l'acte sacrificateur du grand prêtre, roi de la Crète minoenne ou zélateur de Mithra, celui, plus archaïque encore, de l'homme de l'âge du bronze qui met à mort le dieu taureau afin qu'il ressuscite au prochain printemps. Comme un vestige de cette très ancienne tradition païenne on peut encore assister aujourd'hui à Barjols au sacrifice du bœuf en mémoire du don miraculeux que fit Saint marcel en pleine période de disette. Sa fête est encore célébrée en grande pompe, au mois de janvier.

Il faudra attendre la formidable réaction apollinienne à l'attirance de la terre dionysiaque pour que le roi solaire, Thésée, avec l'aide d'Ariane, mette à mort le Minotaure, libère Athènes de son passé archaïque (crétois) et l'humanisme athénien de toute participation à l'animalité. C'est ainsi que, selon le mythe, l'homme a été arraché au principe maternel et à la gangue de la naissance. L'âge du bronze avait déjà marqué la fin de la grande image cosmologique de la mythique Grande Mère. L'image de la femme, à l'exception des Cyclades, sera alors progressivement remplacée par celle de l'homme viril : un homme qui n'est plus immergé dans le monde animal, un homme qui peut guider avec autorité son troupeau, mais surtout un homme violent, armé et guerrier désormais paré d'une aura nouvelle et d'une terrifiante dignité.

Bisexualité. La sexualité c'est la *sexuation* si ce mot vient bien de *secare*, couper, sectionner mais c'est aussi ce qui renvoie à la fertilité, à la naissance, à l'engendrement, à la reproduction, bref à la vie sous sa forme liminaire et absolue qui est omniprésente dans l'art préhistorique comme dans l'art primitif. Les triangles pubiens que l'on trouve dans certaines grottes préhistoriques annoncent les fameuses Vénus aux formes généreuses du gravettien comme celle de Willendorf (30 000 ans avant notre ère) ou comme ces Vénus phalliques dont nous avons retrouvé de nombreux équivalents dans les sociétés des peuples premiers, en Afrique comme en Amérique latine.

Les formes masculines et féminines sont en effet très souvent associées et c'est là une des caractéristiques qui trahit aussi un air de famille. Sur le pendant rocheux de la grotte Chauvet ce n'est sans doute pas un hasard si, planté au cœur du mystère de l'engendrement, la lionne et le bison, la femme lionne et l'homme bison cernent le bassin féminin qui s'affiche ostensiblement. En Afrique, en pays manding, chez les bambara et les dogon, par exemple, la croyance en la bisexualité de l'être humain donne sa légitimité (rationalisation secondaire ?) aux rituels initiatiques de la circoncision et de l'excision. Très présente dans la sculpture dogon, la bisexualité qui hante aussi notre mythologie a pu bénéficier de l'autorité de Freud.



Le roi de paix, le roi-mère qui, au moment de son inauguration, nous attendait à l'entrée du Musée du quai Branly, est un étonnant androgyne, idéal de perfection qui allie les principes masculin et féminin. Il est couvert de bijoux, arbore une coiffure en chignon, porte des bracelets et des colliers en forme de serpents qui rappelle la légende du serpent Bida, fondateur de l'empire du Wagadu (du 3^e au 10^e siècle). La beauté de cet objet tient à la forte tension formelle que dégage l'opposition entre le hiératisme et la verticalité donnés au bras levé, à la tête hautaine, sévère et masculine, au cou long épais d'une part et le corps aux seins volumineux de mère nourricière d'autre part.

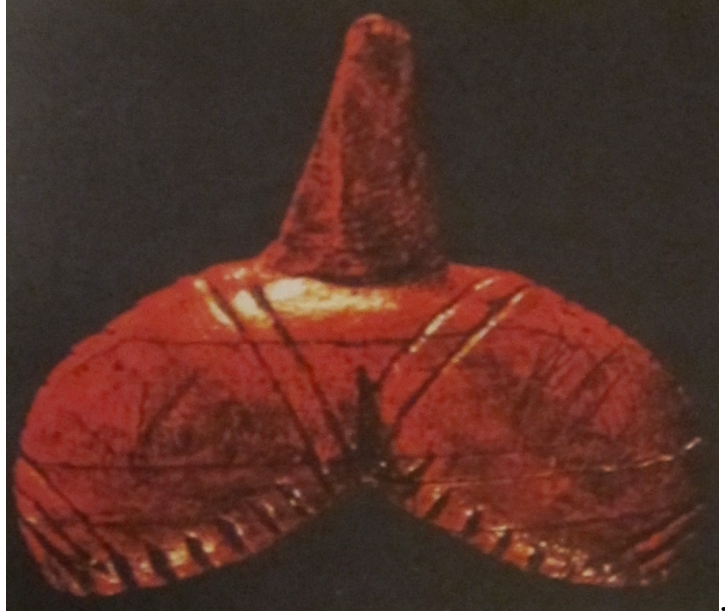
Elle fait partie de toute la série des androgynes aux bras levés, la plus emblématique de la statuaire dogon. Mais ici la statue ne lève qu'un seul bras, le bras gauche. D'un seul tenant, il est sans articulation. Ainsi levé, il dégage une poitrine féminine tandis que le bras droit longe le corps avant de se replier sur un sexe masculin discrètement marqué. Légèrement courbé vers l'arrière, cet exemplaire du Louvre est particulièrement équilibré. Équilibre dynamique entre le bras gauche et le bras droit qui se répondent. Équilibre plus subtil encore entre l'attache des bras sur

le haut du corps et celle des cuisses sur le bas des hanches. Comme souvent dans la sculpture tellem-dogon, les procédés de transition et d'articulation des formes les unes aux autres sont gouvernés par des rythmes qui jouent sur des répétitions ou des rimes plastiques.

L'enduit, la patine sacrificielle, croûteuse, grumeleuse et craquelée, attire le regard. La superposition répétée des couches de bouillie de mil séchées, de sang de poulet et de fiente de chauve-souris a sans doute effacé les reliefs. Cependant elle a avivé et stimulé en même temps les surfaces, si bien que cette antique gangue sacrificielle, qui donne à la statue la *majesté que le sang confère à toute chose* (M. Leiris), fait maintenant intimement partie de l'œuvre. Celle-ci porte les sédiments du temps long, ceux d'une ritualité qui s'est perpétuée de génération en génération, mais aussi de peuple et peuple, puisque cette icône venue du fond des temps accomplissait encore sa fonction, chez les Dogon eux-mêmes au moment de sa collecte.

L'importance accordée à la gestuelle est un des caractères de la sculpture dogon. Chaque œuvre est souvent concentrée sur un mouvement essentiel. Celle-ci est tout entière tendue vers le ciel dans un formidable élan d'imploration, quintessence, comme nous l'avons vu, de la religiosité. La position du bras levé, l'orientation de la paume vers le haut semblent tenir ou soutenir le ciel ; elles peuvent aussi être l'humble signe de l'hospitalité et de l'accueil : accueil de la pluie fécondante, réception de la source de vie qui vient d'en haut.

Dans la simplicité de son hiératisme, sa gestualité fait en tous cas signe vers autre chose que la faute originelle et le sentiment de la honte (« et ils surent qu'ils étaient nus » dit la Bible), elle est tendue vers un autre monde, vers ce qui fait sans doute le génie du paganisme. On se souvient de certaine statue de Shango, l'*orixa* Yoruba de la foudre, qui, lui aussi, d'une main presse son scrotum tandis que de l'autre, pointée vers le ciel, il montre l'origine de l'énergie. De la même façon on retrouve dans cette statue si *chargée*, en tous les sens du terme, la symétrie de ce double geste qui fait de l'homme un conducteur d'énergie et rappelle que divin est toujours le foudroiement fécondant de la décharge.

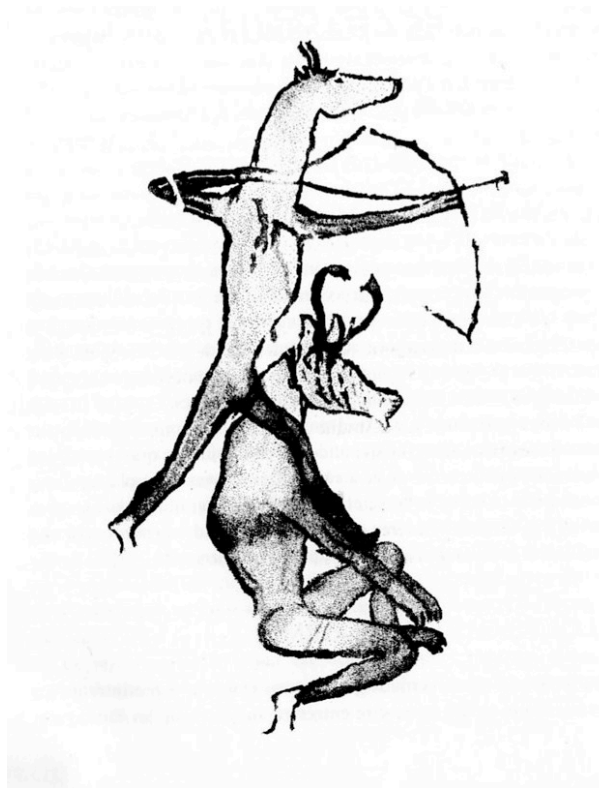


Mais c'est avec l'art préhistorique que la fluidité de l'entremêlement ou de l'enveloppement réciproque du masculin et du féminin va atteindre un sommet. C'est ce que montre ce bouton ou cette perle en ivoire de Dolni Vestonice (Rep. Tchéque) date du Gravettien. Deux seins ou deux cuisses décorées par le triangle d'un pubis surmonté d'un buste très fin sont en même temps des testicules et un phallus dressé. Image *retournée comme un gant* aurait pu dire J. Genet, nature double, réversible, fluide et interchangeable de la différence sexuelle, l'homme n'étant que *le monstre de la femme* comme la femme n'est que *le monstre de l'homme* selon la formule et la perspective transformiste de Diderot dans *Le rêve de l'Alembert*. N'est-ce pas ce jeu d'équivalence et de transformation qui fait florès aujourd'hui avec le succès que connaît la théorie du genre, *la dernière grande idéologie de l'Occident adressée au reste du monde* ?

Et que dire de la Vénus de Tursac dont « le bassin surgit du chaos d'une matière ambrée, le ventre enceint, les cuisses volumineuses en position accroupie et les reins fortement cambrés concentrent tous les signes féminins de la fécondité cependant que son torse adopte le bombement arqué d'un phallus » (R. Ego) si bien que se confondent et s'enveloppent l'une dans l'autre chacune de ces apparitions profondément « genrées », ce qui donne pour nous une actualité stupéfiante à ces formes d'art venus du fond de l'espace et du temps ?⁽¹¹⁾.

François Warin, mars 2025

11 Cf. Renaud Ego, *Le geste du regard*, L'Atelier contemporain, 2019, p. 78 sq.



Provenance des objets. Panneau des lions, Chauvet, cliché J.M. Chauvet. MCC/DRAC-RA., p. 10. Dieu cornu, Grotte des trois frères, p. 11. Cimier bambara, in Jean-Paul Colleyn *Civara, chimères africaines*, Cinq continents , Paris, 2001. p. 12. Masque Batcham, p. 13. Plafond d'Altamira, p. 14. Boli Bambara, Musée du. quai Branly, p. 15. Scène du Puits (dessin de Daniel Roth), Lascaux, p.16 Femme maîtresse des fauves, *çatal Hüyük*, Taillandier, 1971. p. 17. Vénus de Höhle Fels, University of Tübingen, Germany, p. 18. Vénus du gravetien, p. 20. Dogon, Musée du quai Branly, p. 22. Dogon, Musée de Louvre, *Promenades au Louvre*, J. Galard,. p. 22. Bouton en ivoire de Dolni-Vestonice, Musée de Moravie, Brno, p. 24. Vénus de Tursac, Musée des antiquités nationales, photo RMN J.G. Berizi, p.24. San, Afrique du Sud, p. 25.