



Title	QU' EST-CE QUE L' ART PRIMITIF?
Author(s)	Kimura, Shigenobu
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1975, 9, p. 3-10
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48125">https://hdl.handle.net/11094/48125</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## QU'EST-CE QUE L'ART PRIMITIF?

Shigenobu KIMURA

Le mot "primitif" a deux sens: premièrement il se rapporte aux temps anciens ou à l'enfance de l'histoire, deuxièmement, à la sauvagerie par rapport à la civilisation. Par conséquent, quand on parle de l'*art primitif* en général, ce mot, pris au sens large, englobe l'art le plus ancien et l'art des primitifs d'aujourd'hui. C'est dans cette perspective qu'Ernst Grosse a étudié "Die Anfänge der Kunst" en analysant l'art primitif contemporain. L'art le plus ancien et l'art primitif d'aujourd'hui ont, en effet, quelques aspects communs, mais inclure ces deux formes d'art dans le seul concept d'art primitif, est une confusion intolérable. V. G. Childe dit: "on pense que le sauvage présent est primitif, car sa culture reflète celle de l'homme ancien, mais cette opinion est sans fondement. Pour expliquer ce que l'homme ancien faisait et comment il interprétait ses propres actes, nous empruntons souvent la pensée ou la conscience du sauvage contemporain. Mais c'est déraisonnable. La pensée et la foi de l'homme préhistorique, sauf les cas exceptionnels où elles ont laissé des résultats sous une forme durable et où ceux-ci ont été découverts par un archéologue, sont fatalement détruites. (1)

Il se peut que certains indigènes d'Australie et d'Afrique vivent encore comme les hommes de l'âge de pierre, et que leur art ressemble à l'art préhistorique. Mais nous ne pouvons pas en conclure que le développement intellectuel des primitifs s'est arrêté à ce stade, parce qu'il arrive parfois que leur culture ou leur religion ne représente pas la phase primitive d'une civilisation stagnante, mais le résultat d'une dégénération. Pour cette raison, un historien distingua "Primeval Man" et "Modern Savages". (2)

Par exemple, les Yoruba qui fondèrent des royaumes à Ifé au Nigeria, ne font guère à présent que des statues et des masques en bois assez rudimentaires, mais autrefois ils avaient un art très développé, tant techniquement qu'esthétiquement. Les statues en pierre, en terre cuite et en bronze trouvées à Ifé sont d'une habileté technique admirable; les portraits en bronze ont été même fondus par le

procédé de la cire perdue. Le réalisme et l'harmonie exacte de leurs styles sont comparables à ceux de l'art grec ancien : on croirait difficilement que ces statues étaient l'oeuvre des ancêtres des Yoruba actuels.

Nous pouvons dire de même des oeuvres anciennes en bronze du Bénin. Entre les beaux-arts de la population de Bénin d'aujourd'hui et ceux de ses ancêtres, il y a, au point de vue artistique et au point de vue du style, une grande différence. Tout ce qui précède nous démontre que la civilisation dite "primitive" n'a pas nécessairement stagné, mais souvent dégénéré. La société "primitive" n'est pas un simple résidu ou un simple prolongement de la société préhistorique. Elle s'est développée, a dégénéré, ou a subi l'influence d'une société civilisée qui se trouvait à l'entour. Son art aussi a dû connaître beaucoup de changements spécifiques. Il s'ensuit que la religion et l'esthétique qui sont à la base de l'art "primitif" d'aujourd'hui sont sensiblement différentes de celles de l'art préhistorique.

Nous exposerons plus loin en détail que la religion paléolithique repose sur la magie, tandis que celle des "primitifs" d'aujourd'hui est essentiellement animiste. La différence entre la magie et l'animisme est liée à celle du mode d'existence — chasse ou cueillette d'une part et agriculture de l'autre— et la magie et l'animisme nous montrent respectivement l'orientation objective et l'orientation subjective de la religion non civilisée. La magie est essentiellement concrète et consiste dans la foi en la coïncidence défiant toute loi de causalité. La magie étant avant tout un art matériel, il est normal qu'elle tend vers le réalisme, quand elle s'exprime dans la peinture ou dans l'image.

L'animiste, au contraire, cherche son repos dans l'autre monde, libéré de toute relation matérielle. Le "primitif" imagine une force mystique derrière les phénomènes. Il n'a pas souci de l'expression de la réalité, mais il s'efforce d'obtenir la transcendance.

L'art au stade primitif et l'art des "primitifs" étant si différents, nous devrions les distinguer. Nous réservons donc le terme "art primitif" à l'art le plus ancien, à l'exclusion de l'art des "primitifs". Mais nous devons considérer l'art Boschiman à part. H. Obermaier indiqua que l'art Boschiman se rapprochait beaucoup de l'art capsien quant au style et qu'il était fondé sur la même esthétique que celle de l'homme paléolithique. (3) H. Read remarqua aussi que l'art Boschiman diffère essentiellement de l'art des noirs africains et qu'entre ces deux arts il y a la même

différence qu'entre l'art paléolithique et l'art néolithique. (4)

Il faudra maintenant déterminer la fin de l'époque primitive pour bien définir l'art primitif.

Si on divise le développement de la civilisation selon le mode d'existence, la première phase est la chasse, la pêche et la cueillette : c'est la forme de vie paléolithique. P. W. Schmidt lui a donné le nom de "stade primitif" dans sa théorie du cercle culturel. (5) A la phase suivante, l'homme découvre l'agriculture et l'élevage et passe à l'époque néolithique. Le passage de l'économie naturelle à l'économie productive a nécessairement influencé l'art. C'est cet art transformé qu'on appelle l'art géométrique, et la religion qui est à la base de cet art est l'animisme ou le totémisme. W. Wundt a divisé les phases de l'évolution de la pensée humaine en quatre périodes : 1° l'époque primitive, 2° l'époque totémique, 3° l'époque du héros et des dieux, et 4° l'époque de l'humanité. (6) L'époque totémique selon la définition de Wundt correspond à l'époque néolithique. Naturellement ces arts géométriques varient d'une région à l'autre. Le changement brusque du climat entre le paléolithique supérieur et le mésolithique contribue également à leur diversification.

Depuis la fin de l'époque paléolithique le climat s'adoucissait peu à peu. Avec le recul du glacier vers le nord, la terre fut couverte de nouvelles forêts, et le mammouth, le rhinocéros et le renne ont complètement disparu du Sud-Ouest de la France. (7) Lors du changement de climat, l'homme dont la vie dépendait entièrement de la nature fut contraint de changer sa manière de vivre. Il a dû choisir alors entre les trois solutions suivantes : se transporter vers l'Europe du nord ou la Russie du Nord avec les rennes et le glacier, essayer de continuer la chasse en restant à la même place, ou devenir cultivateur sans bouger. De nombreux cercles de civilisations primitives furent formés dans l'Europe du Nord par le premier groupe. C'est la civilisation arctique, et sa caractéristique est la conservation de la tradition paléolithique de fabrication d'objets en os et le goût de l'art pariétal. (8) Le deuxième groupe fit la chasse aux petits animaux peuplant les nouvelles forêts ou ramassaient des coquillages, car le mammouth et le renne avaient complètement disparu. Par ce groupe a été créé ce qu'on appelle la civilisation microlithique. Et le troisième groupe inventa l'art géométrique susdit.

Nous avons montré jusqu'ici que l'art a des rapports intimes avec les conditions d'existence. La raison pour laquelle nous limitons l'art primitif à l'art des

zones et de l'époque où la vie paléolithique existait, est que nous observons une différence décisive entre l'art basé sur l'économie naturelle antérieure à cette migration et l'art basé sur l'économie productive qui suivit.

Pour quel motif cet art primitif a-t-il été créé ? Généralement les peintures et les gravures étaient exécutées dans l'intérieur de la grotte profonde. A la grotte de Niaux (Pyrénées), les peintures se trouvent à un demi mille de l'entrée, et à El Castillo (Santander au Nord de l'Espagne) les peintures ont été exécutées dans une grotte en labyrinthe, en des endroits où l'on peut difficilement les trouver. Ces faits nous suggèrent que l'art pariétal se propose comme but la magie. L'atelier de l'abri du Roc-de-Sers (Charente) démontre clairement l'existence de la magie. (9) Nous pouvons voir la relation intime entre l'art et la magie dans le fait que ces peintures et ces gravures représentent presque toutes des animaux comestibles. Les exemples particulièrement intéressants sont les animaux transpercés par des lances ou des flèches, et le mammoth tombé dans un piège à Font-de-Gaume (Dordogne). Le nombre élevé d'animaux adultes et surtout de femelles en gestation est également significatif. Et puis les figures humaines sont toutes associées à la chasse ou à la danse et déguisées en animaux. (11) Dans l'art arctique, mentionnons le motif fréquent de la ligne de vie, ligne qui, partant de la gueule de l'animal et passant par le cou, se termine par un dessin que l'on croit être le coeur ou les poumons (Evenhus, Norvège), et celui de traces d'animaux (Askollen, Norvège) ; ils sont probablement en rapport avec les pratiques d'envoûtement. Il y a encore une scène d'accouplement d'élangs, qui servait sans doute au culte de la fécondité (Kløftefoss, Norvège). (10)

De l'autre côté, dans le cas de la sculpture, l'on a trouvé beaucoup de figurines féminines dont les mamelles, l'abdomen et les fesses sont exagérés : (12) "Venus Genetrix". (13) Dans ces figurines féminines, il y a deux types — un type gros et un type maigre. Avec le temps, le type réaliste du début a été de plus en plus stylisé, mais malgré cette stylisation, l'organe génital a été de plus en plus exagéré. Cette exagération de l'organe génital est tellement évidente, qu'il est hors de doute que ces sculptures ont été exécutées dans un but magique — le culte de la fécondité. Avec le temps, le réalisme a été oublié, et le but magique seul est resté important. Dans cette stylisation de la forme, l'homme paléolithique donc ne transformèrent pas des figures en formes abstraites, contrairement à l'homme néolithique. L'art néolithique, qui est symétrique et abstrait, n'a

pas de relation directe avec l'objet. Mais ces figurines féminines, ayant un but magique, nous permettent d'apercevoir la vitalité réaliste qui s'attache à l'objet.

Toutes les actions humaines sont produites par la relation expressive entre le sujet et le monde extérieur. La magie est née au cours de la lutte pour la vie; c'est une forme de l'action humaine. Il en est de même, sans doute, de l'animisme et du totémisme du "primitif" et de l'homme néolithique. Mais nous devons distinguer nettement la magie qui est une technique pratique pour le monde extérieur, et l'animisme qui est la foi en la nature transcendante. En d'autres termes, la force de la magie est l'apanage de l'objet: l'on ne croit pas à "l'esprit" ou à "l'âme", mais à la force mystique de l'objet même. Au contraire, la force mystique, selon l'animisme, n'est pas l'attribut de l'objet mais elle dirige tous les objets en se trouvant en eux ou en s'en séparant. Cette force est nommée esprit. L'adoration des ancêtres, la cérémonie pour calmer la nature, et l'adoration de la lune—à cause de sa relation avec la femme et l'agriculture—résultent de cette idée.

L'animisme, quand il dépend ainsi du médium spirituel et se rapporte à la cérémonie, est l'origine de la religion. Voici la définition minimale de la religion par E. B. Taylor: la foi en l'existence spirituelle; il lui a donné le nom d'animisme. Il définit le mot "âme" (soul) comme désignant seulement l'âme humaine, et, pour tout ce qui existe en dehors de l'être humain, le mot "âme" est remplacé par le mot "esprit" (spirit). Le totémisme qui consiste dans la correspondance présumée entre un clan et une espèce animale — par exemple le lézard— est une sorte de spiritualisme. (14) L'animisme est une sorte de religion. Ainsi, dans l'animisme, il y a toujours un idéal que l'on adore et prie et pour lequel on se sacrifie. Au contraire, l'essentiel de la magie est la malédiction. J. G. Frazer dit qu'historiquement la magie a toujours précédé la religion et que c'est l'échec de la magie qui a produit la religion. (15) L'animisme a une tendance à la métaphysique et crée une image idéale, tandis que la magie est réaliste et sert à la vie réelle. L'animisme a tendance à aller vers l'abstraction, tandis que la magie se dirige vers la concrétisation. C'est pour cette raison que l'art primitif basé sur la magie préfère le style réaliste et émane de la vitalité, contrairement à l'art néolithique basé sur l'animisme qui a une prédilection pour la forme abstraite.

L'homme paléolithique n'a ni peint, ni gravé, ni sculpté des animaux en se proposant comme but de les copier. En désirant de la chair il a peint des figures animales au mur et a fait une incantation et une danse magique. Quand il veut

avoir des animaux, il ne se prosterne pas devant son dieu à la différence de l'homme néolithique. W. Worringer reproche à l'art paléolithique d'être une imitation de la nature, (16) mais nous pensons qu'il n'en est pas ainsi, mais qu'il est l'expression d'un désir ardent. Il n'est pas vrai qu'il y ait tout d'abord un dieu, qu'une cérémonie soit ensuite consacrée à ce dieu et que l'art apparaisse enfin ; c'est plutôt le dieu qui est né de la cérémonie et de l'art. L'homme paléolithique n'est pas un homme qui se représente les choses telles qu'elles sont. Sa représentation est toujours unie à la magie inséparable de l'objet réel. Pour l'action de représentation pure, le monde extérieur est seulement le phénomène. Mais pour l'homme paléolithique qui veut, sent et se représente une chose, le monde extérieur fait partie de lui-même. Le monde extérieur n'est donc pas pour lui la représentation simple, il est une vie. L'homme paléolithique ne se représente pas seulement l'objet, il le possède et il est possédé par lui. Il participe ainsi physiquement à l'objet. Aussi l'art basé sur cette loi de participation arrive-t-il à avoir une qualité objective et une force magique. Il n'y a donc aucune différence entre un animal véritable et un animal peint, et l'homme croit qu'il peut prendre l'animal véritable en transperçant d'une flèche l'animal peint. Sûrement, dans l'action représentative de l'homme paléolithique, l'imagination et la spiritualisation sont des procédés.

W. Wundt et H. G. Spearing qualifient l'art paléolithique d'art mémoratif. Ils disent que l'homme paléolithique ne peint pas l'objet tel qu'il le voit devant ses yeux, mais qu'il copie l'objet tel qu'il l'a vu autrefois et se le remémore. (17) Par exemple, ce qu'on appelle la perspective tordue (l'animal est dessiné de profil, ses ongles ou ses cornes entièrement ou partiellement de face) provient de la mémoire de l'apparence de face ; le galop volé et le long tronc de l'animal sont aussi basés sur la mémoire. Ainsi les animaux qu'il a vus autrefois et qu'il s'est remémorés, sont assimilés à la chasse réelle. Il ne peint que l'objet magique ayant eu des relations avec la vie réelle. Quand il est excité par un événement magique, il lui vient à l'esprit l'expérience et la mémoire du passé. Quand cette mémoire est active, elle devient une image sentimentale ou une représentation consciente. Donc, quand l'homme paléolithique peint d'après cette représentation mémorative, il n'est pas dans son expérience passée, mais, dans son expérience actuelle. La mémoire même est présente quand il se rappelle son expérience passée. L'image est une réalité pour lui. La représentation de l'homme paléolithique n'est pas

comme un fantôme ou un spectre, mais la réalité qu'il peut saisir entre ses mains. Dans son intuition, le moi et le non-moi, ou le sujet et l'objet se combinent. Comme la représentation d'un objet se mélange en lui avec des éléments sentimentaux et actifs, elle est différente de la représentation purement intellectuelle que nous connaissons. L'art primitif se base sur cette représentation intégrale, qui ne peut pas être décomposée. L'image d'un danseur ou d'un animal ne peut pas être prise isolément ; elle s'accompagne toujours d'un sentiment réveillé par la présence du danseur ou de l'animal. En d'autres termes, l'homme paléolithique est contraint à faire "vitalement" sa peinture, parce que l'effet magique y est toujours exigé. Que l'art primitif soit un art mémoratif, cela démontre bien que c'est le produit d'un acte conscient, parce que la mémoire sert à la pensée au moment de la remémoration. Mais en même temps, à cause du rôle magique de la mémoire, l'homme doit sentir la réalité vitale de l'objet dans l'art mémoratif. Flaubert dit qu'il sentit nettement le goût de l'arsenic sur sa langue et vomit deux fois, quand il écrivait la scène où Madame Bovary buvait le poison. Dans cette représentation de Flaubert, nous reconnaissons clairement "la loi de participation". Il en est de même de la représentation de l'homme paléolithique, qui se combine avec son espoir, sa peur, son amour, sa haine et son désir. Et c'est ainsi que l'art primitif peut être vivant.

La nature réaliste de l'art primitif n'est pas un réalisme simple basé sur l'observation objective de l'objet ; le principe de l'art primitif n'est pas "l'objectivation du moi" (Einführung). (18) Ne se basant pas sur la représentation idéalement affaiblie, mais sur la représentation vivante et réaliste, l'art primitif tend vers un réalisme pourvu d'une signification magique. L. Brunschvicg dit que l'homme fabricant et l'homme religieux sont maintenant face à face, mais au commencement ils se sont unis à l'homme magique. (19) La magie a en même temps un aspect technique et un aspect mystique. Au fond de l'art basé sur la magie se trouve une impulsion cosmique ; il ne peut pas être défini par les seules impulsions d'abstraction et d'objectivation du moi. Cet art ne suppose pas la réalité transcendante ; ce n'est pas une forme qui existe avant l'objectivation du moi et qui reçoive le sentiment. Si l'art est la confrontation entre l'homme et la nature, ou l'arrangement créateur de cette relation, comme dit W. Worringer, il faut dire que pour l'art primitif, cette nature n'existait pas à l'extérieur de l'homme, mais demeurait en lui. Avec les progrès de la civilisation, la nature s'est séparée de

l'homme pour devenir une existence objective. L'homme de l'époque paléolithique sentait "naturellement", tandis que nous sentons "la nature". La nature qui était l'écho direct du sentiment a perdu maintenant sa qualité primordiale.

Nous pouvons dire que la représentation dans l'art primitif est anti-intellectuelle. L'esthétique intellectualiste ne peut donc pas accepter l'art primitif comme art. Pour l'homme d'aujourd'hui la représentation est un travail de l'esprit, tandis que pour l'homme paléolithique elle n'est pas une affaire de l'esprit pur, mais de l'esprit contrôlé ou absorbé par la nature. L'esthétique de l'art primitif n'est pas fondée sur l'opposition entre le moi et le monde extérieur, mais sur les efforts pour surmonter cette opposition par la participation à l'objet même.

### References

- (1) V. G. Childe; *Man makes himself*, 1936, p. 53.
- (2) J. Lubbock; *Prehistoric Times*, 1865.
- (3) H. Obermaier and H. Kühn; *Bushman Art*, 1930, pp. 43-44.
- (4) H. Read; *Art and Society*, 1937, pp. 24-25.
- (5) P. W. Schmidt; *Der Ursprung der Gottesidee*, Bd. I, 1925, s. 765.
- (6) W. Wundt; *Elemente der Völkerpsychologie*, 1912.
- (7) R. Furon; *Manuel de préhistoire générale*, 1951, p. 305.
- (8) A. W. Brögger; *Die arktischen Felsenzeichnungen als religiöse Urkunden*, 1934.
- (9) H. Martin; *La Frise sculptée et l'Atelier solutréen du Roc*, 1928.
- (10) H. G. Bandi et J. Maringer; *L'art préhistorique*, 1952, p. 148.
- (11) Il y a beaucoup de livres sur la nature magique de l'art paléolithique.  
H. Kühn: *L'éveil de l'humanité*, 1956.  
L. Capitan, H. Breuil et D. Peyrony; *Altamira*, 1906.  
T. Mainage; *Les religions de la préhistoire*, 1921.  
H. Bégouen; *The Magic Origin of Prehistoric Art (Antiquity, vol. IV)* 1929.
- (12) O. Menghin; *Die Kunstgeschichtliche Stellung der Venus von Willendorf (Die bildende Kunst in Oesterreich)* 1936.
- (13) M. Hoernes und O. Menghin; *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3 Aufl., 1925, s. 119.
- (14) E. B. Taylor; *Primitive Culture, Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, I, 1871, pp. 428f.
- (15) J. G. Frazer; *Golden Bough*, I, 1922, p. 240.
- (16) W. Worringer; *Abstraktion und Einfühlung*, 1912, s. 61-64.
- (17) W. Wundt; *Völkerpsychologie*, Bd. 3, 1900-21, s. 162.  
H. G. Spearing; *The Childhood of Art*, 1912, pp. 100, 117.
- (18) W. Worringer; *op. cit.*
- (19) L. Brunschvicg; *De la connaissance de soi*, 1931, p. 60.