

L'anthropologie structurale et les messages que l'art nous envoie du fond des temps

Structural anthropology and the messages that art sends us from the depths of time

Ernesto Di Mauro¹

¹ Università Sapienza, Italie

RÉSUMÉ. L'art est un moyen de communication et d'expression de messages importants qui doivent et veulent être partagés. Cette relation sous-jacente peut être utilisée pour comprendre certaines règles profondes de l'anthropologie structurale de l'individu et des structures de la société, et pour en indiquer les changements. Nous avons sous les yeux les objets qui sont vraiment importants à ce sujet : ceux que nous ont laissés nos ancêtres, des messages clairs qu'il faut apprendre à lire dans leur perspective propre. Il s'agit de représentations du corps féminin qui, selon les mots de Marija Gimbutas, « *incarnaient le principe féminin divin qui a survécu plusieurs milliers d'années, et qui sont immédiatement visibles dans les artefacts qui nous sont parvenus du Paléolithique supérieur* ». Ces figures présentent toujours une vision unitaire d'un noyau ontologique problématique et de la réponse cohérente apportée par différentes cultures à différentes époques. Dans l'art moderne, l'unité est perdue et la représentation de l'essence féminine est devenue fragmentaire et partielle. Que signifie cette perte ?

ABSTRACT. Art is a means of communication and expression of important messages that need and want to be shared. This underlying relationship can be used to understand certain deep rules of the structural anthropology of the individual and of the structures of society, and to indicate changes. We have before our eyes the objects that are really important on this subject: those left to us by our ancestors, clear messages that we must learn to read in their true perspective. We are dealing with the representations of the female body that, in the words by Marija Gimbutas, “*embodied the divine feminine principle that has survived several thousand years, which are immediately evident in the artifacts that have come down to us from the Upper Paleolithic*”. Those figures always present a unitary vision of an ontological problematic core and of the coherent answer provided by different cultures in different times. In modern art the unity is lost and the representation of the female essence has become fragmentary and partial. What does this loss mean?

MOTS-CLÉS. anthropologie structurale, Vénus préhistoriques, Déesse Mère, corps féminin, unité, *body shaming*.

KEYWORDS. structural anthropology, prehistoric Venuses, Mother Goddess, female body, unity, *body shaming*.

Une relation naturelle sous-jacente existe entre la représentation artistique et les structures mentales de l'individu partagées dans sa société. L'être humain étant un individu essentiellement et profondément social, la représentation artistique est une sorte de calligraphie de l'esprit, un moyen de communication et d'expression de messages importants qui doivent et veulent être partagés. Il est donc intéressant d'essayer de comprendre si cette relation sous-jacente peut servir à comprendre les règles profondes de l'anthropologie, en indiquant ses changements.

Kandinsky soutenait que plus la société devient complexe et difficile à appréhender, plus l'art devient abstrait. Kandinsky croyait aussi à quelque chose qui nous intéresse ici de près : « *L'art dépasse les limites dans lesquelles son époque voudrait le forcer et annonce le contenu de l'avenir.* » (Kandinsky, *Point, Ligne, Plan* ; 1926). Ces mots sont très généraux et très clairs. Certains aspects de l'art expriment le futur contenu dans le présent.

Cette discussion nécessite que l'observateur soit dans une position qui lui permet de regarder de loin ; il est important de réfléchir sur la représentation des objets, des sujets et des faits fondamentaux, de s'éloigner le plus possible des détails trompeurs et de portée court-termiste, de se tenir en dehors. Autrement dit, il est nécessaire d'identifier des sujets et des thèmes généraux et d'aborder des sujets fondamentaux. Le thème de l'évolution de la figuration peut ainsi être abordé. Si elle est centrée sur le bon sujet, cette approche permet également d'identifier les questions importantes. Nous avons sous les

yeux celles qui le sont vraiment : elles sont fournies par les objets que nous ont laissés nos ancêtres, messages clairs que nous devons apprendre à lire dans une perspective large.

Si l'on regarde les vitrines d'un musée d'art préhistorique, on se rend compte que la représentation de l'être humain concernait en grande partie ce que l'Académie contemporaine définirait plus tard comme la « Déesse Mère ». Celle-ci va ensuite se diversifier au fil des millénaires jusqu'à prendre des valeurs plus spécifiques et dédiées, comme celle initiale de « Terre Mère ». De nombreuses autres diversifications se sont ensuite succédé jusqu'à nos jours. Regardons donc à l'intérieur de la Déesse Mère et de la Terre Mère, puis jetons un coup d'œil rapide à ce que nous voyons autour de nous.

La Déesse Mère

Le tableau anthropologique de la Déesse Mère a été dressé par Marija Gimbutas, archéologue et linguiste lituanienne, qui a rassemblé données et idées et a fourni une vision globale, cohérente et convaincante. Le nom de Marija Gimbutas est lié à l'étude de la culture Kurgan et à ses relations avec le concept « indo-européen » (1-3) et, surtout, à la trilogie dans laquelle elle examine et établit le concept de Mère Déesse (3-5). Il convient de clarifier ses concepts dans ses propres termes : « ... *Les sculptures miniatures de figures féminines sculptées dans l'ivoire et la pierre tendre ne sont pas des Vénus, comme on avait tendance à les identifier dans la littérature spécialisée, ni conçues comme des "fétiches de fertilité" pour exciter la sexualité masculine. Leurs fonctions sont bien plus importantes : donner la vie et la protéger, mais aussi accompagner la mort et la régénération. La Déesse personnifie le renouvellement cyclique éternel de la vie sous toutes ses formes et manifestations. Une interprétation des fonctions naît de l'étude minutieuse des attributs particuliers de ces sculptures primitives : postures, gestes, coiffures et symboles religieux qui leur sont liés. De nombreuses expressions d'un principe féminin divin qui a survécu plusieurs milliers d'années sont immédiatement évidentes dans les artefacts qui nous sont parvenus du Paléolithique supérieur...* » (3). Marija Gimbutas identifie dans les représentations féminines du Paléolithique et du Néolithique l'expression d'une seule Grande Déesse universelle dans ses multiples manifestations.

Le tableau d'ensemble qu'elle dresse est très solide et ne prête à aucun désaccord. Cependant, en regardant toutes les Vénus dans leur ensemble, on s'aperçoit qu'il y a souvent quelque chose de plus, parfois quelque chose de différent. Ce quelque chose en plus appartient à la métaphysique et à l'esthétique. Le mot « métaphysique », attribué à Aristote, fut en effet utilisé pour la première fois par son éditeur pour désigner les écrits faisant suite à ceux traitant de sujets spécifiquement physiques. La métaphysique concerne des intuitions invérifiables, des problèmes sans solution, des raisonnements circulaires du type : « *Je pense donc je suis* ». Pour comprendre ce qu'étaient les Vénus il faut donc s'appuyer avant tout sur une évaluation esthétique.

Le mot « esthétique » vient du grec *aisthêtikos*, la perception par les sens. À l'origine, l'esthétique n'est pas une partie distincte de la philosophie, mais l'aspect de la connaissance qui concerne l'usage des sens. Le sens utile dans notre domaine est le sens aristotélicien : Aristote a mis en évidence la manière dont la création de l'œuvre d'art permet la matérialisation de l'idée et donc sa manifestation. Cette idée naît exclusivement de l'esprit de l'artiste et ne correspond pas à la conception platonicienne de la beauté absolue.

La trilogie de Marija Gimbutas développe le concept selon lequel les sociétés classiques de l'Europe historique dérivent de la fusion des éléments matriarcaux et gynocentriques du substrat européen gravettien et magdalénien, avec la culture patriarcale des Indo-Européens guerriers de l'âge du Bronze venus de l'Est. Cette conceptualisation se fonde sur la vision d'une Déesse Mère, socle d'une société solidement matriarcale, et sur l'interprétation paléographique à travers une approche archéomythologique originale.

L'analyse critique et le débat académique et culturel qui en résulte au sens large sur le rôle des figures masculines et féminines dans la Préhistoire sont (naturellement) très complexes et passionnés. Il y a 30

000 ans, la situation culturelle en Sibérie était très différente de celle qui se présentait sur les rives de la mer Ligure il y a 10 000 ans. L'espace temporel de l'archéo-mythologie de la Déesse Mère est très large ; les statuettes dont s'occupe Marija Gimbutas peuvent aller du Moustérien (-350 000 à -35 000 ans) au Magdalénien supérieur (-17 000 à -14 000 ans) ; on comprend aisément comment l'esprit qui les animait pouvait être différent et varié. Les cheminements de l'esprit humain se déroulent parallèlement à ceux de son évolution génétique. Force est également de constater que certaines interprétations données sont assez « libres », celle des signes néolithiques interprétés comme des idéogrammes (6, 7) par exemple ; ou encore celle des spirales, des cercles et des points sur certaines figures, assimilés à des yeux (6, 7). Tel que nous voyons le problème aujourd'hui, 50 ans après la formulation de la théorie de la Déesse Mère et 30 ans après la mort de Marija Gimbutas, les preuves sur lesquelles repose le culte global de la Grande Mère consistent avant tout dans le fait que la présence de statuettes d'individus féminins dans les sites préhistoriques couvre une très longue période, même si la plupart des Vénus peuvent être datées du Gravettien (-30 000 à -22 000 ans) et du Magdalénien (-19 000 à -14 000 ans). Le nombre de figurines d'individus masculins est beaucoup plus petit.

Ce sont des représentations d'une figure à laquelle on attribue généralement des connotations religieuses et/ou magiques, appelons-la Déesse, dans son aspect de source de vie et d'image de fertilité. La principale indication à cet égard est donnée par les traces rouge ocre, qui les ramènent à un usage rituel magico-religieux. Parfois, les traces des rituels sont claires ; les Vénus de Kostienki, par exemple, étaient placées sous des omoplastes de mammoth. Elles semblent souvent enterrées la tête face à un foyer. Avec cette connotation, leur valeur ne doit pas être considérée comme épuisée ; elle est certainement plus ouverte que ce que permet de concevoir le réductionnisme qui caractérise la pensée contemporaine. L'interprétation unique (8) est, dans ce cas, particulièrement trompeuse.

Leurs caractéristiques archéologiques et stylistiques : petite taille (10-20 cm) ; une structure pour faciliter son insertion au sol ; la déformation programmée des formes du ventre, des seins, des cuisses, des fesses. Les Vénus sont toujours nues, mais la présence d'ornements, bijoux, ceintures, bracelets, soutiens-gorge, vêtements est fréquente, peut-être ajoutée aux figurines elles-mêmes, souvent gravées. Les représentations de la dernière période, le Magdalénien, perdent la valeur unificatrice des références à la fécondité et acquièrent des significations diversifiées et une esthétique qui n'est plus univoque.

De ces arguments, on a déduit que les Vénus étaient l'objectivation des spéculations humaines autour de la relation entre la naissance de la vie et le corps de la femme ; une chose en quelque sorte naturelle et pouvant facilement être étendue aux cycles naturels, à la fécondité récurrente de la nature, à la relation entre la vie et la mort. Le cœur du mystère étant le corps féminin, sa représentation était incontournable. Cela explique que celle-ci soit à la fois -fortement réaliste et fortement abstraite, amulette de fertilité, chevauchement entre les capacités génératrices de la femme et de la terre, articulation complexe des significations. Peut-être serait-il raisonnable de résumer le sujet en considérant que les représentations féminines de ce type à déformation programmée (qui sont de loin majoritaires) faisaient référence au mystère de la vie et à sa physicalité féminine. Considérant également la valeur spéculaire de la sexualité, alors oui, nous pouvons donner le nom de Déesse Mère à ce type d'idée représenté. Il devient donc opportun de rejeter le sens univoque de telles représentations, et il serait encore plus instructif, pour un sujet aussi vaste, variable et complexe, de suivre autant que possible l'évolution des formes et des significations des Vénus.

Le terme « Vénus » a des connotations géographiques et historiques, tandis que le terme « Déesse Mère » est à la fois ambigu et caractéristique du vocabulaire New Age. Nous parlons de la représentation féminine dans la sculpture préhistorique et un synonyme utile pourrait simplement être sculpture, artefact ou fétiche. Le terme « Vénus » est préférable car il s'inscrit dans une manière de voir qui se fonde sur la perception esthétique.

Terre Mère

Dans l'Antiquité classique et préclassique, la personnification mythique de la Terre Mère était Déméter. La composition du nom est clarifiée en (10). Le nom est hybride : *Dé* dérive de *de-* (avec la variante *ge-*, d'où les mots indiquant la Terre, Gaia, Gea), d'origine pré-grecque. L'autre partie *méter* est d'origine indo-européenne et représente la mère. Déméter signifie alors exactement la Terre Mère, et la philologie du mot indique tant la continuité du mythe au-delà des barrières historiques que la profondeur de ses racines. Le mythe raconte comment Déméter rejoignit le mortel Jason sur le champ sacré qu'il avait labouré trois fois, et comment de leur union naquit Pluton, dieu de la richesse. Le mythe était déjà revêtu en Crète à l'époque minoenne – le *hiéros gamos*, le mariage sacré, étant dramatisé et revêtu chaque année. L'étude du canon religieux de la société agricole crétoise, des rituels destinés à assurer la fertilité et de la disparité des rôles entre la déesse et son partenaire humain ont fait l'objet d'analyses approfondies (10). De nombreuses découvertes archéologiques, sceaux, camées et bagues crétoises illustrent la diffusion du mythe et des rites associés, dans lesquels l'enfant divin apparaît souvent. Le mythe est resté un élément fondateur de la religiosité grecque et romaine, et les dons de Déméter à l'humanité sont évoqués, entre autres, par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* et par Virgile dans *l'Énéide*.

L'art, quelle que soit sa raison d'être, qu'il soit social, politique, psychologique, didactique, religieux, ou même purement et librement expressif, est lié à la sphère spirituelle. L'art relie, on le sait bien, le présent et le passé. Cela est particulièrement vrai pour les représentations du corps féminin. Dans les représentations anciennes du corps féminin, la sexualité, la pensée, la prière et l'art ne faisaient qu'un. Qu'est-ce qui inspire les représentations contemporaines ? Que cachent ces formes souvent très similaires ? (Figure 1)

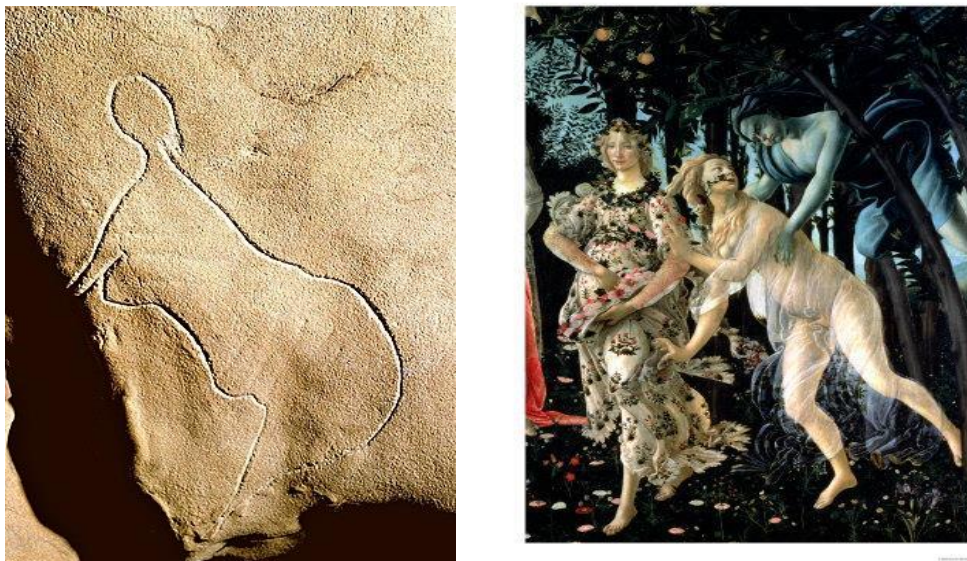


Figure 1. Grotte de Cussac, 25 000 av. J.-C., Gravettien, Dordogne. Sandro Botticelli, *La Naissance du printemps*, 1480, détail.

Les Vénus de l'art paléolithique sont magnifiques. C'était une « première fois » pour ces hommes qui exprimaient leur vision du corps féminin. Ils l'ont fait sans tous les filtres que la culture imposerait plus tard. Retracer jusqu'à nous l'évolution de leurs images permet d'entrer dans une pensée unitaire où le sexe, le mystère de la vie et l'angoisse de la reproduction ont longtemps constitué un sentiment unique et cohérent dans sa simplicité et sa franchise.

Nos ancêtres s'exprimaient beaucoup plus directement que nous. Lire leur art à travers son apparente naïveté est utile pour comprendre des choses que l'on a aujourd'hui tendance à cacher et que l'on ne perçoit pas facilement. La conclusion est que la pulsion sexuelle, noyau de l'angoisse de survie et de reproduction, et racine profonde de l'instinct religieux, est née comme un tout et s'est longtemps

exprimée à travers la représentation du corps féminin. Les objets que nos ancêtres ont conçus et fabriqués (ce que nous appellerons plus tard « art paléolithique ») étaient une manière d'exprimer cet ensemble unique et ils sont un moyen pour nous de le comprendre, et de mieux nous comprendre. Puis, à un moment donné, les choses ont changé, le corps féminin a commencé à être représenté de manière plus complexe. Peut-être l'ancienne méthode pourra-t-elle revenir.

Exemples

La représentation du corps féminin suit depuis des dizaines de milliers d'années un canon bien caractérisé et apparemment immuable. L'analyse des exemples survivants, issus de cultures différentes éloignées les unes des autres dans le temps et dans l'espace, confirme cette affirmation et montre quelles sont les règles de représentation. Quelques exemples, parmi tant d'autres possibles.

Berekhat Ram (230 000 avant J.-C.)

La Vénus de Berekhat Ram (« Lac de Ram »), un objet en tuf rouge de 35 mm de long découvert en 1981 sur les hauteurs du Golan.

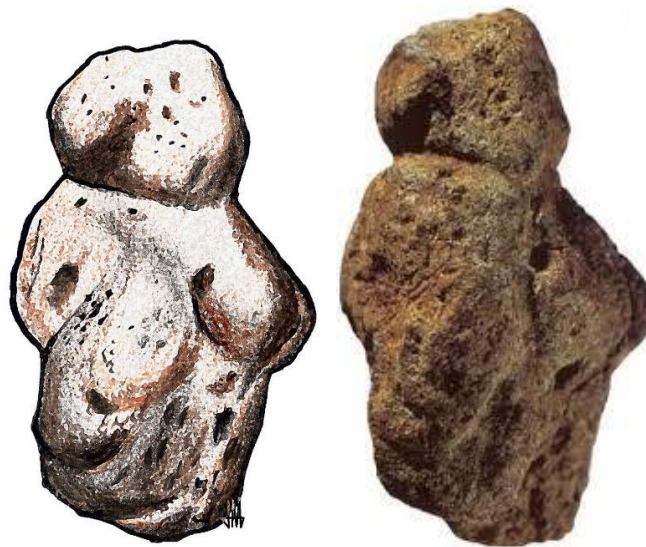


Figure 2. La Vénus de Berekhat Ram, 230 000 av. J.-C. (11).

Il porte trois incisions pratiquées à sa surface par une pierre pointue, marquage possible du cou et des bras. Trouvé entre deux couches de cendres et daté d'au moins 230 000 ans aujourd'hui, s'il s'agissait d'une véritable œuvre humaine (ce qui fait encore l'objet de débats), il aurait été réalisé par un *Homo erectus*, et non par un *sapiens*.

Willendorf (25 000 avant J.-C.)

La plus connue des Vénus préhistoriques, et à juste titre. Figurine de 11 cm trouvée en 1908 près de Willendorf in der Wachau, en Autriche, sculptée dans du calcaire oolithique¹ et peinte en ocre rouge, elle a été datée avec précision entre 25 000 et 26 000 avant J.-C. Il est intéressant de noter que le matériau dont elle est faite n'est pas originaire de la zone de découverte.

¹ Oolithe : concrétion géologique de petites structures minérales sphériques régulières (de 0,5 à 2 mm), constituées de lamines concentriques, lors d'un processus particulier de sédimentation.



Figure 3. *La Vénus de Willendorf*, 26 000 - 25 000 av. J.-C. (12).

Éléments d'interprétation : les bras fins qui se rejoignent sur la poitrine, et le visage qui n'est pas visible ; la coiffe qui cache le visage est très semblable à celle des Vénus d'Amiens, de Parabita et de la Dame de Brassempouy ; la vulve, qui en théorie sur une telle figure ne pourrait pas être vue de cette façon ; seins gonflés et très prononcés ; la couleur ocre rouge avec laquelle la statuette est peinte.

Interprétation actuelle : les seins prononcés représentent un sens de prospérité, la vulve le souhait de reproduction ; la couleur rouge est un symbolisme de la passion et du sang menstruel du renouvellement cyclique. La statue s'inscrit donc dans le culte de la Terre Mère et du Féminin.

Grimaldi (23 000 av. J.-C)

Découvertes dans la grotte Grimaldi à Menton, à la frontière franco-italienne, par Louis Alexandre Jullien entre 1883 et 1895, les 15 statuettes appelées Vénus de Grimaldi, toutes mesurant entre 4 et 7 cm, constituent une véritable collection. Leur particularité réside dans leur appartenance à un seul gisement et dans leur diversité et variété : *Vénus de Menton* est en stéatite jaune, *Le Losange* et *Polichinelle* sont en stéatite verte, *Abrachiale* en ivoire brun, *Janus* en chlorite noire, *Ochre Lady* en ivoire de mammoth, *Doublet* en serpentine jaune, *Innominata* en hématite, *Masque* en chlorite jaune. Daté de 23 000 avant J.-C, Gravettien.

Parmi les nombreuses raisons de la fascination suscitée par ces figurines, j'en souligne une, celle de l'ambiguïté. Certaines figurines semblent signifier autre chose, en plus du message qu'elles véhiculent toutes clairement. Comme le note R. White (13), *La Femme au cou troué* a deux visages et un corps ; *La Femme au goitre* a une seule tête et un seul torse, mais a deux triangles pubiens et deux jambes en opposition ; *La Femme à deux têtes* présente deux têtes émergeant d'un seul corps. Un autre fait notable est la manière de représenter les fesses qui peuvent parfois être très saillantes, comme chez *Polichinelle* ou *Abrachiale*. Il n'y aurait rien de spécial, si ce n'est que cette façon de faire demande beaucoup plus de travail (il faut partir d'une pierre beaucoup plus grosse, et n'oublions pas qu'ils n'avaient pas d'outils métalliques, juste d'autres pierres), donc c'était un effet recherché ; et que cette représentation revient ailleurs, voir par exemple Monpazier. D'autres fois, comme pour *Le Losange*, on est dans la stéatopygie la plus classique.

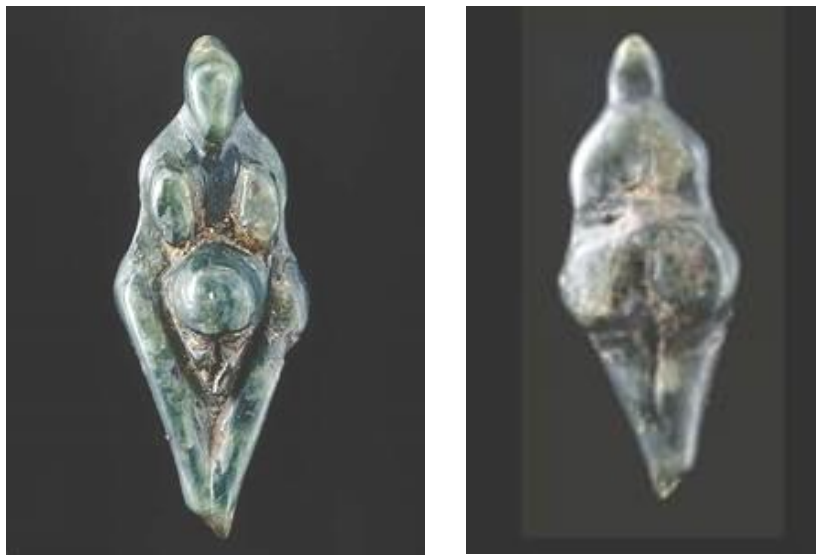


Figure 4. Grimaldi, Le Losange, 23 000 av. J.-C (14).

Avdeevo (20 000 av. J.-C)

À Avdeevo, en Russie, dans la région de Kursk, un ensemble de 10 figurines semblables les unes aux autres mais caractérisées par des postures différentes a été retrouvé. La datation du site est de 21 000 à 20 000 av. J.-C et des liens étroits avec les sites d'Europe centrale et orientale ont été mis en évidence. Quant au style des figures trouvées, il est assez varié ; tantôt les bras semblent soutenir un ventre de femme enceinte, tantôt le visage est esquissé, tantôt il n'y a aucune trace de visage sur la tête ronde, tantôt les figures semblent porter une coiffe. Cependant, les représentations sont toujours plus ou moins nettement callipyges, l'attention de l'artiste s'étant portée sur les seins, les fesses, le ventre, comme pour les géométries composites rencontrées des Pyrénées aux plaines du Danube.



Figure 5. Une des Vénus d'Avdeevo, 21 000 - 20 000 av. J.-C (15).

L'objet montré en Figure 5, réalisé en ivoire comme tous les autres, mesurant 9,5 cm, possède une magie particulière. Il est bien conservé, mais une partie du visage est endommagée, empêchant de lui attribuer toute expression. L'impression que nous donne la tête penchée vers l'avant est que cette femme communique d'une manière ou d'une autre quelque chose ; que ce décor de cadrillage, le même que l'on a vu à Willendorf et ailleurs, lui fournit un masque derrière lequel elle se cache et présente en même temps sa grossesse nue, sa raison d'être. La bande de peau ou de tissu au-dessus du sein apporte une dimension culturelle. Le réalisme de la figuration du ventre, saillant vers l'avant et vers le bas, est étonnant. Le triangle pubien est court et plat. Les accumulations de graisse à la base des hanches forment un profil incontestablement féminin. L'équilibre/contraste entre le torse et les jambes libres de poids d'une part, et les masses des seins et du ventre de l'autre indiquent une capacité d'observation et de reconstruction à jamais perdue. Nos Vénus modernes résistent peut-être à la comparaison sur le plan technique, certainement pas sur le plan poétique.



Figure 6. *Détail d'une Vénus d'Avdeevo, 21 000 - 20 000 av. J.-C.*

Particulièrement remarquable est le fragment (Figure 6) (New Avdeevo Avd-N 87-88. N. 105) mesurant 8,8 x 8,0 cm, constitué de la reconstitution de deux éclats résultant de la rupture mécanique d'un original qui, à en juger par les pièces, était une figure d'environ 20,0 cm, parmi les plus grandes de celles trouvées sur le site. Ce qui reste, c'est la face avant, des épaules jusqu'au triangle pubien. Les seins asymétriques et légèrement séparés, en forme de goutte, reposent sur la partie supérieure de l'abdomen dépassant vers l'avant. Des avant-bras et des mains à peine visibles émergent de derrière les seins, poussés pour reposer sur l'abdomen. La protubérance la plus prononcée se situe au centre de la structure et coïncide avec le nombril légèrement échancré. La qualité de l'exécution est extraordinaire. La statuette est d'un style défini comme Kostienkian, et la culture de ce site typique de la plaine russe a été définie comme Avdeevo-Kostienkian, pour la distinguer de la culture parallèle mais en quelque sorte différenciable appelée Kostienki-Willendorf, plus occidentale et essentiellement contemporaine.

Çatalhöyük (9 000 av. J.-C)

Çatalhöyük n'est que la pointe de l'iceberg. Depuis que le croissant fertile a commencé à s'étendre et à enseigner à l'humanité affamée comment cultiver, les témoignages des cultures correspondantes deviennent plus éphémères et plus rares. L'exception est Çatalhöyük. La culture qui correspond à cette « première structure urbaine » se concentre vers 9 000 av. J.-C. dans le sud-est de l'Anatolie, entre le Taure et l'Antitaure.



Figure 7. Çatalhöyük : la Dame de Çatalhöyük, 9 000 av. J.-C. (16, 17).

Cette statuette en marbre de 17 cm a été trouvée sous le sol d'une maison, peut-être dans le cadre d'une déposition rituelle étant donné qu'elle se trouvait sous une couche de plâtre, peut-être un acte de culte et de vénération d'une femme de pouvoir (âgée ? peut-être pas). Peut-être une personnification extrême d'une Vénus et/ou d'une Déesse Mère. Pourtant, elle est parfaitement conservée, et possède une prestance rarissime et fascinante. L'absence de pieds est similaire à de nombreuses représentations du même type, antérieures et ultérieures ; il y avait un morceau d'obsidienne à côté d'elle. Parler de maîtrise de l'exécution et d'attention aux détails revient presque à minimiser la capacité artistique du créateur. De nombreuses autres figurines similaires ont été retrouvées, montrant qu'à Çatalhöyük la Dame n'était pas seule, même si elle reste la plus belle.

Bracciano (8 000 - 5 000 av. J.-C)

Bracciano est le nom d'un grand lac volcanique au nord de Rome. Son niveau est sujet à des variations et ses rivages évoluent en conséquence. Aujourd'hui, le niveau est plus élevé qu'il ne l'était lors de la Préhistoire et les campagnes de recherche archéologique se déroulent souvent sous l'eau. Lors de recherches de ce type menées en 2 000 par la Surintendance Spéciale du Musée Ethnographique National « Luigi Pigorini », la Vénus a été trouvée sous le sol d'une cabane-sanctuaire d'un village néolithique appelé de La Marmotta, du nom de la localité proche d'Anguillara. Le village est à 360 mètres de la plage, 8 mètres de profondeur, et sa datation néolithique est confirmée par des mesures au radiocarbone.

La Vénus est un objet en stéatite verte mesurant 4,8 x 2,2 cm, datant de 8 000 à 5 000 av. J.-C., Néolithique. Très tard donc, toujours de l'époque gravettienne et magdalénienne. La datation a été réalisée en fonction du contexte de découverte, dans une structure particulière avec des éléments pouvant être liés aux pratiques de culte et de dédicace typiquement néolithiques. La petite statue représente en ronde-bosse une figure féminine présentant les caractéristiques typiques de la Vénus gravettienne : formes fleuries accentuées, quelques parties spécifiques du corps mises en évidence. De profil, la tête est conique, le visage dépourvu de détails. L'état de conservation est excellent, au point qu'on pense qu'il a été placé sur le lieu de découverte immédiatement après sa fabrication. La ressemblance avec la statue appelée *Le Losange* ne pourrait être plus grande. Si ce n'est que ces deux Vénus sont séparées de 20 000 ans, et que la datation des deux ne laisse aucune place à l'incertitude. Sommes-nous confrontés à un cas de conservation extrême des formes (et des idéologies correspondantes) ? Ou à leur retour ? Ou à une (très improbable) réoccupation indépendante du même site après si longtemps ?



Figure 8. *La Vénus de Bracciano, -8 000 à -5 000 av. J.-C., (18).*

D'innombrables autres exemples sont possibles : des Vénus de la Grèce continentale à celles de la première période de l'art cycladique ; des Vénus qui se sont succédé dans les cultures ayant évolué sur les terres qui sont aujourd'hui la Syrie, jusqu'aux idoles de Malte ; et bien d'autres, de la côte atlantique à l'Asie centrale, de ses origines aux temps historiques. Les images présentées suffisent à étayer l'idée selon laquelle ces figures sont apparues sur une très longue période pour exprimer un besoin commun et universel. Les sociétés se sont alors complexifiées. La période de transition de la Déesse unique aux Déeses qui représentaient des aspects particuliers et spécialisés fut certainement longue. Leur naissance a nécessité des millénaires durant lesquels l'écriture a été inventée et les villes se sont formées. Peut-être le mythe du jugement de Pâris est-il lié d'une manière ou d'une autre à cette situation ?

Pâris était Troyen, un Anatolien donc, lié à un monde antique. La Vénus de ses ancêtres contenait encore toutes les significations. De ce côté de la mer Égée on adorait Zeus, Héra, Athéna et Vénus qui vivaient désormais sur l'Olympe et auxquels étaient attribués des formes, des rites, des pouvoirs et des significations très distincts. Dans laquelle de ces déesses la véritable Déesse Mère était-elle cachée ? Lorsqu'il fut appelé à choisir l'une de ces significations et à offrir la pomme, Pâris le fit en choisissant Aphrodite qui d'ailleurs, selon les mots d'Homère, était la déesse aux belles hanches opulentes.

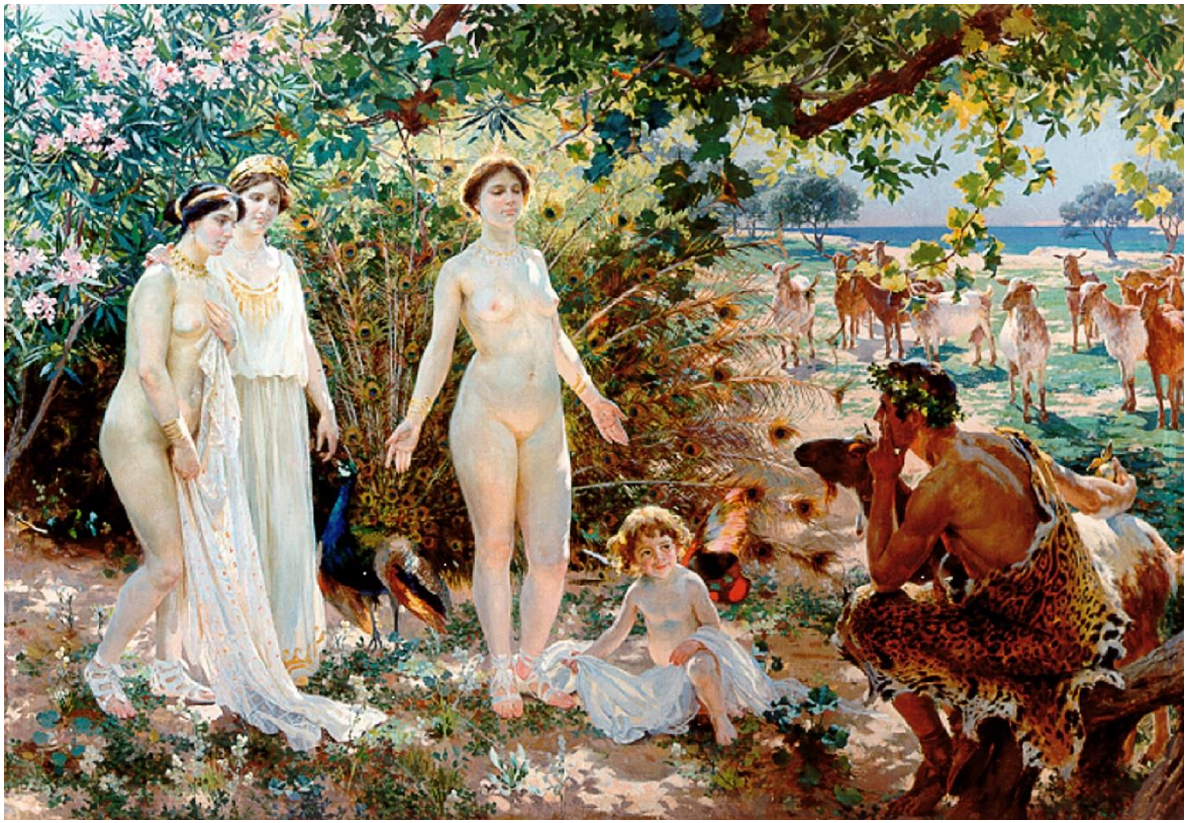


Figure 9. Enrieque Simonet, *Le Jugement de Pâris* (19).

Des 4 Déeses à l'auto-Annonciation

Le pouvoir de la Vénus Magna Mater primordiale sera finalement, dans la société gréco-romaine complexe et mature, divisé en quatre rôles en harmonie les uns avec les autres : Déméter (fertilité de la terre), Héra (mariage, naissance), Athéna



Figure 10. Les quatre déesses : Déméter (20), Héra (21), Athéna (22), Aphrodite (23).

(art, sagesse), Aphrodite (amour), s'étendant également à de nombreuses autres déesses mineures tout aussi puissantes et évocatrices ; pour ensuite se condenser à nouveau, dans notre culture occidentale, dans l'unique pouvoir de la Vierge Marie (24).

Le chemin parcouru entre la Vénus primordiale et la Vierge Marie est long. Cela signifie-t-il que nous et nos projections avons vraiment beaucoup changé ? Probablement pas : l'Annonciation est l'assomption du statut divin, mais dans ce cas-ci la divinité est attribuée par un agent extérieur, comme ce fut le cas à l'origine d'un dieu dont nous ne connaissons pas le visage, à Berekhat Ram, à Willendorf, à Grimaldi, à Catalhöyük, à Avdevo, à Bracciano.



Figure 11. Giovanni Bellini, *Vierge à l'Enfant entre deux saints* (25).

Picasso avait probablement raison lorsqu'il plaçait son modèle Marie-Thérèse Walter enceinte devant le miroir et dessinait un halo ambigu autour de sa tête. Est-ce elle qui s'annonce à elle-même, enfin autonome ?



Figure 12. Pablo Picasso, *Fille devant le miroir* (1932).

Au-delà de l'angoisse, de la solitude, du narcissisme et du *body shaming*

Au temps jadis, la Vénus de Brassempouy, celle de Hohle Fels, celle de Willendorf et celle de Bracciano étaient chacune une image kaléidoscopique entière et complète en soi, obtenue sans recourir aux techniques intellectuelles de l'*Oulipo* ou du *cadavre exquis*. L'esthétique qui se dégage de ces figurines était une manière plus libre de voir le monde.

L'art contemporain transmet ses messages expressifs et critiques à travers la confluence des œuvres d'artistes séparés et individuels, chacun avec son fragment illuminé du kaléidoscope. La société moderne a découvert l'étude de l'âme à travers la psychanalyse depuis près de deux siècles, et cette étude a contracté une dette envers ses artistes. C'est de la combinaison de toutes leurs œuvres que se forme l'image que nous avons de notre société, une propriété émergente qui leur doit beaucoup. Mieux : aujourd'hui, l'exploration des profondeurs de l'âme humaine semble avoir pris le dessus (Figure 13, côté gauche). Nous n'avons abandonné que récemment la voie ancienne. Est-il possible de la retrouver et de la retracer ?



Figure 13. Gauche : Gustav Klimt, *Les Trois Âges de la Femme*, détail (1923) (26). À droite : une *Vénus de Gagarino*, 23 000 av. J.-C. (27).

Parmi les images les plus représentatives de l'autoreprésentation contemporaine figurent celles de Cindy Sherman (Figure 14). Ses œuvres nous réunissent avec le thème de l'autoreprésentation dans les figurines féminines du Paléolithique supérieur et avec la possibilité que la production des figurines l'ait été par des femmes. Si l'on considère ses œuvres comme une référence représentative d'un mouvement récurrent de l'âme, représentation de l'idée de soi à travers l'un de ses aspects perçus, on se rend compte que nous sommes confrontés à un narcissisme filtré et historicisé.

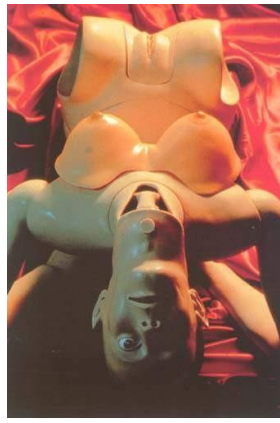


Figure 14. Une œuvre de Cindy Sherman.

Ambiguïté du narcissisme

Narcisse, personnification du double, est né à Thespis, la ville d'origine des acteurs de la Grèce ancienne. Narcisse était le fils de Liriopé, une nymphe naïade de la mer de Phocide, et de Céphise, le dieu fleuve de l'estuaire, double aquatique. L'eau de mer était un symbole de vie, l'eau stagnante symbole de mort ; et Narcisse, beau, dédaigneux et renfermé sur lui-même, meurt en essayant de saisir le visage reflété dans l'eau d'une source, le sien, dont il était tombé amoureux, le dernier double qui clôt son histoire.

Entre 1 et 2 % de la population souffre d'un « trouble de la personnalité narcissique », techniquement divisible en « vulnérable » et « grandiose ». Dans ce cas, je supprimerais le mot « trouble », introduisant la notion de « variante naturelle ». À tel point que les études sur les jumeaux montrent que dans ce cas la composante génétique est forte, même si les gènes responsables n'ont pas été identifiés.

Dans la Grèce antique, une croyance répandue voulait que les sources fussent habitées par des nymphes tombées amoureuses des jeunes gens qui allaient puiser de l'eau, qui les saisissaient pour les aimer, provoquant leur mort et, en même temps, leur admission dans la sphère du divin, leur conférant ainsi immortalité et jeunesse éternelle. Cette croyance, dont il reste encore des traces aujourd'hui, était si répandue qu'il existait même un mot pour désigner cette situation : *νυμφόληπτοι* (*numpholeptoi*), ceux qui sont kidnappés par les nymphes. Selon le mythe, Hylas, également un beau jeune homme, fils de Théiodamas, était amant d'Héraclès lors de l'expédition des Argonautes en Colchide. Pendant le voyage, Hylas descendit à terre pour puiser de l'eau dans le fleuve Ascagne et fut kidnappé par les nymphes qui l'entraînèrent au fond des eaux. Les nymphes alors, effrayées par les appels d'Héraclès, transformèrent Hylas en écho de son nom, empêchant ainsi toute possibilité de découverte. Héraclès oublia Hylas et son amour, abandonna l'expédition et préféra rester chez la fascinante Omphale, reine de Lydie. Omphalos est un nom symbolique : l'omphalos est le nombril du monde, la pierre qui le symbolise est conservée à Delphes, où atterrirent les deux aigles envoyés par Zeus.



Figure 14. Un ouvrage de Jenny Saville (<https://gagosian.com/artists/jenny-saville/> >).

La chose la plus intéressante dans le mythe d'Hylas est la métamorphose, rare dans la mythologie, d'une personne en son propre écho. Ce mythe est peut-être l'exemple le plus extrême, le plus pur d'un narcissisme libéré des déchets du corps, réduit à un symbole de lui-même. Et le flottement continu d'Éros tout au long de son histoire est également intéressant, comme c'est le cas dans les œuvres de Cindy Sherman. Où en sommes-nous entre elle avec son corps représenté, et Narcisse qui s'admire ? La distance qui sépare Cindy de Narcisse n'est peut-être qu'apparente, c'est le prix à payer à l'atténuation des instincts primaires par le temps.

Le naturel de cette réalité que nous essayons de plier à des règles temporaires, à des choix esthétiques d'exclusion, à des canons formels éphémères mais qui refont continuellement surface, est à la base des processus créatifs, par exemple, de Jenny Saville et Brenda Oelbaum (Figures 14 et 15).

Jenny Saville, de l'école Young British Artists, travaille sur l'obésité et est connue pour ses portraits féminins hyperréalistes. L'hyperréalisme n'est pas un terme dénigrant même au sens surréaliste, et le même terme s'impose pour la statuette gravettienne *La Poire* de -27 000 ans, à laquelle Édouard Piette applique pour la première fois le terme de Vénus. Le message véhiculé sarcastiquement par Jenny Saville est que, dans le naturel de la physicalité, des termes tels que « décoratif », « support », « délicat », qu'elle a légèrement graffés dans l'une de ses peintures les plus connues (*Branded*, 1992), sont mal placés.

On connaît bien le projet de Brenda Oelbaum qui, à travers le message contenu dans la Vénus de Willendorf, met en lumière les traits psychologiques exploités par l'industrie du régime alimentaire. Compte tenu de l'extrême fascination que suscitent la liberté et la cohérence émanant de cette figurine, la Vénus « par excellence », on pourrait dire sans porter atteinte au même message véhiculé par des centaines de figures similaires, que Brenda a le jeu facile. Mais ce ne serait pas juste, car sa démarche est claire et tranchante, et ce que Brenda met en évidence est simplement la vérité, accompagnée du mérite de démontrer que nos ancêtres savaient voir, en plus de regarder.



Figure 15. Une œuvre de Brenda Oelbaum. Tirée du blog de Lynne Murray: "The Willendorf Project: Brenda Oelbaum goes national with the Goddess at her Back".

Visions partielles et partiales

Les exemples pourraient être multipliés encore longtemps, en embrassant tout l'art contemporain. Mais les images rapportées suffisent à démontrer que Cindy Sherman, Jenny Saville et Brenda Oelbaum, chacune avec son intuition, sa sensibilité et ses neurones façonnés par ses contacts sociaux et son expérience, mettent en lumière un seul des fragments du kaléidoscope qui constituent une Vénus ou l'une de ses dérivations historiques ; des fragments de plus en plus subdivisés, de plus en plus éloignés de l'unité sémantique des origines, de l'âge d'or de l'esthétique qui, selon les mots d'Aristote, doit mettre en évidence la manière dont la création de l'œuvre d'art permet la matérialisation de l'idée et donc sa manifestation. L'art contemporain transmet ses messages expressifs et critiques à travers la confluence des œuvres d'artistes séparés et individuels, chacun avec son propre message partiel. Sans entrer dans quelque évaluation esthétique que ce soit, on est forcé de noter la partialité de la motivation de ces figures.

Il serait utile de s'efforcer de considérer chacune de ces œuvres individuelles d'art contemporain selon la distinction que Merleau-Ponty faisait entre « mots parlants » et « mots parlés » (28a). Merleau-Ponty distinguait entre « expression première » et « expression seconde » (28b), parfois reprenant ces termes comme « langage parlant » et « langage parlé » (28c). Le langage parlant est la mise en forme d'un sens, est l'avènement de la pensée qui incarne un sens. Le langage parlant est le langage du moment et de l'occasion. Le langage parlé est l'héritage culturel que nous avons avec nous, dans notre esprit et dans notre ADN, acquis par transmission épigénétique ; le langage parlé est l'ensemble de rapport de signes et de significations. Une distinction similaire entre les deux types de langages a son précédent dans le *discours intérieur* et le *discours proféré* de Montaigne (*Apologie*, II, 2), et dans le *logos endiathètos* (intérieur) et *logos prophorikòs* (proféré) des Stoïciens grecs. Les Romains faisaient cette distinction par les mots *modus intelligendi* et *modus inveniendi*. Les œuvres modernes que nous avons vues sont des œuvres parlantes, essayons de les faire devenir des œuvres parlées. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrions espérer réunir les morceaux de la mosaïque perdue. Et nous approprier enfin le message de Kandinsky qui nous indique le « *principe fondamental de la nécessité intérieure* » (29).

Conclusion à la Kant

Le terme *critique* est défini par Kant dans la *Critique de la raison pure* (1781) comme l'examen permettant de distinguer les prétentions légitimes et illégitimes de la raison. Dans son fonctionnement, la raison réfléchit sur les structures, l'étendue, les limites, la validité, les sources et surtout sur elle-même. En l'absence d'exercice critique, la métaphysique n'acquiert pas de validité, contrairement aux mathématiques et à la physique qui reposent sur des fondements solides et intuitifs. La critique ne se borne pas à tracer les limites de la connaissance factuelle, mais va jusqu'à délimiter ses possibilités de principe. En pratique, la tâche critique consiste à prouver qu'un usage pur de la raison est possible ; il s'ensuit que la volonté et l'action peuvent être déterminées indépendamment de tout conditionnement empirique. La fonction critique détermine donc, selon Kant, une possibilité de liberté individuelle et prédit, en quelque sorte, la fin des idéologies. Selon ses mots : « Notre époque est la véritable ère de la critique, à laquelle tout doit se soumettre. La religion, par son caractère sacré, et la législation, par sa majesté, veulent généralement échapper à la critique. Mais dans ce cas, ils éveillent tout simplement des soupçons à leur rencontre. »

Raymond Boudon, dans son *Tocqueville aujourd'hui* (30, cité par 31) souligne que le mot « critique » au sens kantien « compris comme l'effort de distinguer méthodiquement entre le vrai et le faux, le juste et l'injuste, le légitime et l'illégitime, le bon et le mauvais, ce qui a ou n'a pas de valeur artistique, ce qui est utile et ce qui ne l'est pas [...] disparaisse du langage de la communauté et soit désormais à peine compris, car, puisque “tout est bon” et “tout est égal”, ces questions n'ont plus de sens ».

Selon cette opinion (que je partage), nous vivons désormais à une époque dépourvue de cadres de référence idéologiques. Cela est certainement vrai pour les structures facilement identifiables : la

religion, les convictions politiques absolues, et en général l'esprit de clocher. La nôtre est une époque d'idéologies appauvries, avec toute la fragmentation et la frustration des attentes que cela entraîne.

La perte de sens de l'esprit critique et de l'évaluation critique se produit parallèlement à la diffusion des opinions au mètre, fondées sur le politiquement correct, la pensée unificatrice et la manifestation du besoin de ne pas penser de manière critique en tant qu'individus. Plus rien ne relève désormais de « ce qui a ou n'a pas de valeur artistique », puisque plus rien n'exprime une réalité générale, rien n'est plus une réponse, qui ne soit pas seulement locale, à des questions formulées ici et maintenant, et à la crise des idéologies qui en résulte.

L'analyse de l'art contemporain implique que des pensées fragmentaires, riches en émotions et pauvres en arguments généraux, affaiblissent l'attitude critique. Tout comme Kant l'avait prévu.

Références bibliographiques et iconographiques

- (1) Gimbutas M., *Cultures de l'âge du bronze d'Europe centrale et orientale*. First edition in English: Mouton, The Hague, 1965.
- (2) Gimbutas M., *Les Déeses et Dieux de la Vieille Europe*. First edition in English: University of California Press, 1974.
- (3) Gimbutas M., *La Civilisation de la Déesse*. First edition in English: Harper, San Francisco, 1991.
- (4) Gimbutas M., *The Language of the Goddess*. Harper, San Francisco, 1989.
- (5) Gimbutas M., *The Living Goddesses*, révisé et augmenté par Miriam Robbins Dexter. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1999.
- (6) *Les noms de la Déesse*, édité par Marija Gimbutas, Joseph Campbell, Riane Eisler et Charles Musès, Astrolabio-Ubaldini Editore, Rome, 1992.
- (7) *Les figurines de Vénus : textiles, vannerie, genre et statut au Paléolithique supérieur*. PDF : <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/317381>.
- (8) James E.O., *Le culte de la déesse mère - Une étude archéologique et documentaire*. <https://www.amazon.com/Cult-Mother-Goddes-Archaeological-Documentary/dp/1585093823>.
- (9) Haarmann H., *Auf den Spuren der Indoeuropäer*. Beck oHG, München, 2016.
- (10) Marinatos N., *Religion minoenne. Rituel, image et symbole*, University of South Carolina Press, Columbia, SC 1993.
- (11) https://it.wikipedia.org/wiki/Veneri_paleolitiche#/media/File:Venus_of_Berekhat_Ram.jpg.
- (12) https://www.ilcerchiodella luna.it/central_dea_GM01.htm.
et/ou https://www.geometriefluide.com/tag.asp?tag=venere*willendorf.
- (13) White R., Bisson M., *Imagerie féminine du Paléolithique. L'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi*. Gallia Préhistoire, 1998, 40, 95-132.
- (14) https://musee-archeologienationale.fr/phototheque/oeuvres/statuette-feminine-dite-losange_sculpture-technique_steatite.
- (15) Figurine No 6 nouveau Avdevo Avd-N 76, Photo Jelinek (1972).
- (16) [0x0-catalhoyuk-home-tofigurines-de-vieilles-femmes-pas-deesses-1484522346615.jpg](https://www.0x0-catalhoyuk-home-tofigurines-de-vieilles-femmes-pas-deesses-1484522346615.jpg).
- (17) <https://i.pinimg.com/originals/88/a9/4f/88a94fa482ee4d9e6963910bdba0a670.jpg>. ou <https://www.vanillamagazine.it/scoperta-in-turchia-una-statuetta-di-una-sscienzata-figura-femminile-di-8000-anni-fa/>.
- (18) Fugazzola Delpino M. A. *La petite « déesse mère » du lac de Bracciano, 2000-2001*. Musée ethnographique préhistorique national Luigi Pigorini <https://www.museociviltabeniculturali.it/sezioni/museo-preistorico-etnografico-pigorini.html>.
- (19) https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_di_Paride#/media/File:Enrique_Simonet_-_El_Juicio_de_Paris_-_1904.jpg
- (20) Déméter : sirenaparthenope.blogspot.com, ou : www.romanoImpero.com, ou : it.nextews.com.
- (21) Héra : romanoImpero.com
- (22) Photo : [Athena_Parthenos_Altemps_Inv8622.jpg](https://www.athena-parthenos-altemps-inv8622.jpg)

- (23) www.museicapitolini.org
- (24) Balas Edith, déesse mère dans l'art de la Renaissance italienne
<https://www.amazon.com/Mother-Goddess-Italian-Renaissance-Art/dp/088748381X>
- (25) <https://www.wga.hu/html/b/bellini/giovanni/1490-99/139sacre.html>
- (26) https://4.bp.blogspot.com/MCNe_piuwLs/Tzz2fbXA6oI/AAAAAAAAAAxA/vbbWAQO2Ts8/s1600/maturita2012-gustav-klimt-le-tre-eta-della-donna.jpg
- (27) http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_2_1a.html
- (28a) P. Dupont, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Ellipses Édition Marketing S. A. Paris, 2001.
- (28b) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Tel », 1945, p.217.
- (28c) Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Tel », 1992, p. 17-22.
- (29) V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*. Éd. de Baume, Paris, 1951.
- (30) R. Boudon, *Tocqueville aujourd'hui*, Paris, Odile Jacob, 2005, p.184.
- (31) E. Di Nuoscio, *Pourquoi les humanités sauveront la démocratie*. PUF/Humensis, Paris, 2023.