

LIVRARIA EDITORA
LEITE RIBEIRO
MAURILLO
Rua Santo Antonio, 3
Caixa do Correio, 899
Telephone Central, 250
RIO DE JANEIRO



5/110

Librairie F. ALGAN, 108, Boul. St-Germain. PARIS
At garant au provisoire
22 % de prix marqué



6-8-920



BIBLIOTHÈQUE
SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE M. ÉM. ALGLAVE

XCIV



BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

Publiée sous la direction de M. Em. ALGLAVE

Chaque volume in-8, cartonné à l'anglaise 6 francs.

QUATRE-VINGT-QUINZE VOLUMES PUBLIÉS

Derniers volumes parus :

- Les Maladies de l'orientation et de l'équilibre**, par J. GRASSET, professeur à la Faculté de médecine de Montpellier. 1 vol. in-8 avec gravures. 6 fr.
- Les Débuts de l'art** par E. GUOSSE, professeur à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. 1 vol. in-8 avec 32 figures dans le texte et 3 pl. hors texte. 6 fr.
- La Nature tropicale**, par J. COSTANTIN, maître de conférences à l'École normale supérieure. 1 vol. in-8 avec 166 gravures dans le texte. 6 fr.
- La Géologie expérimentale**, par STANISLAS MEUNIER, professeur au Muséum d'histoire naturelle. 1 vol. in-8 avec 56 gravures dans le texte. 6 fr.
- L'Audition et ses Organes**, par le Dr GELLÉ, membre de la Société de Biologie. 1 vol. in-8 avec 70 gravures dans le texte. 6 fr.
- La Céramique ancienne et moderne**, par E. GUIGNET, directeur des teintures à la manufacture des Gobelins, et Ed. GARNIER, conservateur du Musée de la manufacture de Sèvres. 1 vol. in-8 avec 100 gravures dans le texte. 6 fr.
- L'Évolution individuelle et l'hérédité**, par F. LE DANTEC, chargé du cours d'Embryologie générale à la Sorbonne. 1 vol. in-8. 6 fr.
- Les Végétaux et les Milieux cosmiques** (*adaptation, évolution*), par J. COSTANTIN, maître de conférences à l'École normale supérieure. 1 vol. in-8, avec 171 gravures. 6 fr.
- La Culture des mers** (*pisciculture, pisciculture, ostréiculture*), par G. RONNÉ, inspecteur général des Pêches maritimes. 1 vol. in-8 avec 81 gravures dans le texte. 6 fr.
- Formation de la nation française**, par G. DE MORTILLET. 1 vol. in-8 avec 150 gravures et 18 cartes, 2^e édition. 6 fr.
- La France préhistorique**, d'après les sépultures et les monuments, par E. CARTAILHAC. 1 vol. in-8, avec 162 lig. 2^e édition. 6 fr.
- La Révolution chimique, Lavoisier**, par BERTHELOT, de l'Institut. 1 vol. in-8. 6 fr.
- Les Sens et l'Instinct chez les animaux**, principalement chez les insectes, par sir JOHN LUBBOCK. 1 vol. in-8, avec 150 lig. 6 fr.
- La Famille primitive**, par STARCKE. 1 vol. in-8. 6 fr.
- Les Virus**, par ARLOING. 1 vol. in-8, avec lig. 6 fr.
- L'Homme dans la Nature**, par TOPINARD. 1 vol. in-8, avec lig. 6 fr.
- Les Altérations de la personnalité**, par Alf. BINET. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
- Darwin et ses Précurseurs français**, par A. DE QUATREFAGES, de l'Institut. 1 vol. in-8, 2^e édition refondue. 6 fr.
- Les Races et les Langues**, par A. LEFÈVRE. 1 vol. in-8. 6 fr.
- Les Emules de Darwin**, par DE QUATREFAGES. 2 vol. in-8, avec préfaces de MM. E. PERRIER et HAMY. 12 fr.
- Le Centre de l'Afrique. Autour du Tchad**, par P. BRUNACHE. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
- Les Aurores polaires**, par A. ANGOT. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
- Le Pétrole, le Bitume et l'Asphalte** au point de vue géologique, par JACCARD. 1 vol. in-8, avec lig. 6 fr.
- La Géologie comparée**, par Stan. MEUNIER. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
- Théorie nouvelle de la vie**, par LE DANTEC. 1 vol. in-8, 2^e édition. 6 fr.
- Principes de colonisation**, par DE LANESSAN. 1 vol. in-8. 6 fr.
- L'Évolution régressive en biologie et en sociologie**, par DEMOOR, MASSART et VANDERVELDE. 1 vol. in-8, avec grav. 6 fr.



LES
DÉBUTS DE L'ART

PAR

E. GROSSE

Professeur à l'Université de Fribourg-en-Brigau

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR E. DIRR

INTRODUCTION PAR LÉON MARILLIER

Maitre de Conférences à l'école des Hautes-Études
Co-directeur de la *Revue d'Histoire des Religions*

AVEC 32 GRAVURES DANS LE TEXTE ET 3 PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

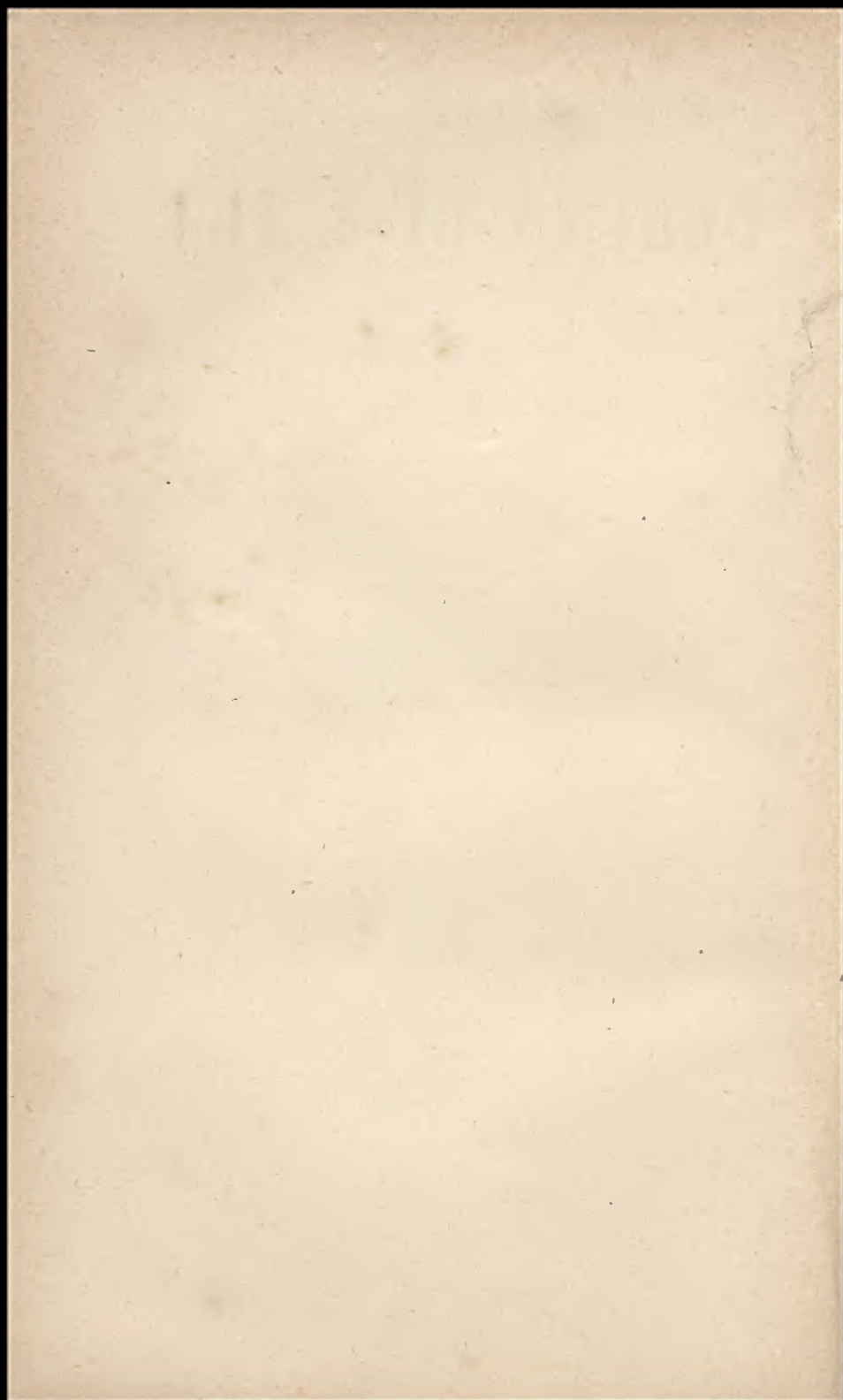
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET C^{ie}
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1902

Tous droits réservés





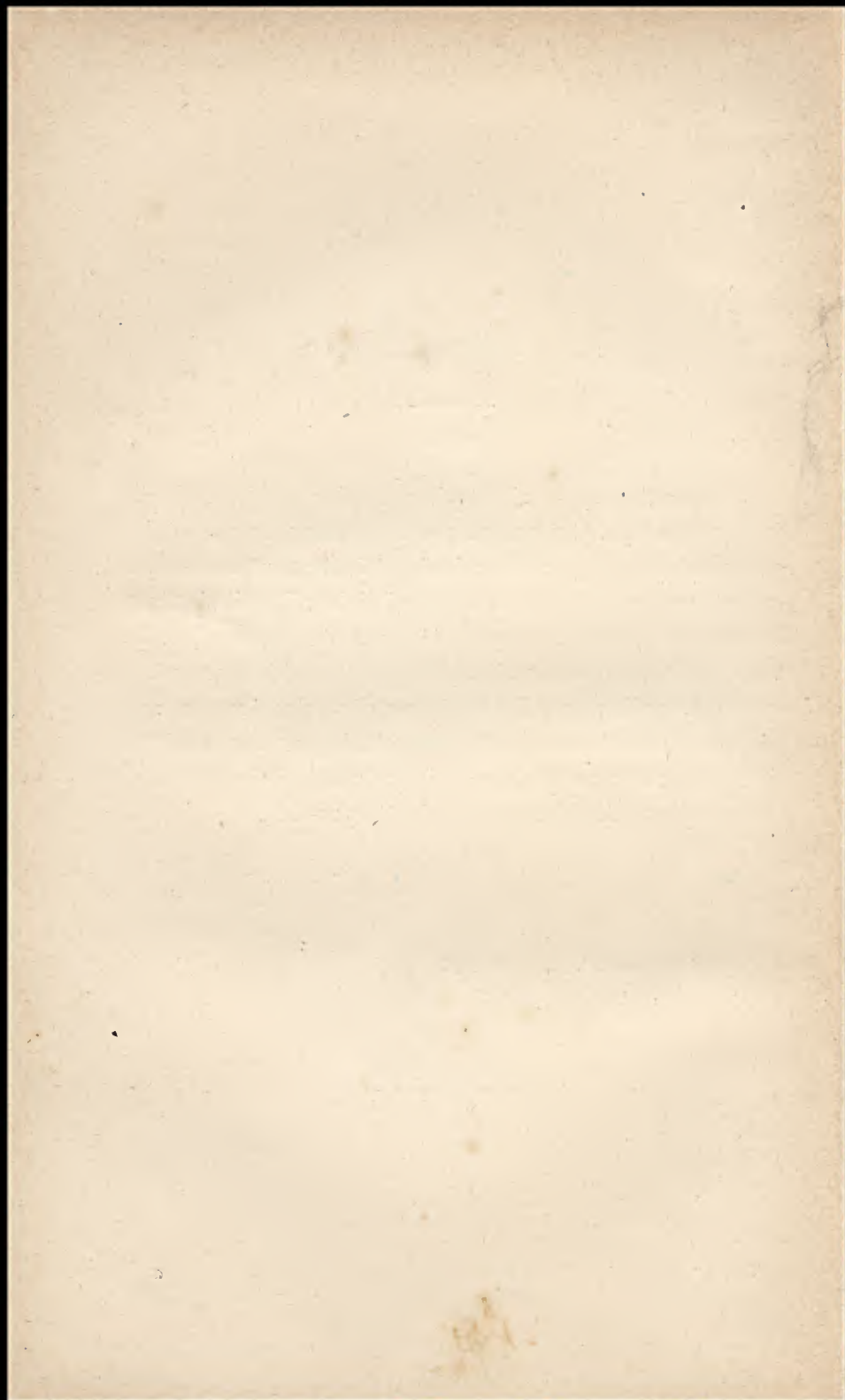
AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage n'est qu'un premier essai et doit être jugé comme tel. Quiconque ose s'aventurer en une région que personne n'a jamais explorée sérieusement ne doit pas compter sur un butin nombreux ni riche : il doit s'estimer heureux s'il a trouvé une voie pour s'en approcher. La valeur de ce livre tient moins aux réponses qu'il donne qu'aux questions qu'il pose. De toute manière, j'espère que mes lecteurs, surtout ceux qui ne peuvent adopter mes opinions, tireront quelque profit de mon livre, puisque j'ai exposé mes idées le plus brièvement qu'il m'a été possible.

ERNEST GROSSE.

Fribourg-en-Brigau, 9 oct. 1893.





INTRODUCTION

Voici une nouveauté et qui, à certains esprits, pourra paraître déconcertante : un livre consacré à la critique d'art et à l'histoire de l'art et qui est écrit par un sociologue, auquel des travaux sur la structure de la famille dans ses relations avec les conditions économiques (1) ont conquis une légitime notoriété, un livre où, pour tenter de résoudre ces délicates questions de la nature et de la genèse de l'œuvre d'art que Taine posait naguère avec un incomparable éclat dans ses mémorables leçons professées à l'École des Beaux-Arts, l'auteur recourt exclusivement à des documents ethnographiques et étudie patiemment les ornements grossiers d'un bouclier d'écorce rapporté d'Australie ou les figurines entaillées par un Esquimau dans une défense de morse, un livre où les faits tiennent plus de place que les subtiles analyses de pensées et de sentiments et où le plus souvent ils ont seuls la parole, un livre qui ne contient pas un trait piquant sur la vie d'un artiste, pas une anecdote inédite, pas une érudite dissertation sur la date d'un tableau, d'une statue ou d'un poème, pas une de ces descriptions colorées et vivantes où excellait un Fromentin

(1) *Die Formen der Familie und die Formen der Wirthschaft*, Fribourg et Leipzig, J.-C.-B. Mohr, éditeur, 1896.



ou un Gautier, où excelle maintenant un Geffroy, et qui cependant est un livre d'art.

Cette tentative, d'ailleurs, pour hardie qu'elle paraisse encore aujourd'hui, l'était plus encore à l'heure où fut publié le livre de M. Grosse : en 1894 n'avait pas encore paru (1) le magistral ouvrage de A.-C. Haddon qui devait conquérir les plus récalcitrants à la cause défendue avec une incisive éloquence par l'écrivain allemand, et, bien que les travaux d'hommes comme Richard Andree (1), A. Lang (2), H. Balfour (3), G. Semper (4), H. Stolpe (5), Colley March (6), etc., lui eussent largement frayé la voie, ces travaux étaient ou bien trop spéciaux et d'allure trop technique pour avoir prise sur le grand public, dont ils demeuraient inconnus, et tels qu'ils devaient plus sûrement encore désagréablement troubler en leurs habitudes les professionnels de la critique d'art, s'il leur arrivait d'y jeter les yeux, ou bien ils consistaient en de simples esquisses, qui ne pouvaient montrer qu'à ceux-là seuls qui connaissaient déjà ces documents tout le parti qu'on en eût pu tirer.

Des essais, comme celui auquel M. Tylor avait donné place dans ses *Researches on the early History of Man-kind*, avaient sans doute fait sentir à tous les gens du métier l'intérêt des études de cet ordre, et une frappante illustration était par avance fournie à la thèse de M. Grosse par l'admirable usage qu'avait su faire des documents ethnographiques de tous ordres M. Goblet d'Alviella dans son

(1) *Evolution in Art as illustrated by the Life-histories of Designs*, Londres, Walter-Scott, 1895.

(2) *Ethnographische Parallelen und Vergleiche*.

(3) *Custom and Myth*.

(4) *The Evolution of decorative art*, 1893.

(5) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Es-thetik*, 1860-63.

(6) *Utbeklingsforelæser i Naturfolkens Ornamentik*, 1890 (trad. par M^{me} March in *Trans. Rochdale Lit. and Scient. Soc.*, 1891).

(7) *The meaning of Ornament or its archæology and its psychology* (in *Trans. Lanc. and Chesh. Ant. Soc.*, 1889).



livre sur *la Migration des symboles*. Mais, en dépit de son titre, c'était aux ethnographies et aux anthropologistes bien plutôt qu'aux historiens que s'adressait l'ouvrage de l'illustre professeur d'Oxford, et parmi les historiens de la musique ou les « salonniers » de nos Revues il en est un grand nombre sans doute auxquels le lien pouvait ne pas paraître très étroit entre les lois qui président à la transformation de la swastika et les règles auxquelles sont soumises en leur évolution un genre musical ou une école de peinture.

Le grand mérite de M. Grosse, c'est sans nul doute d'avoir écrit en une langue alerte et batailleuse un livre accessible à tous, un livre que les hommes les moins initiés aux recherches et aux méthodes de l'ethnographie comparée pourront lire sans un instant d'ennui, sans un effort d'attention, et ce qui me semble un mérite plus grand et plus rare encore, c'est d'avoir atteint un pareil résultat sans avoir fait à la paresse et à la frivolité du public aucune concession. Il fallait une singulière habileté pour conserver à un ouvrage le caractère d'une œuvre scientifique sérieuse que puissent consulter avec fruit les historiens de l'art et les historiens des sociétés primitives et lui épargner en même temps cet aspect maussade et terne, qui fait hésiter trop souvent les gens du monde et les artistes au seuil d'un livre qu'ils auraient à méditer plaisir et profit tout à la fois.

Les idées maîtresses de M. Grosse sont celles-là même qui ont fait leur chemin dans toutes les sciences de la vie pendant la seconde moitié du siècle dernier, ce sont celles qui ont renouvelé nos conceptions morales et sociales en transformant la méthode avec laquelle on avait coutume d'étudier les institutions, les sentiments et les croyances. Ces idées, inséparablement unies les unes aux autres, consistent essentiellement en cette triple notion que, pour s'élever à la dignité de science, la connaissance d'un en-



semble de faits ou d'individus ne doit point être seulement descriptive, analytique et classificatrice, mais qu'elle doit aussi et surtout être explicative, que dans le domaine biologique, psychologique et social les seules explications qui expliquent vraiment sont des explications historiques, et enfin que de toutes les périodes de la vie d'un être celles dont l'étude est la plus féconde, ce sont les premières sans doute, celles où se forment ses organes, celles où nous pouvons saisir sur le vif la genèse de ces mécanismes physiologiques qui ne s'offriront plus dès lors à notre observation que dans toute leur obscure complexité, que de tous les organismes ceux dont l'attentif examen aura le plus de chances de révéler au naturaliste quelque une des lois générales à laquelle obéissent tous les vivants, ce sont les organismes inférieurs. Embryologie et physiogénie, histogénie et cytologie se sont placées au premier rang parmi les disciplines scientifiques, et c'est en elles que les biologistes les plus perspicaces et dont l'esprit est le plus vraiment philosophique ont mis leurs meilleures espérances. Il n'en est pas autrement des pensées et des sentiments que des organes, des institutions, des techniques, des coutumes autrement que des espèces et des races : c'est seulement en les voyant se former que nous les comprenons. De là l'importance singulière qu'ont conquis de notre temps les études sur la psychologie de l'enfant et les recherches sur la vie sociale des non-civilisés et sur leurs diverses industries. Seule la possession des faits que l'exploration de ce double domaine a mis à notre disposition nous a permis de donner à bien des questions d'ordre moral, économique ou religieux, auxquelles jusqu'alors on ne pouvait fournir que des solutions conjecturales, un commencement tout au moins de solution positive.

Nulle part peut-être cette méthode toute objective ne



trouve de plus utiles applications que dans le domaine de l'art, mais nulle part on a moins songé à y avoir recours. Ce sont les mêmes raisons qui en font l'emploi si nécessaire à la fois et si négligé. En matière d'art, chaque critique suit d'ordinaire les inspirations de son goût personnel, et il tend à les ériger en maximes universelles et législatrices ; les œuvres qui l'émeuvent et lui plaisent, les œuvres qu'il juge belles sont à ses yeux l'art tout entier, et c'est sur leur analyse, sur l'histoire psychologique des artistes qui les ont conçues et exécutées, sur l'étude du milieu social où elles sont nées et où elles ont été agrées, sur la minutieuse détermination des procédés techniques dont leur examen révèle l'usage, sur les pensées qu'on estime y être exprimées, qu'il fonde un système esthétique auquel il attribue une signification et une portée générales.

Encore faut-il proclamer que les historiens et les critiques qui procèdent ainsi, ce sont précisément les plus consciencieux, ceux qui paraissent animés d'un véritable esprit scientifique et qui sont rompus aux méthodes sévères de l'érudition. Les autres, et ils ont nom légion, n'ont pas de tels soucis. S'ils sont d'âme autoritaire, ils édictent du haut d'une orthodoxie, qui ne produit pas ses titres, les règles auxquelles devront, bon gré mal gré, se plier toutes les symphonies, toutes les statues, tous les tableaux pour avoir droit à l'estime publique et pour être admis dans le présent ou le passé à la dignité d'œuvres d'art. S'ils sont de fantaisie plus ailée et plus libre, ils laisseront les impressions qu'ont déposées en leur imagination les sombres voûtes d'une cathédrale ou le lumineux éclat d'une courtisane du Titien, la sculpturale précision d'un sonnet de Heredia, ou la langueur enlaçante d'un Nocturne de Chopin, leur dicter une conception de l'art, de son rôle social, des diverses fonctions psychologiques qu'il met en jeu, une conception qui sera telle aujourd'hui et telle autre demain.

Il n'est pas de science du particulier — c'est depuis Aristote une vérité banale — et il se peut que ceux-là s'attachent à l'impossible, qui, comme Taine l'a tenté, s'efforcent d'expliquer par des conditions générales, telles que le milieu, la race et le moment, les traits spéciaux qui font l'individualité d'un artiste ou d'une œuvre; du moins est-on assuré de n'y jamais parvenir complètement. Pour expliquer pleinement un être ou un événement et dire les raisons véritables de ces particularités qui le font distinct de tous les autres, il faudrait connaître exactement toutes les conditions qui lui ont donné naissance, toutes celles au milieu desquelles il s'est produit et qui ont pu influer sur lui. Or, c'est là ce qui est — sauf en des cas très exceptionnels — hors de notre portée et encore ne pouvons-nous jamais affirmer avec une entière confiance que, si des circonstances, en apparence identiques, se reproduisaient, les mêmes œuvres et les mêmes hommes devraient nécessairement en résulter. La raison en est que jamais les circonstances ne sont en réalité pareilles: un milieu social qui nous apparaît homogène est en chacun de ses points différent de lui-même, une même éducation n'est jamais appliquée à tous de la même manière, et il n'est pas de race si pure qu'à leur naissance tous les individus présentent les mêmes caractères.

Les études, à la manière de celles de l'illustre auteur de la *Philosophie de l'Art* et de l'*Histoire de la littérature anglaise*, peuvent bien nous permettre de déterminer les conditions nécessaires à l'apparition de telle catégorie d'œuvres, à la formation du génie de tel écrivain ou de tel artiste, elles ne sauraient nous en faire découvrir les conditions suffisantes. On peut établir qu'un Shakespeare était impossible à Rome au temps de Cicéron, ou un Racine dans la Londres d'Élisabeth, que Botticelli ne saurait être le contemporain de Watteau, mais pourquoi y a-t-il eu un Shakes-



peare? pourquoi Watteau peint-il à sa manière à lui, différente après tout de celle des autres peintres qui ont vécu dans le même temps et le même milieu, et non point à celle de Fragonard, c'est ce que nous sommes impuissants à découvrir. Peut-être ne le serons-nous pas toujours au même degré, mais il n'est pas douteux que c'est le côté par où le problème esthétique est le moins abordable, et que tenter de dégager de toutes ces recherches sur les artistes et leurs œuvres des lois d'une application vraiment générale, c'est à l'heure actuelle une entreprise à tout le moins hasardée. Pour longtemps encore on en sera réduit dans ce domaine à des monographies descriptives et à des ébauches d'explication à demi psychologiques, à demi historiques. Elles ont leur prix sans doute, mais ce n'est pas de leur comparaison et de leur rapprochement que l'on pourra dégager des vues d'ensemble sur la genèse du sentiment esthétique, la fonction sociale de l'art, les relations qu'il soutient avec les autres modes de l'activité humaine, vues d'ensemble qui sont cependant la véritable raison d'être de toutes ces recherches sur l'histoire des arts plastiques et de la musique où se sont passionnés, au siècle qui vient de finir, artistes, littérateurs et érudits.

Aux périodes où l'art a atteint son plein développement, les œuvres sont à la fois trop complexes et trop différentes les unes des autres, les milieux trop complètement différenciés pour qu'on puisse saisir nettement le lien qui rattache à telle forme sociale tel type de tableau, de statue, de poème ou de symphonie. Le rôle qu'il convient d'assigner à l'individualité de l'écrivain ou de l'artiste, à son équation personnelle, est considérable. C'est à travers son tempérament qu'il aperçoit le monde qui l'entoure, et ce qu'il saisit des choses, c'est avant tout le reflet qu'y laisse son esprit. A mesure que nous nous rapprochons davantage de l'époque contemporaine, les différences ethniques se font plus petites

* entre les artistes. L'art et la littérature tendent à revêtir un caractère international, et il est dans toute œuvre actuelle un tel mélange d'influences qui viennent de tous les temps et de tous les pays, de ceux de jadis et de ceux d'hier, de la rue d'à côté et de l'Inde lointaine et du Japon si proche de nous et si loin tout à la fois, que l'on ne saurait sans un singulier arbitraire rattacher un musicien, un peintre ou un romancier au sol seulement où il est né, aux brèves années où il a vécu et travaillé. Et, d'autre part, les émotions qu'il éprouve et qu'il s'efforce de traduire n'ont plus rien de cette généralité, qui faisait si communicatives celles qu'exprimaient en leurs œuvres les grands écrivains français du xvii^e siècle ou de la période romantique, elles sont siennes tout d'abord et souvent elles sont siennes presque exclusivement. Le souci de faire vrai qui s'est imposé aux moins réalistes des écrivains et des artistes, le besoin d'être sincère, le dégoût des formules toutes faites, l'indépendance de toute règle traditionnelle ont encore accentué ce caractère individuel de l'art contemporain, dont la manifestation la plus typique à ce point de vue a été sans doute l'œuvre multiple et si obstinément originale des frères de Goncourt.

Dès lors, le danger pour le critique était plus grand à notre époque peut-être qu'à toute autre, de se méprendre sur la signification et la portée véritable de la fonction esthétique. Nulle impression d'ensemble ne se dégage de cette multitude d'œuvres dont chacune exprime un homme et n'exprime guère que lui et ceux que les circonstances lui ont apparentés d'âme. La nécessité était d'autant plus impérieuse pour les écrivains qui veulent comprendre et expliquer la nature intime de l'œuvre d'art et le rôle psychologique et social de l'activité artistique de tourner leur attention vers des époques plus primitives et moins compliquées, où le milieu social était plus homogène, où les institutions s'expliquaient davantage qu'aujourd'hui par des condi-

tions immédiates d'ordre biologique et économique et beaucoup moins par leurs antécédents historiques, où les hommes étaient plus semblables les uns aux autres et à tous les moments de leur vie plus semblables à eux-mêmes. M. Grosse l'a très clairement senti, il s'est donné pour tâche de le faire sentir aux autres, il y a réussi par la clarté de sa pensée, et encore que cette clarté soit parfois obtenue au prix de bien des sacrifices, ce n'est pas un mince mérite en un livre tel que le sien.

C'était donc l'art des non-civilisés qui devait devenir l'objet essentiel et immédiat de son étude et des non-civilisés surtout qui se trouvent aux plus bas degrés de l'échelle sociale. Il est en effet à remarquer que, si dans les formes les plus hautes et les plus complexes de civilisation que nous connaissions les caractéristiques ethniques s'effacent devant les caractéristiques individuelles, c'est aux âges barbares et dans les grandes civilisations historiques du passé qu'elles sont le plus nettement marquées. Un Romain contemporain d'Auguste est fort différent d'un Spartiate de l'armée de Lysandre ou d'un Athénien, spectateur des tragédies de Sophocle ou des comédies d'Aristophane ; entre un Arabe du désert et un guerrier Franc les dissemblances sont si frappantes qu'ils semblent ne pas appartenir à la même humanité. Mais qu'un sauvage ait la peau noire, jaune ou brune, qu'il habite les solitudes glacées de la baie d'Hudson ou le désert pierreux du Kalahari, il obéit aux mêmes habitudes, il suit les mêmes coutumes et se fait de l'univers une conception presque identique. A ce stade de l'évolution, ce n'est point tant à la race qu'au genre de vie, aux conditions matérielles d'existence, aux institutions familiales, qu'est liée la structure mentale. Il y a une psychologie du chasseur, une psychologie du pêcheur, une psychologie du sauvage qui vit de la cueillette des fruits et des racines et du ramasseur d'insectes et de petits rep-

tiles, beaucoup plutôt qu'une psychologie de l'Esquimau, de l'Andamène ou du Boschiman. On ne saurait nier l'influence exercée par la race, mais elle est secondaire relativement à celle qu'exercent les facteurs économiques.

Ce rôle des conditions économiques et en particulier du mode de production, nul ne l'a mieux mis en lumière que M. Grosse dont le livre sur les Formes de la famille est encore présent à la mémoire de tous les sociologues. Mais peut-être la liaison est-elle moins étroite ou plutôt moins immédiate que ne l'a pensé l'auteur des *Débuts de l'art* entre les conditions d'existence d'une population et ses goûts en matière picturale ou musicale, entre le degré de sa civilisation et ses aptitudes esthétiques. L'art des Nègres et des Bantous semble très rudimentaire par rapport à celui des Boschimans, des Papous de la Nouvelle-Guinée, voire même, à certains égards, des Australiens, et cependant leur civilisation matérielle, leur structure sociale, l'ensemble de leurs croyances, de leurs habitudes et de leurs institutions ne les placent pas à un rang moins élevé que celui de ces populations qui possèdent, pourrait-on dire, un sentiment inné des justes proportions des objets et une singulière aptitude à la création de procédés techniques propres à exprimer heureusement l'image qu'ils se font des êtres qui les entourent. On ne saurait dans le monde actuel estimer de moindre valeur que les civilisations latines ou germaniques, la civilisation anglo-saxonne, et cependant il faut bien reconnaître que le sens artistique, et en particulier le sentiment musical, est infiniment moins répandu et moins puissant en Angleterre qu'en Allemagne et en Italie. La civilisation matérielle de l'Égypte n'a pas atteint un moindre développement que celle de la Grèce, et l'organisation romaine était à coup sûr plus complexe, plus harmonieuse, mieux adaptée aux nécessités permanentes de la vie sociale que celle de l'empire athénien, et cependant ni l'art égypt-



rien, ni l'art romain ne peuvent soutenir victorieusement la comparaison avec l'art grec de la grande époque, ni même avec cet art de moins haut vol, cet art fait de grâce heureuse et de spirituelle élégance, qui, sous la main experte des potiers de Tanagra, a enrichi de tant de frères chefs-d'œuvre le patrimoine de l'humanité. Les Fuégiens vivent en des conditions pareilles à bien des égards à celles où vivent les Esquimaux et ils ne manifestent pas ces aptitudes pour le dessin, ce bon jugement de l'œil, cette souple adresse de la main qui a tant frappé tous ceux qui ont eu l'occasion d'étudier de près ces sculpteurs hyperboréens.

Et d'autre part l'influence de la race, qui semble si faible sur le développement des institutions sociales, politiques ou religieuses, sur le développement surtout des conceptions scientifiques, paraît s'exercer dans le domaine de l'art avec une sorte de prépondérance. Toutes les productions de l'art américain, du Mexique au Pérou, ont un air de famille, il y a un art flamand, un art hollandais et qui diffèrent profondément de l'art anglais ; la communauté de civilisation et de structure mentale des populations de langue et de civilisation celtiques apparaît avec une sorte d'évidence dans leur poésie et leur littérature légendaire. Il semble très malaisé, à dire vrai, et peut-être pour cette raison, de parler d'un progrès continu dans le domaine de l'art comme dans les autres provinces de l'activité humaine. Il existe des types artistiques discontinus, incomparables entre eux, de valeur esthétique égale et qui ne sont pas susceptibles de développement. La technique seule, picturale ou musicale, suit une évolution régulière. Mais là où les procédés sont peu complexes et susceptibles d'atteindre en un temps relativement court leur perfection, comme dans le domaine de la sculpture, on peut bien constater des variations, des changements, mais non pas une série organique de progrès. Les œuvres supérieures se trouvent parfois,

sinon au début d'une période historique, du moins à ses premiers stades, et elles ne peuvent être valablement comparées qu'aux œuvres qui appartiennent au même groupe naturel. Qui dira lequel est le plus beau d'un Titien ou d'un Rembrandt, lequel se doit situer à un plus haut rang d'un drame de Shakespeare ou d'une tragédie de Racine? La sculpture grecque n'a-t-elle pas réalisé aussi pleinement qu'il le sera jamais l'idéal que se peuvent faire les hommes de la beauté plastique, et cependant un ivoire ou un bronze japonais ont leur beauté aussi et séduisante infiniment, mais elle est d'un autre ordre, et nulle hiérarchie ne saurait s'établir entre ces deux formes si différenciées d'émotion esthétique.

C'est à l'étude des peuples chasseurs, et chasseurs exclusivement, des peuples qui ignorent jusqu'aux plus humbles éléments de l'agriculture, que s'est spécialement attaché en ce livre M. Grosse. Le lecteur sera juge de l'heureux parti qu'il a su tirer des documents réunis en grand nombre sur ces premières démarches, mais démarches fort assurées déjà de l'activité esthétique de notre espèce. Peut-être pourrait-on s'enhardir à faire deux réserves de quelque importance à la théorie défendue par l'auteur et qui met en étroite connexion la forme d'art qui se rencontre chez ces peuplades et les conditions économiques où elles vivent, ce que M. Grosse appelle leur mode de production. Il attribue la préférence des peuples chasseurs pour la représentation des animaux à leur genre de vie, mais les études qui ont été méthodiquement poursuivies sur les dessins d'enfants depuis plusieurs années ont démontré chez tous les garçons et les fillettes cette même préférence. La conclusion que semblerait suggérer cette constatation, c'est que la tendance à reproduire parmi les vivants les plus mobiles et les plus actifs tient beaucoup moins aux conditions de milieu où sont placés les sauvages étudiés par l'auteur,



qu'à leur structure mentale, pareille à celle des enfants et qui font ces représentations plus excitantes pour eux que toutes les autres. D'autre part, dans ce groupe des chasseurs se trouvent côte à côte des peuplades de niveau mental très inégal, les Australiens par exemple et les Esquimaux, et si les uns et les autres s'attachent de préférence à la représentation des animaux, les motifs ne peuvent être fort différents. Les Esquimaux sans doute ne gravent ni ne sculptent de plantes, parce qu'il n'en pousse guère en leur pays désolé; elles sont abondantes au contraire en Australie, et fruits et racines tiennent une place importante dans l'alimentation des indigènes. Les Boschimans et les Andamènes vivent également du produit de leur chasse; or les premiers sont parmi les plus merveilleux dessinateurs d'animaux que l'on connaisse, les seconds ne reproduisent volontiers aucun objet naturel. Les uns et les autres sont d'ailleurs presque au même stade de développement mental, il faut le reconnaître. Enfin cette préférence pour les représentations zoomorphiques se retrouve chez les Papous de Nouvelle-Guinée qui sont des agriculteurs. Je ne fais ici ces réserves que pour montrer de quelle prudence il faut agir en théorisant sur ces matières: nul observateur plus sagace que M. Grosse, nul esprit plus avisé, et cependant à l'une des idées directrices de son livre des objections apparaissent qu'on ne peut de suite écarter. Son esprit, très inventif et très informé, trouverait peut-être quelques solides réponses à y faire, mais elles tendent cependant à rendre vraisemblable une moins étroite dépendance entre le mode de production d'une peuplade et la nature de ses aptitudes et de ses goûts esthétiques que celle que l'auteur a imaginée.

Il n'en est pas moins certain qu'une réelle gratitude lui est due pour avoir mis en évidence ce fait, sur lequel l'attention des historiens de l'art et des esthéticiens ne s'était



pas suffisamment portée jusqu'alors, que la plastique et la musique, comme toutes les autres manifestations de la vie sociale, subissent, en une certaine mesure tout au moins, l'influence sur leur développement et leurs modalités diverses des conditions économiques. On a exagéré longtemps, à la suite de Buekle et de l'école marxiste, l'action exercée sur l'évolution sociale et mentale par les conditions de cet ordre et l'on a très justement replacé à un rang très élevé les concepts et les sentiments religieux, esthétiques et moraux parmi les facteurs essentiels de toute civilisation, mais on a peut-être dépassé en cette réaction nécessaire la mesure où il convenait de se tenir et l'on ne s'est pas rendu compte avec une suffisante netteté de la dépendance où ces émotions mêmes et ces croyances se trouvaient à l'égard du mode d'habitation, du genre de vie, des habitudes de travail, de la diffusion de la richesse. M. Grosse aura bien mérité de la sociologie pour avoir contribué à remettre les choses au point, et nul ne serait autorisé, s'il a parfois un peu trop abondé en son propre sens, à le lui reprocher bien vivement. Pour arriver à juger des questions avec quelque chance de ne se tromper pas, il faut que, sous les yeux du critique, les thèses opposées, quand elles reposent du moins sur des preuves sérieuses et des faits bien constatés, s'affirment avec plus de rigueur que ne le permettrait sans doute le souci d'une méticuleuse exactitude et tout ce que comporte de réserves le désir de modeler sa théorie sur les contours mêmes de la réalité.

Il serait d'ailleurs erroné de soutenir — et les lecteurs de ce livre seraient les premiers à s'insérer en faux contre une pareille appréciation — que M. Grosse n'a pas fait une part à la religion parmi les facteurs de l'évolution esthétique. Cette part, il l'a seulement faite plus petite que les ethnographes ne nous y avaient accoutumé au cours de ces dernières années, et, lorsque l'on voit tant de motifs ornamen-



taux transformés en idoles par un coup d'autorité d'un voyageur ou d'un savant de cabinet, on ne saurait vraiment s'en faire un grief contre lui. Peut-être cependant n'a-t-il pas été aussi attentif qu'il l'aurait fallu à la signification magique de nombre de représentations, qui paraissent au premier abord n'avoir qu'une valeur décorative. Haddon paraît avoir sur ce point un plus juste sentiment des préoccupations des non-civilisés. Ayant longtemps vécu au milieu de populations encore voisines de la sauvagerie primitive, il s'est rendu compte de l'étroite union qui existe aux premiers stades de l'évolution industrielle entre la magie et les diverses techniques.

Ce que M. Grosse en revanche a su mettre admirablement en lumière, c'est le caractère réaliste de l'art des primitifs et c'est l'influence exercée sur l'ornementation par l'imitation des formes et des particularités de structure imposées à certains objets manufacturés par la nature des matériaux employés : c'est ainsi qu'en nombre de cas la décoration de la poterie dérive de la tendance du potier à reproduire sur le vase qu'il fabrique les dessins que produirait l'entrelacement des baguettes dont le vannier tresse paniers et corbeilles.

Les motifs ornementaux qui ne sont pas « skeuomorphiques », pour reprendre l'expression du Dr Colley March, sont tirés par une série de « stylisations » et de simplifications, qui vont parfois jusqu'à masquer complètement leur véritable origine, de l'imitation d'animaux ou de plantes ou de parties de ces plantes et de ces animaux. Ehrenreich l'a démontré d'une façon définitive en ce qui concerne les Botoeudos. Il y a une sorte de contraste entre ces représentations stylisées et ces figures réalistes d'hommes ou d'animaux où l'art boschiman, australien ou esquimau se complaît, où excellaient déjà les troglodytes de la Vézère. A mon sens, cette transformation ornementale pourrait vraisemblablement résulter d'une part de l'influence exercée par les motifs skeuomorphiques et par

les habitudes que leur exécution plus facile et qui comporte une sorte d'uniformité ou de régularité rythmique des mouvements communique à la main du travailleur — il y aurait ici assimilation d'une forme décorative par une autre. D'autre part, il arrive très souvent que la raison qui détermine le sauvage à représenter un animal ou une plante sur un objet ou sur sa propre peau n'est pas une raison d'ordre esthétique, mais une raison d'ordre magique ou totémique, et comme, en ce cas, la figuration d'une partie de l'être a les mêmes propriétés et les mêmes vertus que celle de l'être tout entier et qu'elle est plus facile, on se contente de ce dessin à demi symbolique dont la valeur est pictographique bien plutôt que proprement artistique. Il en sera de même lorsque l'ornement aura la signification qu'il possède très fréquemment d'une marque de propriété ou de tribu.

Il semble donc que l'art à ses débuts soit nettement réaliste, qu'il ne vise qu'à une imitation fidèle des objets et que ce soit de conditions techniques et de l'intervention de facteurs religieux ou utilitaires que résulte cette tendance à la simplification, au choix entre les détails, au style en un mot, qui confère aux œuvres, où elle s'affirme, leur beauté propre et leur signification esthétique.

On voit les larges horizons qu'ouvrent à la critique d'art et à l'histoire du sentiment de la beauté comme à celle des diverses techniques les travaux auxquels M. Grosse convie les sociologues. Puissent son appel être entendu et le vivant intérêt de son livre lui susciter de nombreux imitateurs. L'exemple de Haddon, dont le magistral ouvrage continue, sans la répéter ni la rendre moins utile, l'œuvre si courageusement tentée par le brillant écrivain allemand, est là pour encourager au travail ceux qui se laisseraient trop vite entraîner à croire que la récolte est faite en ce domaine et que toute parole bonne à entendre a été dite en ces matières ; le champ est vaste et il faut que les moissonneurs s'y rendent

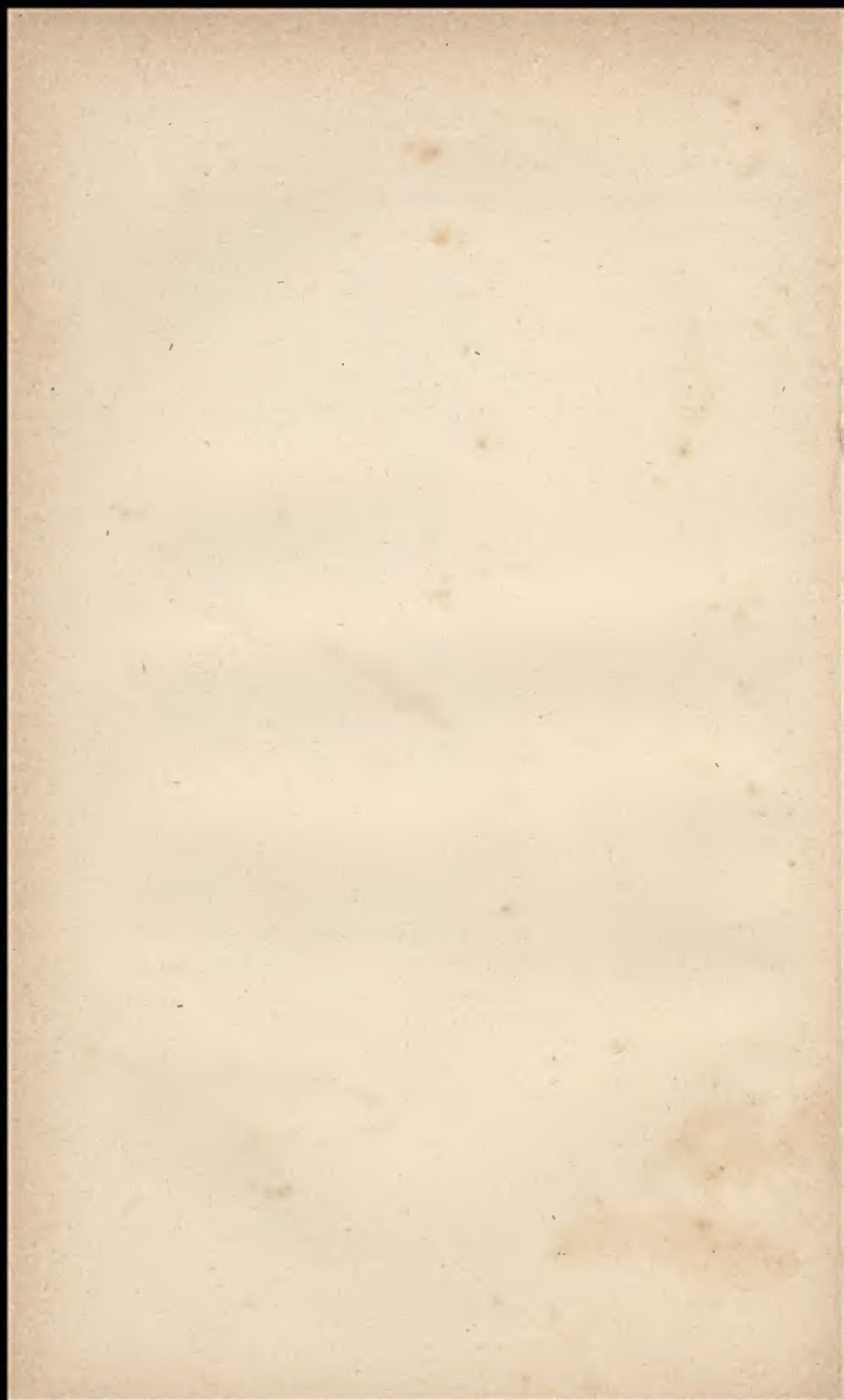


nombreux pour engranger les gerbes avant que la nuit ne soit venue. Chaque jour des documents précieux disparaissent; il y a d'autant plus de chance que l'on recueille et que l'on conserve ceux qui subsistent que l'on sentira l'intérêt du public plus fortement attiré par les études de cet ordre. C'est affaire aux ethnographes et aux sociologues de ne point le laisser s'endormir.

L. MARILLIER.

Paris, 15 juillet 1901.





LES DÉBUTS DE L'ART

CHAPITRE PREMIER

LE BUT DE LA SCIENCE DE L'ART

Si nous examinons la grande production d'études et de recherches en matière d'art, — le terme *art* considéré dans le sens le plus étendu, c'est-à-dire comme création esthétique de toute espèce, — nous pouvons y distinguer deux directions principales, historique et critique. Pratiquement, ces deux directions sont rarement séparées, mais c'est justement la raison pour laquelle il importe de les distinguer en théorie.

L'histoire de l'art a pour tâche d'étudier les faits historiques tels qu'ils se manifestent dans l'évolution de l'art et des artistes. Elle débarrasse la tradition de tous les éléments douteux et faux; elle essaye d'unir en un tout les éléments qui ont résisté à sa critique. Sa tâche consiste donc plutôt en l'étude et la description qu'en l'explication des faits de l'histoire de l'art. Un travail, cependant, qui se borne à constater et à réunir un certain nombre de faits isolés ne saurait satisfaire, quelque complet et profond qu'il puisse être, la curiosité scientifique de l'homme; il est donc naturel que la critique ait fourni de bonne heure des considérations générales sur la nature, les conditions et les buts de l'art. Ces considérations que leurs auteurs ont publiées tantôt isolées, tantôt arrangées en un ordre systématique, rentrent dans le domaine de la philosophie de l'art; celle-ci forme, avec l'histoire de l'art, la science que nous nous plaisons aujourd'hui à appeler la science de l'art.

Notre époque est très prodigue de titres; aussi nous semble-t-il qu'il serait prudent d'examiner d'abord les droits que *la science de l'art* peut avoir à ce titre honorifique, avant de le lui reconnaître définitivement. La tâche d'une science est celle-ci:



constater et expliquer un certain groupe de phénomènes. Toute science se divise donc théoriquement en deux parties : une partie descriptive, qui est l'étude et la description des faits et de leur nature, et une partie explicative, qui ramène ces faits à des lois générales. Ces deux parties dépendent l'une de l'autre. On peut dire de leur rapport ce que Kant a dit des rapports entre les intuitions et les concepts. Les connaissances qui manquent d'explications sont aveugles, les explications sans connaissances sont fragiles.

Nous pouvons nous demander maintenant si *la science de l'art* remplit les conditions qui s'imposent nécessairement à une science. La réponse peut être affirmative pour la première moitié de sa tâche. Il est vrai qu'on pourrait reprocher à l'histoire de l'art de notre époque de limiter trop le domaine de ses recherches et d'insister trop sur l'art de l'Occident aux dépens de toute autre « province artistique » (*Kunstkreis*) — mais ce reproche n'en atteint pas le caractère scientifique, car c'est la méthode et non l'étendue d'une étude qui décide si elle possède ou non ce caractère, et la méthode de l'histoire moderne de l'art n'est pas moins conforme aux principes scientifiques que la méthode d'une autre branche quelconque des sciences naturelles ou autres.

Cependant, une histoire scientifique de l'art ne constitue pas encore une science de l'art. Elle ne mérite pas plus ce nom qu'un tas de briques ne mérite le nom de bâtiment. Ce tas ne méritera le nom d'édifiée que lorsqu'il aura été assemblé en un tout régi par les lois de l'architecture, et notre savoir en matière d'art ne sera une science que le jour où nous aurons classé les faits isolés d'après des lois fixes.

Nous pourrions nous demander si la philosophie de l'art actuelle est à la hauteur de cette tâche. Jusqu'à nos jours, presque toutes les études philosophiques sur l'art ont été en quelque sorte des parties de certains systèmes de philosophie dont elles ont par conséquent partagé le sort. Elles ont dominé pendant un temps plus ou moins long et ont été oubliées tout comme la philosophie dont elles faisaient partie. Ce n'est pas à nous d'énoncer un jugement sur la valeur générale de ces spéculations. Si on les pèse avec la balance d'or des sciences exactes, on est obligé de dire qu'elles ont mérité leur sort. On peut admirer leur hardiesse, mais on ne saurait se faire illusion



sur la faiblesse des bases sur lesquelles s'élèvent leurs constructions vertigineuses et sur le peu de garantie de durée que leur assurent les méthodes d'après lesquelles elles ont été construites. La philosophie de l'art des Hegéliens et des Herbartiens n'offre en effet aujourd'hui qu'un intérêt historique.

Pour nous, nous attribuons à la philosophie de l'histoire un domaine beaucoup plus vaste; elle comprendra aussi tous les travaux qu'en langage ordinaire on appelle plutôt la « critique d'art » que la philosophie de l'art. Les travaux philosophiques sont des systèmes entiers; quant aux travaux de critique, ce ne sont pour la plupart que des fragments ou des allusions. Néanmoins ces fragments s'arrogent d'ordinaire cet air majestueux d'infailibilité qui est le signe distinctif des systèmes de philosophie de l'art. Aussi est-on un peu surpris de voir que non seulement les opinions des divers critiques touchant la nature, les conditions et les fins de l'art diffèrent considérablement entre elles, mais que même la plupart de ces dogmes que leurs auteurs croient au-dessus du moindre doute sont contradictoires et irréconciliables. Notre étonnement ne tarde pas cependant à diminuer dès que nous soumettons les opinions des critiques d'art à un examen quelque peu approfondi; nous acquérons chaque fois la conviction que ces idées et ces dogmes ne se basent nullement sur des études et des recherches objectives et scientifiques, mais sur des préférences variables subjectives, déterminées par des motifs autres que scientifiques. Nous n'avons pas naturellement l'intention de révoquer en doute la valeur possible de la critique d'art, car son existence seule suffit à prouver qu'elle correspond réellement à un besoin de notre époque. Une recherche peut cependant avoir beaucoup de mérites sans avoir pour cela la moindre valeur scientifique. L'enthousiasme d'un ami sentimental de la nature pour les beautés du monde végétal peut être très réjouissant et très intéressant, il ne vaut pas dans l'espèce les recherches d'un botaniste.

Certes, il y a des circonstances où il peut nous sembler utile et agréable de connaître les opinions subjectives qu'un homme d'esprit peut avoir sur l'art; mais nous sommes obligés de les récuser du moment qu'elles veulent s'imposer à nous en qualité de connaissances générales et scientifiquement fondées. Le principe essentiel de la recherche scientifique est partout et



toujours le même; que la recherche porte sur une plante ou sur une œuvre d'art, elle doit toujours être objective. Sans doute il est plus facile de garder son sang-froid devant une plante que devant une œuvre artistique qui s'adresse immédiatement à nos sentiments, mais si l'on veut faire une *science de l'art*, il faut garder son sang-froid. En matière de science, c'est l'objectivité, en matière d'art c'est la subjectivité qui domine. La critique d'art s'arroge le droit de donner des lois, la science se contente d'en trouver. Le principe et le but de ces deux formes de l'esprit humain diffèrent du tout au tout; il ne faut pas fermer les yeux volontairement sur cette différence. Nous nous garderons bien de refuser à la critique d'art son droit à l'existence, mais nous nous voyons obligé de lui enlever le manteau scientifique dont elle aime à se parer.

Ni la philosophie ni la critique d'art n'ont été capables jusqu'ici de nous donner une explication satisfaisante des faits de l'histoire de l'art. Si nous faisons abstraction de quelques tentatives de ce genre, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, nous sommes obligés d'avouer que nous n'avons aucun droit de prétendre à la science de l'art. Les matériaux sont réunis en grande partie cependant — grâce au zèle de nos historiens de la civilisation. Mais quelque valeur que puissent avoir ces matériaux quand on les étudiera un jour au point de vue scientifique, si on ne les utilise pas, ils ne sont pas seulement inutiles, ils sont même nuisibles. « Fardeau inutile, fardeau lourd », cela n'est pas seulement vrai de notre propriété matérielle, et notre époque surtout, qui risque trop d'oublier le but en se laissant fasciner par les moyens, ne devrait pas oublier la vérité de cet axiome. Les faits ne sont qu'une étape sur le chemin qui mène à la science; s'ils doivent être le but même, le « savoir » étouffera la pensée. On accumule des montagnes de connaissances qui finissent par empêcher la lumière et l'air d'entrer dans nos esprits. La seule chose qui puisse avoir une valeur dans ce monceau de faits artistiques, ce seraient des lois, et c'est précisément les lois qu'on néglige.

Il est grand temps que l'on aborde ce problème, ce qui ne sera ni court, ni facile. Le plus simple problème sociologique est déjà très compliqué; la tâche de la science de l'art est particulièrement remplie de difficultés qu'on est plutôt enclin à trouver insignifiantes.



On a le droit de se demander, avant de l'entreprendre, quelle peut être l'utilité d'une étude si longue et si fatigante. Mais il est peut-être plus utile encore de se demander d'abord à quelles fins elle ne peut *pas* servir : on se garantit par là de certaines désillusions et l'on met la science à l'abri d'accusations injustes. De même qu'on espère trouver un Eldorado dans tout pays nouvellement découvert, de même on attend de toute nouvelle science tous les miracles théoriques et pratiques possibles, la solution de toutes les énigmes et la guérison de tous les maux. Puis, quelque temps après, on voit que le nouveau pays n'est au fond qu'une partie de notre terre, ni pire ni meilleure que les autres parties, — et que la nouvelle science n'est qu'une science comme toutes les autres, et l'on se console de cette déception en brûlant ce qu'on adorait auparavant. Ce qu'on peut exiger d'une science de l'art en premier lieu, c'est la possibilité de régler l'évolution de l'art d'après nos désirs, par exemple quelque chose comme une formule qui ferait éclore une nouvelle ère artistique dans une époque naturellement stérile. Il n'est malheureusement pas certain que la science de l'art puisse donner de tels résultats pratiques. S'il est permis de juger d'après les résultats de nos recherches sociologiques en d'autres domaines, nous arriverons plutôt à la conviction que les facteurs desquels dépend la vie de l'art sont si multiples et si énigmatiques qu'il vaudrait peut-être mieux, du moins pour l'art, ne pas en aborder l'étude. Ne craignons pas de voir un pareil résultat paralyser les tentatives énergiques d'ennobler l'art par l'éducation académique organisée sous la surveillance de la police. Jusqu'à nos jours du moins l'influence des théories sociologiques sur la vie pratique a été aussi minime qu'un politicien pratique peut le souhaiter.

La tâche première de la science n'est pas le travail pratique mais la connaissance théorique; la tâche première de la science de l'art n'est pas la mise en pratique, mais la connaissance des lois qui régissent la vie et l'évolution de l'art. Mais ce but, auquel la science de l'art doit aspirer, n'est qu'un idéal qu'elle ne saurait jamais réaliser entièrement. Exiger d'elle qu'elle explique entièrement et dans tous ses détails un phénomène d'ordre artistique, c'est exiger d'elle une chose qu'aucune science ne peut donner.

De même qu'il n'est pas possible au botaniste de rattacher



exactement à toutes ses causes la forme d'une plante *particulière*, il est impossible à l'historien de l'art de démontrer pourquoi une œuvre artistique est ce qu'elle est et n'est pas autre; non pas parce que les détails seraient le jeu d'une volonté arbitraire et incompréhensible, mais parce que notre intelligence ne suffit pas à embrasser le grand nombre de facteurs déterminants, nombre qui est infini dans chaque cas particulier. Il nous est impossible de descendre au fond des choses parce que les choses n'ont pas de fond. La science doit se borner à prouver l'existence des lois dans leurs traits généraux; elle peut aussi s'en contenter. Nous sommes et nous serons toujours convaincus de l'enchaînement, dans tout phénomène, des causes et des effets, bien que nous ne puissions pas le démontrer partout. La conviction que nous avons de l'existence de ces rapports de causes à effets et la possibilité de comprendre tous les phénomènes n'ont donc pas pour fondement des recherches empiriques; au contraire, toute recherche a pour fondement cette certitude *a priori*.

Quand la science de l'art nous aura fait connaître quelques-unes des lois qui régissent l'évolution de l'art en apparence si capricieux et si peu soumis à des lois fixes, elle aura fait tout ce qu'il lui était possible de faire. Elle gagne un nouveau terrain sur la mer stérile des spéculations, terrain que l'homme pourra cultiver en toute sécurité. Un morceau de terre arable est, il est vrai, un piètre dédommagement en échange des trésors mystérieux que la vieille philosophie de l'art promettait à ses adeptes. Mais une explication scientifique n'est pas un éclaircissement métaphysique: elle reste à la surface empirique des choses, elle n'en pénètre pas les profondeurs transcendantes. La science de l'art aura dit son dernier mot quand elle aura montré qu'il y a des relations de cause à effet entre certaines formes de la civilisation et certaines formes de l'art, et si la philosophie de l'art se demande quelle est la nature intérieure de ces causes et de ces effets, des forces qui se révèlent dans les phénomènes d'ordre artistique, elle devra avouer modestement que, loin d'être capable de donner une réponse à cette question, elle ne peut même en comprendre le sens.



dans le goût de leur époque. Les autres se mutilent ou périssent. L'évolution de l'art s'accomplit, elle aussi, sous la grande loi de la sélection naturelle. — Si l'on étudie de près cette température morale, on trouve qu'elle est conditionnée par l'action de trois facteurs : la race, le climat et le moment, c'est-à-dire la somme des produits de la civilisation déjà existants.

Hennequin a pu montrer facilement, dans sa *Critique scientifique*, que toutes ces notions que Taine manie aussi sûrement qu'un jongleur sont en fait des notions très douteuses. Le caractère uniforme de l'art d'une nation reposerait d'abord sur le caractère uniforme d'une nation. Mais il est impossible de découvrir quelque part ce caractère uniforme dont l'existence est pour Taine chose acquise. — Il ne manque pas seulement aux grandes nations civilisées dont parle Taine, il manque même aux sauvages. Les idées de Taine relatives au climat et à l'influence du climat sur le caractère de l'artiste n'ont pas plus de valeur. Taine, il est vrai, ne nous donne nulle part sa définition du climat ; il prétend néanmoins qu'une certaine forme d'un certain climat doit donner aux artistes et par conséquent à leurs œuvres un certain caractère uniforme. On s'étonne de la hardiesse de cet axiome, si l'on se souvient que Châteaubriand et Flaubert, par exemple, sont tous deux originaires de la France septentrionale, que Burns est Écossais comme Carlyle, que Shakespeare, Wycherley, Shelley, Browning, Swinburne, Dickens et Kipling sont nés sous le ciel anglais, que Haller, Gessner, Meyer, Keller et Boecklin sont enfants de la Suisse allemande. — Taine prétend aussi que le goût uniforme du public a sur l'évolution artistique le même effet que la sélection naturelle sur l'évolution des êtres animés. Mais cette unité du goût n'existe pas plus que l'unité de la race. « Dans un milieu, dit Hennequin, qui semble avoir une physionomie très déterminée, — gaieté facile et mobilité bruyante, — dans le Paris moderne, le roman va de Feuillet à Goncourt, de Zola à Ohnet ; le conte, de Halévy à Villiers de l'Isle-Adam ; la poésie, de Leconte de l'Isle à Verlaine ; la critique, de Sarcy à Taine et Renan ; la comédie, de Labiche à Beeque ; la peinture, de Cabanel à Puvis de Chavannes, de Moreau à Redon, de Raffaelli à Hébert ; la musique, de César Franck à Gounod et Offenbach (1). » Mais Taine

(1) Hennequin, *la Critique scientifique*, p. 116.

Ph. de la ...
Taine I. 85

St. 53 e 50
Pg.



oublie avant tout que, si l'art dépend en quelque sorte du goût du public, il le crée aussi en une certaine mesure. Certes, le public fait un peu l'éducation de l'artiste, mais celui-ci fait aussi l'éducation de son public. Les choses se passent en effet d'une façon tout autre que celle indiquée dans la *Philosophie de l'art*. L'ordre est renversé: Peut-on soutenir que les symphonies de Beethoven aient correspondu au goût des bons Viennois? Est-ce que le *Faust* de Gœthe était créé pour être prisé aux thés esthétiques de son époque? Est-ce que la peinture de Boecklin a le don de plaire au public allemand actuel? Presque toutes les grandes œuvres d'art ont été créées non pas pour, mais contre le goût dominant; presque tout grand artiste est récusé par le public, et ce n'est pas la faute du public si l'artiste ne périt pas dans la lutte pour la vie. L'art que le goût dominant d'un public choisit et subventionne n'aurait certes pas amené Taine à écrire une *Philosophie de l'art*. Il est vrai qu'il a existé, à toutes les époques, un art qui s'est prostitué au public, et jamais cet art n'a eu plus d'étendue et plus de succès qu'à l'époque de notre démocratie éclairée qui a créé le petit opéra, la farce et le roman sensationnel. Du théâtre des Gœthe et des Molière au café chantant: voilà le chemin que l'art parcourt pour se perfectionner dans le sens du goût actuel. Si Taine avait voulu écrire une satire sur certaine forme du Darwinisme, il n'aurait pu inventer rien de plus cruel que d'appliquer la loi de la sélection naturelle à l'évolution de l'art. Nous verrons plus loin, il est vrai, que l'art d'un peuple dépend de sa civilisation, que certaines formes de la civilisation rendent impossibles certaines formes de l'art et qu'elles en favorisent d'autres. Mais ce n'est pas là une influence exercée par le goût dominant, elle n'est pas non plus de nature à nous permettre d'expliquer l'évolution entière de l'art par le principe d'une sélection naturelle. Les notions fondamentales sur lesquelles Taine établit ses conclusions sont toutes inadmissibles. On voit par là quelle peut être la valeur de ses « lois ». La *Philosophie de l'art* de Taine est un résultat typique de ces recherches soi-disant exactes qui s'emparent de plus en plus de toutes les branches des sciences morales et qui érigent leurs minces résultats en lois psychologiques qu'elles expriment même, si faire se peut, en formules mathématiques. La jeune science de l'art a tout lieu de se défendre énergiquement contre de pareilles pra-



tiques (1). Hennequin a bien mérité de notre science par sa critique sincère de Taine. Il faut du reste dire que sa « critique scientifique » est une méthodologie aussi bonne et aussi mauvaise que le peut être la méthodologie d'une science de l'avenir — mais elle n'est pas plus.

Si Hennequin a critiqué la science de l'art de ses prédécesseurs, Guyau (2) a essayé de la faire avancer. L'art est une fonction de l'organisme social, fonction qui est de très grande importance pour la conservation et l'évolution de cet organisme : voilà la conviction qui remplit notre auteur et qu'il exprime avec une éloquence extraordinaire. Guyau rappelle Herder par la beauté de ses idées et de ses paroles; il lui ressemble aussi en ce qu'il avance beaucoup plus de choses qu'il n'en prouve. Ses explications nous font en règle générale l'impression d'être vraies. Mais l'impression de vérité ne suffit pas en matière de science; ce qu'il faut, c'est la certitude d'une connaissance claire des faits, à laquelle on ne peut atteindre que par des recherches étendues et froides. Or, les recherches de Guyau ne sont rien moins qu'étendues; elles n'ont jamais franchi les provinces d'art qui se trouvaient à sa proximité dans l'espace ou dans le temps. Nous ne prétendons pas que ces idées ne sauraient avoir, pour cette raison, de valeur générale, mais nous ne devons pas oublier non plus qu'elles manquent jusqu'à présent d'une base sérieuse. Peut-être Guyau aurait-il lui-même comblé cette lacune si la mort n'avait pas interrompu ses travaux à un âge où d'autres hommes ne font que commencer les leurs. Guyau est mort aussi jeune que Hennequin. La science de l'art a perdu en lui l'un de ses meilleurs adeptes.

Si l'on passe en revue les résultats que les études sociologiques ont obtenus en matière d'art, il faut s'avouer qu'ils sont très pauvres. Le nombre des travailleurs qui se sont occupés de la valeur sociologique de l'art est relativement restreint; ce champ d'études est à coup sûr un peu négligé. Cette

(1) Taine, *Philosophie de l'art*, 1865. *Histoire de la Littérature anglaise, Essais*, 1858. *Préface*. On nous permettra de faire observer ici que notre critique de Taine ne se rapporte qu'à ses écrits de théorie artistique et nullement à ses travaux historiques ultérieurs dont nous admirons sincèrement la maîtrise.

(2) Guyau, *les Problèmes de l'esthétique contemporaine. L'art au point de vue sociologique*. Paris, F. Alcan.

négligence de l'art de la part de la science est la conséquence naturelle des tendances de notre époque, qui tient l'art en médiocre estime malgré tous les musées, théâtres, expositions et critiques. Pour les classes dirigeantes actuelles, l'art n'est qu'un jeu, digne tout au plus de remplir une heure de loisir, mais dépourvu de toute valeur pour les tâches sérieuses et essentielles de la vie — à moins qu'il ne soit une source de profits.

Une étude théorique de l'art doit nous paraître bien davantage un vain exercice de l'esprit, à nous autres gens pratiques et sérieux; se livrer à une telle étude, c'est s'occuper d'un jeu, ce qui n'est pas le fait d'un homme véritable. Si ce préjugé n'était pas si puissant, la science de l'art en aurait montré depuis longtemps la faiblesse. Il n'est pas facile, il est vrai, d'établir cette preuve, car l'art est bien loin d'être un phénomène simple de la vie sociale. La sociologie a cependant déjà accompli d'autres tâches, tout aussi ardues et difficiles, luttant contre des préjugés très puissants. S'il nous a été possible de jeter un peu de lumière sur la nature et l'évolution de la religion, de la morale et du droit, pourquoi la vie et la nature de l'art sont-elles pour nous toujours obscures?

Notre réponse sera celle-ci : parce que la science de l'art se sert encore et toujours d'une méthode fautive et parce qu'elle dispose de matériaux insuffisants. Dans toutes les autres branches de la sociologie, on a appris à commencer par le commencement. On étudie d'abord les formes les plus simples des phénomènes sociaux et ce n'est qu'après avoir bien compris la nature et les conditions de ces formes simples qu'on aborde l'explication des formes plus compliquées. La science des religions ne commence pas par l'étude des systèmes religieux très compliqués et très développés des peuples civilisés, par l'étude du Bouddhisme, du Christianisme ou de l'Islamisme, mais par l'étude de la croyance aux démons et de l'animisme des tribus les plus primitives. Certes, il y avait une époque où l'on s'y prenait autrement et à cette époque la science des religions était aussi embrouillée que l'est aujourd'hui la science de l'art. Depuis, toutes les disciplines sociologiques ont cherché l'une après l'autre une voie nouvelle; seule la science de l'art fait encore fautive route. Toutes les autres ont fini par voir de quel secours puissant et indispen-



sable l'ethnographie peut être pour la science de la civilisation ; il n'y a que la science de l'art qui dédaigne encore les produits grossiers des peuples primitifs que lui offre l'ethnographie. Son exclusivisme aristocratique a plutôt augmenté avec le temps. Dubos s'était occupé dans ses études comparées de l'art des Mexicains et des Péruviens ; Herder collectionnait les modestes produits de la poésie populaire de l'Allemagne et de l'étranger. Taine, par contre, qui pouvait disposer de matériaux infiniment plus riches que ses prédécesseurs, parle exclusivement de l'art des peuples civilisés de l'Europe, si bien qu'on pourrait croire qu'il n'y en a pas d'autre. Son critique Hennequin est complètement d'accord avec lui sur ce point. Le titre que Guyau a donné à son dernier livre — *l'Art au point de vue sociologique* — semble promettre un changement de méthode dans notre sens (la sociologie s'occupe actuellement avant tout des formes primitives), mais l'art que Guyau étudie au point de vue sociologique, c'est l'art français du XIX^e siècle. Sous ce rapport, son horizon est encore plus borné que celui de Taine. Les conclusions qu'on édifie sur une base aussi arbitrairement limitée peuvent-elles avoir une valeur générale ? Quelle valeur pourrait avoir une théorie de la reproduction qui se bornerait à l'étude de cette fonction chez les mammifères ?

Le domaine que la science de l'art a cultivé jusqu'ici peut être très intéressant pour le grand public ; il est loin d'être très fertile pour la science, du moins pas pour le moment présent. Personne n'exigera que la science de l'art renonce à en étudier les formes les plus hautes et les plus riches. Au contraire, c'est là sa fin la plus haute. Mais nous ne savons pas voler ; nous sommes obligés de grimper là-haut pas à pas et de commencer par en bas, dût une science de l'art qui s'occupe des chants monotones et des ornements simples de peuples sauvages ne pas éveiller dès l'abord cet intérêt général sur lequel peuvent compter des axiomes hardis et originaux touchant l'art du présent et de l'avenir. Il s'agit ici d'un avertissement qu'on peut bien feindre de n'avoir pas entendu, mais qu'on ne saurait négliger entièrement. Si Dubos et Herder ont plutôt recommandé qu'employé la méthode ethnologique, ils sont excusables parce que leur époque ne pouvait leur fournir les matériaux nécessaires. Mais on ne saurait excuser de même un savant qui de notre temps construit des théories sur l'art,



sans savoir que l'art européen n'est pas le seul art qui existe, l'art en soi. Dans la plupart des grandes villes, il y a un musée ethnographique; une littérature de plus en plus riche fait connaître à tout le monde les objets des peuples lointains; malgré tout, la science de l'art est restée la même. Et pourtant, si de nos jours elle néglige les matériaux ethnographiques, c'est qu'elle s'obstine à vouloir les négliger.

La science de l'art doit étendre ses études à tous les peuples, elle doit avant tout se tourner vers le groupe qu'elle a le plus négligé jusqu'ici. Toutes les formes de l'art ont en elles-mêmes un droit égal à l'attention de la science; dans les conditions de notre époque, elles ne promettent cependant pas toutes le même succès. La science de l'art n'est pas actuellement capable de résoudre le problème sous son aspect le plus difficile. Si nous voulons un jour arriver à comprendre scientifiquement l'art des peuples civilisés, nous devons pénétrer d'abord la nature et les conditions de l'art des non-civilisés. Il faut savoir sa table de multiplication avant de résoudre des problèmes de mathématique supérieure. C'est pour ces raisons que la première et la plus pressante des tâches de la science de l'art consiste en l'étude de l'art des peuples primitifs.

Pour pouvoir mener cette tâche à bien, la science doit s'adresser, non à l'histoire et à la préhistoire, mais à l'ethnographie. L'histoire ne connaît pas de peuples primitifs. La conception puérile qui voit des peuples primitifs dans les Grecs d'Homère ou dans les Germains de Tacite ne mérite même pas d'être réfutée. Il est par contre très naturel de croire que c'est la préhistoire qui pourrait nous fournir les meilleurs renseignements sur les formes primitives de l'art. Tout ce qu'elle peut nous montrer n'est cependant qu'un amas de fragments plus ou moins importants de l'art préhistorique. La plupart des ornements et autres produits artistiques de cette époque ont en effet un caractère qui diffère totalement de celui des ornements des temps historiques. Mais pour pouvoir dire avec certitude si nous avons réellement affaire ici aux formes primitives que nous cherchons, il nous faudrait connaître les civilisations qui ont fourni les documents dont il s'agit. Nous nous posons des questions, mais les réponses sont incertaines et souvent elles se contredisent l'une l'autre, si bien que, après avoir étudié une douzaine des ouvrages les plus célèbres sur l'art préhistorique,



nous fermons le dernier avec la triste conviction que la préhistoire est le roman de la sociologie. Reste l'ethnographie à laquelle nous devons nous adresser, l'histoire ni la préhistoire ne pouvant nous donner les renseignements que nous cherchons. Et, en effet, nous trouvons dans les données de l'ethnographie tout ce dont nous avons besoin. Nous verrons plus loin qu'elle peut nous montrer toute une série de peuples primitifs actuellement existants.

Nous avouons cependant volontiers que la méthode ethnologique est loin d'être parfaite. La première difficulté qui s'oppose à nos recherches est la difficulté d'assembler les matériaux. Il est vrai qu'on a fait des efforts sérieux dans ce sens durant ces dernières années, mais il reste encore beaucoup à faire. Nous sommes assez bien renseignés sur la poésie des Australiens, mais nous connaissons à peine deux ou trois chansons des indigènes des îles Adamanes, et il n'y a pas une ligne dans toute la littérature ethnographique sur les chants des Fuégiens. La connaissance que nous avons de la musique primitive est encore plus précaire. Des descriptions générales ou des critiques ne nous servent à rien; les notations de mélodies primitives que nous connaissons sont fausses, pour la plupart, car la musique de ces peuples n'a pas les mêmes intervalles que la nôtre et notre système de notes ne saurait être substitué au leur. En revanche, il est plus facile de faire des recherches sur les arts plastiques. De riches matériaux sont accumulés dans nos musées d'ethnographie; là où les originaux manquent on trouve toujours des reproductions. Et pourtant, il n'est pas toujours aisé de trouver dans les vitrines des musées les objets qui nous intéressent. Dans les armoires qui contiennent les collections d'objets australiens, on trouve presque toujours quelques bâtons de bois couverts de combinaisons de points et de lignes. Il est presque impossible de distinguer au premier coup d'œil ces dessins de ceux qui se trouvent sur les massues et les boucliers australiens et qu'on appelle ordinairement des « ornements ». Il y a cependant une différence essentielle entre les deux espèces de dessins. Nous savons depuis quelque temps que les soi-disant dessins sur ces bâtons ne sont rien d'autre qu'une sorte d'écriture grossière, des marques destinées à rappeler au messager qui porte ce bâton les points essentiels de ses messages; ils ont donc une



signification pratique et non esthétique. Dans ce cas, notre savoir nous empêche de commettre une erreur, mais combien sont nombreux les cas où il en est autrement? Qui pourrait nous affirmer que les figures des boucliers australiens sont réellement des ornements? Ne serait-il pas aussi admissible que ce fussent des marques de propriété ou des blasons de tribus? Ou peut-être ces figures sont-elles des symboles religieux? Ces questions se posent à nous presque toutes les fois que nous regardons un ornement d'un peuple primitif; dans bien peu de cas nous pouvons donner une réponse. Et des connaissances si peu certaines devraient nous fournir une base pour toute la science de l'art? Cette difficulté pourrait sembler de nature à justifier ceux qui ont négligé entièrement l'art primitif. Nous avons prétendu qu'il était nécessaire d'étudier avant tout l'art des peuples primitifs et nous sommes obligés d'avouer, au début de notre étude, qu'il ne nous est même pas possible de le reconnaître avec certitude; nous procédons donc comme certains psychologues, qui démontrent à leurs disciples que la vie de l'âme est composée de sensations isolées et qui prouvent ensuite qu'il ne peut pas y en avoir.

Notre cause n'en est cependant pas encore réduite à ce point qu'elle doive s'en rapporter à la psychologie exacte. Malgré le grand nombre de cas douteux, il y en a aussi beaucoup dont la signification purement esthétique ne saurait être mise en doute. Du reste, les cas douteux sont loin d'être sans valeur pour notre science. Les têtes d'oiseaux à la proue des canots des Papous sont peut-être au premier chef des symboles religieux, mais elles servent aussi d'ornement. Si le choix d'un ornement est déterminé par un intérêt religieux, l'exécution et la combinaison avec d'autres motifs différents ou analogues se ressentent toutefois de besoins esthétiques. Il est facile de prouver que les figures sur les boucliers australiens sont des marques de propriété ou des marques de tribus, ce qui ne les empêche nullement d'être en même temps des œuvres d'art; au contraire, il serait inexplicable qu'elles ne le fussent pas. Pourquoi l'homme primitif, qui, tout comme l'homme civilisé, a des besoins esthétiques, ne rendrait-il pas ses marques et ses blasons aussi agréables que possible à l'œil? Mais peut-être pourrait-il prendre en considération des motifs d'un ordre autre que l'ordre esthétique. Il se pourrait, par exemple, que le



Néo-Zélandais donne à ses figures d'ornement humaines les formes mal proportionnées qu'on sait, non faute [de talent artistique suffisamment développé, mais parce qu'il imite un vieux modèle dans sa grossièreté primitive ; — il croit peut-être que la force magique de l'objet dépend de sa forme conventionnelle. Nous trouvons dans l'art religieux de nos propres pays de nombreuses analogies. Il est clair que dans ces conditions l'exécution des figures ne permet pas de tirer une conclusion certaine du talent esthétique du Néo-Zélandais. Mais heureusement nous n'avons affaire nulle part à un seul groupe de motifs ornementaux. Nous pouvons comparer les figures humaines des Maoris à leurs autres œuvres artistiques. Si cette comparaison prouve que dans *toutes* ses productions artistiques le Maori montre la même incapacité à comprendre et reproduire les proportions naturelles, nous pouvons conclure à juste titre à la nature particulière de son talent artistique.

La science de l'art se trouve dans la même position que toutes les autres sciences qui reposent sur l'observation. Un phénomène isolé ne prouve à peu près rien. Mais la comparaison de nombreux faits différents entre eux finit par établir la vérité. La plus grande partie des matériaux ethnologiques n'a pas de caractère purement esthétique, mais c'est un inconvénient qui n'est pas spécial à la science de l'art. Toute science ne considère qu'un côté des choses, et toute chose a plusieurs côtés.

Après avoir résolu d'une façon générale la question de savoir si un objet a un caractère esthétique, l'observateur se trouve en présence d'une seconde tâche, plus difficile, qui est de découvrir le caractère esthétique particulier de cet objet. Parmi les trésors du musée d'ethnographie de Berlin se trouvent deux battants de porte en bois qu'un nègre Haoussa a ornés de sculptures. Il est hors de doute que ces reliefs curieux, qui représentent des scènes de la vie au Soudan, doivent servir d'ornements. Mais quelle espèce particulière de sentiment esthétique le sculpteur voulait-il exprimer dans son œuvre ? Les grossières formes humaines et les figures grimaçantes ne semblent admettre qu'une seule réponse : l'artiste a voulu produire une impression comique. C'est là, en effet, le jugement que la plupart des Européens énonceraient, non seulement sur cette porte, mais sur presque toutes les œuvres de la sculpture



des nègres. Pourtant ce jugement reproduit à peu près la conclusion naïve d'un enfant qui croit qu'un bourdon est en colère parce qu'il bourdonne. Il est incontestable que les œuvres gauches des artistes nègres nous donnent une impression comique, mais cela ne prouve pas qu'elles produisent ou doivent produire la même impression sur les compatriotes de l'artiste. Nous rions de la figure grotesque qu'un petit garçon de cinq ans dessine sur son ardoise ; mais le petit artiste est profondément offensé par notre gaieté, car à ses yeux ce n'est pas une caricature qu'il a dessinée, mais bien le portrait pour de bon d'un soldat très imposant. Nous croyons que le sculpteur Haoussa ressentirait quelque chose d'analogue s'il pouvait observer l'impression que son œuvre produit à Berlin. Il n'est cependant pas nécessaire d'en faire l'expérience, car nous savons très bien que l'Européen et le nègre reçoivent des impressions différentes de la même œuvre artistique et qui diffèrent autant que le nègre et l'Européen diffèrent entre eux. Le nègre ne regarde pas seulement son œuvre avec d'autres yeux, il la complète aussi. — et il importe de ne pas l'oublier, — par d'autres notions. Toute œuvre d'art prise en elle-même n'est qu'un fragment. L'œuvre de l'artiste a besoin, pour être complète, des idées du spectateur ; ce n'est que de cette façon que naît ce tout que l'artiste a voulu créer. En tout cas, l'impression d'une œuvre d'art est tout autre pour celui qui sait compléter et interpréter ce fragment que pour quiconque doit se borner à l'impression immédiate de ce qu'il a devant lui, ce qui serait le cas, par exemple, d'un Japonais instruit, mais étranger à la civilisation européenne, qui aurait devant lui le *Hundertguldenblatt* de Rembrandt. Il verrait au plan moyen d'une voûte obscure un homme vêtu d'une longue robe, dont la figure est enveloppée d'une lueur étrange qui lui rappellerait peut-être l'aurole des statues de Bouddha, — et devant cet homme une femme avec un nourrisson dans ses bras, — à droite, des groupes de pauvres et de malades qui tournent leurs yeux suppliants et confiants vers l'homme du milieu ; à gauche, en pleine lumière, des hommes richement habillés dont les figures expriment l'indifférence ou la raillerie ; tout cela magistralement dessiné, et groupé avec une richesse merveilleuse de lumières et d'ombres. Notre Japonais, compatriote des Korin et des Hokusai, sait apprécier ces choses-là. Il éprouve un plaisir esthétique



à voir ce groupe, et aussi le sentiment plus ou moins précis qu'il a devant lui une scène qui doit avoir une signification profonde. Mais c'est tout; il ne peut pas aller plus loin dans l'interprétation de ce qu'il a vu, son sentiment est donc bien moins vif que celui d'un Européen qui contemple le dessin de Rembrandt, et qui sait que c'est Jésus de Nazareth qui guérit un enfant malade, le sauveur des opprimés à qui viennent les pauvres et les malheureux et dont se détournent les riches et les puissants. Pourquoi ce Japonais ne peut-il apprécier notre art à sa juste valeur? Pour la même raison qui empêche l'Européen de goûter pleinement l'art japonais. Un étranger ne voit dans une œuvre d'art étrangère que ce qu'en peuvent montrer les yeux du corps, il ressent tout au plus cette impression immédiate que ressent aussi un compatriote de l'auteur; mais toutes les impressions médiates que peuvent avoir l'auteur ou un de ses compatriotes n'existent pas pour l'étranger. Voilà la vraie raison de l'assertion fautive que l'art japonais manquait de fond malgré toute la grâce extérieure de la forme. Ce fond existe; si un critique d'art européen qui comprend l'art japonais presque aussi bien ou aussi mal que l'art européen ne peut pas le découvrir, est-ce la faute de l'art japonais?

Ces remarques gardent toute leur valeur si nous étudions l'art primitif des Australiens, des Boshimans ou des Esquimaux. On ne saurait du moins alléguer aucune raison pour laquelle elles seraient dénuées de valeur. Qui pourrait nous dire ce qu'un Australien voit dans les peintures que Grey a découvertes dans les cavernes du Glenelg? Nous n'y voyons que des figures assez grossières d'hommes et de kangourous. Mais que verraient les Australiens dans la *Sistine* de Raphaël? Il se pourrait que les peintures de cavernes eussent pour les compatriotes de l'artiste australien un sens analogue à celui qu'ont pour nous les grands yeux mystérieux du petit Jésus. Nous ne connaissons pas ce sens, nous ne savons même pas si ces peintures ont un sens. Mais pouvons-nous prétendre, dans ces conditions, que nous connaissons l'art des Australiens?

Nous avons emprunté jusqu'ici nos exemples aux arts plastiques. La poésie cependant est fragmentaire autant que la sculpture ou la peinture; et nulle part elle ne l'est plus que chez les peuples primitifs. « Dans toutes leurs chansons », dit Man des habitants des Andamanes, « une bonne partie de l'in-



terprétation est l'affaire de l'imagination des auditeurs » ; et il cite comme preuve l'exemple suivant :

Rapproche le bateau du rivage,
Je veux voir ton beau fils mâle,
Le fils mâle, qui terrasse les adolescents,
Le beau fils mâle.
Ma hache est rouillée, je veux teindre mes lèvres de sang.

Pour l'Européen, cette chanson est, à première vue, incompréhensible et, par conséquent, indifférente ; mais elle produit une forte impression sur un Mineopie qui connaît la tradition sanglante à laquelle la chanson fait allusion (1). Les voyageurs qui ont collectionné les simples chansons des Australiens sont presque toujours obligés d'ajouter au texte un long commentaire ; sans quoi elles seraient incompréhensibles pour le lecteur européen. « Les Esquimaux racontent leurs légendes et leurs contes sous une forme très abrégée, parce que les auditeurs sont censés les connaître (2). »

Dans ces conditions, il n'est certainement pas facile de se faire une idée suffisante de l'importance qu'a l'art pour les peuples primitifs. En principe cependant, il ne peut y avoir de doute sur le chemin qui mène au but. Il n'est pas difficile de dire qu'on ne comprendra l'art d'un peuple qu'à condition d'en connaître la civilisation entière ; mais il est toujours très difficile de suivre ce bon conseil et la difficulté est d'autant plus considérable que la civilisation du peuple en question est plus éloignée de la nôtre. Notre tâche serait donc presque impossible, en ce qui concerne les peuples inférieurs, si elle n'était pas facilitée par une autre circonstance. Si l'art primitif est très éloigné du nôtre, il est, en revanche, très simple. L'horizon, dans lequel se meurent la vie et la pensée des peuples primitifs, est très étroit ; nous arriverons donc plus facilement à comprendre un Australien grossier qu'un Chinois civilisé. Pourtant, même dans ces basses sphères de la civilisation, nous marchons rarement sur un terrain absolument sûr. Le sol n'est pas solide, nous trouvons çà et là des trous béants qui ar-

(1) E.-H. Man, *On the aboriginal inhabitants of the Andaman Islands* (*Journ. Anthr.*, inst. xii, 168-169). On y trouve aussi la tradition en question.

(2) Boas, *The Central Esquimo* (*Ann. Rep. of the Bur. of ethnol.*, 1884-85, 648). Cf. aussi Rink, *Tales and Traditions of the Eskimo*, 65.



rètent nos investigations. Les renseignements que nous collectonnons dans les divers rapports et livres sont pour la plupart incomplets et peu dignes de foi ; c'est qu'ils proviennent presque toujours d'hommes qui ne possédaient pas les moindres connaissances sociologiques. La science de l'art n'a pas pris part aux recherches systématiques, faites au point de vue scientifique, que l'ethnologie a entreprises dans ces derniers temps. Jamais un historien d'art ou un esthéticien n'a daigné suivre l'exemple de Lane Fox qui a donné des instructions aux voyageurs qui font des expéditions scientifiques.

Si nous tenons compte de ces faits, nous aurons une raison de plus de douter que la science de l'art puisse jamais accomplir sa tâche d'étudier les conditions naturelles et acquises de l'art des peuples primitifs.

Cette question ne saurait être résolue que par l'expérience, et non par ce premier essai que nous offrons ici au public. Ce serait un espoir vain que de croire que pareilles difficultés peuvent être vaincues du premier coup. Nous espérons que la science de l'avenir remplacera bon nombre de nos explications par d'autres, meilleures et plus profondes. Mais si nos réponses n'ont pas ou ne peuvent avoir une valeur durable, nos questions ont certainement cette valeur. Notre travail aura atteint son but, s'il arrive à convaincre ceux d'entre les historiens de l'art et de la civilisation qui cherchent la vérité, qu'il est possible de trouver dans ce domaine d'études éloigné et négligé des résultats qui valent la peine d'être recueillis. Heureuse la science si nos explications provoquent le doute et la critique. Là où il y a doute et critique, les conditions principales du progrès sont données.



CHAPITRE III

LES PEUPLES PRIMITIFS

Les commencements de l'art se trouvent là où se trouvent aussi les commencements de la civilisation. La lumière de l'histoire éclaire seulement la dernière et courte partie du long chemin parcouru par l'humanité; l'histoire ne saurait donc nous renseigner sur la première moitié de ce chemin; l'ethnographie par contre peut nous montrer des peuples primitifs dans les temps actuels. Avant de nous acheminer vers notre but, sous l'égide de l'ethnographie, nous devons d'abord nous entendre sur le sens d'un terme qui a besoin d'être précisé beaucoup plus qu'on ne l'a fait jusqu'à maintenant. Tous les sociologues parlent de peuples primitifs et chacun emploie ce mot dans une acception différente.

Il est certain, et nous n'avancions pas trop en disant cela, que le terme de « peuple primitif » est l'un des moins clairs et des plus variables de toute la terminologie ethnographique. Si nous faisons abstraction des vieilles nations civilisées de l'Asie, nous aurions peine à trouver un peuple extra-européen qu'on n'ait pas déjà appelé primitif (1). L'autre expression « sauvages » (*Naturvölker*), dont l'ethnologie aime à se servir, est également peu précise, et ne saurait l'être. Waitz, par exemple, tient pour des « sauvages » les nègres du Soudan qui forment des États

(1) C'est ce manque de précision dans les termes fondamentaux qui constitue peut-être le plus grand faible de la jeune sociologie; il justifie aussi en quelque sorte la méfiance que portent aux résultats de la sociologie les représentants d'autres sciences plus mûres.



et les Boshimans vagabonds du désert de Kalahari. Ratzel a essayé, il est vrai, de mettre les nègres du Soudan à part et les appelle « demi-civilisés », pourtant il réunit sous la dénomination de « sauvages » un ensemble très varié de civilisations diverses. Les tribus de nains qui mènent une vie de chasseurs dans les forêts de l'Afrique centrale sont pour lui des sauvages au même titre que les Zoulous, qui sont une nation organisée, s'occupant d'agriculture et d'élevage; il range aussi les Polynésiens horticulteurs, artistes habiles et techniciens experts à côté des misérables Anstraliens. Entre un habitant des îles Sandwich et un indigène du continent australien, il y a une différence de civilisation sans doute plus grande que celle qui sépare un Arabe et un Européen instruits; et pourtant, Ratzel, qui distingue les Arabes « demi-civilisés » des peuples « civilisés » européens, réunit les Polynésiens et les Anstraliens. Une classification aussi sommaire peut avoir une valeur provisoire, suffisante pour une orientation générale; elle doit cependant être résolument rejetée quand il s'agit de tirer des conclusions sociologiques. Les suites déplorables de ces classifications superficielles se montrent assez clairement dans certaines fantaisies sociologiques qui passent pendant quelques années pour des lois.

Qu'est-ce qu'un peuple primitif, ou, en d'autres termes, quels sont les peuples qui possèdent la forme la plus basse et la plus primitive de la civilisation? Nous avons donc pour tâche de classer les différentes civilisations que nous ont fait connaître l'histoire et l'ethnographie suivant leur degré de développement plus ou moins élevé. Il n'est pas inutile, à notre avis, de rappeler ici à nos lecteurs qu'il ne s'agit nullement des caractères physiques, mais de la civilisation des divers groupes ethniques, car on a souvent embrouillé ce problème en essayant de le résoudre anthropologiquement. La construction de l'échelle de civilisation des peuples incombe à l'ethnographie, qui n'a ici aucun rapport avec l'anthropologie physique. Celle-ci pourrait tout au plus nous fournir une échelle du développement physique des races (1). Race et nation sont deux

1) Ce problème n'a pas été résolu jusqu'ici et ne le sera probablement jamais, s'il est permis de s'en rapporter au jugement des anthropologistes les plus autorisés.

choses bien distinctes. Les qualités ou caractères qui classent un individu dans une certaine race, ne disent rien sur le degré de civilisation auquel il appartient ou auquel il pourrait atteindre. Nous serions beaucoup plus autorisés à considérer les différences dans le caractère des diverses races comme une suite des diverses formes de civilisation que de considérer celles-ci comme un résultat du caractère d'une race. Nos recherches sur l'art primitif nous fourniront du reste une nouvelle preuve du peu d'influence du caractère sur la civilisation.

Affirmer qu'un peuple est plus ou moins original est en même temps affirmer que sa civilisation est plus ou moins élevée. Y a-t-il un moyen de déterminer le degré relatif d'une civilisation ? Ce qu'on appelle civilisation est si compliqué, même dans les formes les plus simples, qu'il nous est impossible, au moins de nos jours, de déterminer avec quelque certitude les facteurs qui produisent cette civilisation. Si nous comparions les diverses civilisations dans toutes leurs manifestations, nous n'atteindrions probablement pas notre but ; mais nous pourrions résoudre notre problème assez facilement, si nous réussissons à trouver un facteur de civilisation isolé facile à déterminer et assez important pour pouvoir passer pour la caractéristique de toute une civilisation. Or il y a, en effet, un facteur qui remplit les deux conditions indiquées : c'est la production. La forme de la production adoptée exclusivement ou presque exclusivement dans un groupe social, c'est-à-dire la façon dont les membres de ce groupe produisent leur nourriture : c'est là un fait qu'il est facile d'observer directement et de déterminer avec une précision suffisante pour toute espèce de civilisation. Quelle que puisse être notre ignorance des croyances religieuses ou sociales des Australiens, nous ne pouvons avoir le moindre doute sur leur production : l'Australien est chasseur et ramasseur de plantes. Il nous est peut-être impossible de connaître la civilisation intellectuelle des anciens Péruviens, mais nous savons que les citoyens de l'empire des Incas étaient des agriculteurs, et c'est là un fait qui n'admet pas le doute. Avoir établi quelle est la forme de production d'un peuple donné ne suffirait cependant pas encore pour atteindre le but que nous nous sommes proposé si nous ne pouvions prouver en même temps que la forme spéciale de la civilisation dépend de la forme spéciale de la production. L'idée



de classer les peuples d'après le principe dominant de leur production n'est en rien nouvelle. Dans les ouvrages les plus anciens sur l'histoire de la civilisation, on trouve déjà les groupes bien connus de peuples chasseurs et pêcheurs, d'éleveurs nomades et d'agriculteurs établis dans leur pays. Peu d'historiens semblent cependant avoir compris toute l'importance de la production. Il est plus facile de la réduire que de l'exagérer. La production est en quelque sorte le centre de vie de toute forme de civilisation; elle a une influence profonde et irrésistible sur les autres facteurs de la civilisation; elle est déterminée elle-même, non par des facteurs de civilisation, mais par des facteurs naturels, par le caractère géographique et météorologique d'un pays. On n'aurait pas tout à fait tort d'appeler la production le phénomène primaire de la civilisation, phénomène à côté duquel les autres directions de la civilisation ne sont que des dérivés secondaires, non pas en ce sens qu'elles seraient sorties de la production, mais parce qu'elles se sont formées et sont restées sous l'influence puissante de la production, bien que d'origine indépendante. Les idées religieuses ne sont pas certainement sorties des besoins de la production; et malgré cela la forme des idées religieuses dominantes d'un peuple se laisse réduire en partie à la forme de la production. La croyance aux âmes des Cafres a eu une origine indépendante; mais sa forme particulière, la croyance à l'ordre hiérarchique des âmes des ancêtres, n'est pas autre chose qu'un reflet de l'ordre hiérarchique des vivants qui à son tour est la conséquence de la production, de l'élevage des bestiaux et des tendances guerrières et centralisantes qui en résultent. C'est pour cela que, chez les peuples chasseurs, dont la vie nomade n'admet pas d'organisation sociale fixe, on trouve bien la croyance aux âmes mais point d'ordre hiérarchique. L'importance de la production ne se montre cependant nulle part avec autant d'évidence que dans l'organisation de la famille. Les formes étranges qu'a prises la famille humaine, formes qui ont inspiré aux sociologues des hypothèses plus étranges encore, nous paraissent très compréhensibles du moment que nous les considérons dans leurs rapports avec les formes de la production. Les peuples les plus primitifs se nourrissent des produits de la chasse, — le terme de chasse pris dans son sens le plus large — et des plantes qu'ils recueillent.



Cette forme de production primitive nous montre en même temps la forme la plus primitive de la division du travail, la division entre les deux sexes, qui a une base physiologique. Tandis que l'homme se réserve le droit de procurer à sa famille la nourriture animale, les femmes s'occupent à cueillir des fruits et à déterrer des racines. Dans ces conditions, la partie la plus importante de la production incombe aux hommes, la famille primitive a donc partout un caractère patriarcal. Quelles que puissent être les idées qu'on se fait de la parenté, l'homme primitif est le maître et le propriétaire de sa femme et de ses enfants, même s'il ne passe pas pour être un proche parent de ces derniers (1). En partant de cette forme primitive la production peut prendre deux directions différentes, suivant le développement que prennent les hommes ou les femmes. Ce développement dépend naturellement des conditions naturelles dans lesquelles vit le groupe ethnique en question. Si le climat et la flore du pays permettent de ménager d'abord et de cultiver ensuite les plantes qui servent à la nourriture, c'est la production par les femmes qui se développe, et de ramasseurs de plantes les peuples deviennent agriculteurs. L'agriculture est en effet toujours l'occupation des femmes chez les peuples primitifs. En même temps le centre de la production se déplace dans le camp féminin, par conséquent nous trouvons une sorte de matriarcat ou au moins des traces de matriarcat dans toutes les sociétés primitives dont la production est principalement l'agriculture. La femme, maîtresse du sol et dispensatrice des vivres, occupe le centre de la famille. Les cas de développement complet du matriarcat, c'est-à-dire de la domination des femmes, sont rares; ils se trouvent là où le groupe social reste toujours à l'abri des attaques des ennemis extérieurs. Dans tous les autres cas, l'homme a repris son importance, il joue alors le rôle de protecteur, après avoir perdu celui de producteur. C'est de cette façon que se sont développées la plupart des formes de la famille chez les peuples agriculteurs, formes qui ne sont qu'un compromis entre le matriarcat et le patriarcat. Une grande

(1) On a souvent cru que les idées théoriques d'un peuple sur la consanguinité déterminaient la forme réelle de la famille. Il suffit cependant d'étudier la civilisation australienne pour voir que cette hypothèse manque entièrement de base. Les Arabes, qui ont développé la forme patriarcale de la famille jusqu'à l'extrême, pensent néanmoins que c'est le giron qui « teint l'enfant ».



partie de l'humanité s'est cependant développée dans un autre sens. Ceux des peuples chasseurs qui vivaient dans des pays où l'agriculture était difficile, mais où il y avait des animaux qu'on pouvait domestiquer avec fruit, ont progressé en se faisant éleveurs de bestiaux. Mais l'élevage qui est sorti de la chasse est partout un privilège de l'homme. C'est ainsi que la position prédominante de l'homme s'affermirait encore, et cet état de choses trouve son expression dans le fait que le patriarcat est en vigueur chez tous les peuples qui s'occupent surtout d'élevage. Il y a encore une autre circonstance qui affermit et élève la position dominante de l'homme chez les peuples éleveurs. Ceux-ci ont des tendances à faire la guerre et par conséquent à établir une organisation guerrière centralisante. La conséquence inévitable de ces tendances est l'établissement de cette forme extrême du patriarcat, où la femme est une esclave sans droits, soumise au pouvoir despotique de son époux. Ces deux grandes lignes de développement ne laissent cependant pas de s'embrouiller quelquefois. Le caractère agressif des peuples pasteurs les excite continuellement à attaquer les agriculteurs paisibles, et leur organisation et leur capacité supérieures leur assurent partout la victoire finale. On ne tue pas l'agriculteur vaincu, mais on lui prend sa propriété. Il ne travaille plus le sol pour son propre profit, mais en servant l'étranger, maître du pays conquis. Tous les grands États civilisés sont sortis d'une semblable union par la force de groupes d'agriculteurs et d'éleveurs. Les formes de la famille en portent partout les traces visibles. Avec le temps, les vainqueurs imposent aux vaincus leur système patriarcal; c'est pourquoi nous trouvons aujourd'hui chez toutes les nations civilisées une forme plus ou moins rigoureuse du patriarcat (1).

Mais ce n'est pas seulement sur la forme de la famille et de la religion que s'exerce l'influence de la production; elle s'exerce aussi sur l'art comme sur toutes les autres branches de la vie civilisée. Pour le moment, nous ne pouvons fonder notre assertion que sur les analogies que nous venons de citer, mais les pages qui vont suivre en fourniront la preuve directe, en montrant que chez les peuples primitifs une forme donnée de l'art correspond partout à une forme donnée de la production.

1) Voir E. Grosse, *Die Formen der Familie* (N. d. T.).



Selon notre définition, les peuples primitifs seraient donc des peuples qui ont une façon primitive de se procurer leur nourriture. Les formes les plus simples de la production sont la chasse et la collection de plantes. Tous les peuples supérieurs les ont pratiquées à une époque donnée; un nombre assez considérable de groupes sociaux plus ou moins importants ne se sont pas encore élevés au-dessus de ces formes. Ce sont ces groupes auxquels nous devons nous adresser si nous voulons connaître les formes les plus anciennes de l'art qui soient accessibles à nos recherches.

Mais nous avons encore une objection à réfuter.

On pourrait nous demander si la civilisation des peuples chasseurs est réellement une civilisation primitive. Peut-être ces tribus n'étaient-elles pas de tout temps aussi grossières qu'elles le sont de nos jours; peut-être sont-elles descendues d'un niveau supérieur à leur niveau actuel; peut-être leur civilisation n'est-elle pas pour ainsi dire physiologique, mais pathologique; c'est un phénomène de dégénérescence qui ne permet pas de tirer des conclusions de l'évolution normale de la civilisation. Cette théorie, qui a été formulée depuis longtemps et qui a de nos jours encore trouvé des défenseurs parmi les savants, peut devoir son origine à deux hypothèses qu'il faut distinguer avec soin. L'une prétend que l'humanité n'est jamais partie d'un niveau aussi bas, mais que, grâce à l'intervention divine elle a été douée dès le commencement d'une certaine civilisation que quelques peuples auraient développée, tandis que d'autres l'auraient perdue par suite de leurs péchés. Cette hypothèse n'invoquant pas des considérations scientifiques, on ne peut pas la réfuter par des arguments savants. Elle est partie (ou conséquence) d'une croyance religieuse qui fait intervenir un auteur inaccessible à nos sens; la science, qui ne s'occupe que des phénomènes que nous pouvons sentir, n'a donc pas à en tenir compte (1). L'autre hypothèse prétend que la culture de tout peuple a commencé par la chasse et la récolte de plantes, mais elle prétend aussi que la plupart ou du moins

(1) Schneider, l'auteur d'un assez bon livre (*Die Naturvölker*), se base sur cette hypothèse. Il déclare déjà dans sa préface, avec une franchise qui mérite tous les éloges: *Philosophia quarit, Religio possidet veritatem*. C'est sincère, et il est, en effet, inattaquable tant qu'il ne quitte pas ce terrain.



une partie des peuples chasseurs actuels se composent, non de peuples primitifs, mais des descendants dégénérés de groupes sociaux qui occupaient autrefois un degré supérieur sur l'échelle de la civilisation. Il est impossible de nier que les choses ont pu se passer de cette façon ; la question est de prouver qu'elles se sont réellement passées ainsi. Cette preuve n'a jamais été fournie pour aucun peuple chasseur, bien qu'on ait plusieurs fois essayé de la donner. Martius était convaincu que les Indiens du Brésil « ont été tout autres jadis, et qu'au courant des siècles mainte catastrophe les a frappés, ce qui les a fait descendre à leur état actuel de dégénérescence et d'atrophie. Les Américains, dit-il, sont un peuple dégénéré, assaUVagi » (1).

Les arguments qu'il invoque en faveur de son hypothèse ne convaincront cependant pas les sociologues modernes. Gerland croit « que l'état de civilisation des Australiens démontre qu'ils étaient autrefois plus civilisés ». Malgré les études sérieuses que cet auteur a faites, il ne peut baser son hypothèse que sur son « impression », qui n'est cependant pas celle de la plupart des autres savants (2).

Pendant qu'on cherche ainsi d'un côté des preuves convaincantes en faveur de l'hypothèse de dégénérescence, on trouve, d'autre part, une foule de faits qui parlent clairement en faveur de la thèse contraire. L'ethnologie a prouvé que la civilisation des peuples primitifs, à quelque race qu'ils puissent appartenir, a partout, jusque dans les moindres détails, le caractère d'une uniformité surprenante, uniformité qui disparaît pourtant peu à peu dans les civilisations supérieures. Il nous est facile d'expliquer cet état de choses de façon très simple. La civilisation précaire, qu'un peuple de chasseurs peut acquérir, doit en effet montrer partout le même caractère, parce qu'elle est partout une conséquence des mêmes conditions simples et uniformes. Pour l'hypothèse de la dégénérescence, cette uniformité demeure une énigme insoluble (3). Car, si l'on admet que ces peuples soient descendus d'un niveau de civilisation plus élevé, comment expliquer

(1) Martius, *Beiträge zur Ethnogr. und Sprachenkunde Amerikas*, t. I, p. 6.

(2) Waitz-Gerland, *Anthropologie der Naturvölker*, VI, 796.

(3) C'est justement l'ornementation primitive qui démontre le mieux cette monotonie, et pourtant c'est là qu'on devrait s'attendre à la plus grande variété.



qu'ils se soient tous appauvris de la même façon, et que tous aient conservé les mêmes restes des richesses d'autrefois.

Rien, donc, qui puisse nous empêcher de considérer les tribus de chasseurs et de ramasseurs de plantes comme les porteurs d'une civilisation primitive, partant, d'un art primitif. Il est clair que nous n'employons ici le mot « primitif » que dans un sens relatif. Les chasseurs, eux, non plus, ne sont guère près des origines, — s'il est possible de parler ici d'origines ; — ils ont, au contraire, derrière eux une évolution peut-être fort longue. Si nous les appelons quand même primitifs, c'est pour dire par là que leur civilisation est la plus primitive relativement aux autres civilisations connues, qu'elle est plus rapprochée des commencements qu'aucune autre. Les recherches qui vont suivre concerneront exclusivement les peuples chasseurs proprement dits, et nous ne nous occuperons de l'art des autres peuples qu'en vue d'une comparaison possible. Sous ce rapport, notre travail se distinguera de la plupart des travaux sociologiques qui attribuent aux peuples chasseurs et aux agriculteurs une valeur égale pour l'étude des relations primitives. La différence entre ces deux formes de production est cependant assez considérable en ce qui concerne leur civilisation. Si l'on se place à notre point de vue, on approuvera difficilement la méthode actuellement en vigueur ; on se convaincra, au contraire, qu'il est difficile d'arriver à des résultats clairs si l'on étudie des matériaux où tout est confondu (1). Encore actuellement on trouve partout, excepté en Europe, des tribus qui se nourrissent exclusivement des produits de leur chasse et de plantes ramassées là où elles en trouvent. Partout, cependant, elles sont moins nombreuses que les autres groupes plus avancés ; il en était déjà ainsi avant la formation des colonies euro-

(1) Lubbock (cf. *les Origines de la civilisation*) cite comme peuples sauvages : Hottentots, Veddhas, habitants des îles Andamanes, Australiens, Tasmaniens, Fidjiens, Maoris, Tahitiens, Tongans, Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord, Indiens du Paraguay, Patagonsiens, Fnégiens. C'est l'étude de l'évolution de la famille qui a eu le plus à souffrir de cette confusion. Pour ne pas parler d'ouvrages anciens, Westermarck, l'auteur de l'ouvrage le plus nouveau sur l'histoire de la famille (*The History of Human Marriage*, Londres, 1891), cite les uns après les autres les Botocudos, les habitants du Queensland, de la Nouvelle-Bretagne, les Tongans et les Samoans, pour prouver que le mari a déjà au commencement le devoir de nourrir sa famille (p. 15 et suiv.).



pécunes; c'est là un fait qui n'a pas besoin d'une explication particulière. L'immense continent africain ne contient qu'un seul peuple chasseur — abstraction faite des tribus de pygmées du centre, dont la civilisation nous est complètement inconnue — ce sont les Boshimans, les vagabonds du Kalahari et des pays environnants. En Amérique, nous ne trouvons de vrais chasseurs qu'au nord et au sud, les Aleutes et les Fuégiens. Tous les autres peuples sont plus ou moins agriculteurs, à l'exception de quelques tribus brésiliennes, tels les Botocudos qui vivent encore dans des conditions très primitives. En Asie, il n'y a guère que les Mineopies des îles Adamanes qui présentent encore l'état primitif dans toute sa pureté; les Veddhas de Ceylan ont trop subi l'influence des Cingalais et les Tehouktelis du Nord et leurs parents ethniques sont plutôt des éleveurs. Il n'y a qu'un continent qui soit occupé dans toute son étendue par des peuples primitifs — abstraction faite des colonies européennes, — c'est l'Australie, continent que nous pouvons considérer aussi au point de vue ethnographique comme la dernière trace d'un monde disparu. C'est ici que nous trouvons, à l'abri de toute influence extérieure, une forme de civilisation qui a disparu depuis bien des siècles dans la plupart des autres pays du monde. C'est en Australie que nous trouvons les matériaux les plus riches et les plus précieux pour l'étude des commencements de la civilisation.

Comme nous l'avons déjà dit, la civilisation de tous ces peuples est marquée au coin d'une uniformité extraordinaire. Étant chasseurs, ils sont tous astreints à une vie nomade. Leur technique industrielle est donc très peu développée et seulement dans un sens très étroit. Chez les Esquimaux seuls on peut parler d'un commencement d'architecture, parce qu'une habitation solide est pour eux l'une des premières conditions de l'existence, et ce n'est guère que chez les Mineopies que nous pouvons observer un art céramique rudimentaire. L'armement seul a pris un développement assez grand et quelquefois très ingénieux, et cela pour des raisons sur lesquelles nous n'avons pas à insister; nous rappellerons seulement les harpons des Esquimaux, le boomerang des Australiens et la flèche empoisonnée des Boshimans. À ce point de vue, les chasseurs sont incontestablement au-dessus des agriculteurs et des éleveurs. Quant à leurs idées religieuses, on trouve chez tous une



croissance grossière aux âmes et aux démons, qui n'a cependant nulle part produit de culte organisé. Nous avons déjà caractérisé la forme de la famille en vigueur chez ces peuples. Socialement ils sont à peine organisés. En règle générale, tous les hommes d'une horde ont les mêmes droits ; s'ils reconnaissent temporairement l'un des leurs comme chef, la puissance de celui-ci n'est ni bien limitée ni établie sur des bases solides. La politique enfin est encore moins développée : nulle part une population de chasseurs n'a formé un peuple de chasseurs, c'est-à-dire une unité politique englobant les tribus disséminées. Celles-ci vivent plutôt en guerre perpétuelle. Nous ne sommes donc pas autorisés à parler de peuples chasseurs ; il n'y a que des tribus de chasseurs.

CHAPITRE IV

L'ART

Un voyageur qui voudrait étudier un pays étranger sans avoir au moins une idée générale du but de son voyage et du chemin qui y mène, risquerait fort de faire de graves erreurs. Il en est de même pour nous; avant de commencer nos recherches, nous serons obligés de nous renseigner d'une façon générale sur la nature des phénomènes que nous allons rencontrer. Qu'est-ce que l'art? — Ce n'est qu'à la fin de notre étude que nous pourrions peut-être répondre d'une façon satisfaisante à cette question, et cette étude, nous ne l'avons pas encore commencée. Nous donnerons cependant une réponse provisoire; il est donc possible qu'à la fin de notre étude nous en donnions une autre, entièrement différente.

Nous nous sommes posé la question de savoir quelle est la nature de l'art; dans une étude poussée à fond, on devrait se demander d'abord quelle est la nature des divers arts. La tâche de la science est, il est vrai, de trouver ce qui est commun à un nombre indéfini de phénomènes particuliers; mais, tout en établissant des lois générales, il ne faudrait pas oublier les phénomènes particuliers. Si la critique esthétique d'une époque n'est autre chose que l'expression de sa théorie esthétique, nous voyons que l'un des progrès les plus étranges de l'esthétique moderne est dû à ce qu'on a négligé la différence entre les éléments particuliers et les éléments généraux. La critique du xvii^e siècle s'efforçait de comprendre le caractère particulier de chaque art et d'en mesurer les œuvres

d'après les données que celui-ci lui fournissait. La critique du XIX^e siècle estime que cette ancienne délimitation du domaine de chaque art n'a pas de valeur, elle aime à exiger de chaque art particulier ce que celui-ci ne saurait donner. Aujourd'hui, une poésie doit avoir avant tout de la couleur, et on exige qu'un tableau produise aussi une impression sonore. En un mot, les arts jouissent aujourd'hui devant le critique de l'égalité dont jouissent les citoyens devant la justice de leur pays. Nous ne pouvons refuser de nous incliner respectueusement devant cette conquête du libéralisme, mais nous ne pouvons pas non plus nous empêcher de croire que pareil progrès eût été impossible si l'on avait pénétré plus intimement les particularités des divers arts.

Nous commencerons toutefois nos recherches particulières en donnant une définition générale de l'art, suivant en cela l'excellente méthode de la critique d'autrefois; mais, en agissant ainsi, nous ne croyons pas devoir arriver à un résultat définitif. Notre définition ne sera donc qu'une sorte d'échafaudage que nous démolirons l'édifice une fois construit.

Nous appelons en général activité esthétique ou artistique une activité qui a pour but de susciter, par son exercice même, ou par son résultat final, une sensation immédiate — un plaisir dans la plupart des cas. L'activité esthétique s'accomplit donc en vue d'un but direct, elle n'est pas un simple moyen permettant d'atteindre un but qui lui serait étranger. Les éphèbes athéniens qui se ruent contre les Perses, à Marathon, déploient une activité pratique, mais plus tard, lorsqu'ils dansent la pyrrhique pour fêter leur victoire, ils déploient une activité esthétique. Le jeu se distingue de l'art en ce qu'il tend, comme l'activité pratique, vers un but extérieur(1); il se distingue de l'activité pratique en ce que le plaisir qui lui est inhérent ne dépend pas du but extérieur, peu important, mais de l'activité elle-même. On peut représenter par un schéma les rapports qui existent entre l'activité pratique, le jeu et l'art: une ligne droite représentera l'activité pratique, une ligne ondulée, le jeu, et un cercle, l'art. Le plaisir direct, qui caractérise l'activité artistique, s'obtient, comme nous l'avons dit,

(1) Cf. K. Groos, *Die Spiele der Thiere*, Iena, 1896, et *Die Spiele der Menschen*, 1899. (N. d. T.).



soit par l'exercice même, soit par le résultat de l'activité artistique. Pour citer des exemples, nous dirons qu'un corroborei australien est une activité artistique qui procure aux danseurs un plaisir accompagnant immédiatement leurs propres mouvements rythmiques; au contraire, les peintures dont ils se barbouillent le corps avant chaque danse ne produisent leur effet artistique que quand ces danses sont terminées.

Dans ces deux cas, le plaisir artistique n'est pas normalement réservé aux personnes qui déploient une activité esthétique — il se communique aussi aux auditeurs et aux spectateurs. Cet effet sur l'esprit des autres n'est cependant pas fortuit ou accessoire; c'était au contraire l'intention de l'artiste de le produire. L'artiste ne travaille pas seulement pour lui-même, mais aussi pour les autres, et bien que nous ne puissions pas prétendre que la création artistique soit uniquement un résultat du désir de l'artiste d'exercer une influence sur autrui, elle est cependant soumise au goût du public, non du public tel qu'il est, mais du public tel que l'artiste se le représente. En tout cas, une œuvre d'art doit son origine, non seulement à l'artiste, mais aussi au public. Mill se trompe beaucoup s'il croit avoir trouvé la qualité caractéristique de la poésie dans ce fait « que le poète ne pense pas du tout à un auditeur possible » (1). Chez tous les peuples et à toutes les époques, l'art est un phénomène social; on renonce d'avance à comprendre sa nature et son importance si on le considère seulement comme un phénomène individuel. Tout au contraire, le poète ne ferait pas de poésies s'il n'y avait pas de public. Un art individuel, dans le sens le plus étroit du mot, quand bien même on pourrait le concevoir (2), n'existe nulle part, nous l'avons déjà dit.

Les recherches qui vont suivre concerneront uniquement le

1) All poetry is of the nature of soliloquy. The peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconscionness of a listener! — *Thoughts on Poetry and its Varieties. Dissertations and discussions*, I, 7.

2) On pourrait invoquer ici les manifestations artistiques de prisonniers isolés, qui ne sont exécutées que pour l'artiste lui-même. Cet argument ne prouve rien du tout. Tout d'abord un prisonnier dans sa cellule se trouve dans des conditions anormales, qui ne permettent pas de conclure pour les conditions normales. Ensuite le prisonnier ne s'est pas toujours trouvé dans ces conditions. Le besoin du prisonnier d'occuper son isolement par une activité artistique est, comme son caractère entier, un résultat du milieu social dont il est sorti et dans lequel il a vécu autrefois.



caractère social de la production artistique. Nous considérerons l'art des primitifs comme un phénomène et une fonction sociale. Notre conception n'a aucune prétention d'originalité, elle est simplement la plus ancienne et aussi la plus générale, si nous faisons abstraction des temps modernes. L'antiquité n'en connaissait pas d'autre; les auteurs anciens considéraient l'art comme une affaire publique. C'est l'individualisme moderne qui trouve que cette conception n'est ni la seule possible ni la seule juste.

Nous avons encore à résoudre la question de savoir quel est l'ordre à adopter dans la classification des arts. C'est là une question purement pratique; le plus simple sera de nous servir de la classification la plus connue sans vouloir lui attribuer d'autre avantage que la commodité.

On divise les arts en deux grands groupes : arts de mouvement et arts de repos. La différence qui les sépare a été indiquée très clairement par Fechner : les uns veulent plaire par des formes en repos, les autres par des formes en mouvement ou se suivant dans le temps; ceux-ci transforment ou combinent des masses en repos et ceux-là produisent des mouvements du corps ou des changements dans le temps, capables d'atteindre le but artistique (1). Nous commencerons par les arts du repos, qu'on appelle ordinairement arts plastiques. La forme la plus primitive de ces arts est probablement la décoration ; l'objet qu'on orne le premier est le corps humain. C'est pour cette raison que nous étudierons d'abord la parure du corps. Mais les hommes même les plus primitifs ne se contentent pas d'orner leur corps, ils embellissent aussi leurs armes et leurs ustensiles. L'ornementation de ces objets occupera donc la seconde place dans notre étude. Ensuite nous étudierons l'art plastique libre (*freie Bildneri*), qui a pour but la création d'œuvres artistiques indépendantes et non la décoration. — La danse sert de transition entre les arts du repos et les arts du mouvement; on peut la définir : art créateur de mouvements (*lebende Bildneri*), art plastique animé. Nous accorderons une étude spéciale à cet art; car l'étude de la danse, qui chez les peuples primitifs a une importance beaucoup plus grande que chez les peuples civilisés, est tout à fait

(1) Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, II, 5.



désignée pour approfondir nos connaissances sur le rôle social de l'art. Chez les primitifs, la danse est toujours liée au chant; nous aurons ainsi une transition commode pour passer à la poésie, dont nous étudierons les formes primitives au moins dans leurs traits essentiels. Enfin nous étudierons la musique primitive. Il nous restera ensuite à résumer les résultats de nos recherches spéciales.



CHAPITRE V

LA PARURE

Darwin, ayant fait cadeau à un Fuégien nu d'un morceau de drap rouge, vit avec étonnement que celui-ci, au lieu de s'en servir pour se vêtir, le déchirait en petits morceaux et les distribuait à ses camarades qui en paraient leurs membres gelés. Cette manière d'agir n'est pas propre aux seuls Fuégiens ; Darwin aurait aussi bien pu constater ce fait dans le désert du Kalahari ou dans la jungle australienne. A l'exception des Esquimaux qui ne pourraient pas vivre sans vêtements complets, tous les peuples chasseurs sont beaucoup plus parés qu'ils ne sont vêtus. On peut appliquer à bon droit aux Australiens, aux Mincopies, aux Boschimans et aux Botocudos ce que Cook disait autrefois des Fuégiens : *They are content to be naked but ambitious to be fine.*

Ceux des historiens de la civilisation qui s'appliquent à montrer, par la vulgarisation scientifique, aux gens instruits de toutes les classes, quels progrès splendides nous avons faits, mettent en général bien en lumière cette disproportion entre les vêtements et les ornements et la considèrent comme une preuve comique de la naïveté des sauvages qui ne savent pas encore distinguer entre le superflu et le nécessaire. Cette preuve n'a en fait qu'un seul défaut : elle prouve un peu trop. Si les sauvages étaient réellement de grands enfants naïfs, comme on le prétend, comment comprendrait-on qu'il y en ait encore : ils devraient avoir péri depuis longtemps *pour fournir un exemple à tous les autres peuples mieux doués.* Des créatures



qui ne connaissent même pas leurs besoins peuvent à peine vivre quelques jours; les primitifs cependant vivent depuis des milliers d'années, malgré leur manque de vêtements et leur abondance de parures; et pourtant les peuples supérieurs se gardent bien de leur faciliter l'existence. Ou bien les peuples primitifs n'ont pas le droit de vivre, ou ce sont les historiens civilisés qui ne savent pas distinguer entre le nécessaire et le superflu. Il se pourrait que la parure ne soit pas pour le sauvage une chose aussi superflue que le croit le sens pratique du XIX^e siècle; elle lui est peut-être aussi indispensable que le sont pour nous les vêtements.

Mais avant de pouvoir apprécier le rôle de la parure primitive, nous devons apprendre à la connaître. Nous distinguerons entre la parure fixe et la parure mobile. Nous désignerons par parure fixe toutes les transformations durables du corps, les cicatrices, le tatouage, la perforation du septum, des lèvres et des oreilles. La parure mobile n'est fixée au corps que pour un temps; ce sont tous les rubans, ceintures, anneaux, boucles, fibules qui constituent la précieuse propriété des primitifs. Nous étudierons en premier lieu la forme la plus simple de la parure mobile, c'est-à-dire la peinture; car, selon nous, la peinture n'est pas seulement la forme la plus primitive de la parure; il y a aussi, de cette parure mobile à certaines sortes de parure fixe, des relations de cause à effet.

Les peuples les plus primitifs se peignent presque tous le corps. Il n'y a que les Esquimaux qui ne le font pas, parce qu'ils ont toujours le corps entièrement couvert, du moins lorsqu'ils quittent leurs huttes.

L'Australien a toujours dans son sac une provision d'argile blanche et d'ocre rouge et jaune. Pour la vie journalière, on se contente de quelques taches sur les joues, les épaules ou la poitrine; pour les occasions solennelles, on se barbouille le corps entier (1). Il n'y a pas, dans la vie des Australiens, d'événement important qui ne soit marqué par une certaine peinture du corps. C'est lors de son initiation que l'adolescent australien se peint la première fois de blanc ou de rouge; il fait désormais partie de la communauté des hommes (2). Les adultes qui as-

(1) Brough Smyth, *The Aborigines of Victoria*, I, 275.

(2) Angas, *South Australia Illustrated*, n^o 22, Brough Smyth, I, 58 ff.



sistent à cette cérémonie se couvrent également le corps de dessins rouges et blancs. Quand les hommes partent pour la guerre, ils se peignent de diverses couleurs. Il est probable qu'on ne choisit pas les couleurs *ad libitum*, mais que des règles fixes déterminent l'emploi de telle ou telle couleur. Pourtant l'arrangement des couleurs sur le corps et les dessins sont au choix de chaque guerrier (1). Dans une bataille sur le Macleay River, à laquelle assistait Hodgkinson, l'un des adversaires s'était fait des raies rouges sur le corps (2). Le rouge est, en effet, la couleur de guerre chez la plupart des tribus; au nord et à l'ouest seulement, les guerriers emploient la couleur blanche (3). C'est pour ses grandes danses que l'Australien se pare le plus et le mieux. « Pour la fête, dit Lumholtz des indigènes de Queensland, ils se barbouillent le corps entier, ou tout au moins une partie du corps de couleur rouge et jaune; quelquefois ils emploient un mélange de charbon pulvérisé et de graisse, comme s'ils n'étaient pas assez noirs (4). » « Les orbites des danseurs, dit Thomas dans sa description d'un grand corbori qui avait lieu dans Victoria, sont entourées de cercles blancs, des lignes blanches longent le nez et le front est paré de lignes parallèles. Les lignes sur le corps sont fantastiques; on y observe cependant un certain ordre (5). A l'occasion du corbori ordinaire, les danseurs australiens se peignent presque toujours en blanc; pour d'autres danses cependant, on emploie d'autres couleurs. « Quand on danse la danse Palti, on se barbouille de rouge et de blanc; quand les indigènes de Moorunde dansent la Pideku, ils se font seulement des raies d'ocre noire. Pour la danse du canot, on se peint le corps d'argile blanche et d'ocre rouge (6). La peinture rouge, caractéristique de l'entrée dans la vie, est employée aussi pour la mort. Les Narrinyeri peignent les corps de leurs morts d'ocre grasse rouge (7); cet usage est probablement très répandu, car H.-E. Meyer l'a aussi observé chez les tribus de l'Encomter Bay. Dans l'Australie du Nord, on peint les os du cadavre pourri, et on les

(1) Brough Smyth, I, 165.

(2) Hodgkinson, *Australia from Port Macquarie to Moreton Bay*.

(3) Waitz-Gerland, *Anthropologie der Naturvölker*, VI, 739.

(4) Lumholtz, *Unter Menschenfressern*, 153.

(5) Brough Smyth, I, 167.

(6) Brough Smyth, I, 173.

(7) Taubin, les *Narrinyeri*.



porte pendant longtemps avec soi en signe de souvenir (1). Dans le continent entier, enfin, on se peint en signe de deuil. Les couleurs de deuil diffèrent en Australie et en Europe comme les couleurs de la peau des indigènes des deux pays. L'Européen qui est blanc s'habille de noir, l'Australien qui est noir se barbouille d'argile blanche. Dans quelques tribus, les femmes, qui se couvrent aussi la tête d'une calotte d'argile blanche, se barbouillent le corps entier, tandis que les hommes se peignent seulement la figure ou le dos (2). La couleur de deuil est le blanc, comme nous l'avons déjà dit, mais on en emploie aussi quelquefois d'autres. Les indigènes du détroit de King George, par exemple, se font des taches noires et blanches sur le front, les tempes et les pommettes; les Dyeri se couvrent le corps entier de taches rouges et blanches. Ces diverses couleurs ne s'emploient cependant pas indistinctement, on en a la preuve, du moins pour quelques cas; d'après les renseignements de Schuermann, on se peint de blanc si le mort est un proche parent, on emploie la couleur noire pour indiquer qu'il s'agit d'un parent par alliance.

Les Tasmaniens ne se distinguaient pas essentiellement des Australiens en ce qui concerne l'emploi de la peinture. Cela n'a rien de surprenant quand il s'agit de deux peuples voisins, parents par la civilisation et la race; mais l'esprit de l'observateur est frappé quand il retrouve les mêmes usages dans les îles Andamanes. Cette analogie entre les Mineopies et les Australiens n'est cependant que la première d'une série très longue. Certes, il faut se garder de la faute habituelle des ethnographes qui veulent voir dans ces analogies des preuves d'anciens rapports entre les deux peuples. Mais les analogies entre la civilisation des Australiens et celle des Mineopies sont si nombreuses et portent sur tant de détails qu'il nous est presque impossible de penser que les deux peuples se soient développés à part l'un de l'autre. « Les Mineopies emploient trois couleurs pour la peinture du corps; à la façon dont ils se peignent, on peut voir immédiatement si l'individu est malade ou triste ou s'il va à une fête (3). » Il n'y a cependant pas ici

(1) Waitz-Gerland, II, 808.

(2) Brough Smyth, I, 118.

(3) E.-H. Man, *On the Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands*. *Journal of Anthr. Inst.*, XII, 333.

de différence entre les hommes et les femmes, comme nous l'avons constaté chez les Australiens. Les célibataires des deux sexes seuls ne peuvent pas se peindre le bon. La première des trois couleurs andamanes est une argile de couleur olive pâle, qu'on emploie délayée dans de l'eau pour se barbouiller le corps entier en signe de deuil. On porte aussi la calotte d'argile dont nous avons fait mention en parlant des Australiens. Cette calotte sert aussi dans des buts pratiques; on la met quand on a chaud après la chasse ou la danse. La seconde couleur, une argile blanche, ne s'emploie que pour la parure. C'est avec cette couleur que les femmes et les hommes se barbouillent pour les fêtes, en se dessinant avec l'ongle de l'index des lignes droites sur les joues, le tronc et les membres. La troisième couleur, mélange d'ocre jaune brûlée et de graisse, sert principalement pour la parure. On l'emploie souvent comme remède, « mais jamais, malgré ce qu'on en a dit, pour protéger la peau contre les piqûres d'insectes ». Quand on emploie l'ocre jaune pour se parer, on se fait toujours des dessins qui ne sont jamais autre chose que des raies et des lignes en zigzag. De même qu'en Australie, on barbouille aux îles Andamanes les morts de la couleur qu'ils ont aimée pendant leur vie; on recouvre les cadavres d'ocre jaune (1).

La peinture corporelle des Boschimans, par contre, est très uniforme. Ils se mettent de l'ocre rouge sur la figure et les cheveux.

Chez les Fuégiens, nous trouvons une variété relativement grande des couleurs et des dessins. Le rouge est leur couleur favorite; on trouve aussi le noir et — mais plus rarement — le blanc. Cook dit: « Ils s'étaient peints de blanc la région des yeux; le reste de la figure était orné de raies verticales noires et rouges (2). » Dans un autre passage, il fait mention de deux hommes « qui avaient orné leurs corps de raies noires s'entre-croisant dans tous les sens ». Giacomo Bove nous renseigne plus exactement sur les dessins généralement employés: « On portait très souvent des raies parallèles de couleurs différentes qui traversaient la figure, des lignes courbes sur les joues et le nez, et les

(1) Man, *op. cit.*, XII, 333-334.

(2) Cook, citant le *Journal de Banks, Joest, Körperbemalen, Narbenzeichen et Tallüren*, 13.



dessins les plus étranges sur la poitrine et sur les bras (1).

Les Botocudos possèdent une couleur de moins que les Fuégiens. Il leur manque le blanc, mais les deux autres couleurs font beaucoup d'effet : c'est un rouge jaunâtre très éclatant d'origine végétale et un noir bleuâtre très sombre. « Ils emploient le rouge, qui s'ôte facilement de la peau, dit le prince de Wied, surtout pour se peindre la partie supérieure de la figure à partir de la bouche : ce qui leur donne un aspect très sauvage. D'habitude ils se barbouillent le corps entier de noir, excepté la figure, les avant-bras et les pieds à partir des mollets, dont on sépare la partie barbouillée de l'autre par une raie rouge. D'autres se divisent le corps en deux parties ; ils peignent l'une en noire et ils laissent l'autre dans son état naturel ; d'autres encore se peignent seulement la figure de rouge. Je n'ai trouvé chez eux que ces trois sortes de peinture. S'ils se barbouillent de noir, ils se font habituellement encore une raie noire qui va d'une oreille à l'autre et traverse comme une moustache le rouge de la figure (2). » Le prince ne dit malheureusement rien de la signification des divers dessins.

Il ressort clairement de notre description que ces peintures appliquées sur le corps ont tout d'abord un but esthétique ; elles ne sont aucunement, comme on l'a prétendu quelquefois, une espèce de vêtement primitif (3). Nous sommes donc pleinement autorisés à étudier d'abord la peinture du corps au point de vue esthétique.

Le nombre des couleurs dont dispose la parure primitive n'est pas grand. Elle en emploie tout au plus quatre dont une seule, le rouge, se retrouve partout.

Le rouge, surtout le rouge jaunâtre, est la couleur favorite des primitifs, comme de presque tous les peuples. Nous n'avons

(1) Globus, XLIII, 157.

(2) Wied, *Reisen in Brasilien*, II, 11.

(3) Il est vrai que, chez quelques peuplades plus civilisées que celles dont nous venons de parler, la peinture remplace les vêtements. Les Hottentots, par exemple, se frottent le corps avec des cendres et de la graisse pour se garantir du froid ; les Schillouk couvrent leur peau noire d'un mélange rougeâtre de bouse de vache et de cendres pour se garantir des piqûres des moustiques. Dans tous ces cas, on couvre le corps le plus possible. Les peuples primitifs se font cependant des raies et des taches qui ne peuvent pas servir à protéger la peau.



qu'à observer nos enfants pour nous convaincre que le goût a peu changé à ce point de vue. C'est le rouge qui s'use le plus vite dans leurs boîtes à couleurs et quand ils parlent d'une couleur ils pensent presque toujours au rouge. Les adultes eux-mêmes résistent rarement au charme du rouge malgré l'affaiblissement de notre sentiment des couleurs. Goethe exprime certainement un sentiment général en parlant dans sa *Farbenlehre* de la force excitante du rouge jaunâtre (1). C'est pour cette raison que le rouge a toujours joué un grand rôle dans la toilette, surtout dans celle des hommes. L'habitude qu'avaient les généraux romains victorieux de se peindre de rouge a disparu avec la république romaine; l'écarlate était cependant jusque dans le siècle passé la couleur favorite pour la toilette de gala des hommes (2), et, de nos jours, le rouge est très en honneur dans les armées européennes, malgré l'usage des armes à longue portée. — Il serait intéressant de savoir si l'effet de cette couleur est un effet immédiat ou s'il est la conséquence de certaines associations. Beaucoup d'animaux sont affectés par le rouge de la même façon que les hommes. Tous les enfants savent qu'un lambeau d'étoffe rouge met en grande excitation les taureaux et les dindons, et tous les zoologistes ont observé la fréquence de la couleur rouge dans les organes sexuels secondaires, tels que les callosités rouges du pavian, la crête écarlate du coq et la crête rouge jaunâtre sur le dos de certaines salamandres. Ces faits nous semblent établir péremptoirement que l'effet du rouge est immédiat. D'autre part, il n'est pas douteux que l'effet direct de cette couleur s'augmente chez l'homme, grâce à certaines associations qui ont un retentissement émotif. Il est surtout un fait qui nous paraît important: le rouge est la couleur du sang, qu'en règle, générale l'homme voit justement au cours des plus grandes excitations, pendant le combat ou la chasse. En second lieu, il faut tenir compte des représentations liées à l'usage de la couleur rouge, c'est-à-dire des souvenirs des danses et des combats. Malgré tout, l'usage du

(1) Goethe, *Farbenlehre*, 775: « ... la force active y arrive à son plus haut développement d'énergie et il n'est pas étonnant que des gens sains, énergiques et grossiers aiment particulièrement cette couleur. On observe chez tous les sauvages une certaine prédilection pour le rouge. »

(2) Voyez les tableaux du Moyen Age et de la Renaissance.



rouge serait probablement moins répandu chez tous les peuples primitifs, s'il n'était pas partout si facile de se procurer cette couleur. Il est probable que le premier rouge dont l'homme primitif se soit barbouillé était le sang du gibier ou celui de l'ennemi (1). Actuellement, on se peint presque partout avec de l'ocre rouge; on la trouve très fréquemment, et les tribus qui n'en ont pas dans leur pays se la procurent par voie d'échange. Les Dyeries d'Australie entreprennent des expéditions de plusieurs mois pour renouveler leur provision de rouge — c'est une preuve de plus de la grande estime en laquelle ils tiennent cette couleur. — Toutes ces considérations nous font comprendre pourquoi le rouge occupe la première place parmi les couleurs qu'on utilise pour se peindre le corps. La valeur esthétique du rouge est si considérable et si facile à comprendre qu'on n'a vraiment pas besoin d'attribuer à cette couleur une signification religieuse hypothétique, pour en expliquer l'emploi universel (2).

Le jaune a une importance semblable, aussi l'emploie-t-on de la même façon. Aux îles Andamanes il remplace le rouge: l'emploi du jaune chez les Mincopies a le même but que celui du rouge chez les Australiens (3). Dans la parure, ceux-ci emploient presque indifféremment ces deux couleurs, et, si le jaune est relativement peu employé dans le sud du continent australien, c'est uniquement parce que l'ocre jaune y est rare et manque complètement dans beaucoup d'endroits. Chez les Boschimans, les Fnégiens et les Botocudos, l'absence de la couleur jaune dans la peinture du corps a probablement une autre cause. Nous savons du moins d'une façon certaine qu'ils connaissent l'ocre jaune et qu'ils l'emploient

(1) L'usage de l'ocre rouge est cependant très ancien. Parmi les objets trouvés dans la «Schussenquelle» et qui datent de l'époque diluvienne, il se trouvait une boule de sanguine dont on se servait probablement pour se peindre. Nous trouvons qu'on se peint de sang encore de nos jours, dans d'autres endroits, en Australie, par exemple. Les tribus de Cooper's Creek se barbouillent avec le sang d'un oiseau ou d'autres petits animaux. Howitt dans Brough Smyth, II, 302.

(2) Waitz-Gerland, II, 728. Le rouge paraît être chez eux (les Australiens) la couleur la plus sacrée; en différents endroits, on peint les morts de rouge. Quant à nous, nous croyons plutôt que les Australiens peignent leurs morts pour la raison qui nous amène à couvrir de fleurs les nôtres... pour les parer. — N. du Tr: Cf. cependant Sydney Hartland, *The Legend of Perseus*.

(3) Le jaune qu'on emploie aux îles Andamanes se rapproche beaucoup du rouge brun ou jaunâtre employé en Australie.



pour leurs peintures sur les rochers. S'ils renoncent donc à s'en servir pour s'en parer, c'est que cette couleur ne trancherait pas suffisamment sur leur peau jaune; il en est probablement de même des Botocndos et des Fuégiens qui mériteraient plutôt le nom de Peaux-Jaunes que celui de Peaux-Rouges.

Cette influence de la teinte de la peau sur le choix des couleurs ornementales se montre bien plus encore si nous étudions l'usage qu'on fait de la couleur blanche. Celle-ci est employée aussi souvent que le rouge, mais seulement chez les Australiens et les Mincopies qui sont noirs. Elle manque complètement ou est beaucoup moins en usage chez d'autres peuples à peau plus claire, comme les Fuégiens. Le rouge et le jaune servent presque exclusivement de couleurs ornementales; le blanc toutefois s'emploie à deux fins. Nous l'étudierons d'abord comme couleur ornementale dans les occasions solennelles. Les Australiens et les Mincopies se font des raies d'argile blanche. Ils ont pour cela des raisons excellentes: aucune autre couleur ne permettrait de mettre mieux en relief les dessins eux-mêmes et la couleur foncée de la peau dont les races noires sont aussi fières que les races clairées de la leurs. Ces raies blanches des Australiens et des Mincopies ne sont pas autre chose que la forme primitive des « mouches » que les dames de l'ancienne époque mettaient sur leurs joues fardées de blanc. Les Européens, il est vrai, ne trouvent pas ces peintures blanches très belles. Bulmer croit que les danseurs du corrobóri « voulaient se donner un aspect terrible. Ils accentuaient chaque côté par une ligne d'argile blanche et ils se faisaient sur les bras, les jambes et la figure des raies blanches, de sorte qu'ils avaient l'air de squelettes vivants, lorsqu'on les regardait à la lueur vacillante du feu du campement » (1). Reste à savoir si les danseurs avaient l'intention de se donner un aspect terrible et si les raies qui accentuent les lignes du squelette produisent en réalité sur leurs compatriotes l'impression macabre qu'elles produisent à un Européen, chez qui elle est plutôt due à certaines associations qu'au seul aspect direct du squelette. La plupart des auteurs croient, il est vrai, que ces associations se produisent tout aussi bien chez un Austra-

(1) Brough Smyth, I, 275.

lien que chez un Européen civilisé; mais rien ne nous permet de conclure qu'il en est réellement ainsi (1). Jusqu'à preuve du contraire, nous préférons donc une explication moins fantaisiste. Le corrobora australien se danse surtout la nuit. L'endroit de la fête est éclairé par un feu, très souvent aussi par la lune; mais cet éclairage est si maigre qu'on pourrait à peine voir les mouvements des danseurs sans ces raies blanches qui n'imitent aucunement les os du squelette, mais qui mettent simplement en relief les lignes principales du corps. Chose étrange, chez les Australiens et les Mineopies, la couleur blanche n'est pas seulement la couleur de la joie, des fêtes, mais aussi celle du deuil. Souvent, il est vrai, on distingue facilement les peintures qui servent à marquer la joie de celles qui marquent le deuil. Celui-ci est symbolisé par une couche uniforme de couleur blanche qui couvre le corps entier, tandis que la joie s'annonce par des dessins. En Australie, où l'on se fait toujours des dessins pour la danse, on se barbouille le corps entier en cas de deuil (au moins chez quelques tribus); dans d'autres cas, les survivants se font sur le corps certaines figures qui indiquent généralement le degré de parenté entre le mort et la personne en deuil (2).

Mais pourquoi les Australiens et les Mineopies ont-ils choisi justement la couleur blanche comme signe de deuil? — Si on étudie la peinture funèbre, on a l'impression bien nette qu'elle

(1) Les revenants jouent, il est vrai, un grand rôle dans le folklore australien, mais nous y chercherions en vain le squelette qui revient si souvent dans nos contes.

(2) « Pour exprimer leur deuil, dit Wilhelmi des tribus du Port-Lincoln, les femmes se peignent le front, se font des cercles autour des yeux et une raie dans la région de l'estomac; les hommes se font sur la poitrine des points et des lignes, qui descendent de la région des épaules pour se réunir à l'ombilic. Les divers dessins caractérisent le degré de parenté qui les réunit au mort. » Un Diyerie en deuil, à qui l'on demandait pourquoi il se mettait des taches rouges et blanches, répondit que c'était pour ne pas tomber malade quand il toucherait le cadavre. (You see very good make-im like that; suppose me no make-im, me tumble down too; that one (c'est-à-dire le cadavre) growl along-a-me.) La même tribu mange aussi la graisse des morts lors des funérailles. « Ensuite les hommes se font avec du charbon et de la graisse un cercle noir autour de la bouche. Cette marque s'appelle *Munamurroomurroo*. Les femmes font de même, elles se peignent en outre deux raies blanches sur les bras pour démontrer qu'elles ont pris part au repas. Les autres hommes se couvrent le corps entier d'argile blanche pour donner une expression visible à leur deuil. » Brough Smyth, I, 120.



doit surtout rendre méconnaissable (1). « Cette coutume, dit Joest, s'explique peut-être simplement par la peur qu'ont les vivants des âmes errantes des morts. Pour se soustraire aux persécutions des esprits méchants, les hommes essayent de se rendre méconnaissables en se peignant d'une couleur qui ne leur est pas très familière. » L'explication de Joest est purement hypothétique, mais elle a un certain degré de vraisemblance; nous pouvons l'adopter jusqu'au moment où elle sera remplacée par une explication meilleure.

Lumholtz dit des habitants du Queensland qu'ils se peignent quelquefois le corps entier avec un mélange de charbon en poudre et de graisse, « comme s'ils n'étaient pas assez noirs sans cela », ajoute-t-il. Les noirs, en effet, ne se croient pas assez noirs, tout comme chez nous les femmes souvent ne se croient pas assez blanches; demême que celles-ci augmentent la pâleur intéressante de leur teint par la poudre et le fard blanc, ainsi les Australiens essayent d'augmenter le charme de leur peau noire en y mettant du charbon en poudre. Quelques Européens avouent même que cette peinture noire ne produit pas un effet désagréable; plus d'un voyageur a vanté la belle nuance profonde, à reflets métalliques, qu'elle donne à la peau des indigènes. Il est évident que la couleur noire a pour les Américains jaunes une autre signification que pour les Australiens. Pour ceux-là, le noir bleuâtre a probablement la même valeur que le blanc pour les noirs: c'est la couleur qui tranche le plus sur celle de leur peau.

Si nous sommes relativement bien informés sur les couleurs de la cosmétique primitive, nous le sommes par contre beaucoup moins sur les dessins. La description détaillée des dessins botocudos, que nous devons au prince de Wied, est une exception dans notre littérature ethnographique. La plupart des voyageurs croient avoir fait tout leur possible en disant que les dessins sont « fantastiques » ou « étranges » ou « remarquables »; il est aussi très difficile de les voir clairement et complètement sur les illustrations des livres, surtout sur les photographies. Dans ces conditions, il nous est impossible d'exprimer

(1) Voir pour les peintures de deuil le *Journ. Anthr. Inst.*, XII, pl. IX, fig. 2, pour l'Australie, entre autres Brough Smyth, I, fig. 2. Cette figure barbouillée de blanc rappelle un masque d'une manière frappante.



mer un avis positif sur leur signification. Ces dessins ont-ils été inventés de toutes pièces ou sont-ils des imitations de certains objets ayant servi de modèle ? Il est impossible de prouver l'une ou l'autre hypothèse ; il y a cependant des raisons qui nous font croire que l'imitation a joué un grand rôle dans l'évolution de la peinture cosmétique. Disons tout d'abord que l'invention est très rare dans tout le domaine de l'art primitif ; partout on trouve, au contraire, que l'artiste a imité dans ses ornements et dans ses autres créations artistiques des modèles que lui offrait la vie de tous les jours. Quand nous étudierons les ornements des ustensiles, nous verrons que les dessins dont les Australiens ornent leurs manteaux, leurs boucliers et leurs massues et qui ressemblent souvent aux dessins qu'ils se peignent sur le corps, ne sont en dernière analyse que des imitations stylisées de figures d'animaux (1). L'idée de se déguiser en animaux en usant d'une peinture appropriée ne doit pas être très étrangère aux peuples chasseurs qui vénèrent souvent dans certains animaux les dieux protecteurs de leurs clans et qui aiment à imiter la mimique de certaines bêtes. Nous avons réussi du reste à trouver au moins un cas, où le dessin appliqué sur le corps représente indubitablement un animal. Howitt mentionne dans sa description de l'initiation des jeunes gens de Gippsland « que les *Bullera-wreng* (les parrains) peignent les figures des *Zerryale* (les candidats) avec de l'argile à pipes,

(1) Cf. Alfr.-C. Haddon, *Evolution in Art*, London, 1895, *passim* : « The fundamental law in biology is that expressed in the well known aphorism, *Omne vivum ex vivo*..... In studying savage art we are irresistibly forced to an analogous conclusion. By carefully studying a number of designs we find, providing the series is sufficiently extensive, that a complex, or even an apparently simple pattern, is the result of a long series of variations from a quite dissimilar original. *The latter may in very many cases be proved to be a direct copy or representation of a natural or artificial object.* From this it is clear that a large number of patterns can be shown to be natural developments from a realistic representation of an actual object, and not to be a mental creation on the part of the artist. *Op. cit.*, p. 308.

These observations... together with hints, rather than definite statements, which have been made from various parts of the world, suggest the conclusion that the painting, tattooing, or scarifying of designs on the body is mainly due to totemism... A good deal of body-painting has other significances... ; but it would probably be fair to assume that the origin of what may be termed domestic tattooing or scarification belongs to totemism. *Here... is a fascinating and unworked field for research.* Haddon, *op. cit.*, p. 254. (N. d. T.)



et cela de façon à les faire ressembler à un canard Nurt : on leur peint un cercle blanc autour de chaque œil et une raie blanche qui traverse les pommettes ou les sourcils » (1).

Nous ne pensons naturellement pas qu'il faille interpréter tous les dessins sans exception comme étant des imitations d'animaux. La peinture de deuil, par exemple, n'a probablement d'autre but que de rendre méconnaissable l'homme peint, sans cependant viser à une ressemblance avec un animal quelconque ; un guerrier botoendo, par exemple, qui barbouille d'un bleu noir la moitié de son corps, n'imité certainement aucun objet naturel, il veut seulement se donner un aspect étrange pour effrayer ses ennemis.

La parure du corps par la peinture a évidemment un grand défaut, celui d'être trop peu solide. On chercha donc des moyens pour appliquer ces dessins d'une façon durable sur la peau ; les peuples les plus primitifs en ont su trouver deux principaux : la scarification et le tatouage. La répartition ethnique de ces deux méthodes dépend à son tour de la couleur des peuples en question. Les Boschimans jaunes et les Esquimaux cuivrés se tatouent ; les Australiens et les Mineopies qui sont noirs tous les deux se bornent à se faire des cicatrices.

Il est inutile de donner une définition de ce que nous appelons la scarification ; le terme est assez clair. On incise la peau à divers endroits avec un éclat de silex, de coquillage ou avec un autre couteau primitif ; les blessures en se cicatrisant forment des saillies claires sur le fond sombre de la peau. Quelques tribus australiennes agrandissent les cicatrices en mettant pendant quelque temps de l'argile dans les blessures fraîches (2) ; d'autres (des tribus du nord et du nord-ouest) les frottent avec des suc de plantes frais (3). Les diverses tribus du continent australien se font des cicatrices sur diverses parties du corps. Quelques-unes se les font sur le dos, d'autres sur les bras, la poitrine, sur le bas-ventre ou sur les cuisses. Les deux sexes portent ces cicatrices ; en règle générale, les hommes en ont cependant plus que les femmes. Des points, des lignes droites ou courbes, qui s'étendent parfois sur toute la poitrine, constituent

(1) Brough Smyth, I, 64.

(2) Brough Smyth, I, 296.

(3) Waitz-Gerland, II, 739.



ces dessins (1). Dans le voisinage du détroit de Towes, les hommes portent sur chaque épaule une cicatrice épaisse en fer à cheval, qui rappelle un peu les épauettes des officiers européens. L'opération de la scarification est une partie des cérémonies accomplies à l'époque de la puberté. Elle est cependant trop douloureuse et trop fatigante pour pouvoir être exécutée entièrement à ce moment. On la reprend plus tard à plusieurs reprises ; ce n'est que chez les individus d'un certain âge qu'on trouve les dessins complets. « Les lignes, dit Lumboltz des habitants de Queensland, indiquent toujours un certain rang qui dépend de l'âge de l'individu. On ne fait pas de cicatrices aux garçons au-dessous d'un certain âge, on leur met plus tard quelques lignes en travers de la poitrine et de l'estomac. Peu à peu, on augmente le nombre de ces lignes ; à l'approche de l'âge d'homme, on leur incise un croissant autour de chaque mamelon (2). » Au sud-est, on désigne les différents âges d'après le nombre des cicatrices ; il y avait pour les adultes cinq degrés de scarification (3).

Les Tasmaniens, eux aussi, paraissent s'être tous soumis à cette opération douloureuse. Cook parle des lignes pointillées qu'ils portaient sur la poitrine et les bras, Bonwick dit que les cicatrices ont la forme d'une étoile. Les femmes portaient aussi des cicatrices en demi-cercle sur le ventre (4).

Aux îles Andamanes, toutes les tribus et tous les clans connaissent cette coutume. On commence et termine cependant l'opération à un âge plus tendre qu'en Australie. « Il y a peu d'enfants qui n'aient pas de cicatrices après leur huitième année ; l'opération ne se termine cependant qu'à seize ou dix-huit ans. » Il n'y a pas de fête particulière à cette occasion comme en Australie. Ce sont les femmes, — sauf dans les tribus du nord — qui se chargent de l'opération ; elles se servent pour cela d'un écat de quartz. On met les cicatrices de préférence sur le dos et les épaules, sur la partie supérieure du sternum.

(1) On trouve de bonnes reproductions d'Australiens parés de cicatrices dans les livres suivants (pour ne citer que les ouvrages principaux : Ratzel, *Völkerkunde*, II, 20, 36, 38, 39, 40; Wood, *Natural History of Man*, II, et Brough Smyth, I, 11, où l'on voit des cicatrices hypertrophiées sur le dos d'un indigène de Victoria.

(2) Lumboltz, 177.

(3) Waitz-Gerland, II, 740. (D'après Teichelmann et Schürmann.)

(4) Waitz-Gerland, VI, 812.



sur la poitrine, les flancs, le ventre et sur le dos des mains et des pieds. C'est toujours un homme, un ami, qui incise les lignes du dos. Ces dessins sont très simples; ce sont chez toutes les tribus de courtes lignes horizontales ou verticales, placées en séries; l'arrangement et le nombre de ces séries seuls diffèrent chez quelques tribus (1).

Un Européen qui voit pour la première fois un Australien ou un Mincopie paré de ces cicatrices a tout d'abord quelque peine à croire que ces cicatrices doivent servir de parure, parce qu'elles ont plutôt le don de le dégoûter que de lui plaire. Ce dégoût nous explique pourquoi on a pu prétendre que ces cicatrices devaient jouer, non pas un rôle esthétique, mais un rôle religieux secret. C'est surtout Gerland qui défend cette opinion; il voit dans la cicatrice comme dans le tatouage une marque de propriété qu'on se met sur le corps pour indiquer à quel dieu on s'est voué (2). Il nous est impossible d'étudier ici d'une façon générale les cicatrices et le tatouage; pour nous, il s'agit seulement de savoir si, chez les Australiens et les Mincopies, c'est-à-dire chez les peuples les moins civilisés, ces cicatrices ont une signification religieuse ou esthétique. Gerland trouve une preuve de ce qu'il allègue dans une légende, suivant laquelle « un revenant aurait appris aux hommes l'art de se faire des cicatrices, après quoi il aurait été transformé en un grand cangourou » (3). Cette légende cependant, dont nous ne connaissons ni l'âge ni la provenance géographique, ne parle pas d'un dieu, mais d'un revenant; elle ne parle pas non plus de la signification des cicatrices. Si nous étions obligés de conclure de ce fait que l'introduction chez un peuple d'un art technique est attribuée à un revenant, à une signification religieuse primitive de cet art, nous serions également autorisés à reconnaître une signification religieuse à l'art de faire du feu, car celui-ci aussi a été enseigné aux hommes par des êtres surnaturels, comme l'attestent de nombreuses traditions australiennes. Aux îles Andamanes, il existe également un mythe sur l'origine de l'art de faire les cicatrices. « Maïa Duku, qui semble être identique à l'ancêtre mythique des Mincopies, est censé avoir été le premier qui se

(1) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 333.

(2) Waitz-Gerland, VI, 37-575.

(3) Waitz-Gerland, VI, 740.

primitifs on observe déjà un effort artistique. Les points et les lignes du tatouage ne manquent pas d'un certain ordre dans leur répartition sur le corps; on s'efforce, au contraire, de leur donner une certaine symétrie et un certain rythme. Malheureusement, nous ne savons rien du sens des divers dessins, rien qui parlerait pour ou contre l'hypothèse de Gerland, suivant laquelle ils auraient été primitivement des représentations de dieux protecteurs.

Les cicatrices ne se retrouvent que chez des peuples à peau sombre; ce n'est que sur un fond sombre qu'elles trancheaient suffisamment. Pour une raison analogue, le tatouage n'est en faveur que chez les peuples à peau claire. Ce sont les Boschimans et les Esquimaux qui pratiquent le tatouage, si nous voulons seulement tenir compte des peuples les plus primitifs. Cette opération du tatouage consiste en l'introduction subcutanée d'une couleur, — dans la plupart des cas, c'est du charbon pulvérisé; — après la guérison des blessures le dessin apparaît en un bleu sombre indélébile. Le tatouage permet de donner aux dessins beaucoup plus de variété que la scarification; aussi a-t-il atteint un haut degré de perfection chez divers peuples civilisés, par exemple chez les Japonais; quant aux chasseurs primitifs, ils se contentent de dessins qui l'emportent très peu en valeur esthétique sur les cicatrices dont nous avons parlé plus haut.

Les dessins du tatouage des Boschimans ressemblent tout à fait aux cicatrices des Mincopies. Les échantillons vus par Tarini consistaient en lignes courtes et droites sur les joues, les bras et les épaules; Virchow a trouvé les mêmes traits formant des séries parallèles chez les quelques individus qu'il avait étudiés à Berlin (1). Jusqu'à présent, nous ne savons rien de leur signification.

Nous trouvons des dessins un peu plus artistiques chez les femmes des Esquimaux; nous disons chez les femmes, car, chose étrange, le tatouage, qui est, en règle générale, un privilège des hommes, est, chez ce peuple, un privilège des femmes. On tatoue les jeunes filles dans leur huitième année; l'opération se fait avec un instrument à pointe comme en Po-

(1) *Verhandl. der Berliner Anthrop. Gesellsch.*, 1886, 222.

(2) Boas, *The Central Eskimo. Annual Report of the Bureau of Ethnol.*, 887-85, 561.



lynésie ou avec un fil qu'on tire à travers la peau. Comme teinture, on emploie la suie ou la poudre à canon, surtout depuis quelque temps. On tatoue généralement la figure, les bras, les mains, les hanches et les seins. Boas donne dans son ouvrage quelques dessins de ces tatouages, qui sont d'après lui assez uniformes dans leurs traits essentiels. Sur le front, on imite les sourcils par deux lignes en biais ; deux autres partent des narines pour traverser les joues et d'autres s'étalent en dessous de la bouche en éventail sur le menton. Tout cela produit l'impression d'être fait pour imiter la barbe des hommes. Sur les mains et les mollets, on fait des lignes et des séries de points parallèles, séparées quelquefois par une ligne en zigzag ou par une série de petits carrés. Nous ne connaissons pas la signification de ces dessins. A en juger d'après leur aspect, on pourrait les tenir pour l'imitation d'une broderie (1). Par contre, nous savons avec certitude que le tatouage passe chez les Esquimaux pour un ornement. Crantz a déjà mentionné dans son *Historie von Grönland* que les mères tatouent leurs filles de très bonne heure « de peur qu'elles ne trouvent pas de mari ». Il n'y a aucune contradiction entre les paroles de Crantz et celles d'Armstrong, qui dit que « les dessins du tatouage servent aussi à distinguer les diverses tribus et les diverses castes ». « Dans certaines tribus, les femmes des basses classes (c'est-à-dire probablement les femmes des classes pauvres) ne peuvent se parer le menton que d'une ligne verticale au milieu et de deux lignes latérales, tandis que les femmes des classes supérieures se font deux lignes partant de chaque coin de la bouche (2). » En Europe aussi, certains bijoux servaient autrefois d'emblème de classe sans que ces bijoux aient été autre chose que des bijoux. Nous ne trouvons nulle part un fait qui nous permette d'attribuer une signification religieuse aux tatouages des Esquimaux, ni dans leurs nombreux mythes, ni dans l'exécution de l'opération elle-même qui se fait sans la moindre solennité.

Résumons maintenant nos recherches sur la signification des cicatrices et des tatouages chez les peuples primitifs. Ces dessins servent en partie de marques de tribus ; comme tels, ils

(1) On trouve un peu partout, et surtout en Polynésie, des tatouages imitant des pièces de vêtement ou des bijoux. Comparez les illustrations dans le livre de Joest.

(2) Bancroft, *Native Races of the Pacific States*, I, 48.



peuvent avoir quelquefois une signification religieuse, bien que nous ne puissions prouver cette assertion pour aucun des cas que nous avons étudiés. D'autre part, et c'est là le cas le plus fréquent, cicatrices et tatouages servent d'ornements. Rien ne nous fait croire que les marques ornementales soient d'origine plus récente que les marques sociales. Au contraire, si l'une des deux fonctions est antérieure à l'autre, c'est certainement la fonction esthétique. Le besoin de se parer est l'un des besoins les plus anciens et les plus puissants de l'homme ; il existait probablement déjà avant toute formation de tribu ou de clan. En tout cas, la lente transformation de cicatrices ornementales en marques sociales nous semble plus naturelle que l'évolution régressive des marques sociales en simples cicatrices ornementales. Rien, du reste, ne nous empêche de croire que les deux groupes se soient développés d'une façon indépendante.

Les Botocudos et les Fuégiens ne connaissent ni le tatouage ni la scarification. Mais nous trouvons chez les premiers une autre espèce d'ornement, très répandue d'ailleurs, les bâtons (*botoque*) qu'on se met dans les oreilles et les lèvres et auxquels ces peuples doivent leur nom. On affuble les enfants de cet ornement étrange dans leur septième ou huitième année (1). On leur fait d'abord des trous en forme de boutonnières dans la lèvre inférieure et dans le lobe de l'oreille ; on y insère ensuite des disques en bois léger. Quelque temps après, on remplace ces disques par de plus grands et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on arrive à des disques de 4 pouces de diamètre (2). Sans doute, ces disques, qui atteignent les dimensions indiquées chez les Botocudos seuls, servent en premier lieu de marques de tribu. Reste à savoir si les indigènes les considèrent aussi comme une parure. En tout cas, l'aspect qu'offre cette espèce d'ornement ne saurait produire aux Botocudos l'impression désagréable qu'elle produit aux Européens ; autrement ils ne conserveraient certes pas cette coutume douloureuse et peu commode. Mais peut-être a-t-elle cessé de leur être désagréable par suite de l'habitude ; peut-être l'a-t-on adoptée originairement pour effrayer les ennemis. Si les choses se sont passées de cette façon,

(1) Wied, *op. cit.*, II, 5.

(2) Martius, *Beiträge zur Ethnographie Amerikas*, I, 321.



les Botocudos n'auraient pas regardé originairement leurs botoques comme des ornements, en quoi ils se seraient transformés peu à peu, surtout sous l'influence de certaines associations reliées aux marques de tribu. D'autre part, on pourrait leur attribuer une certaine valeur, en tant qu'ils sont les signes visibles du courage de celui qui les porte. Dans ce cas, ce seraient les incisions qui formeraient les vrais ornements, les disques ne seraient là que pour donner plus de relief aux blessures, signes de courage. Toutes ces interprétations sont admissibles; ce qui est certain, c'est que les Botocudos sont très fiers de leurs disques, au moins tant que les plaisanteries des Européens n'ont pas gâté leur plaisir.

Nous avons déjà dit que les « botoques » ne se trouvent pas seulement chez les Botocudos. Cette coutume est très répandue parmi les indigènes de l'Amérique, nous l'observons même chez les Esquimaux (1). Si chez eux les femmes se tatouent, les hommes ont une autre façon, non moins douloureuse, de s'embellir. Ils percent la lèvre inférieure au-dessous des coins de la bouche et introduisent dans le trou ainsi produit un morceau d'os, d'ivoire, de coquillage, de pierre, de verre ou de bois; ce morceau a la forme d'un bouton de manchette. Ils agrandissent la blessure qui n'a au commencement que le diamètre d'un tuyau de plume, jusqu'à ce qu'elle atteigne une largeur de trois quarts de pouce anglais. Bancroft dit que cet ornement a probablement une origine religieuse, parce que l'opération est accompagnée d'une fête religieuse (2). Nous n'avons pas réussi à trouver sur ce sujet des renseignements plus précis.

Chez les autres peuples chasseurs, les formes de parure immobile dont nous venons de parler sont peu représentées ou ne le sont pas: Les Fuégiens et les Mincopies ne portent de parure ni dans la lèvre ni dans le nez; les Boschimans, par contre, s'en mettent aux oreilles; les Australiens, du moins dans certaines tribus, se perforent le septum pour y mettre un os ou un morceau de bois qu'on remplace dans les occasions solennelles par deux plumes (3). Les femmes du Murray inférieur portent dans le nez un petit anneau, taillé dans l'os de l'aile d'une

(1) C'est-à-dire seulement chez les Esquimaux de l'ouest, qui l'ont peut-être emprunté aux Indiens voisins.

(2) Bancroft, I, 47-48. Il ne décrit pas la fête religieuse.

(3) Howitt, Brough Smyth, I, 278.



buse (1). La perforation du septum fait partie des cérémonies destinées « à faire des hommes » des jeunes gens. Les indigènes de Gippsland croyaient que tous ceux qui ne portaient pas cet ornement dans le nez seraient soumis dans l'autre monde à une peine infamante (2). Ceux qui veulent à toute force voir dans cette croyance une preuve du sens mystico-religieux attribué par les Australiens à la parure en question feront probablement peu de cas de l'observation qui suit : la menace des punitions célestes pourrait avoir été inventée pour effrayer les candidats rébarbatifs ; elle ne permet donc pas de conclure de façon certaine à la signification originelle de ces bâtonnets « qu'on porte actuellement comme parure assurant à son propriétaire l'estime des hommes et des femmes » (3).

L'étude de la parure immobile nous a appris que l'homme est capable de vaincre sa lâcheté par amour de la vanité ; la parure mobile nous prouvera que l'homme est capable de sacrifices plus grands encore, et vaincre même sa paresse. Il ne collectionnera pas seulement tous les objets possibles qui pourraient, à son avis, servir à son embellissement... il fera aussi preuve, pour fabriquer ses colliers, bracelets et autres ornements, d'un soin et d'une patience complètement en désaccord avec ses habitudes. On peut dire, sans exagération, que l'homme primitif se met sur le corps tous les ornements dont il peut s'emparer et qu'il pare toutes les parties de son corps capables de porter une parure. Lippert a fait dans son *Histoire de la civilisation* la remarque très juste « que le principe suivant lequel on choisit les endroits du corps destinés à porter la parure est un principe pratique et qu'on fait abstraction de toute considération d'ordre idéal ». « Sont destinés à porter la parure, dit-il, tous les endroits du corps qui forment des rétrécissements au-dessus des parties osseuses et musculeuses plus larges. Ces endroits sont les suivants : le front et les tempes avec les os qui font saillie en dessous et le support formé par le pavillon de l'oreille, le cou et les épaules, les flancs et les hanches ; aux jambes, c'est la région au-dessus des chevilles, aux bras ce sont le biceps, le poignet et, dans une moindre mesure, les doigts. L'homme

(1) Brough Smyth, I, 277.

(2) Bulmer, Brough Smyth, I, 274.

(3) Thomas, Brough Smyth, I, 271.



primitif se sert de tous ces endroits pour y fixer des ornements ; mais il n'a pas été amené à ce choix par des raisons esthétiques, mais par des considérations purement pratiques. »

C'est la coiffure, en tant qu'arrangée d'après des considérations esthétiques, qui forme le passage de la parure immobile à la parure mobile. Les peuples primitifs n'obéissent cependant pas toujours à des influences esthétiques dans le choix de leur coiffure. Si l'art de se coiffer s'est développé d'une façon fantastique chez les peuples agriculteurs de l'Afrique et de l'Océanie, il est, par contre, resté assez rudimentaire chez les peuples chasseurs, dont quelques-uns ne le connaissent pas du tout. Les Fuégiens, qui laissent pousser leur crinière noire comme elle veut, se coupent bien de temps en temps les mèches au-dessus du front, mais c'est là une opération purement pratique. La coiffure des Botocudos des deux sexes n'a pas non plus de valeur esthétique. Ils coupent et rasent tout autour de la tête une bande de cheveux de la largeur de trois doigts et ne laissent subsister qu'une espèce de calotte qui couvre l'occiput. Nous ne connaissons pas les raisons de cette coiffure bizarre qu'on retrouve, chose étrange, chez les Mincopies des îles Andamanes. Ici, les hommes seuls la portent et elle est loin d'être la mode adoptée par tous. Les femmes cependant se rasent le crâne entier et ne laissent subsister que deux bandes parallèles qui vont du sommet du crâne à la nuque (1). Il se peut que cette coiffure ne soit qu'un symbole de la position subordonnée de la femme, parce que la tonsure a cette signification chez beaucoup d'autres peuples (2). Un nombre restreint seulement d'entre les coiffures nombreuses et variées des Esquimaux offrent un intérêt esthétique (3), celles des Esquimaudes cependant montrent clairement qu'avant tout elles doivent plaire. La description qu'en donne Boas peut s'appliquer à toutes les tribus : « Les femmes arrangent leur

(1) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 77-78.

(2) Cf. Spencer, *Principes de Sociologie*, part. IV, § 361 (Paris, F. Alcan). Il est vrai que deux circonstances parlent contre l'interprétation que nous venons de donner : la liberté relativement grande des femmes Mincopies et l'existence partielle de la tonsure chez les hommes.

(3) Dans le détroit de Davis et dans la baie d'Hudson, les hommes laissent pousser leurs cheveux assez longs, mais ils se les coupent très souvent au-dessus du front. Si tous les cheveux sont longs, on les retient à l'aide d'une bandelette. Frobisher dit que les Nugmiut se rasent la tête en



coiffure de deux façons. Elles se font d'abord une raie au milieu. Les cheveux de la partie postérieure de la tête sont réunis en une mèche faisant saillie, ou bien on en fait un nœud. Sur les côtés, on les tresse, on les fait passer sur les oreilles et on les lie au nœud de derrière la tête. Une autre sorte de coiffure consiste en petites tresses qui dépassent un peu les oreilles. Un anneau de bronze ou d'ivoire les tient à leur place (1). Nous trouvons également la tonsure chez les Boshimans, le plus souvent chez les femmes de cette race. Les deux sexes s'enduisent les cheveux d'un mélange d'oere rouge et de graisse, de sorte que le crâne est couvert d'une calotte presque rigide. Souvent les hommes tirent sur leurs maigres mèches — ces petites nattes atteignent tout au plus une longueur d'un pouce anglais — pour y fixer des queues de lièvres, des plumes, des boutons de métal et d'autres choses précieuses (2). Il faut avouer que les Boshimans ont poussé la coquetterie de leur coiffure aussi loin que le maigre terrain qu'ils ont à leur disposition a pu le permettre.

Ils n'atteignent cependant pas la variété qu'on trouve dans les coiffures des Australiens, qui sont ce que l'art capillaire primitif a pu faire de mieux. Les femmes des Australiens laissent pousser leurs cheveux d'une façon désordonnée, tout comme les Fuégiens; les Tasmaniennes portent la tonsure, mais les hommes du continent australien soignent beaucoup leurs coiffures, surtout dans les grandes occasions. Partout en Australie on se poudre les cheveux d'oere rouge, parure qui était aussi très en vogue parmi la population masculine de Tasmanie. Quelquefois on met tant d'oere rouge et de graisse sur la tête que les cheveux prennent la forme d'un gâteau. Les habitants du Queensland se mettent de la cire dans les cheveux qui brillent au soleil comme s'ils étaient vernis (3). Il est évident qu'une

partie. Les Kinipetu se rasent le sommet de la tête, les Netchillirmin, portent les cheveux tout courts. (Boas, *Annual Report Bureau of Ethnol.* 1884-85, 558). La plupart de ces coiffures doivent évidemment leur existence à des raisons pratiques. En même temps elles servent probablement de marques de tribu. La tribu des Iglulirmiut, par contre, connaît une coiffure réelle qui d'après la description de Parry ressemble à la coiffure des femmes.

(1) Boas, *Annual Report*, 1884-85, 558; *Dessins*, p. 561.

(2) Fritzschn., *Eingeborne Süd-Afrikas*, 429.

(3) Linnholtz, *op. cit.*, 153.

matière si bien préparée peut prendre des formes très artistiques. On met donc des plumes, de la mousse, des pincés d'écrevisse dans les boucles gluantes ; on les couvre du duvet blanc des cacatoès, ou bien on en forme de longs faisceaux dont chacun est orné d'une dent blanche. Ces coiffures se rapprochent beaucoup des chefs-d'œuvre des artistes de Viti (1). On se pare aussi la barbe et on y attache quelquefois la queue d'un chien sauvage ou un coquillage blanc.

La parure de la tête (*Kopfputz*) est si étroitement reliée à la coiffure (*Haarputz*), qu'il est souvent impossible de les séparer nettement. L'étude théorique doit donc tendre à séparer exactement la coiffure, qui est une parure essentiellement immobile, d'avec la parure de la tête, qui, elle, est mobile.

La pièce la plus importante de la parure de la tête des peuplades primitives est le frontal, que portent tous les peuples chasseurs, à l'exception des Esquimaux. C'est aux îles Andamanes que nous le trouvons dans sa forme la plus primitive : c'est une feuille de pandanus roulée. La bande de peau de quelques tribus australiennes est tout aussi primitive. Cependant la plupart de celles-ci se parent le front de bandes qu'on tresse très artistement avec des fibres d'origine végétale ou des tendons de kangourou, et qui, peintes avec de l'ocre rouge ou blanche, forment une très jolie parure (2). Les Boschimans et les Fuégiens portent également des bandes faites de peau ou de tendons ; les Botocudos se font des cordons avec des baies noires brillantes et des dents de singe. Le frontal, qui plus tard est devenu symbole de la dignité royale, rend aussi des services pratiques à l'homme primitif : il empêche ses cheveux de lui tomber sur le front et sert aussi à cacher le boomerang, une flèche ou un autre objet de petites dimensions (3). Mais il sert

(1) On trouve aussi des coiffures très simples. Les indigènes de l'intérieur de la presqu'île du cap York se brûlent les cheveux et la barbe.

(2) Comparez les descriptions et les illustrations dans Brough Smyth, *op. cit.*, I, p. 276. Quelquefois on emploie aussi des cheveux d'hommes. Dans le Queensland on trouve des cordons de front auxquels on a enfilé des morceaux ovales d'un coquillage de l'espèce du Nautilus. Les Narringeri tressent des cordons avec les cheveux des morts, et les guerriers les portent comme amulettes. Celui qui porte un de ces cordons magiques voit bien, se meut rapidement et évite toutes les lances ennemies. Taplin, Brough Smyth, I, 112.

(3) Les Boschimans, par exemple, portent (en temps de guerre et à la chasse) leurs flèches empoisonnées dans le frontal.



principalement de parure et de support de parure. En Australie, on fixe souvent aux frontaux deux petits pendants de dents de cangourou qui tombent sur les tempes ; par derrière on y attache la queue d'un chien sauvage (1). Les tribus de la côte septentrionale de l'Australie y suspendent souvent un disque de coquillage blanc qui vient s'appuyer sur le front. Mais le frontal fixe aussi la partie la plus précieuse de la parure : quelques plumes noires d'émou, la huppe jaune du cacatoès, les touffes de poils des oreilles d'un ours, les plumes des ailes d'un oiseau de proie, ou les merveilleuses plumes d'un oiseau-lyre (2). Souvent, on porte aussi des imitations de plumes, c'est-à-dire des morceaux de bois taillés qui, de loin, ressemblent assez à des plumes. D'après Mitchell, qui a visité les tribus de la River Bogau, le frontal s'est développé, chez quelques tribus de l'Australie centrale, en une espèce de filet qui enfermait la chevelure entière des hommes et qui portait devant un faisceau de plumes de cacatoès blanc. La forme la plus originale qu'a prise la parure de la tête chez les Australiens est l'Oogee, porté par les hommes du cap York quand ils dansent le corroboree (3). L'Oogee est une sorte de bonnet en forme de casque, fait d'une étoffe de coton et peinte avec de l'ocre rouge ; au-dessus de chaque oreille, une touffe de plumes de cacatoès jaunes et blanches se penche vers l'oreille opposée. Brough Smyth a ajouté à la description détaillée qu'il donne de cette parure un dessin qui montre clairement que les Australiens sont parfaitement capables de faire preuve de beaucoup de patience et d'habileté quand il s'agit de se parer.

Les Boschimans se servent du frontal presque de la même façon que les Australiens : ils y suspendent de petites lanières de cuir qui portent des morceaux de coquilles d'œuf d'autruche et ils y fixent des plumes. Baines a vu des parures bizarres sur la tête de deux Boschimans : l'un d'entre eux portait sur le front la tête d'un oiseau de proie, l'autre celle d'une

(1) Voir Brough Smyth, I, 276.

(2) Brough Smyth, I, 271, 274, 280.

(3) Brough Smyth, I, 280, fig. 32. La découverte de l'Oogee est aussi intéressante parce qu'elle a jeté une lumière très vive sur les peintures de cavernes, que Grey avait trouvées sur la rivière Glenelg. Si nous ne nous abusons pas, il se trouve un exemplaire [de l'Oogee, assez semblable à la description que donne Brough Smith de cette parure, dans l'*Ethnological Department* du British Museum.



corneille (1). C'est partout aux dépens des oiseaux qu'on se fait des parures de tête. Le prince de Wied rapporte que les Botoeudos se coiffent sur les cheveux, au-dessus du front, des sortes d'éventails faits de plumes d'un jaune éclatant (2); les Fuégiens entrelacent avec beaucoup d'habileté des plumes dans leurs frontaux et se font de la sorte de belles couronnes (3).

La partie du corps humain la plus apte à porter des parures est le cou, aussi est-il presque toujours richement orné. Souvent il porte aussi le seul vêtement; c'est donc en étudiant la parure du cou que nous pourrions nous renseigner le mieux sur les rapports qui existent chez les peuples les plus primitifs entre la parure et le vêtement.

Le seul vêtement que portent les Fuégiens pour se protéger contre le froid, la tempête et l'humidité, est une peau qui, fixée au cou, pend sur le dos; ils n'endossent, du reste, ce vêtement primitif qu'en cas de très mauvais temps. On ne voit, par contre, que très rarement un homme qui n'ait pas des cordons ou des rubans autour du cou. On est frappé du contraste entre la richesse de leur parure et la pauvreté extrême de leur propriété. Nous trouvons dans nos musées des colliers de peau de phoque, des cordons sur lesquels sont enfilés des os, des dents et des coquillages de diverses espèces, des objets tressés avec les tendons du guanako, des cols de plumes; et toutes ces « fanfreluches inutiles » sont fabriquées aussi soigneusement que les armes avec lesquelles on se procure la nourriture de tous les jours (4).

La même observation s'impose si nous étudions les Boschimans. À côté de leur kaross, qu'ils ne mettent que lorsqu'il fait froid, ils ont de vraies charges d'ornements, des chaînes de perles, achetées ou volées à leurs voisins les Cafres, des cordons faits de tendons et peints d'ocre rouge, auxquels sont suspendus des coquillages, des dents, des griffes, des earapaees de tortue, des cornes d'antilope et autres objets, servant en partie de récipients pour le tabac et les onguents, en partie d'amulettes et, pour la plupart d'objets de parure (5).

(1) Baines, *Explorations in South-West Africa*, 143.

(2) Prinz von Wied, *op. cit.*, I, 12, 15.

(3) Ratzel, *Völkerkunde*, II, 672.

(4) Ratzel, *Völkerkunde*, II, 672 (avec illustrations). Une bonne collection de parures fuégiennes se trouve au Museo Kircheriano de Rome.

(5) Fritsch, *op. cit.*, 430.



Chez les Mincopies, qui ne connaissent aucun vêtement, Man n'a pas trouvé moins de douze espèces de cordons et de rubans portés au cou par les deux sexes. Il y a là des rubans faits de feuilles tortillées, des espèces de filets fins faits de fibres végétales, des cordons portant des coquillages marins et d'eau douce, des grains de paletuvier, des coraux rouges, des os de tortue et d'iguane ; on emploie même des phalanges humaines, et bien que ces chaînettes d'osselets servent en premier lieu pour la sorcellerie, on les porte aussi comme parure, ce qui est prouvé par le fait qu'on les orne très élégamment de petits coquillages (1).

Les Botoeudos, qui vont toujours nus, se pendent au cou de jolies chaînes du genre de celles dont ils s'entourent la tête. Les cordons de plumes d'ara rouges, que le prince de Wied a vus chez un chef de tribu, doivent être trop chers pour être portés d'une façon générale (2).

La parure du cou la plus ordinaire des Australiens, que portent même les femmes, est un cordon de laine d'opossum sur lequel on enfle des petits morceaux de jone. Ce cordon, qui mesure quelquefois une trentaine de pieds, entoure plusieurs fois le cou et pend sur la poitrine (3). La parure composée de dents de eangourou est moins longue, mais faite également avec beaucoup de soin : c'est une lanière de peau de eangourou à laquelle sont suspendues les incisives de cet animal. Chaque dent est insérée à sa racine dans un petit morceau de cuir, qui est à son tour noué d'une façon soignée à la lanière. Il faut probablement beaucoup de temps et de soin pour faire ces colliers (4). Les habitants du Queensland se font des cordons auxquels ils suspendent quelques morceaux ovales du coquillage du nautilus. Les Tasmaniens portaient de petits coquillages verdâtres, enfilés sur des cordons faits de fibres végétales ou de tendons de eangourou.

La partie la plus intéressante de la parure primitive est la parure des hanches, non à cause de sa richesse et de son intérêt ar-

(1) *Journ. Anthr. Inst.*, XIII, 401, XI, 295. Illustrations, VII, pl. XIII.

(2) Wied, *op. cit.*, I, 15.

(3) Voir les dessins qu'en donne Brough Smyth, I, 278. Sur le Murray inférieur on remplace le jone par des carapaces de pattes de homard. C'est l'une des variations nombreuses de la parure en question.

(4) Brough Smyth, I, 278.



tistique possibles, — elle est, au contraire, très pauvre, — mais parce qu'elle a joué un très grand rôle dans la fameuse discussion relative à l'origine du sentiment de la pudeur. Tandis que les uns prétendaient que l'existence d'un vêtement destiné à cacher les parties sexuelles — et ce vêtement n'est rien d'autre que la parure des hanches dont nous parlons ou une partie de celle-ci — ne saurait s'expliquer que par un sentiment de pudeur inné, les autres disaient que ce sentiment était non pas la cause mais la conséquence du port d'un vêtement cachant les parties en question. N'oublions cependant pas que nous voulons étudier la parure des hanches elle-même, et non sa signification ou son origine.

Chez plus d'un peuple chasseur, nous n'en trouvons pas la moindre trace. Les Fuégiens ne portent pas même un ruban, moins encore un pagne autour des hanches ; les parties sexuelles des deux sexes ne sont pas couvertes. « Encore actuellement, dit Ehrenreich des Botocudos, les tribus sauvages vont complètement nues, dans la tribu Pancas ; je n'ai même pas vu l'étui de feuilles qui cache, d'après le prince de Wied, les parties génitales (1). » Aux îles Andamanes, les hommes portent une ceinture étroite faite de feuilles de pandanus ou un cordon fait de fibres végétales, mais ni le cordon ni la ceinture ne cachent la région du pubis (2). Les femmes cependant la cachent toujours. Elles s'entourent les hanches de plusieurs ceintures, dont l'une porte un tablier de feuilles. Chez quelques tribus, les gens mariés ont une deuxième ceinture de feuilles d'une forme un peu différente. Il y a cependant une tribu dont les femmes se mettent autour des hanches rien qu'une ficelle très mince de laquelle pendent quelques fibres très courtes : ce n'est évidemment qu'une parure (3). Les Boschimans se mettent autour du corps une courroie qui porte un petit tablier de cuir en forme de triangle, on le fait passer entre les jambes et on le noue par derrière à la ceinture. Si ce tablier est destiné à couvrir leur nudité, il atteint son but d'une façon très incomplète. Les femmes portent un tablier fait de peau d'antilope à bourse (*antilope Euchore*) ; il est orné de perles et de coquilles d'œufs et est coupé en lanières ; « mais ces

(1) Ehrenreich, *Ueber die Botocudos. Zeitschr. f. Ethnol.*, XIX, 22.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 330.

(3) *Ibid.*



lanières, dit Barrow, sont si petites et si minces qu'elles ne cachent rien et, en effet, les femmes jeunes ou vieilles n'ont aucunement honte de leur nudité (1) ». Les formes les plus instructives de la parure en question se trouvent en Australie. Les hommes ont, en règle générale, une ceinture faite de peau ou de fibres végétales. Cette ceinture ne comprend généralement aucun ornement, elle ne sert probablement qu'à des fins pratiques (2). Mais on porte souvent une deuxième ceinture, qu'on apprécie beaucoup parce qu'elle est une parure précieuse ; c'est un cordon fait de cheveux humains et qui atteint chez quelques tribus la longueur immense de 300 coudées (3). Ces deux ceintures ne couvrent en temps ordinaire que la région des hanches ; ce n'est que dans certains cas qu'on fixe un appendice à la partie antérieure de la ceinture, — une branche avec ses feuilles, un faisceau de plumes d'émou, une mèche de poils de chien volant, d'écureuil, une queue de dingo, etc. ; cet appendice pend sur les parties génitales, sans les cacher cependant. Ces tabliers ne se mettent que pour les occasions solennelles, surtout pour la danse. « Quand les hommes se préparent pour le corbori, dit Bulmer, ils fixent par devant et par derrière des lanières de peau à leurs ceintures, mais ils ne portent rien en temps ordinaire. Ce qu'ils portent aux danses ne sert pas de vêtement, mais de parure (4). » Le tablier de lanières de peau, qu'on retrouve chez beaucoup de tribus, est également une parure de fête ; le tablier fait de queues de lapins blancs, dont les Dyeris se parent quelquefois, a évidemment lui aussi un caractère ornemental (5). Les seuls membres de la société australienne qui portent toujours un tablier, même là où les deux sexes vont complètement nus, ce sont les jeunes filles. Aussitôt qu'elles se marient, elles quittent le tablier. Les femmes ne portent généralement rien qui cache leurs hanches ou les parties génitales. Ce n'est que pour les danses libertines qu'elles se parent d'une ceinture de plumes qui descend à peu près jusqu'aux genoux (6). Les Tasmaniens

(1) Barrow, *Travels into the interior of Southern Africa*, I, 276.

(2) Pour y suspendre les petites armes et les ustensiles, et pour les serrer en cas de besoin.

(3) Brough Smyth, I, 281.

(4) Brough Smyth, I, 275.

(5) Brough Smyth, I, 281.

(6) Brough Smyth, I, 272 (Illustrations).



ne se couvraient pas mieux que les Australiens. Hommes et femmes portaient une ceinture étroite « mais seulement pour l'usage pratique et non pas comme vêtement ou comme parure » (1).

Voilà les faits. Reste à savoir comment il faut les interpréter. Ces objets qu'on suspend aux ceintures, cordons, etc., sont-ils destinés à cacher ou à parer les parties sexuelles ? La plupart des historiens de la civilisation prétendent qu'ils servent à les cacher. Schurtz, qui a écrit le dernier livre sur l'acécourement (*Tracht*), exprime cette conviction de façon très énergique. Après avoir cité plusieurs cas d'absence complète de toute espèce de vêtement, il dit : « La meilleure preuve de l'existence générale du sentiment de la pudeur nous est fournie par l'existence d'un vêtement destiné à cacher les parties sexuelles, qui ne saurait être expliquée par d'autres raisons. » Une page plus loin, il affirme même catégoriquement que « l'origine des vêtements est due uniquement au sentiment de la pudeur » (2).

Si un vêtement est réellement la meilleure preuve de l'existence d'un sentiment de la pudeur, l'absence de vêtement prouve la non-existence de ce sentiment. Nous venons de voir que, chez les Fuégiens et les Botocudos, les deux sexes vont complètement nus, que les hommes mincopies ne couvrent jamais leurs parties génitales et qu'en Australie les hommes et les femmes, à la seule exception des jeunes filles, vont sans tablier (3) : en d'autres termes, le vêtement destiné à cacher la région du pubis n'est rien moins que d'un usage général chez les peuples primitifs. Et la nudité n'est pas ici une exception temporaire ; au contraire, tout ce que nous savons de ces peuples nous fait croire que la nudité est l'état normal et que le vêtement est l'exception. En Australie, on ne met le tablier que dans les occasions solennelles, ordinairement on se borne à se ceindre les reins d'une ceinture. Le tablier, le pagne, les feuilles, etc., ne sont presque partout que des ornements fixés à la ceinture ; ce ne sont pas des vêtements, ce sont des parures. Quel besoin l'homme primitif éprouverait-il de cacher ses parties génitales ? Les animaux ne connaissent pas cette

(1) Brough Smyth, I, 399.

(2) Schurtz, *Grundzüge einer Philosophie der Tracht.*, 9, 10.

(3) Comparez les renseignements nombreux donnés par Waitz-Gerland, III, 735, 738.



pudeur, d'où l'homme posséderait-il ce sentiment? Un philosophe orthodoxe répondrait à notre question en disant que le sentiment de la pudeur est inné chez l'homme. Mais, si ce philosophe a raison, que penser de nos enfants qui montrent leurs organes génitaux sans nulle honte et qui ne comprennent pas tout d'abord pourquoi on le leur défend? Ceux même qui n'ont pas cette modestie qui consiste à se fier plus aux paroles d'autrui qu'aux siennes propres, doivent sentir que cette innocence enfantine ébranle leur philosophie. La théorie suivant laquelle le sentiment de la pudeur serait inné chez l'homme nous paraît avoir le même droit à l'existence qu'une théorie qui prétendrait que l'Anglais a le besoin inné de porter un chapeau haut de forme. On paraît avant tout avoir oublié que ce n'est pas tout à fait la même chose de montrer sa nudité, pour un philosophe européen ou pour un guerrier australien. Westermarck a fait une très bonne remarque sur cette question. « Là, dit-il, où tout le monde va nu, la nudité est quelque chose de naturel, car ce que nous voyons tous les jours ne fait pas d'impression sur nous. Mais du moment que l'un ou l'autre, homme ou femme, commençait à se mettre une frange à couleurs vives, quelque plume bariolée, un collier de perles, une poignée de feuilles, un morceau d'étoffe, un coquillage brillant, cela ne pouvait échapper à l'attention de ses compagnons, et le vêtement le plus pauvre produisait l'effet de l'aphrodisiaque le plus puissant qu'on puisse se procurer (1). » Si le sentiment de la pudeur inné a inventé les objets servant à cacher les organes génitaux, il s'est étrangement trompé; car, bien loin de soustraire ces organes à l'attention, ces objets attirent, au contraire, les regards sur ce qu'on cache. Et c'est là sans doute le but de tous les tabliers, pagnes et autres objets des peuples primitifs. Nous comprenons maintenant pourquoi les femmes australiennes, qui vont généralement nues, portent un tablier de plumes quand elles exécutent des danses libertines, évidemment destinées à exciter le sentiment sexuel des assistants; nous comprenons pourquoi, dans les mêmes occasions, les Mineopies se mettent une feuille particulièrement grande (2).

(1) Westermarck, *History of human Marriage*, 192.

(2) *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 390. Man a prétendu, il est vrai, que cela se faisait pour sauvegarder les bienséances au moins dans une certaine mesure.



Feuilles, tabliers de plumes, etc., ne prouvent pas qu'on veut cacher, mais qu'on veut montrer quelque chose. En un mot, ces objets ne sont pas dans leur signification première, — la plus importante, — un vêtement, mais bien une parure, qui sert, comme du reste la plupart de tous les objets analogues, à assurer à celui qui la porte la faveur de l'autre sexe.

On ne saurait donc expliquer l'origine du vêtement des parties génitales par le sentiment de la pudeur, mais on peut expliquer l'origine du sentiment de la pudeur par la coutume de cacher ces parties. La fonction que nous venons d'attribuer aux parures primitives des parties génitales (*Schamschmuck*) devait leur assurer une répartition générale. Si l'usage de ces parures est très limité chez les peuples les plus primitifs, il devient plus général à mesure que la civilisation avance, et bientôt il est une partie indispensable de l'accoutrement des hommes et des femmes. Ce n'est qu'alors qu'on est échoqué, frappé de voir les parties génitales nues, et pareille infraction aux mœurs provoque partout un sentiment de honte. Ce sentiment se produit — avec ses symptômes physiologiques : rougeur, abaissement des yeux — dans tous les cas où l'individu a conscience d'avoir enfreint une coutume, une loi sociale. Ce n'est, en effet, rien d'autre que l'instinct d'animal blessé. Les femmes d'Alaska ont honte de se faire voir sans leur vieille marque de tribu, le botoque. « Nous leur faisons quelquefois sortir ces ornements de la lèvre, dit Lapeyrouse, bien que cela ne fût pas sans résistance de leur part ; elles montraient alors le même embarras et faisaient les mêmes gestes qu'une Européenne qui dénude son sein. » Une Européenne aurait honte de passer dans la rue les seins découverts, parce que cela va à l'encontre de toute coutume établie ; elle n'a cependant aucunement honte de montrer ses charmes à la lumière éclatante d'une salle de bal parce qu'alors elle agit conformément aux mœurs. Pour la même raison, la négresse du Nil montre ses seins et cache soigneusement sous un tablier la région du pubis. Il y a cependant encore un autre motif, celui-là très puissant, qui s'est ajouté au premier pour augmenter considérablement l'aversion qu'on éprouve à montrer ses parties génitales. Les cacher est, chez les peuples primitifs, un moyen d'excitation sexuelle ; mais, à mesure que l'habitude de cacher ces organes s'établit, le vêtement perd son effet aphrodisiaque. « Ce que nous voyons tous



les jours ne produit plus d'impression. » La conséquence de ce changement est que c'est maintenant la nudité qui excite. La civilisation a ainsi changé le jugement qu'on porte sur les divers moyens de provoquer l'excitation sexuelle. L'homme primitif ne choquait nullement ses camarades lorsqu'il cachait ses organes génitaux; l'homme civilisé, au contraire, choquerait tout le monde s'il s'avisait de montrer sa nudité. C'est qu'un grand progrès éthique s'est accompli : l'abstinence sexuelle est devenue une vertu. Ce progrès éthique est, comme tout progrès, la conséquence d'un progrès social, c'est-à-dire de l'établissement et du développement du principe patriarcal qui considère la femme comme la propriété de l'homme et qui punit toute infidélité comme une infraction aux droits de propriétaire de l'homme. Une femme qui maintenant laisserait voir ses parties génitales, commettrait une double infraction aux lois sociales, et, en effet, c'est chez la femme que le sentiment de la pudeur s'est développé le plus fortement. Ce n'est que très lentement qu'il s'est aussi étendu aux hommes; de nos jours encore, on constate chez les deux sexes une différence sensible sous ce rapport. C'est donc, en effet, par pudeur qu'on cache certaines parties du corps chez les peuples civilisés; chez les peuples primitifs, on les cache pour des raisons tout autres. Chez eux, le vêtement destiné à cacher ces parties n'est qu'une parure; nous étions donc pleinement autorisés à l'étudier ici.

Nous pouvons être très brefs en ce qui concerne la parure des membres. On se les pare avec des cordons ou rubans du genre de ceux qu'on porte autour du cou. Tous les objets que les primitifs s'attachent aux membres ne sont cependant pas des ornements. Les poignées de feuilles, par exemple, que les danseurs australiens se fixent aux chevilles servent seulement à augmenter le bruit des mouvements des danseurs. Certains bracelets servent d'amulettes, comme, par exemple, les lanières faites de la peau de l'écureuil volant, que les hommes de la tribu Yarra se mettent au bras pour le rendre fort. Les lanières de cuir dont les Boschimans se cuirassent les jambes sont, elles aussi, moins destinées à embellir les jambes qu'à les protéger contre les épines.

Jusqu'ici nous avons négligé entièrement l'un des peuples primitifs : les Esquimaux. Il faut, en effet, leur faire une place à part, car, tandis que tous les autres peuples chasseurs se



parent plus qu'ils ne se vêtent, les Esquimaux doivent avant tout se procurer des vêtements suffisants pour se protéger contre le froid terrible de leur pays. Il est vrai qu'ils n'oublient pas pour cela de se parer, mais il nous est impossible de faire rentrer leurs parures dans les catégories que nous avons établies au présent chapitre. Chez les Esquimaux, il ne saurait être question d'une parure du cou, des hanches ou des bras ; ils ne connaissent que la parure des vêtements. Ils ornent leurs fourrures de lanières de peau de couleurs et ils suspendent sur leur poitrine et sur leur dos, surtout le long des coutures, des franges de cuir, des dents, des perles d'os ou de métal, des petites clochettes de bronze, etc. Les femmes ne le cèdent en rien aux hommes sous ce rapport ; elles ont, en outre, une sorte de parure des hanches, voire un allongement en forme de queue des pans de la veste qui descend jusqu'aux genoux (1). Cette répartition de la parure parmi les deux sexes distingue les Esquimaux de tous les autres peuples de même civilisation.

Notre description de la parure primitive est terminée, et nous n'avons pas encore dit un seul mot du changement des modes. Les peuples chasseurs sont les seuls qui ne soient pas soumis aux caprices de la mode. Il est vrai que certaines parties de la parure primitive changent assez souvent, mais rien qu'individuellement ; la peinture, surtout, dépend du goût personnel de chaque individu ; mais le changement de la mode ne consiste pas en divergences individuelles, mais en un changement général social. La parure sociale cependant, c'est-à-dire les ornements portés par tous les membres d'une tribu, ornements qui constituent la partie essentielle de la parure primitive, ne change plus dès qu'elle est adoptée par un peuple chasseur. Les descriptions que nous donnent les observateurs les plus anciens ne diffèrent pas, au moins dans leurs traits essentiels, de celles des plus récents voyageurs (2). Cette mode rigide et constante observée par les primitifs forme un contraste frappant et profond avec ce qui se passe chez les peuples civilisés. Nous verrons plus loin qu'il y a des rapports

(1) Boas, *Annual Report Bureau of Ethn.*, 1884-85, 544, texte et dessins.

(2) Nous faisons naturellement abstraction des cas dans lesquels il y a influence européenne.



très étroits entre la durée d'une mode et l'organisation des diverses sociétés. Jetons cependant un coup d'œil sur la valeur esthétique de la parure avant de nous occuper de son rôle social.

La parure des peuples chasseurs n'est brillante qu'au sens propre du mot. Aux yeux des hommes primitifs, le lustre, le brillant prête aux objets plus de valeur ornementale que n'importe quelle autre qualité. Les Fuégiens ont souvent pour parure principale un tesson de bouteille; les Boshimans sont heureux quand ils peuvent se procurer un anneau de fer ou de cuivre poli. Les peuples inférieurs ne dépendent cependant nullement de la camelote industrielle des peuples supérieurs, et s'ils ne disposent pas de pierres fines et de métaux précieux (1), ils ont néanmoins assez de choses à leur disposition pour satisfaire leur goût. La mer leur fournit les coquillages, la flore leur donne des fruits et des épis brillants, les animaux leur cèdent des dents, des fourrures, des plumes.

Nous avons déjà parlé de la valeur esthétique des couleurs employées par les primitifs pour la peinture. Si nous voulons maintenant apprécier l'effet produit par la couleur de la parure mobile, nous tiendrons compte de la teinte de la peau qui la doit porter. Dans nos musées d'ethnographie, les objets de parure s'étalent dans des armoires à fond blanc, jaune ou brun, ce qui, au lieu de nous permettre de juger de leur valeur esthétique, nous induit souvent en erreur (2). Un collier australien, fait de dents blanches de caugourou, ne fait aucun effet sur un fond clair; il suffit cependant de voir ce même collier sur un fond brun pour comprendre immédiatement pourquoi les Australiens aiment tant à le porter. Les peuples à peau foncée aiment en général les parures claires; pour la même raison, les races à peau claire préfèrent les objets sombres. Les Boshimans jaunes, par exemple, se parent de perles foncées, que les Cafres dédaignent. Les chasseurs choisissent, du reste, pour leur parure mobile, les mêmes couleurs que pour leurs peintures. Les Australiens barbouillent leurs ceintures, colliers et frontaux

(1) Les Australiens apprécient beaucoup les cristaux de quartz; ils ne s'en servent cependant pas pour la parure, mais pour la sorcellerie, et on les cache soigneusement.

(2) Il serait cependant facile de remédier à cet état de choses fâcheuses avec peu de frais. Il suffirait pour cela de mettre les objets en question sur un morceau de papier ou de carton de la couleur de la race par qui ils sont portés.



d'ocre rouge, blanche ou jaune ; les Boselhimans et les Fuégiens font de même. Chez les Botocudos, des plumes d'ara rouges — leur parure la plus précieuse — étaient l'insigne du chef. Les autres portent dans les cheveux des éventails de plumes jaunes, et des plumes jaunes se dressent au-dessus du front du chasseur australien. Les couleurs froides se retrouvent très rarement dans la parure primitive. Le bleu est extrêmement rare, la couleur verte des botoques des Esquimaux est une exception.

Nous avons expliqué la prédilection qu'ont les peuples chasseurs pour les parures faites de plumes, par le plaisir qu'on éprouve à contempler la couleur et le lustre de ces dernières, mais la valeur esthétique de la plume est aussi dans sa forme. Il n'est pas possible de décrire ou d'analyser le charme toujours changeant des plumes en mouvement ou en repos ; ce n'est pas un plus nécessaire, car tous ceux qui ont le sentiment des formes l'ont assez souvent senti. La plume a, en effet, conservé sa place dans la parure à travers tous les changements de modes et de civilisations. Elle se balance sur le casque du soldat civilisé comme sur le frontal du guerrier primitif ; elle a disparu depuis longtemps, il est vrai, du costume d'apparat de l'homme, mais elle a conquis une place de plus en plus importante dans la toilette féminine. La coutume des Boselhimans, de se mettre des têtes d'oiseau entières, a reconquis la faveur des femmes européennes ; c'est là une preuve visible de l'unité intellectuelle de l'humanité entière. Les coquillages ne sont pas appréciés non plus uniquement pour leurs formes. Les chaînes et les pendants australiens en coquillages ne sont généralement faits que de fragments ; les Tasmaniens, les Mineopies et les Fuégiens préfèrent cependant les formes les plus jolies. Nous ne savons pas si Grant Allen a raison de dire que le choix de ces formes est en partie déterminé par leur ressemblance avec certains produits de l'industrie humaine.

L'évolution de la parure a été moins favorable pour le coquillage que pour la plume. En Océanie, le coquillage a trouvé un emploi universel dans la parure ; il a presque complètement disparu de celle des peuples civilisés (1). Le charme esthé-

(1) Les classes pauvres seules se servent encore en quelques endroits du coquillage. A Venise, par exemple, on voit des bracelets composés de



tique de la parure primitive est donc, en grande partie, un cadeau de la nature, la part de l'art n'est cependant pas négligeable. Le peuple même le plus grossier n'emploie pas les objets naturels tels qu'il les trouve; il cherche, au contraire, à leur donner une valeur supérieure par un travail dirigé vers un but esthétique. On coupe les fourrures en franges, on fait des chaînes régulières des dents, des coquillages et des fruits, on réunit en une couronne ou en un faisceau les plumes. Il suffit ici de faire allusion aux principes esthétiques qui entrent en ligne dans ces divers résultats du travail humain. Ce sont les principes dont nous avons déjà pu observer l'application à la parure immobile : celui de la symétrie et celui de l'eurythmie. Le premier résulte de la nature des corps employés pour la parure, le second est un résultat du caractère de la parure. La symétrie de son corps oblige l'homme à arranger symétriquement sa parure. Et, en effet, la parure immobile aussi bien que la parure mobile des primitifs est arrangée de la sorte, sauf dans les cas où l'on a pour but de produire une impression ridicule ou terrifiante par l'asymétrie, qui choque toujours le sentiment esthétique. Si les cicatrices et les tatouages sont parfois asymétriques, cela ne prouve nullement qu'on les voulait tels, mais seulement qu'on n'avait pas encore pu les rendre symétriques. Les parures de cette sorte exigent de longues années de travail; les dessins asymétriques sont donc, en règle générale, des dessins incomplets; les dessins complets sont presque toujours symétriques (1).

L'homme primitif n'a du reste pas besoin de chercher avec soin le principe rythmique. Du moment qu'on enfle un certain nombre de dents ou de coquillages sur une ficelle pour les porter au cou, on établit une série symétrique. Si on veut conclure de là que l'ordre rythmique observé dans la parure primitive n'a qu'une signification pratique, on n'a qu'à étudier les colliers ordinaires des Botocudos : ce sont des baies noires alternant avec des dents blanches, et cet arrangement prouve que celui qui a fabriqué le collier n'était nullement insensible

petites coquilles naérées de limaçon. Les coquillages jouent cependant un grand rôle comme pièce de décoration. Les grands orfèvres de la Renaissance en ont souvent fait des objets d'apparat.

(1) Il ne faut pas confondre ces cicatrices chirurgicales, si fréquentes en Australie, avec des cicatrices ornementales.



au charme du rythme ; sinon il eût enfilé dents et baies sans aucun ordre. Nous voyons en même temps que ce collier représente avec ses deux éléments rythmiques un stade supérieur à celui des simples chaînettes de dents ou de coquillages et qu'il n'est pas beaucoup plus difficile d'appliquer le principe rythmique de façon multiple que de le trouver.

Nous avons déjà dit à plusieurs reprises que la parure primitive ne vaut pas seulement parce qu'elle est mais aussi parce qu'elle représente. Une ceinture australienne, faite de trois cents queues de lapins, excite en elle-même l'admiration des indigènes ; mais il est probable qu'on l'admire surtout parce qu'elle prouve la grande habileté cynégétique de son propriétaire. Un grand nombre des parures primitives, faites de plumes et de dents ont probablement la même signification (1). Mais pareilles associations déterminent sur tout la valeur et l'estime de cette partie de la parure immobile, dont l'acquisition est douloureuse. Il est hors de doute que l'Australien trouve belles les cicatrices dont la couleur pâle tranche sur sa peau noire, mais ne les croirait-il pas trop chèrement acquises si elles n'étaient pas eu même temps une preuve de son courage et de sa persévérance ? Le chasseur australien porte ses cicatrices avec autant d'orgueil que l'étudiant allemand ses balafres.

Au début de nos recherches, la différence entre la parure des primitifs et celle des civilisés nous paraissait si grande qu'il nous était difficile d'attribuer à la première une valeur esthétique si minime qu'elle fût ; mais, à mesure que nous l'étudions, elle se rapprochait de la parure des civilisés, et maintenant que nous sommes arrivés à la fin de notre étude, nous sommes obligés d'avouer qu'il est très difficile de trouver entre elles une différence portant sur les caractères essentiels. Il y a peu de chose qui, à travers les âges, ait moins changé que la parure. La civilisation n'a même pas réussi à nous débarrasser de celles d'entre les formes de la parure qui, chez les primitifs, nous frappent le plus par l'impression désagréable qu'elles nous produisent. Au contraire, les cicatrices, qui sont les plus grossières des parures primitives, se portent avec orgueil et sont ad-

(1) Les peuples chasseurs ne connaissent pas les trophées de guerre qui jouent un si grand rôle chez les peuples agriculteurs et éleveurs.



mirées dans les centres de la civilisation moderne. Si les fils de nos classes supérieures aiment les cicatrices, nos classes inférieures aiment le tatouage, beaucoup plus répandu parmi les Européens qu'on ne le croit généralement. Il est vrai que nous avons renoué aux botoques et aux bâtons insérés dans le nez ; mais nos femmes, même les plus instruites, portent encore les pendants d'oreilles non moins barbares. Nous avons déjà dit que le fard des civilisés correspond exactement à certaines peintures des primitifs.

C'est dans la parure que nous trouvons une analogie complète entre les primitifs et les civilisés. Nos pendants, diadèmes, colliers, bracelets, ceintures, tout cela existe déjà chez les peuples inférieurs. Ce ne sont certainement pas là de grandes inventions, mais la cosmétique des civilisés n'en a pas créé de plus importantes. La différence entre un collier en or et en perles fait à Venise et un collier de dents et de cuir d'Australie est purement technique et matérielle ; il en est de même de toutes les pièces de la parure mobile. Nous avons augmenté le choix des matériaux et perfectionné la technique, mais nous n'avons pas su enrichir le stock primitif des formes.

Si nous nous plaçons à ce point de vue, la plus riche parure des peuples civilisés nous semblera pauvre en comparaison de la parure modeste des chasseurs, cette dernière nous paraîtra plus riche encore si nous tenons compte de la civilisation primitive qui l'a produite. Les rapports entre la civilisation primitive et les matériaux et la technique de la parure primitive sont tellement clairs qu'il est inutile d'insister ici sur ce point ; il y a cependant une contradiction entre la richesse de la parure et la pauvreté de la civilisation des peuples primitifs, contradiction si grande que certains historiens de la civilisation ont cru devoir l'expliquer aux dépens de l'intelligence de l'homme primitif. Nous voilà revenus à la question dont nous étions partis : D'où vient cette richesse de la parure à un stade de civilisation si inférieur ? Nous avons plus d'une fois fait allusion à la réponse qu'il convient de faire à cette question : la parure joue chez les tribus primitives un grand rôle pratique, elle sert à exciter le sens génésique et à effrayer l'ennemi. Dans les deux cas, la parure n'est donc rien moins qu'un jouet inutile : elle est, au contraire, l'une des armes les plus efficaces et les plus indispensables de la lutte pour la vie.



Envisagée au point de vue de la fonction, on peut diviser la parure primitive en deux grandes classes : parure servant à exciter (*Reizschmuck*) et parure servant à inspirer la peur (*Schreckschmuck*). Il ne faudrait cependant pas croire que toute parure peut se ranger dans l'une des deux classes, à l'exclusion de l'autre ; au contraire, la plupart des ornements appartiennent aux deux classes à la fois. Ce qui rend l'homme terrible aux hommes le rend cher aux femmes ; c'est là un axiome qui garde sa valeur partout.

Le premier motif et le plus puissant qui décide l'homme à se parer est sans doute le désir de plaire. Mais, tandis que, pour nous, la parure est l'apanage presque exclusif des femmes, dans les civilisations primitives, au contraire, c'est l'homme qui est de beaucoup le plus paré (1). Cette anomalie peut d'abord paraître infirmer notre hypothèse ; en réalité, elle la confirme. La répartition de la parure chez les hommes inférieurs est la même que chez les animaux supérieurs ; elle s'explique dans les deux cas par ce fait que c'est le mâle qui courtise la femelle. Il n'y a pas de vieilles filles chez les primitifs, pas plus que chez les animaux. La femme est sûre d'être épousée, bien que l'homme doive souvent faire de grands efforts pour trouver une compagne. En Australie, par exemple, la plupart des jeunes hommes sont obligés de rester célibataires de longues années. Le contraire est vrai pour les sociétés civilisées : les hommes, ici, sont censés rechercher la main des femmes ; en réalité, ce sont les femmes qui courtisent les hommes ; elles sont donc obligées de se parer, tandis que les hommes n'ont pas besoin de faire des frais de parure. Celui qui douterait cependant de ce que nous alléguons n'aurait qu'à demander aux primitifs eux-mêmes si la parure est pour eux un moyen d'attraction sexuelle. Un Australien, interrogé là-dessus par Bulmer, répondit : « Pour plaire à nos femmes. » Dans l'île de Flinders, une révolte faillit éclater parmi les Tas-

(1) G. Bove a observé chez les Fuégiens que les hommes sont beaucoup plus avides de parure que les femmes (*Globus*, XLIII, 157). Lumholtz dit des habitants du Queensland, qu'ils considèrent comme peu convenable que les femmes se parent beaucoup (*top. cil.*, 178) ; Brough Smyth (I, 275) dit des tribus de l'Australie du Sud : « Les hommes n'apprécient pas beaucoup les parures des femmes. Celles-ci font peu de choses pour rendre leur extérieur plus attrayant. Il leur suffit que leurs charmes naturels attirent des admirateurs. »



maniens, quand le gouvernement leur défendit de se barbouiller d'oere rouge et de graisse, « car les jeunes gens craignaient de perdre la faveur des femmes, leurs compatriotes » (1). Cette signification principale de la parure primitive explique aussi d'une façon très simple pourquoi on ne se pare pour la première fois qu'à l'époque de l'initiation, qui marque le moment de la puberté.

Mais l'homme n'est pas seulement épouseur, il est aussi guerrier; il a donc deux raisons de se parer. Nous avons déjà dit que la plupart des parures servent autant à attirer l'autre sexe qu'à effrayer l'ennemi. Le rouge n'est pas seulement la couleur de la joie, mais aussi celle de la guerre. La coiffure de plumes qui rehausse la taille de l'homme se porte au combat comme à la danse; les cicatrices sur la poitrine qui excitent l'admiration des femmes, inspirent la frayeur à l'ennemi. Il est très difficile de trouver une parure primitive qui ait uniquement pour but de l'effrayer. Il n'y a guère que quelques dessins qui, du moins à nos yeux, tendent à ce seul but.

La parure ne perd aucun de ses droits avec la marche ascendante de la civilisation. Au contraire, un nouveau rôle vient s'ajouter à ceux qu'elle a joués jusque-là: elle doit servir à distinguer et à séparer les diverses classes. Les tribus primitives n'ont pas de parures distinctives, pour la simple raison qu'il n'y a chez elles ni classes ni états. Chez les chasseurs, on trouve à peine les premières traces d'une différenciation sociale. En Australie, les hommes les plus âgés et les plus expérimentés d'une horde jouissent d'une certaine autorité, « mais ils ne donnent aucun ordre, ils donnent seulement des conseils; car tout père de famille est despote dans son cercle étroit, tout homme est absolument libre » (2). « Aux îles Andamanes le pouvoir du chef est très limité. Il n'a pas le droit de punir et ne peut pas se faire obéir; chaque individu cherche son droit à ses propres risques et périls (3). » Les Boschimaus vivent dans une anarchie complète. Chez les Fuguégiens, « on n'a pas encore trouvé la moindre trace d'une organisation sociale ou d'un gouvernement » (4) et chez les Esquimaux aucun homme n'a le droit

(1) Bonwick, *Daily Life of the Tasmanians*, 25.

(2) Waitz-Gerland, VI, 790.

(3) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 109.

(4) Waitz-Gerland, III, 508.



de s'élever au-dessus des autres. Les différences de fortune entre les divers membres d'une horde primitive sont également presque nulles. L'abîme entre riches et pauvres, si profond dans les sociétés civilisées, ne s'est pas encore creusé chez eux. Un chasseur habile fera, il est vrai, un butin plus riche qu'un chasseur maladroit ; mais le meilleur chasseur lui-même est incapable de faire fortune, étant données les conditions changeantes et précaires de la vie de ces tribus ; en fin de compte, l'un reste aussi pauvre que l'autre.

Nous avons quelque peu insisté sur ces considérations, parce qu'elles nous expliquent la constance des modes primitives. Les changements de la mode sont chez les peuples civilisés une conséquence de la différenciation sociale (1). La mode suit presque toujours un mouvement de haut en bas. Ce sont d'abord les seules classes supérieures d'une société qui adoptent une nouvelle mode ; cette mode sert donc en même temps de marque sociale. Les classes inférieures s'efforcent naturellement d'adopter cette mode honorifique, et après un temps plus ou moins long, la mode qui était l'apanage exclusif d'une classe devient la mode générale, le costume national (*Nationaltracht*). Les classes supérieures cependant, qui ont toujours le même besoin de se distinguer extérieurement des classes inférieures, inventent et adoptent une nouvelle mode, et le jeu commence à nouveau. Nulle part nous ne pouvons mieux étudier ce mécanisme de la mode que dans l'Afrique du Sud. Les Cafres ont une hiérarchie sociale très développée, aussi leurs modes changent-elles rapidement, malgré toutes les prescriptions ou lois possibles ; les Boschimans voisins, au contraire, réalisent l'idéal social de l'anarchie : aussi leur mode est-elle tout à fait immobile.

Si l'on considère la puissante influence des choses visibles sur

(1) La différenciation sociale est la raison essentielle du changement des modes, elle n'est pas la seule. Dans beaucoup de cas, l'adoption d'une nouvelle mode est le résultat de rapports pacifiques ou guerriers avec un groupe social étranger. Ce motif manque cependant à la plupart des peuples primitifs, qui vivaient complètement isolés (au moins avant l'invasion des Européens) dans les contrées sauvages et rudes où ils s'étaient réfugiés en subissant l'assaut de peuples plus forts et mieux développés. Le changement fiévreux des modes modernes n'est pas un phénomène physiologique, mais pathologique ; c'est un symptôme et une suite de notre surexcitation nerveuse et de notre recherche folle de stimulants de plus en plus « originels » et forts.



l'esprit des hommes, et l'importance que présentent par conséquent les insignes de classe et de fonction sociale pour la conservation et l'établissement de l'organisation, on nous accordera que nous avons raison de dire que le progrès, bien loin de diminuer l'importance sociale de la parure, comme le croit Spencer, l'a au contraire augmentée. Reste à savoir quel sera le sort de la parure dans l'avenir. Il est évident qu'elle se trouve menacée d'un certain côté, et que cette menace devient de plus en plus pressante. Les progrès terribles réalisés chaque jour dans la construction de nos armes à feu rendent la parure guerrière, non seulement superflue, mais encore dangereuse ; le temps est proche, en effet, où il faudra renoncer définitivement aux panaches, aux couleurs claires et aux ornements de métal. D'autre part, les tendances démocratiques ou, pour mieux dire, antiaristocratiques de notre époque, menacent également la parure. Mais quand bien même ces aspirations humanitaires réussiraient à nous débarrasser de tous insignes de classes et de fonctions, de toutes distinctions de classes et autres bienfaits de la civilisation, pourraient nous ramener à la liberté et à l'égalité des Boschimans et des Australiens, il resterait toujours une différence sociale, la différence entre les deux sexes : et tant qu'il y aura deux sexes, il y aura une parure.



CHAPITRE VI

L'ART ORNEMENTAIRE

Dans l'état primitif, l'art d'orner les ustensiles est bien moins développé que celui qui consiste à parer le corps humain. Les membres de la tribu fuégienne la plus misérable savent déjà se parer, tandis que les chasseurs les plus civilisés de l'Amérique du Nord sont peu experts dans l'art d'orner leurs outils. Cet art fait même complètement défaut chez plusieurs groupes primitifs. Nous n'avons jamais pu trouver le moindre ornement sur un bâton ou sur un arc de Boschimans; un ustensile fuégien qui porterait des ornements serait une très grande rareté. Nous élargirons cependant cette conception de l'art ornementaire et nous parlerons de décoration même dans le cas où nous n'aurons affaire à aucune décoration proprement dite, mais seulement à une exécution soignée de l'outil.

Dans la plupart des cas, il n'est pas indifférent qu'un outil soit, ou non, *lisse* et bien proportionné. Une arme asymétrique n'atteint pas son but avec la même sûreté qu'une arme symétrique, une pointe de flèche ou de lance bien affilée entre mieux et plus profondément dans la chair qu'une lame mal affilée. On trouve cependant chez tous les peuples des outils de travail irréprochables dont la valeur pratique ne dépend aucunement du degré de perfection de la facture. La lampe en stéatite des Esquimaux, par exemple, n'a pas besoin d'avoir une forme très régulière ou d'être polie pour donner de la lumière et de la chaleur. Les paniers des Fuégiens seraient d'un usage aussi pratique s'ils étaient tressés avec moins de régularité. Les



l'art ornementaire des Xingus, les combinaisons géométriques en apparence arbitraires des Karayas ne sont que des imitations d'objets concrets dont les formes caractéristiques sont stylisées par les indigènes. Malheureusement, il n'est pas toujours possible de déterminer exactement l'objet naturel qui a servi de modèle. La croix si fréquente (fig. 2, *a*), dont l'existence en Amérique a fait bâtir tant d'hypothèses plus ingénieuses les unes que les autres, n'est rien d'autre qu'une espèce de lézard.

Tous ceux qui ont vu dans les forêts Camp les saillies arrondies des grands nids de guêpes, les reconnaîtront dans le dessin dentelé de la figure 2, *b*. Sont encore à mentionner comme très caractéristiques la chauve-souris, reconnaissable à ses ailes étendues (fig. 2, *c*), et les dessins représentant des serpents (serpent à sonnettes, fig. 3, *b*; serpent Cassiniane, fig. 3, *c*; la fig. 3, *a*, représente également un serpent). Les Karayas ne semblent pas connaître les vrais dessins d'hommes ou d'animaux, tels que nous les trouvons chez les Boshimans et les Esquimaux (1).

Cette découverte d'Ehrenreich n'est pas isolée, elle est seulement un chaînon dans une série considérable. William Holmes a pu prouver, en comparant de longues séries de dessins, qu'un grand nombre de figures de poteries américaines géométriques en apparence sont les représentations de l'alligator; d'autres dessins imitent la peau de divers animaux (2). Hjalmar Stolpe, qui a étudié, d'après la même méthode, l'art ornementaire du groupe de Raratonga-Tubuai, croit pouvoir affirmer que les dessins des habitants de ces îles sont exclusivement composés de figures humaines stylisées (3). Avant lui, Lane Fox avait déjà réussi à réduire à une forme humaine un motif construit librement en apparence. Partout où la question a été posée, la réponse a été la même.

Tous ces faits éclairent d'une manière décisive les observations isolées faites sur les ornements australiens. Quelques peuples anciens, écrit Chauney, aimaient à orner leurs boucliers de figures variées, telles que oiseaux, bêtes et objets inanimés. Les indigènes de l'Australie occidentale ornent leurs

(1) Ehrenreich, *Beiträge zur Völkerkunde Bräsiens*, 25.

(2) Holmes, *Ancient Art of the Province of Chiriqui*. *Annual Report of the Bureau of Ethnol.*, 1884-85, 178, 183.

(3) Stolpe, *Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker*; Vienne, 1892.



boucliers étroits de la même façon (1). » « Ils représentent sur leurs boucliers, en lignes grossières, des animaux, le lézard iguane, par exemple », dit Brough Smyth de tribus de Victoria. Les dessins qu'ils font sur leurs manteaux représentent des objets naturels. Un homme disait à Bulmer qu'il puisait ses idées

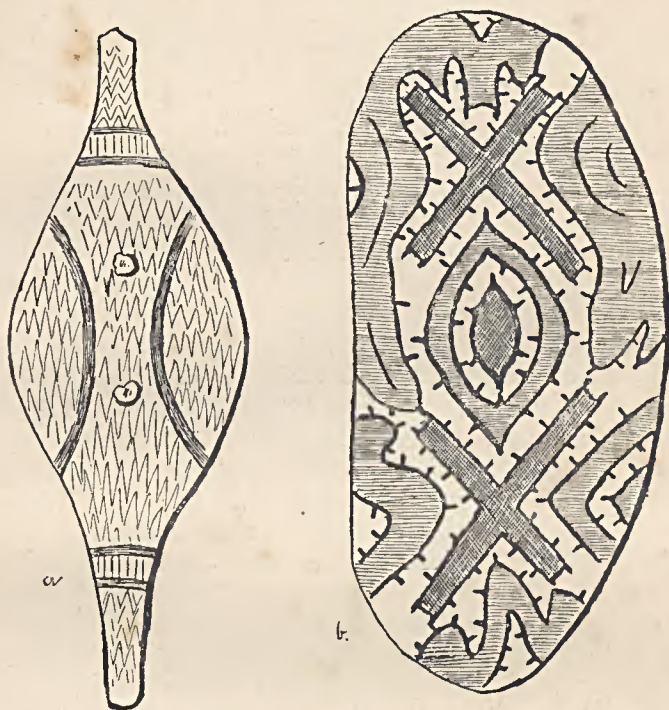


FIG. 4. — (a) Bouclier (Australie du Sud, d'après Eyre), (b) bouclier (Queensland, d'après l'original au Musée ethnogr. de Berlin). Le dessin de a est en partie gravé, en partie peint; le dessin de b est entièrement peint.

dans l'observation des objets naturels. Il avait copié les marques qu'avait fait sur un morceau de bois une larve, appelée krang ; il dessinait aussi de nouveaux dessins en prenant pour modèle des écailles des serpents et des lézards. D'après cet auteur, les in-

(1) Brough Smyth, II, 25.

digènes n'imitent jamais les formes des plantes ou des arbres (1).

Ce que cet indigène disait à Bulmer nous renseigne d'une façon satisfaisante sur les ornements australiens : maintenant, nous savons non seulement comment il faut les interpréter, mais aussi pourquoi nous ne le pouvons pas d'ordinaire. Si un animal entier est employé comme dessin ornemental, nous pouvons le reconnaître approximativement dans sa copie grossière ; mais la plupart des dessins australiens ne représentent que des parties d'animaux, — avant tout les dessins

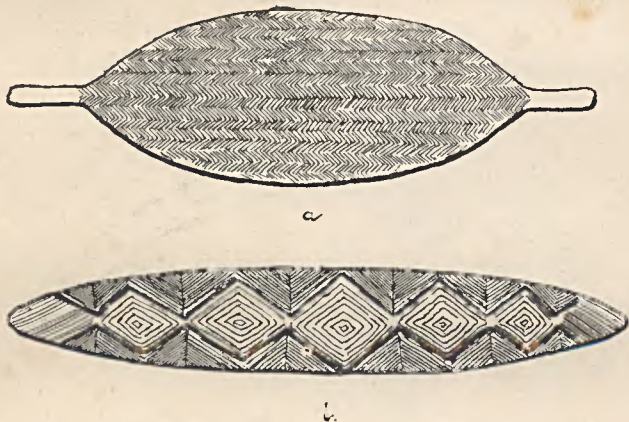


Fig. 5. — Boucliers australiens avec dessins gravés (d'après Brough Smyth).

de leur peau, — et dans ce cas, un Européen ne peut pas deviner leur signification, d'autant plus que les modèles sont toujours traités d'une façon conventionnelle.

Il nous est impossible pour le moment de prouver strictement ce que nous venons d'alléguer ; mais on ne pourrait pas prouver non plus que ces dessins sont des figures géométriques construites de toutes pièces. Notre interprétation à nous est entièrement d'accord avec tout ce que nous savons des primitifs ; elle a donc un haut degré de vraisemblance. Nos adversaires, d'autre part, ne peuvent baser leur hypothèse peu vraisemblable que sur l'apparence, et Ehrenreich nous a appris

(1) *Op. cit.*, I, 294.



combien l'apparence ici est trompeuse. Jusqu'à preuve du contraire, nous nous croyons donc autorisés à tenir le dessin sur le bouclier *b* de la figure 4, non pour une construction géométrique, mais pour l'imitation d'une peau de serpent; le bouclier en écorce (fig. 4, *a*) sera pour nous la représentation d'un oiseau; et nous regarderons les hachures en forme de losanges et de zigzags des autres figures (5 *a*, *b*) comme des dessins conventionnels de plumes, poils ou écailles. A côté des dessins imitant la peau, l'art ornementaire australien connaît aussi des figures entières d'hommes ou d'animaux. Sur les massues et les lance-sagaie (*Wurfbretter*), on trouve fréquemment des contours de cangourous, lézards, serpents ou poissons, très souvent la figure d'un danseur de corroboree dans

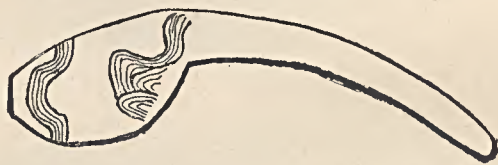


Fig. 6. — Boomerang australien avec une carte géographique incisée (d'après Brough Smyth).

sa position caractéristique, les jambes écartées. Ces dessins sont, dans la plupart des cas, grossiers et conventionnels; leur signification est néanmoins presque toujours très claire.

Une série d'autres motifs présente cependant un caractère très problématique; on les trouve sur quelques armes, tantôt seuls, tantôt accompagnés d'autres figures. Le dessin du boomerang (fig. 6) est en effet si étrange qu'il serait certainement resté pour nous une énigme si les Australiens ne nous en avaient pas donné eux-mêmes la clef. Ces lignes ondulées ne sont, en effet, rien autre qu'une carte géographique: « cela représente une lagune et probablement aussi un bras de la Broken River; l'espace entre les lignes est le pays habité par la tribu du propriétaire de l'arme » (1). D'autres peuples chasseurs savent dessiner des cartes — nous en connaissons d'excellentes faites par des Esquimaux — mais les Australiens

(1) Brough Smyth, I, 284.



seuls ont conçu l'idée d'en mettre sur leurs armes et leurs ustensiles. Nous verrons plus loin que leurs cartes doivent être regardées, non comme des ornements, mais comme une espèce de caractères d'écriture.

La plupart des ornements que les Mineopies peignent en rouge, en brun ou en blanc ou qu'ils gravent avec un morceau

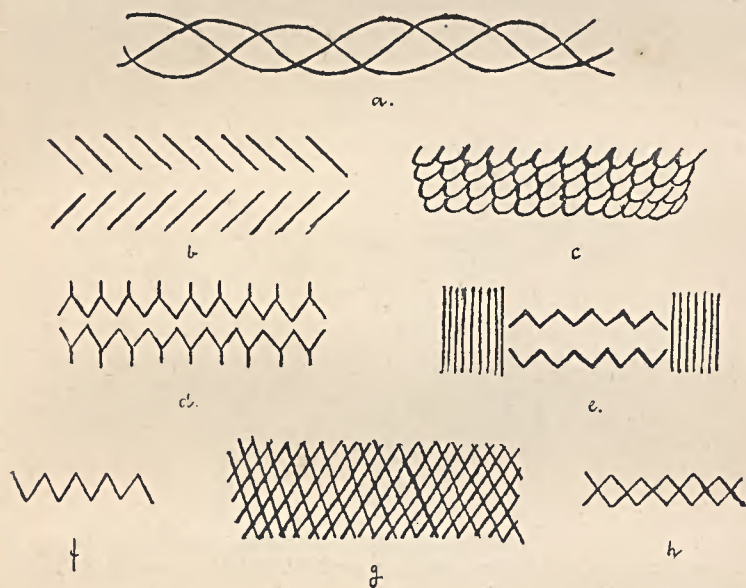


FIG. 7. — Ornements des Mineopies (d'après Man) : (a) peint avec de l'argile blanche sur les arcs et les plats, (b) sur les ceintures, (c) en blanc sur les coquillages, (d et e) sur les ceintures des femmes et les frontaux, (f) en jaune et en blanc sur arcs, seaux, canots et avirons, (g) gravé sur ceintures de femmes et peint en blanc sur des résonateurs (*Taktbretter*), (h) en blanc et en brun sur ceintures, bandelettes, plaques et coquillages.

de coquillage sur leurs outils ressemblent tellement aux ornements australiens qu'on est tenté de les interpréter de la même façon.

Rien ne nous permet cependant d'affirmer que les dessins des Australiens et ceux des Mineopies sont des copies d'objets analogues. Tandis que les observateurs mentionnent à plusieurs reprises que les Australiens empruntent leurs motifs à la nature, Man dit expressément que les Mineopies répètent



toujours leurs dessins traditionnels sans jamais les échanger. Ces dessins ne sont ni riches ni variés. Le fait que chaque espèce de dessin n'est employée que pour certains objets laisse supposer qu'ils ont une signification définie. Man, qui donne les noms de tous ces dessins, ne dit cependant rien de leur signification. Il serait peut-être possible de la découvrir en comparant les formes anciennes aux formes récentes ; mais les matériaux que nous avons à notre disposition ne suffisent pas pour entre-

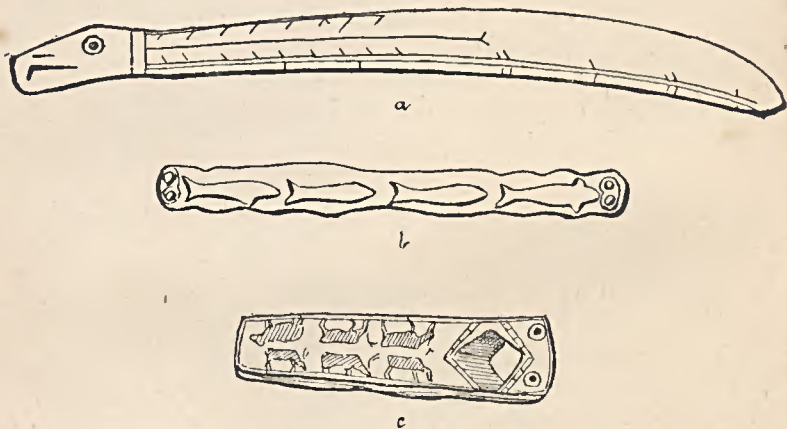


FIG. 8. — Outils en os des Esquimaux (d'après Jacobsen) : (a) couteau, (b) anse de seau, (c) instrument servant à la fabrication des flèches (*Pfeilstrecker*).

prendre pareille étude ; nous sommes donc obligés de laisser pour le moment sans réponse la question de savoir si les Mineopies ont emprunté leurs motifs à la nature.

L'art ornementaire des Esquimaux et de leurs parents ethniques est beaucoup plus riche et plus vivant ; il offre bien moins de difficultés. Point n'est besoin, en effet, de faire de longues recherches pour démontrer que les Hyperboréens doivent la plus grande partie de leurs ornements à l'observation de la nature. On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les figures qu'ils gravent sur leurs outils en bois ou en os : la tête d'oiseau du couteau, les poissons sur l'anse du seau, les rennes sur le *Pfeilstrecker*, toutes sont si bien caractérisées qu'il est impossible de ne pas les reconnaître. Souvent l'outil entier prend la forme d'un ani-

mal. Notre dessin montre un *Pfeilstrecker* en os auquel le sculpteur esquiman a donné la forme d'un renne, et deux étuis à aiguilles, dont le premier représente un poisson, le second un phoque; dans toutes les collections ethnographiques de quelque importance, on peut voir des objets semblables. A côté de ces figures, traitées librement et avec un certain réalisme, on en trouve d'autres qui sont faites d'une façon conventionnelle. Nous citerons ici un seul exemple : les petits cercles concentriques dont la partie centrale est fortement en relief, et qui se trouvent sur presque tous les objets en os. Dans la plupart des cas, ce sont des yeux; dans quelques autres, ils

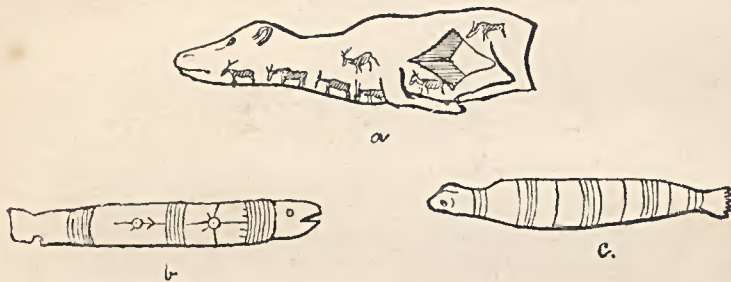


FIG. 9. — Objets en os des Esquimaux ayant forme d'animaux (d'après Jacobsen) : (a) *Pfeilstrecker*, (b, c) étuis à aiguilles.

remplacent, à notre avis, des perles que les Hyperboréens appréciaient autant que tous les autres peuples primitifs. Ces cercles ne sont plus, il est vrai, des motifs empruntés à la nature, mais ils nous font passer à une seconde catégorie d'ornements esquimaux, aussi riche que la première.

Les ornements de cette seconde catégorie se distinguent nettement de ceux que nous venons d'étudier. Pas un seul d'entre eux n'a un modèle naturel; ces rubans parallèles, ces lignes droites, croisées et en zigzag nous rappellent plutôt les figures produites dans la vannerie, la couture, etc. Caractériser ces divers dessins, c'est, en même temps, les expliquer. Il suffit du reste de nous rappeler l'emploi de ces objets pour détruire tous nos doutes à cet égard : tous ces dessins sont puisés à cette source abondante de l'art ornementaire qu'est la technique; ils sont des transformations et des copies de figures. Si nous



comparons les modèles techniques à ceux que fournit la nature ils nous paraissent pauvres et monotones. L'art ornementaire Hyperborcéens les a très souvent employés, mais il les a peu développés. Il se borne généralement à imiter les modèles les plus simples, le ruban, la couture et la bordure (1).

Il est difficile de dire d'une façon générale si l'art ornementaire des Mincopies a fait des emprunts analogues à l'art textile. Quelques dessins produisent bien une impression de ce

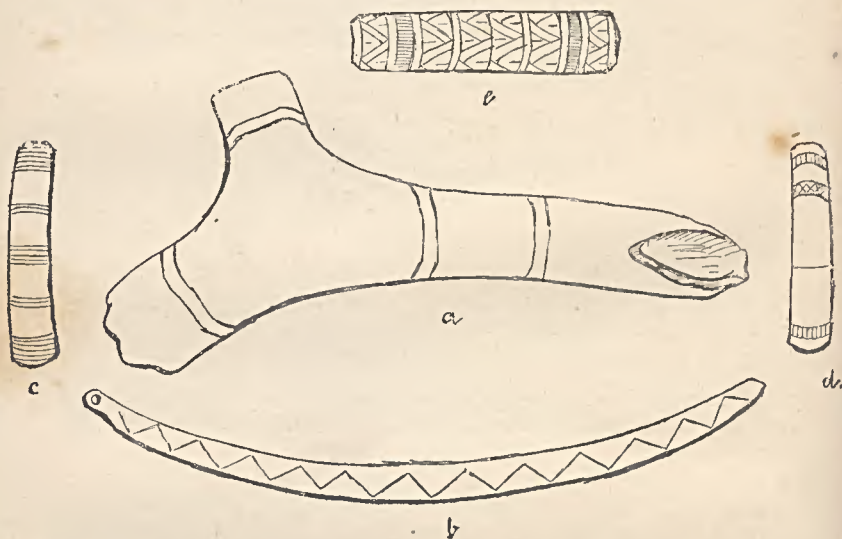


FIG. 10. — Outils esquimaux en os avec ornements d'ordre technique (d'après photographies): (a) bâton de commandement, (b) arc de vrille, (c, d, e) étuis à aiguilles.

genre, mais nous avons déjà vu qu'il faut se méfier des premières impressions. Il ne serait pas impossible qu'un dessin qui a l'air d'être la copie d'un ruban ou d'un dessin de vanne-rie ne soit en réalité qu'une reproduction conventionnelle d'une peau d'animal ou d'un serpent. Dans un seul cas, nous sommes autorisés à conclure dans le sens de l'emprunt aux arts textiles

(1) Cf. aussi Haddon, *op. cit.*, 75, 116 et surtout les chapitres, *Skenomorphs of Textiles*, pp. 89 et suiv., et *Skeuomorphic Pottery*, pp. 97 et suiv. (N. d. Tr.)

Les Mincopies sont le seul peuple réellement primitif qui connaisse l'art de la poterie. Ils font avec de l'argile des coupes grossières de taille différente qui leur servent de vaisselle. Un grand nombre de ces pots portent des ornements que nous croyons être destinés à imiter les vanneries d'un panier. La seule ressemblance n'autoriserait cependant pas cette affirma-

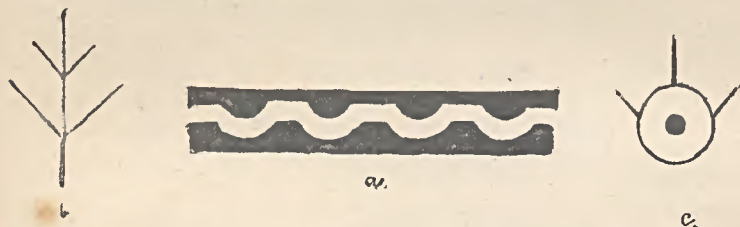


FIG. 11. — Détails ornementaux d'objets en os (Esquimaux. D'après phot.).

tion, mais notre hypothèse se justifie surtout par ce fait que les Mincopies entourent leurs pots d'une espèce de claie; le potier est donc presque inévitablement amené à imiter cette claie sur ses poteries. Au reste, nous reviendrons sur ce sujet.

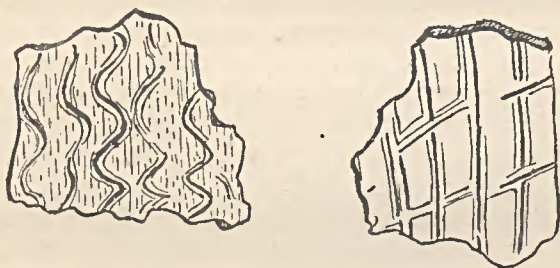


FIG. 12. — Fragments de pots des îles Andamanes (d'après Man).

Dans l'art ornementaire australien, nous pourrions prouver l'existence de modèles techniques en étudiant la peinture de certains paniers faits d'herbes, et les lances, dont les manches sont souvent ornés de rubans peints ou gravés (1). Sur leurs boucliers et massues, on voit souvent des dessins qui ressem-

(1) Voir Ratzel, *Völkerkunde*, II, 58, où deux de ces paniers sont reproduits.

blent beaucoup à des rubans ou des objets de tapisserie ou de vannerie ; dans beaucoup de ces cas, nous pouvons conclure que ce sont là réellement des imitations de dessins d'ordre technique. Mais nous avons déjà dit que la plupart de ces dessins ne sont que des reproductions de poils, de plumes ou d'écailles. Si l'apparence contredit parfois pareille interprétation, des raisons profondes parlent en sa faveur. Il est difficile de comprendre pourquoi l'Australien mettrait des dessins d'ordre textile sur des objets qui n'ont de rapport avec l'art textile ni dans leur fabrication, ni dans leur usage. Nous verrons, par contre, que l'idée d'orner ses armes avec des reproductions d'animaux et de robes d'animaux lui est nécessairement familière.

Dans l'art ornementaire primitif, les couleurs le cèdent de



FIG. 13. — Lance australienne à ornements techniques (d'après Brough Smyth).

beaucoup en importance aux formes. Les armes offensives des Australiens ne sont généralement pas peintes ; les dessins des boucliers, par contre, sont mis en relief par une peinture polychrome ; on remplit les lignes des dessins gravés avec des couleurs, du rouge alternant avec du blanc par exemple. Dans d'autres cas, les couleurs ne sont que appliquées superficiellement. On emploie, pour orner les objets, les mêmes couleurs que pour la peinture du corps. On préfère le rouge et le blanc ; le jaune et le noir sont moins fréquents ; le bleu, qui est très rare, paraît être d'origine européenne. Parmi les combinaisons faites avec ces cinq couleurs, celle du blanc et du rouge l'emporte sur les autres. Nous n'avons pas réussi à découvrir un principe conducteur dans ces combinaisons, nous avons cependant des raisons de croire que la couleur des ornements australiens dépend de celle des modèles naturels qu'on copie. Le dessin bariolé du bouclier de Queensland, par exemple (fig. 4, b), ressemble d'une manière frappante à une robe de serpent. Il est probable que les couleurs sont souvent choisies d'une façon arbitraire. L'art ornemental des îles Andamanes



ressemble à celui de l'Australie autant par les couleurs que par les dessins. Les Mineopies ne se lassent pas de répéter des combinaisons de lignes rouges et blanches. On emploie encore le brun ; le noir et le jaune paraissent manquer tout à fait. Ce sont les Hyperboréens dont la palette est la moins riche ; leurs peintures se détachent presque toujours en noir, quelquefois en rouge, mais toujours en une seule couleur sur le fond jaune des os.

C'est là tout ce que nous pouvons dire avec une certaine apparence de vérité sur l'origine des ornements primitifs. C'est peu de chose ; mais il ne fallait pas s'attendre à trouver davantage, car il n'est pas facile de moissonner là où personne n'a

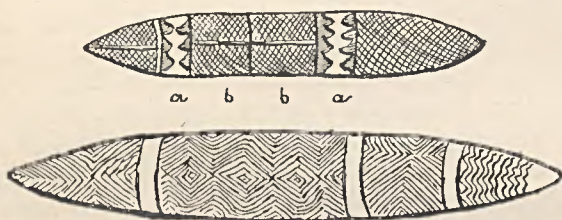


FIG. 14. — Un bâton de messenger et un bouclier (Australie). Le bâton de messenger porte (d'après Howitt) une invitation à la chasse aux émous (a) et aux wallabys (b).

encore semé. Le problème de l'origine des ornements primitifs ne saurait être résolu que par des recherches approfondies faites sur les lieux, et personne ne l'a essayé jusqu'à ce jour. Comme il nous est malheureusement impossible de faire de pareilles recherches, nous sommes obligés de nous borner à stimuler ceux qui sont en état de les faire, en montrant toute la pauvreté et toute l'incertitude de notre savoir sur ce point.

Nous avons appelé ornements toutes les figures que nous avons étudiées jusqu'à présent. Nous avons cependant dit dans notre introduction que ce nom ne saurait s'appliquer qu'à une partie de ces dessins, tandis que l'autre partie, les caractères d'écriture, les marques de propriété et de tribu, n'ont pas de signification esthétique. Essayons de séparer les deux groupes.



Nos caractères d'écriture ressemblent en général si peu à des ornements qu'il est difficile de les confondre ; il n'en est pas de même en Australie où caractères et ornements ont beaucoup d'analogie. Si l'on trouvait les dessins du bâton de messager (fig. 14) sur un bouclier, on les tiendrait certainement pour un ornement. Un Européen, en effet, ne reconnaît les caractères australiens que s'ils se trouvent sur un bâton de ce genre. Mais les Australiens ne mettent pas leurs caractères seulement sur des bâtons de messager. « Ils ont la coutume d'enregistrer des événements importants sur leurs boomerangs », nous dit un voyageur, en parlant d'une tribu du sud ; la même coutume semble exister au nord de ce continent, car Brough Smyth nous donne les dessins de quelques boomerangs du Queensland, et il a soin d'ajouter « que toutes ces figures ont une signification intelligible pour les noirs » (1). Mais si l'on voulait, d'après ces allusions laconiques, séparer les armes à écritures d'avec les armes à ornements, on verrait bientôt que ce serait peine perdue. Tout critérium sérieux nous manque. Nous ne savons même pas avec certitude si les Australiens possèdent des caractères d'écriture fixés d'une façon conventionnelle (2). Les connaissances que nous avons des rapports entre les ornements et l'écriture chez les Hyperboréens sont également très insuffisantes. On a prétendu que les figures d'animaux sur les objets avaient souvent la signification de caractères d'écriture que, par exemple, six rennes sur un *Pfeilstrecker* indiquaient simplement que son propriétaire avait tué six de ces animaux. Il est possible que pareille interprétation soit conforme aux faits dans un certain nombre de cas ; il n'est pas probable qu'elle le soit pour la majorité. Il est vrai que les peuples chasseurs du nord font usage d'une écriture pictographique. Mais ces dessins, tracés de façon très réaliste, n'offrent pas de critérium, qui caractérise toute écriture picto-

(1) Brough Smyth, II, 259, et I, 285.

(2) « Chez quelques tribus il y a incontestablement des formes conventionnelles et il est de toute importance de déterminer l'étendue de leur emploi et pour quelles tribus elles sont compréhensibles. Les recherches sur cette question et sur d'autres questions intéressantes n'étaient pas encore terminées, lorsque je fus obligé de publier les résultats de mes recherches. » (Brough Smyth, I, LIV). On pourrait donc espérer que les résultats de ces recherches très importantes seraient publiés plus tard. Cela ne s'est pas encore fait, à ma connaissance.



graphique : leurs formes ne sont pas conventionnelles et pour ainsi dire abrégées. Nous trouvons pourtant au nombre des ornements hyperboréens de vrais caractères pictographiques : les cercles par exemple, qui nous semblent être des images du soleil ou la lune. Ces cercles se trouvent fréquemment rangés dans une série régulière sur une ligne, et comme une figure analogue exprime chez les Indiens un certain espace de temps, il est possible que les Esquimaux leur attribuent un sens analogue. Si l'on nous demandait si cela ne représente pas simplement un cordon de perles, nous serions obligés d'avouer que cette interprétation est également légitime. On peut remplacer

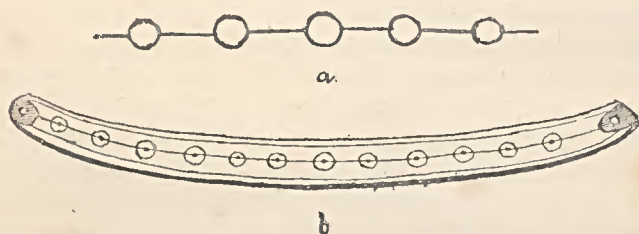


Fig. 15. — (a) Caractères pictographiques des Indiens, indiquant un espace de temps (d'après Mallery), (b) arc de vrille des Esquimaux (d'après phot.).

une supposition par une autre ; ce ne sont, en fin de compte, que des suppositions.

Il est beaucoup plus facile de distinguer les marques de propriétés des ornements proprement dits. Nous savons depuis longtemps que chez presque tous les peuples chasseurs chaque individu marque ses armes d'un signe particulier ; il est facile de comprendre pourquoi cet usage s'est développé plus spécialement chez les chasseurs. L'animal qui a été frappé par une flèche ou une lance ne tombe pas toujours à l'endroit même où il a été frappé, souvent on le trouve mort en un point fort éloigné du premier. Le chasseur perdrait donc son butin, s'il ne pouvait prouver ses droits par la marque de l'arme restée dans la blessure. L'Australien qui a trouvé un nid d'abeilles, sculpte sa marque dans l'écorce de l'arbre qui le porte, ce nid est désormais sa propriété individuelle comme les armes et les outils qui portent la même marque. Quelquefois les marques sur les

armes australiennes n'indiquent pas le propriétaire, mais le fabricant. « Chaque pièce, dit Honery d'une tribu, porte la marque de l'ouvrier qui la fabrique. Ces marques consistent en lignes courbées, dentelées ou en losanges (1). »

Malheureusement cet auteur a oublié d'ajouter des dessins, il est donc impossible de dire si les marques en question consistent seulement en lignes isolés ou si elles sont identiques aux dessins qu'on se fait sur la peau. S'il était permis de conclure de cette unique marque de propriété australienne qui est reproduite dans les *Reliquiæ Aquilanice* (2) à toutes les autres, il ne serait pas difficile de distinguer les marques des ornements, car la marque mentionnée est composée d'entailles isolées qui n'ont aucune ressemblance avec un dessin décoratif (3). Nous connaissons assez bien les marques que les Esquimaux mettent sur leurs flèches et leurs harpons; il est difficile de les confondre avec des ornements. Elles consistent en général en une ligne droite ou légèrement courbée avec des embranchements plus ou moins nombreux (fig. 11, b). À côté de celles-ci, nous en trouvons d'autres plus artistiques, par exemple celles que présentent les avirons de la baie de Kotzebue (voir fig. 16), « qui portent différents signes en diverses couleurs, de sorte que chacun reconnaît ceux qui lui appartiennent ». Les marques de propriété des Minicopies n'ont rien de commun avec leurs ornements. Chaque chasseur marque ses flèches et ses lances par un genre spécial de nœuds qu'il fait à la ficelle reliant la pointe de l'arme au manche.

Sans doute nous sommes encore très éloignés d'une connaissance approfondie des marques de propriétés primitives; mais nous pouvons d'ores et déjà dire qu'une petite partie seulement des ornements primitifs sert à marquer la propriété individuelle des objets. Cependant les marques sociales (marques de tribus ou de familles) sont très nombreuses, du moins parmi les ornements des Australiens. Collins avait déjà dit que chaque tribu australienne se servait d'un signe particulier pour ses armes et outils, signe qui permettait de reconnaître la catégorie à laquelle les objets en question apparte-

(1) *Journ. Anthr. Inst.*, VII, 253.

(2) P. 194.

(3) Les entailles que nous avons trouvées sur le dos de nombreux boucliers ont le même caractère non décoratif; nous croyons donc que ce sont des marques de propriétaires ou de fabricants.



naient; Brough Smyth, de son côté, nous renseigne un peu sur ce sujet en ce qui concerne les tribus du Darling supérieur. « Ils représentent sur leurs boucliers les kobongs de leurs tribus. » Les kobongs des Australiens correspondent aux totems des Indiens. C'est, dans la plupart des cas, un animal — un eangourou, un autour, un lézard ou un poisson — dont le nom désigne les membres d'une horde ou d'une tribu, et qu'ils vénèrent en qualité de protecteur, peut être aussi d'ancêtre. « Le kobong est le meilleur ami des indigènes, dit Gerland; il lui prête partout protection et aide. » Le guerrier australien

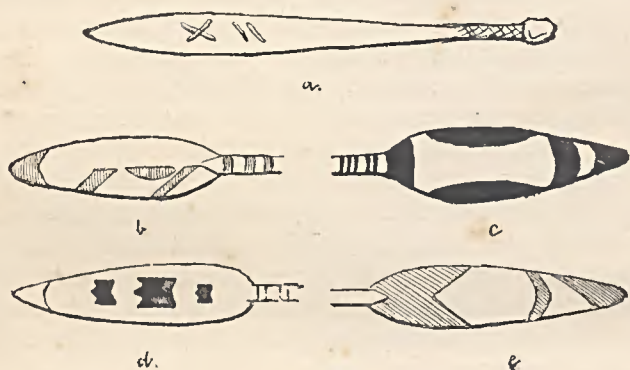


FIG. 16. — Marques de propriété : (a) massue austr. (d'après Lartet et Christy), (b, c, d, e) avirons des îles Aléutes (d'après Choris).

se sent lié à son kobong comme le chevalier européen se sentait lié à l'animal de son blason. Nos animaux de blason n'étaient nullement, autrefois, les spirituels symboles de vertu qu'une interprétation rationnelle voulait y voir; ils n'étaient simplement que les puissances protectrices ou les ancêtres des familles. La conséquence immédiate et naturelle de ces croyances était l'idée de mettre sur les armes ces animaux, fétiches protecteurs; et c'est ainsi que le guerrier européen met un ours ou un aigle sur son bouclier, tandis que l'Australien orne le sien de l'image d'un eangourou ou d'un serpent.

Le fait que les ornements des armes australiennes sont en grande partie des blasons nous éclaire sur deux points que nous avons déjà mentionnés, mais sans les expliquer: l'emploi fréquent de formes animales dans les dessins de la peau et leur



transformation conventionnelle. L'indigène dont le kobong est un animal relativement grand—c'est presque toujours le cas—ne saurait orner son bouclier d'une marque de tribu ou d'un fétiche plus puissant que la peau de son animal totem. Mais cette vénération pour son kobong, qui pousse l'indigène dans le sens que nous venons d'indiquer, le retient en même temps. Il est défendu à l'Australien de tuer son animal kobong ou si, par hasard cela est pas interdit, il doit du moins le ménager le plus possible. Il ne peut donc pas employer la peau même de l'animal; par conséquent il la remplace par une imitation peinte ou gravée. Ces imitations ne sont presque jamais fidèles; dans leur rigidité anguleuse elles rappellent plutôt un treillage qu'un plumage ou une robe d'animal. On pourrait croire qu'il en est ainsi parce que l'Australien a peu de talent artistique. Mais les Australiens font au contraire preuve d'un talent extraordinaire pour des imitations fidèles. Les matériaux employés et la technique n'expliquent rien non plus, bien qu'ils n'aient pas été sans influence, car on trouve sur les objets de bois australiens nombre de dessins gravés qui ont été exécutés de la même façon et sont pourtant plus fidèles. Il faut donc en chercher ailleurs la raison; il faut se demander si les Australiens n'ont pas voulu donner à leurs dessins une forme conventionnelle. Et, en effet, il en est ainsi. Les dessins en question sont des blasons, et les blasons ne présentent nulle part de dessins réalistes, en Australie pas plus qu'en Europe. Il ne s'agissait pas d'imiter fidèlement le dessin d'une robe de serpent ou les contours d'un kangourou, il s'agissait de représenter le blason d'une certaine tribu. L'Australien qui peignit le premier une peau de serpent sur son bouclier l'a probablement copiée le plus fidèlement possible, les autres n'ont pas imité le modèle naturel, mais la copie déjà faite (1), devenue blason; et comme on s'efforçait en outre de

(1) Voir sur les transformations graduelles d'un dessin Haddon, *op. cit.*, 311, Mr H. Balfour... describes how he started a similar experiment. He says: An original drawing of my own, representing a snail crawling over a twig, was given out to different people to be copied as I have described. In a series of twelve to fifteen copies thus obtained, the snail's shell gradually leaves the snail and becomes a kind of boss upon the twig, and finally the design is turned upside down; the artists at this stage being convinced, that the sketch is intended to represent a bird, the horns' of the snail having become the forked tail of the bird. It is seen that the extremes of the series are absolutely unlike each other, but in no case are any two adjacent sketches very dissimilar. (N. d. T.)

donner à la marque de la tribu une forme fixe et facilement reconnaissable et que cette forme se simplifiait de plus en plus, — ne fût-ce que par la paresse des dessinateurs, — elle devait avec le temps s'éloigner considérablement du modèle primitif. C'est de cette façon qu'on est arrivé à ces formes étranges, dans lesquelles l'esthétique trouve des preuves de sa théorie des origines géométriques des ornements. Les Australiens choisissent presque toujours leurs marques de tribus dans le monde animal; ce n'est cependant pas un usage général. Nous connaissons au moins *un* exemple remarquable d'une autre copie : les ébauches de cartes géographiques avec lesquelles quelques tribus de l'Australie méridionale marquent leurs armes.

Nous avons déjà dit que toutes les marques de tribus ne sont pas des figures d'animaux ; encore moins faudrait-il croire que tous les animaux qu'on puisse trouver sur les outils australiens soient des marques de tribus. Rien ne nous empêche de croire que les indigènes dessinent souvent des animaux qui n'ont aucun rapport avec leur kobong ; ils font cela simplement pour orner leurs instruments. L'indigène dont parle Bulmer choisissait les modèles les plus divers pour ses décorations.

Une chose dont il faut bien se garder, c'est de vouloir trouver, d'après la méthode de « l'éclaircissement mutuel », « le sens caché » des figures d'animaux chez les Hyperboréens, en partant de la signification d'une partie des ornements zoomorphes australiens. Les ornements zoomorphes des Hyperboréens ne sont certainement pas totémiques, pour la simple raison que le totémisme, si répandu dans l'Amérique du Nord, n'existe pas dans les pays habités par les Esquimaux (1). Nous ne savons pas si ceux-ci mettent des marques de tribu sur leurs objets. Cela est possible, la notion de « tribu » est cependant d'une importance très secondaire pour ces peuples dispersés en petits groupes éloignés les uns des autres. Quant

(1) Du moins on ne trouve pas chez eux le totémisme comme institution générale et principe social comme il existe en Australie et dans beaucoup de parties de l'Amérique. Les rapports existant entre les sorciers hyperboréens et leur démon-serviteur qu'on se représente souvent sous la forme de gigantesques ours blancs, nous rappellent cependant les rapports entre un guerrier indien et son totem.

Les rapports entre un homme et son totem ont un caractère d'utilité réciproque : le totem protège l'homme et celui-ci prouve son respect pour son totem de différentes manières. Frazer, *Totemism*. Trad. fr., 4. (N. d. T.)



aux ornements des Mineopies, ils se distinguent d'après les divers objets et non pas d'après les tribus; il ne saurait donc être question chez eux de marques de tribus.

Nous avons déjà découvert, parmi les ornements primitifs, des caractères d'écriture, des marques de propriété et des blasons de tribu; il serait étrange que nous n'y découvrions pas aussi des symboles religieux ou des signes magiques. En effet, nous en avons déjà trouvé: ce sont les figures de kobong australiennes qui ne sont probablement que des fétiches. En outre, il y a en Australie des « bois magiques », c'est-à-dire des baguettes et des petites planches dont se servent les sorciers. Elles sont presque toujours ornées de gravures. Sur quelques-uns de ces outils on découvre des contours d'hommes ou d'animaux; la plupart, cependant, sont couverts d'un fouillis de figures bizarres que nous savons à peine reconnaître, encore moins interpréter.

Mais nous ne trouvons ces marques étranges que sur des bois magiques, nous ne saurions donc les confondre facilement avec des ornements, mais tout au plus avec des caractères d'écriture avec lesquels elles sont peut-être apparentées. Nous sommes convaincus qu'il se trouve aussi maint signe magique au nombre des marques que les Hyperboréens gravent sur leurs objets; le peu que nous en savons ne nous permet cependant pas de l'affirmer (1).

Parmi tous les ornements auxquels nous avons pu attribuer une signification autre qu'esthétique, nous trouvons à peine un seul motif technique: nous pourrions donc supposer que l'art ornementaire primitif choisit les modèles techniques uniquement par besoin esthétique. Qu'est-ce qui pourrait, en effet, amener un Mineopie paresseux à graver sur le côté extérieur d'un pot l'imitation d'une claie, sinon le plaisir qu'il éprouve à regarder le dessin régulier ainsi produit. C'est peut-être justement par paresse, par esprit conservateur qu'il agit ainsi.

(1) Une Australienne malade disait à son médecin européen que son nom (à elle) avait été gravé sur un arbre par un indigène et que c'était là un indice sûr de sa mort prochaine. Le nom de la malade était Murrin, c'est-à-dire « feuille »; et après sa mort on trouvait en effet des feuilles gravées sur le tronc d'un eucalyptus; les sorciers attribuaient ces gravures à un démon (Br. Smyth, I, 469). On trouve aussi de pareilles figures sur des arbres dans le voisinage des tombes et des endroits où l'on avait accompli les cérémonies d'initiation. Nous ne savons rien de leur signification.



Holmes a expliqué longuement dans ses articles sur la céramique de certaines tribus peaux-rouges pourquoi les potiers primitifs décorent si souvent leurs produits des dessins textiles. La poterie est un art relativement jeune, beaucoup plus récent que l'art de la vannerie qui est en somme très développé, même chez les tribus les plus grossières. Le panier a partout précédé le pot, il sert donc partout de modèle à ce dernier. « Le pot d'argile est un usurpateur qui a assumé (1) la place et l'aspect extérieur de son prédécesseur. On veut que le pot ressemble le plus possible au panier. On ne se contente pas de lui en donner la forme ronde, on lui donne aussi le dessin que présentait le panier tressé ; non parce qu'on croit rendre le pot beau ou plus pratique, mais simplement parce qu'on a tellement l'habitude de voir ces dessins sur les récipients qu'on ne peut plus se figurer ceux-ci sans ceux-là. Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui croient que pareille action serait trop stupide même de la part de « sauvages », que les paysans de certains de nos pays civilisés exigent toujours les mêmes peintures sur les plats ou les pendules qu'ils achètent ; et cela pour la simple raison que les roses grossières sur les cadrans des pendules ou les cordons blancs sur les plats sont, à leur avis, un complément nécessaire des objets en question. On peut expliquer d'une façon analogue la présence d'ornements en forme de ruban sur les lances des Australiens. Ces rubans peints ou gravés remplacent un vrai ruban dont on s'est servi autrefois pour attacher la lame au manche et qui a été rendu superflu par les progrès survenus dans la fabrication des lances (2). Est-ce que les gravures « géométriques » sur les objets d'os des Hyperboréens n'auraient pas, par hasard, la même signification ? Il est évident que la plupart de ces gravures ne sont pas seule-

(1) Chez diverses tribus on se sert encore aujourd'hui de paniers pour conserver des liquides ; chez les Cafres et chez certaines tribus américaines par exemple.

(2) Dans le Musée de Fribourg se trouvent deux assagaïes (de l'Australie septentrionale) qui confirment très bien ce que nous venons d'avancer. La lame en quartzite de la première est ficelée au manche, la lame d'obsidienne de la seconde est collée avec une espèce de gomme. Cette gomme porte des peintures qui imitent des cordons. On pourrait, il est vrai, renverser tout cela et dire que l'on voulait rappeler par la peinture en question que la manière de coller la lame au manche a moins de valeur que l'autre qui consiste à la lier. Mais, dans ce cas même, il n'y aurait pas de signification esthétique.



ment des imitations, mais souvent des interprétations et transformations de modèles techniques. Nous pouvons cependant supposer à bon droit qu'ici encore on a commencé par l'imitation habituelle de rubans et de cordons véritables.

Bien entendu, nous nous gardons bien de nous tromper nous-mêmes ou de vouloir tromper les autres : tout ce que nous venons de dire de l'origine des ornements géométriques n'est basé que sur des suppositions, mais atteint cependant un trop haut degré de vraisemblance pour nous permettre d'attribuer aux ornements d'origine technique cette valeur purement esthétique que nous nous sommes vus obligés d'attribuer aux ornements d'origine naturelle. En tous cas, nos recherches suffisent pour nous forcer à avouer qu'une grande partie des figures que nous avons tenues d'abord pour des ornements primitifs ne doit pas uniquement son existence à un besoin esthétique, mais à des raisons très diverses. Nous devons avouer aussi qu'il est complètement impossible de distinguer ces ornements apparents des ornements réels. Ce n'est du reste pas nécessaire. Nous avons déjà prouvé ailleurs que tous les symboles religieux, blasons, marques de propriété et caractères d'écriture remplissent une fonction esthétique à côté de leur fonction pratique ; nous pouvons donc les considérer comme étant des ornements d'ordre secondaire. Démontrons notre idée par un exemple. Nous choisirons pour cela un groupe très éloigné des ornements proprement dits : celui des caractères d'écriture. Pour nous bien convaincre du caractère artistique de l'écriture, nous n'avons pas même besoin de regarder les miniatures ornées d'or et de couleurs élatantes du moyen âge, ou les merveilleuses impressions de la Renaissance avec leurs belles majuscules ; il suffit pour cela que nous prenions une de ces lettres que le facteur nous apporte tous les jours, pourvu qu'elle ne soit pas écrite d'une main trop peu exercée ou de celle d'un grand savant. La première chose que nous exigeons d'une écriture, c'est qu'elle soit claire, lisible ; mais ce n'est pas tout. Le négociant qui cherche un commis veut que celui-ci ait une écriture non seulement lisible, mais aussi belle, et même ceux qui ne gagnent pas leur pain en exerçant l'art du calligraphe se donnent la peine d'écrire le mieux possible, à moins qu'ils n'aient acquis au lycée la conviction qu'une écriture illisible et laide est le meilleur indice d'un génie extraordinaire.



Considérez un autographe de Gœthe, par exemple celui de l'album des États-Unis reproduit dans l'édition du *Bibliographisches Institut*. Si Gœthe avait voulu se borner à être lisible, il aurait fait pas mal de traits de plume en moins. Mais le soin qu'il apporta à tracer les majuscules, les boucles et arcs, vigoureux et gracieux en même temps, les espaces égaux qu'il ménageait entre les lignes, tout cela prouve que l'autographe ne devait pas seulement briller par l'idée qu'il exprimait, mais aussi par sa forme. Nous avouons, du reste, qu'un autographe de Gœthe nous produit une impression beaucoup plus agréable que ses dessins, qu'il considérait lui-même avec tant de plaisir (1). Les Japonais, peuple d'artistes s'il en fut, estiment la calligraphie à l'égal des autres arts. Beaucoup de grands maîtres de la peinture japonaise doivent autant leur gloire à la beauté de leur écriture qu'à celle de leurs tableaux (2).

Tout ce que nous avons dit de l'écriture garde sa valeur quand nous étudions les autres produits de l'art. Tous les symboles, blasons, marques, en un mot, tous les signes dont le rôle principal est un rôle pratique, se rangent, en ce qui concerne leur forme, parmi les objets qu'étudie l'esthétique. Il est vrai

(1) Ceux qui ne connaissent pas l'esprit qui domine l'esthétique moderne trouveront peut-être incompréhensible que cette science n'ait jamais songé à étudier le caractère esthétique de l'écriture. Il est évident que l'étude de matériaux si riches et si accessibles contribuerait beaucoup à nous faire connaître le goût de classes, nations et époques entières. Mais cette idée est beaucoup trop banale pour que l'esthétique se laisse distraire, ne fût-ce que pour un instant, de ses spéculations et de ses expériences si profondes.

(2) « On vœuère également Kosé no Kanaoka, le grand maître des peintres, et Ono no Tofu, le grand calligraphe du Japon. » (Brinkmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, I, 174. Cf. aussi Gonse, *l'Art Japonais*, I, 195.) En Chine, on estime la calligraphie également beaucoup. « Les peintres chinois ont été, avant tout, des dessinateurs et des calligraphes. La nature même de l'écriture chinoise impose à celui qui en veut tracer les caractères une étude, une éducation de l'œil et de la main analogue à celle qu'exige le dessin. Les traits de ces caractères ont, en effet, des finesses, des souplesses, des brusqueries d'arrêt, des grâces de courbure, des énergies soudaines ou des écrasements progressifs, qu'un très long apprentissage du coup de pinceau peut seul donner. C'est, en outre, une opinion reçue des lettrés en Chine que les caractères de l'écriture transmettent à l'idée qu'ils expriment quelque chose de leur beauté graphique et que la pensée qu'ils enveloppent prend en eux une nuance délicate, un tour particulier » (Paléologue, *l'Art chinois*, 242.) Les Arabes estimaient fort qui savait bien écrire; il existe des listes de calligraphes célèbres; c'est le Coran, comme de juste, qu'on écrivait avec le plus de soin. (N. du Tr.)



que jusqu'à maintenant l'esthétique a dédaigné de s'occuper de l'étude de ces signes : Fechner, dont le regard clair voyait dans l'étude des formes les plus simples l'une des tâches les plus pressées de l'esthétique, recommanda et employa la méthode d'après laquelle on mesure les formes et les dimensions des objets usuels (1).

Mais, en mesurant des briques, des tablettes de chocolat, des feuilles de papier à lettres et des tableaux, on oubliait de chercher les « proportions les plus simples » là où il était facile de les trouver. On ne saurait assez répéter que la plus grande faute de la science de l'esthétique est de négliger l'étude des formes primitives, car il s'agit bien ici de résoudre cette question : Y a-t-il des conditions générales de plaisir esthétique, y a-t-il un beau absolu ? Les esthéticiens, il est vrai, estiment que leurs principes n'ont pas besoin d'être examinés au point de vue de leur valeur absolue, mais beaucoup de choses ont été considérées comme définitivement acquises jusqu'au jour où l'on trouvait qu'elles étaient, en réalité, tout autres. En tout cas, il faudrait prouver d'abord que les principes esthétiques actuels ont réellement une valeur générale ; cette preuve ne saurait cependant être fournie que par une étude ethnographique comparée qui doit commencer par les peuples les plus primitifs. Si nous retrouvons alors dans les produits artistiques des primitifs les mêmes principes esthétiques qui dirigent également la création artistique des civilisés, nous aurons encore à chercher si les principes en question sont chez les peuples inférieurs au même stade d'évolution que chez les peuples supérieurs, ou s'il y a des différences de formes, une évolution du grossier au raffiné, du simple au composé. Les remarques qui vont suivre n'épuisent la matière en aucune façon. Nous devons et nous pouvons nous borner à mettre en relief certains points principaux.

Si nous comparons le dessin d'une ceinture andamane (fig. 17) avec un de ces dessins qui couvrent le papier de nos murs, nous reconnaitrons que, malgré toutes les différences, le même principe domine dans les deux. Les traits sur la ceinture se répètent aussi régulièrement que les fleurs sur le papier : c'est la même série rythmique. Cette analogie ne se

(1) Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, I, 190.



borne nullement au eas qui nous occupe actuellement ; au contraire, si nous continuons nos recherches, nous arriverons à la conviction que le principe de l'ordre rythmique domine l'art des peuples les moins civilisés de la même façon que celui des nations les plus avancées. Nous pouvons donc dire que le rythme produit partout le même plaisir à l'homme (1). Le rythme consiste en la répétition régulière d'une unité quelconque : d'un son, d'un mouvement, ou, comme dans le eas présent, d'une figure. L'unité rythmique n'a cependant pas besoin d'être une unité au sens propre du mot ; au contraire, elle est composée de plusieurs éléments, mais elle doit en tout eas produire l'effet d'une unité. Le eas le plus simple se produit quand une série rythmique est formée par la répétition régulière d'une vraie unité : point, ligne droite,



FIG. 17. — Ceinture des Mincopies (d'après Man).

eerele. Ces unités sont relativement rares dans l'art décoratif des peuples supérieurs ; elles sont, par contre, fréquentes — et c'est là un trait caractéristique, dans l'art ornementaire des primitifs (2). Sur les outils des Mineopies, on trouve souvent des séries rythmiques qui consistent en lignes droites et parallèles qui se suivent à intervalles réguliers. Les Australiens ornent quelquefois le bord de leurs boucliers d'une série de petits eereles ; le même ornement modeste est en faveur chez les Hyperboréens. Les séries de figures animales sur les outils en os des Esquimaux sont également arrangées selon le même

(1) Ce n'est pas à nous de rechercher ici les raisons de ce plaisir. Il nous serait du reste impossible d'en donner une explication satisfaisante. Gurney a très bien prouvé dans son livre *The Power of Sound* que toutes les hypothèses actuellement en cours sont insuffisantes pour expliquer les émotions auxquelles nous faisons allusion.

(2) En Europe on ne trouve pareilles séries primitives que dans l'art populaire, surtout dans la poterie. On les voit souvent sur les bords des plats en terre que l'industrie privée de Heimberg (près de Thoun) envoie aux foires de Suisse et de l'Allemagne du Sud.



principe. Il n'y a cependant pas une seule tribu primitive qui se soit bornée à ces dessins simples. Nous en trouvons de plus compliqués même aux premiers temps de l'art décoratif. Il est vrai que ce progrès s'imposait tellement qu'il était impossible de l'éviter. Nous avons parlé tout à l'heure d'un dessin mincopie composé de lignes parallèles ; on n'avait qu'à joindre par un trait l'extrémité supérieure d'une ligne à l'extrémité inférieure de la ligne suivante et le zigzag était créé (1). Le zigzag régulier formé de deux unités domine dans l'art décoratif primitif. Il se trouve sur la plupart des boucliers et massues des Australiens ; il est peint en rouge ou en brun sur presque tous les objets et armes des Mincopies, il se trouve plus fréquemment que tout autre dessin sur les étuis à aiguilles, les manches de vrille et les anses de seau des Hyperboréens. Nous trouvons cependant que le zigzag est déjà dépassé par l'art primitif, même chez les Mincopies. Sur les ceintures de ce peuple (fig. 17), par exemple, nous voyons deux séries parallèles de zigzags formant une partie d'unité rythmique. L'étui à aiguilles que nous avons reproduit à la figure 10 (e), prouve que les Hyperboréens savent construire des séries rythmiques très compliquées.

Si nous attribuons à cet ordre rythmique, si fréquent dans l'art décoratif des peuples chasseurs, une importance esthétique, nous ne prétendons par là nullement que son origine soit du même ordre. Nous sommes, au contraire, convaincus que l'artiste primitif n'a pas inventé le principe régulier, mais qu'il l'a trouvé, et qu'il l'a trouvé dans l'art du vannier qui est obligé d'arranger ses matériaux d'une façon régulière. Il est probable que c'est par habitude et non par plaisir esthétique qu'on a d'abord imité les dessins textiles ; ce n'est que peu à peu qu'on s'est aperçu de leur valeur esthétique et qu'on a commencé à combiner et enrichir les séries régulières. Il serait naturellement difficile de dire où l'imitation mécanique cesse et où commence le travail esthétique. En tout cas, on a tout aussi bien le droit de prétendre que c'est l'arrangement régulier qui a provoqué le plaisir qu'on éprouve à observer la

(1) Nous ne prétendons cependant pas que le zigzag ait été inventé partout de la façon indiquée. Même chez les Mincopies il peut avoir été trouvé de diverses manières. Il s'agit pour nous seulement de l'opposer, en tant que forme compliquée, à la forme la plus simple qui précède.



régularité, que de prétendre que c'est ce plaisir qui a provoqué l'arrangement régulier.

Si le principe de régularité a dû être introduit dans l'art décoratif par l'imitation de modèles techniques, un autre principe, également d'une valeur générale, a vraisemblablement pour origine l'imitation de modèles naturels : nous voulons parler de la symétrie. Nous avons vu que l'art ornementaire primitif emploie volontiers des modèles naturels et surtout des

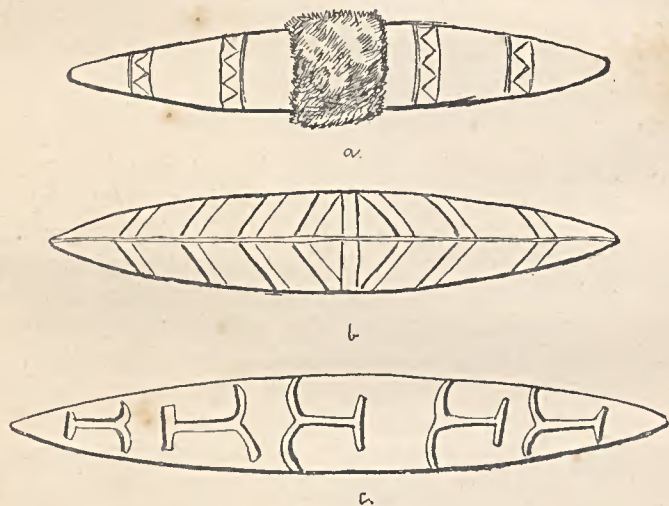


FIG. 18. — Boucliers australiens (d'après Brough Smyth).

formes humaines et animales. Mais, comme la nature a donné une forme symétrique à ses modèles, l'art a également donné une forme symétrique à ses imitations. Cette dérivation est plus qu'une construction volontaire ; la preuve en est fournie par cette limitation singulière dans l'emploi symétrique des motifs, que nous pouvons observer autant chez les Australiens que dans l'art décoratif antique et gothique. Regardons d'abord les trois boucliers australiens de la figure 18 et redressons-les verticalement. Le premier (a) est complètement symétrique, aussi bien verticalement qu'horizontalement. Les dessins des deux autres boucliers ne sont, au contraire, symétriques que

dans un seul eas ; le nombre des figures des deux moitiés n'est pas le même. Dans cette particularité, très fréquente en Australie, et qui passe pour une règle de bon style en Europe (1), nous voyons une preuve de ce que nous venons d'avancer. La symétrie horizontale unilatérale des dessins de boucliers correspond exactement à la symétrie horizontale et unilatérale des formes animales. Le fait que l'art décoratif primitif a emprunté à la nature le principe de la symétrie ne nous confère cependant pas le droit de prétendre qu'il n'ait pas aussi puisé à d'autres sources. Nous avons déjà dit au commencement de ce chapitre qu'on était obligé, pour des raisons pratiques, de donner aux objets et aux armes une forme symétrique ; il est donc naturel que la forme symétrique de l'outil provoque sa décoration symétrique.

En tout cas, le principe artistique de la symétrie doit avoir des raisons très générales et qui sautent immédiatement aux yeux, car il n'y a aucun peuple qui ne l'ait mis en vigueur, et les sculpteurs des boucliers australiens reconnaissent sa valeur, comme l'ont reconnue les architectes du Parthénon (2). Il est vrai que l'exécution artistique des primitifs est bien inférieure à celle des peuples supérieurs. Ils sont déjà satisfaits si leurs productions artistiques causent une impression sommaire de symétrie ; aux îles Andamanes et en Australie, on supporte des défauts de cet ordre qui choqueraient beaucoup l'œil exercé d'un Grec. Du reste, nous trouvons aussi en Australie un certain nombre de dessins à symétrie, par exemple des massues et des boucliers dont les dessins ne portent pas la moindre trace d'arrangement régulier. C'est sur les boomerangs que nous pouvons constater le plus souvent cette absence de symétrie. Nous rappelons ici à nos lecteurs un rapport cité plus haut sur l'habitude qu'ont certaines tribus du Sud, « de noter les événements importants sur leurs boomerangs ». Il est très possible que les dessins symétriques en question soient des

(1) Cf. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, IV, chap. xxviii.

(2) La seule exception à ce principe qu'on pourrait faire valoir est seulement apparente : les Japonais arrangent leurs décorations asymétriquement. Le charme particulier de ces décorations asymétriques doit cependant son origine à ce qu'elle est liée à la forme symétrique des objets décorés. L'art japonais dépend donc, comme les autres arts, du principe de la symétrie, il l'applique juste là où il paraît le contredire.



caractères d'écriture et non pas des ornements; par conséquent, les considérations d'ordre esthétique ne jouent qu'un rôle secondaire dans leur fabrication. Enfin, nous connaissons tout un groupe de figures qu'on met sur les armes en guise de marques de propriété ou de tribu et qui excluent par leur caractère même tout arrangement symétrique : nous voulons parler de ces cartes géographiques dont nous avons reproduit un échantillon.

Nous sommes obligés d'abandonner ces recherches aux esthéticiens. Pour nous, il s'agit moins de répondre à des questions que d'en poser : nous pouvons donc nous borner aux quelques allusions que nous venons de faire.

Plus d'une fois nous avons été amenés dans le cours de nos recherches à parler des rapports qui existent entre l'art ornementaire et la civilisation primitive; maintenant que nous connaissons l'art ornementaire dans ses traits essentiels, nous pouvons aussi essayer d'étudier les rapports en question. Dans un autre chapitre, nous avons expliqué comme quoi la forme de production est le facteur essentiel de la civilisation qui prête un caractère défini à toutes les manifestations artistiques d'un groupe social donné. Si notre hypothèse est juste, nous découvrirons aussi des rapports entre l'art décoratif et la forme de production des tribus de chasseurs. Et, en effet, l'influence de la chasse se fait sentir dans le caractère général de l'art ornementaire primitif. La pauvreté et la grossièreté des dessins faits par les chasseurs est une conséquence et en même temps une image fidèle de toute la misère matérielle et intellectuelle dans laquelle ils croupissent, par suite de leur situation toute primitive. La misère — le butin maigre et peu certain de la chasse ne leur permet jamais de se mettre à l'abri de la misère — la misère, disons-nous, leur défend de s'occuper de choses qui ne sont pas en rapport direct avec leurs besoins et leur bien-être momentanés; la vie errante, conséquence inévitable de la chasse même dans les pays les plus riches en gibier, les empêche de développer leur art technique, ce qui les met dans l'impossibilité de développer et d'enrichir leur art ornementaire. La pauvreté de l'art décoratif primitif est d'autant plus frappante que celui-ci montre partout les mêmes traits; dans le Nord, comme en Australie, comme aux îles Andamanes, nous trouvons les mêmes dessins rudimentaires, abstraction



faite de quelques nuances d'ordre secondaire. Cette monotonie des produits artistiques nous fait penser à la production qui est également très peu variée. Si le caractère de l'art décoratif dépendait, comme on l'avait souvent prétendu, du climat ou de la race, il devrait au moins différer complètement des Australiens aux Hyperboréens. Or il n'est pas difficile de prouver l'existence des rapports entre la production et la décoration primitives.

Les modèles que les chasseurs ont empruntés à la nature sont presque toujours des formes animales ou humaines. Ils choisissent donc les objets qui offrent pour eux le plus grand intérêt pratique. Le chasseur primitif abandonne aux femmes le travail, inférieur à ses yeux, de compléter son menu par des plats d'origine végétale, dont il ne peut pas se passer entièrement, mais il ne s'occupe pas lui-même des plantes. Dans ces conditions, il est clair qu'il n'y a pas dans l'art ornementaire des peuples chasseurs trace de formes végétales, formes qui se sont si richement et si gracieusement développées chez les civilisés (1). Nous avons déjà dit que ce contraste a une signification très profonde. Le passage de l'ornement emprunté au monde animal à l'ornement emprunté au monde végétal est en effet le symbole du plus grand progrès qui se soit accompli, c'est-à-dire du passage de la chasse à l'agriculture. Mettons ce pendant tout de suite nos lecteurs en garde : nous ne voulons pas dire par là que le passage à l'ornement d'ordre végétal est contemporain du passage à l'agriculture. Chez les agriculteurs primitifs, l'art décoratif se développe d'abord en ce sens que les motifs techniques deviennent plus riches et plus soignés, tandis que les motifs empruntés à la nature se conventionnalisent et diminuent en nombre. L'ornement d'ordre végétal n'est connu que par un seul peuple d'agriculteurs primitifs, par les Dayaks de Bornéo, chez lesquels il a certainement été introduit par les Chinois et les Indiens. On le cherche en vain sur les beaux tissus péruviens d'Ancon. Nous croyons, par contre, le reconnaître très nettement sur quelques-uns des plus anciens

(1) On sait que les hommes primitifs ne se parent presque jamais de fleurs, et pourtant le pays des Boschimans et celui des Australiens en regorgent à certaines époques de l'année. Les malheureux Tasmaniens seuls faisaient une exception à cette règle. Bonwiche dit qu'ils aimaient à se parer de fleurs et à en joncher leurs tombeaux.



bronzes chinois ; en Égypte, on a dû le connaître de très bonne heure. Tous les autres motifs de décoration primitive empruntent leurs formes à la technique, bien entendu à cette forme de la technique qu'admet et exige la vie peu stable des chasseurs, c'est-à-dire à la vannerie. La pauvreté et l'étroitesse de la vie des chasseurs ne permet cependant pas de développer beaucoup cet art. Ce n'est que dans des conditions plus favorables que l'art textile pouvait étaler toute sa richesse ; les chasseurs n'en connaissaient que les dessins les plus simples et les plus monotones.

L'homme, cependant, n'imité pas seulement les motifs qu'il a à sa disposition, il les transforme aussi. Il donne à ses modèles des formes plus fines, plus variées ; on peut citer comme exemple les ornements d'origine textile qui se trouvent sur les sifflets et étuis à aiguilles des Hyperboréens. Cependant on simplifie souvent les formes originales pour faciliter le travail. C'est sans doute de cette façon que sont nées beaucoup de ces formes bizarres de l'art décoratif australien, dont la signification ne laisse pas d'être énigmatique au premier coup d'œil. La paresse des artistes a de plus en plus simplifié l'imitation des formes naturelles, et à la fin l'ornement n'a plus qu'une ressemblance très faible avec son modèle (1). Cependant les motifs d'ordre technique eux aussi souffrent très souvent de cette paresse. Le Minéopie, par exemple, ne se donne nullement la peine d'imiter exactement sur ses pots les dessins d'une corbeille, il se contente de les indiquer superficiellement. Quelles que puissent être cependant les raisons de ces transformations, celles-ci ne témoignent jamais d'une invention très vive ou très vigoureuse. Quelques historiens de la civilisation ont voulu douer l'homme primitif d'un excès d'imagination. S'il en avait réellement beaucoup, ses produits artistiques en donneraient la preuve.

La forme des ornements primitifs dépend en grande partie directement des matériaux imités. La préférence qu'on a, comme on l'a souvent constaté, pour les dessins anguleux et à lignes droites s'explique en bien des cas par l'imitation des

(1) Nous avons déjà dit que les raisons de ces transformations graduelles sont multiples. C'est dans l'art mélanésien qu'il est le plus facile de suivre ce processus de transformation qui ne se borne aucunement à l'art des chasseurs. Voir Stolpe, *Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker* et Haddon (*op. cit.*, *passim*). (N. d. T.)



dessins d'ordre textile. Il est vrai que les Australiens aiment à donner des formes anguleuses même à des dessins qui imitent des objets naturels. Combien, par exemple, la reproduction artistique d'une fourrure ou d'un plumage sur les boucliers australiens ne ressemble-t-elle pas à l'imitation d'un morceau de vannerie ! Brough Smyth, qui n'a pas négligé d'observer cette particularité, l'explique par la seule incapacité des « sauvages, qui ne sont pas capables de tracer un cercle ou une courbe de quelque dimension sans un certain effort », parce que, dit-il, « il leur est excessivement difficile de s'affranchir de l'influence qu'exercent sur leur esprit les formes géométriques » (1). Malheureusement la valeur de ses explications est quelque peu diminuée par les illustrations qu'il a données dans son ouvrage, et par lesquelles tous ceux qui comprennent peuvent se convaincre suffisamment que les « sauvages » d'Australie dessinent de grandes courbes aussi bien et aussi souvent que de petites. A notre avis, la vraie réponse du problème en question n'a pas besoin d'être cherchée dans les profondeurs psychologiques dans lesquelles Brough Smyth s'est noyé. Si le savant auteur des *Aborigines of Victoria* avait ne fût-ce qu'une fois essayé de graver une figure quelconque sur un morceau de bois en se servant du ciseau australien, c'est-à-dire d'une dent, ou d'un morceau de coquillage, ou d'un éclat de pierre, il se serait vite aperçu que lui-même, lui dont l'esprit civilisé doit se libérer assez facilement de l'influence des figures géométriques, ne pouvait pas faire une courbe « sans effort » ; cette expérience l'eût amené peut-être à penser comme nous, que le style géométrique des figures australiennes est une conséquence naturelle de la technique de la gravure de ces peuples. Le caractère géométrique

(1) Brough Smyth, I, XLIII. Tout le passage est tellement caractéristique pour la méthode en usage en pareille matière que nous ne pouvons pas nous empêcher de le citer ici. « Savages, when they attempt ornamentation, appear to have the greatest difficulty in emancipating themselves from the control which geometrical figures exercise on the mind. They cannot, without an effort, make a large circle or a large curve. A snake drawn by an Australian is angular, and the neck of the emu is angular. Perhaps it is correct to say that wherever curved lines prevail in the decorations of a race (1) there is an approach to a state as regards art, somewhat higher than that of the savage. It may be that of barbarism ; but still the use of the curve indicates a higher culture than that known to races who have exclusively geometrical patterns. » C'est de cette façon qu'on découvre des lois sociologiques.



se montre, en effet, le plus souvent et le plus clairement dans les dessins gravés ; les dessins peints sont, en général, traités beaucoup plus librement ; leurs courbes sont légères et exactes (1).

Gottfried Semper a prouvé dans un livre célèbre que le style artistique des peuples supérieurs dépend surtout de la technique. Nous voyons que cela est également vrai de l'art des tribus primitives.

Il n'est pas difficile de reconnaître l'influence de la culture primitive sur l'art décoratif primitif ; par contre, il n'est pas facile de voir quelle peut être l'influence exercée par l'art décoratif sur la civilisation. Pour nous, il ne peut s'agir que de celles d'entre les fonctions de l'art ornementaire que celui-ci exerce en tant qu'art décoratif ; et, comme nous savons que chez les chasseurs le rôle esthétique des ornements n'est en grande partie qu'un rôle secondaire, nous devons nous attendre à ce que l'effet de ces ornements soit également d'une importance secondaire. On pourrait supposer tout d'abord que la décoration des objets joue un rôle analogue à celle du corps, c'est-à-dire qu'elle est destinée à attirer et à effrayer. Il se pourrait que les ornements sur les armes d'un prétendant australien ne soient pas sans influence sur les décisions de la jeune fille qu'il recherche ou sur celles des parents de celle-ci. Il nous paraît cependant téméraire de vouloir conclure de nous autres civilisés aux primitifs. Il est vrai qu'en Australie, pas plus qu'en Europe, « les qualités de cœur » du jeune homme à marier ne suffisent ; mais la personne du jeune homme joue en Australie un rôle beaucoup plus grand que ses richesses, qui sont généralement presque nulles. Plus minime encore est la valeur de la décoration des objets en tant qu'elle est un moyen de maintenir et de consolider les distinctions et les différences sociales. Il est probable que les hommes les plus honorés de la tribu, c'est-à-dire les chasseurs et les meilleurs guerriers, ont généralement des

(1) Comparez les figures que nous avons données, surtout le bouclier (fig. 4 a). Le dessin géométrique est gravé, les grandes courbes sont peintes avec de la sanguine (ceci est vrai au moins du bouclier qui se trouve dans la collection du musée de Fribourg. Le grand bouclier du Queensland (fig. 4 b), qui se trouve au musée d'ethnographie de Berlin, ne porte que des dessins peints, et il s'y trouve un grand nombre de « larges courbes ». Tous les autres boucliers à dessins géométriques que nous avons reproduits sont gravés.



armes et des objets décorés plus richement que ne le sont ceux des membres ordinaires de la tribu ; il est cependant tout aussi probable qu'ils exerceraient la même autorité, si leurs armes et leurs objets ne se distinguaient en rien de ceux des autres. En ce qui concerne l'usage de décorations dans le but d'effrayer l'ennemi, il n'y a guère que les décorations des boucliers qui pourraient servir à cette fin, et le bouclier n'est pas très répandu parmi les peuples chasseurs ; il ne se trouve qu'en Australie. Les ornements de ces boucliers n'effrayent cependant personne (1), ils servent évidemment de marques de propriété et quelquefois d'amulettes. L'influence essentielle et bienfaisante exercée par la décoration des objets sur la vie des tribus primitives est, d'après nous, qu'elle stimule leur habileté technique. La décoration donne à ceux qui la pratiquent une certaine adresse dont bénéficient à leur tour les intérêts pratiques. Il est vrai que l'intérêt esthétique le plus fort ne serait pas capable d'élever la technique au-dessus du niveau auquel la maintient la misère économique. Ce n'est que quand celle-ci a été supprimée par une forme de production plus élevée que des rapports mutuels féconds peuvent s'établir entre la technique et l'art ornementaire, dont nous admirons les résultats chez les Polynésiens et les Américains. En tous cas, les ornements primitifs exercent une influence sur la vie sociale beaucoup plus par leur rôle — c'est-à-dire par leur fonction de symboles, de marques de propriété ou de blasons — que par leur forme esthétique. C'est qu'à l'état primitif, le rôle esthétique de l'art décoratif n'est qu'un rôle secondaire, les formes gracieuses s'appliquent aux choses d'importance pratique, comme une jeune liane aux branches d'un arbre. Mais plus tard, la liane se développe plus vite et plus fortement que l'arbre, dont les formes finissent par disparaître presque entièrement sous le feuillage vert et les fleurs bariolées de la plante qui enlève. Les ornements proprement dits, qui n'avaient d'abord à remplir qu'une fonction modeste, deviennent plus riches et plus fréquents, tandis qu'en même temps les ornements secondaires perdent peu à peu leur signification originale et se transforment en des formes purement esthétiques. Il y a donc

(1) On trouve des boucliers portant des figures de démons menaçantes chez les Dayaks de Bornéo.



une très grande différence entre l'art décoratif des peuples primitifs et celui des peuples civilisés, différence de nature et d'effet.

Nous dépasserions trop la limite que nous nous sommes imposée pour notre étude, si nous voulions essayer de suivre les effets sociaux des formes supérieures de l'art ornementaire. Ces effets sont très grands, partout au moins où la honteuse prostitution de l'art qu'est la fabrication en gros n'a pas encore détruit tout charme et toute vigueur dans la décoration.



CHAPITRE VII

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE

Peu de trouvailles préhistoriques ont excité davantage la curiosité générale que les sculptures de l'époque du renne, qu'on a trouvées dans les grottes de la Dordogne. Parmi des débris animaux et humains, des outils de pierre et de bois, il se trouvait un certain nombre de fragments de bois de renne couverts de gravures. Celles-ci représentaient, pour la plupart, des animaux si bien dessinés que les zoologistes pouvaient les déterminer à première vue. C'étaient des chevaux sauvages, des rennes, des aurochs, des bouquetins. Le chef-d'œuvre parmi ces sculptures était un poignard en bois de renne, dont le manche représentait cet animal sautant ; l'œuvre ferait honneur à un sculpteur moderne (1).

Ces sculptures, disons-nous, étaient faites sur des bois de renne, et, comme pareille matière ne peut être travaillée qu'à l'état frais, de l'avis unanime des hommes compétents, les artistes inconnus devaient être contemporains du renne ; en d'autres mots, ces sculptures appartiennent à une époque très lointaine. Il est vrai que, depuis Boucher de Perthes, nos idées sur l'âge de l'humanité ont changé complètement ; personne, cependant n'aurait cru que « l'homme primitif » fût capable de faire de pareils chefs-d'œuvre. Ils correspondaient, en effet, si peu à l'idée qu'on se faisait de la civilisation des époques primitives qu'on essaya, pour se débarrasser de ces témoignages gênants,

(1) Cf. Lartet and Christy, *Reliquæ Aquitanicæ*, B. pl. II, VII-VIII, X, XIX-XX.



de les déclarer faux (1). Il fallait cependant prouver le faux, et les circonstances dans lesquelles on avait trouvé ces objets écartaient toute hypothèse de ce genre (2). On aurait donc probablement considéré les œuvres des hommes de l'époque du renne comme l'un des problèmes insolubles des temps préhistoriques, si l'on ne s'était souvenu que plusieurs voyageurs de notre époque avaient été à même d'observer des manifestations de talent artistique analogue chez divers peuples pri-



FIG. 19. — Manche d'un poignard en bois de renne (d'après un moulage).

mitifs. Chose étrange, ce sont justement les races les plus primitives qui font preuve d'un grand talent en sculpture.

Considérons d'abord les faits tels que nous les font connaître les divers documents. Commençons par les Australiens.

A l'époque où l'on ne croyait les Australiens qu'à moitié hommes, on leur déniait aussi toute espèce de talent artistique. En 1871 encore, Wake pouvait répéter devant la Société d'anthropologie de Londres, sans soulever aucune contradiction, l'opinion de Oldfields « que les Australiens étaient incapables de distinguer l'image d'un homme d'avec celle d'un autre objet, à moins que certaines parties, la tête par exemple, ne fussent

(1) Deux pièces — un renard et un ours — qui auraient été trouvées dans le Kessler Loch, près de Thayingen, ont été en effet reconnues comme des faux. Mais les fouilles de Thayingen eurent lieu à une époque où les trouvailles françaises étaient connues depuis longtemps.

(2) Depuis, ces trouvailles sont devenues assez fréquentes. A l'Exposition universelle de 1889 on voyait, dans la salle d'anthropologie, une série de sculptures, trouvées dans la grotte du Mas d'Azil. Quelques-unes de ces pièces dépassaient même, comme valeur artistique, la fameuse figure de renne de Laugerie-Basse. Il a fallu, en effet, l'affirmation expresse des hommes de métier qui avaient assisté aux fouilles pour faire disparaître tous les doutes sur l'âge de ces sculptures merveilleuses.

dessinées en proportions exagérées » (1). Et malgré cela quelques-unes des œuvres les plus intéressantes de la sculpture australienne avaient été décrites, reproduites, et une trentaine d'années auparavant, vers 1840, George Grey découvrit sur le Glenelg supérieur (dans le Nord-Ouest du continent australien) quelques cavernes, dont les parois étaient couvertes de peintures. Sur le rocher qui formait le plafond



FIG. 20. — Peinture dans une caverne sur le Glenelg(d'après Grey).

de la première caverne se trouvait peinte la moitié supérieure d'un homme qui se détachait en blanc sur le fond noir du rocher. La tête était entourée d'une auréole de rayons rouge clair qui représentait probablement une espèce de coiffure (2). Dans la figure tournée vers le spectateur, les yeux et le nez étaient bien dessinés, mais la bouche manquait, comme

(1) *Journ. Anthr. Inst.*, 1, 75.

(2) Les indigènes du Nord portent une coiffure analogue (Oogee) quand ils dansent le corroborri. Voir Brough Smyth, 1, 280.

d'ailleurs dans toutes les autres figures (1). La figure est peinte en blanc, les yeux sont noirs et entourés de lignes jaunes et rouges. Les doigts sont indiqués par des traits au bout de bras. Les petits traits qui couvrent le corps indiquent peut-être les cicatrices dont nous avons parlé plus haut, ou un vêtement en fourrure. Le rocher de gauche était orné d'un groupe de quatre têtes peintes en couleurs vives. « D'après l'expression

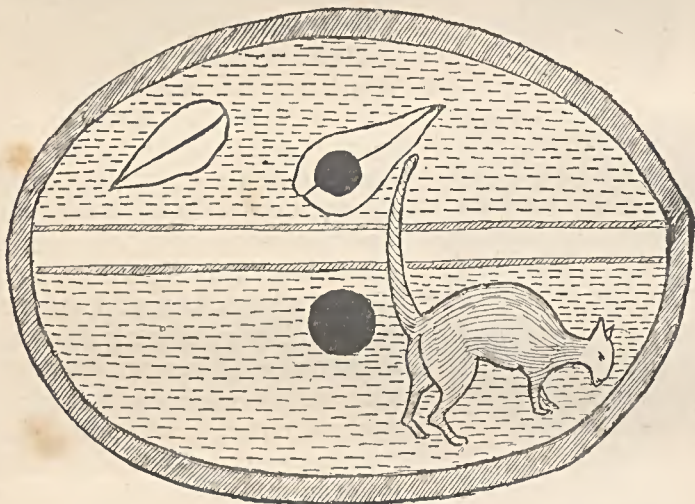


FIG. 21. — Peinture dans une caverne sur le Glenelg (d'après Grey)

douce de leurs figures, je les prenais pour des femmes, dit Grey ; elles paraissaient, du reste, regarder la grande figure dont nous avons parlé ; chacune de ces têtes portait une coiffure très bizarre peinte en bleu sombre ; l'une d'elles avait un collier. Les deux figures d'en bas portaient une sorte de vêtement, toutes avaient une ceinture autour des reins. Chacune des quatre

(1) Andrée, qui croit que l'indigène part en cela de l'idée qu'une figure dessinée ne sait pas parler, se trompe en prétendant que l'Australien évite toujours de mettre une bouche aux têtes qu'il dessine. Voir Andrée, *Elhnogr. Parallelen. Neue Folge*, 62. Des exemples du contraire se trouvent dans Brough Smyth, I, 288; II planches pp. 257-258.

Voir aussi Ratzel, *Völkerkunde*, II, 25-95.

Nous croyons plutôt que l'indigène ne dessine pas la bouche dans l'intention d'empêcher la figure de parler (N. d. T.)

figures avaient une expression différente, et bien que deux d'entre elles n'eussent pas de bouche, elles me paraissaient assez jolies (*rather good-looking*). Le tout se détachait sur un fond blanc(1). » « Sur le plafond, il y avait une figure elliptique, jaune d'or avec des lignes rouges interrompues, partagée en deux par un ruban blanc bordé par deux lignes bleues. Dans l'ellipse se trouvait un kangourou rouge, puis quelques dessins représentant probablement des pointes de lances. A côté de ce tableau se trouvait une figure d'homme aux contours dessinés en rouge, avec un kangourou rouge sur les épaules ; il y avait encore là un certain nombre d'autres figures d'animaux et d'hommes, mais beaucoup moins bien dessinées. Devant une autre caverne, il y avait sur un rocher de grès une tête sculptée de profil. Elle avait 2 pieds de haut sur 16 pouces de largeur ; la profondeur allait en augmentant des bords jusqu'au milieu où elle était d'un pouce et demi ; l'oreille était mal placée, mais le reste était bien réussi et bien supérieur à tout ce qu'on pouvait attendre d'une race sauvage(2). » C'est dans la troisième caverne que les voyageurs trouvèrent l'œuvre la plus remarquable.

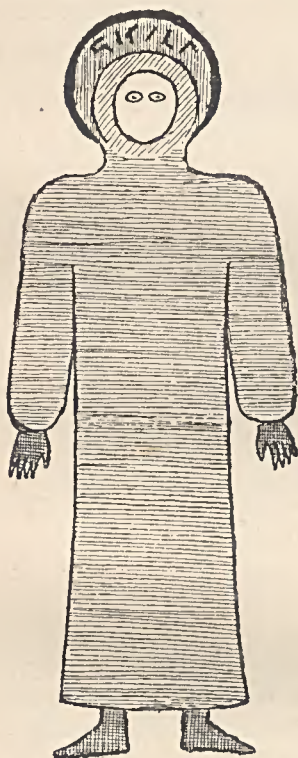


FIG. 22. — Peinture dans une caverne australienne sur le Glenelg (d'après Grey).

« Le tableau principal (de la troisième caverne) représente la figure d'un homme, haute de 10 pieds 6 pouces et revêtue à partir du menton d'un vêtement rouge qui descendait jusqu'aux chevilles et aux poignets, de sorte que les pieds et les mains mal

(1) George Grey, *Journals of two expeditions of Discovery in North West and West-Austr.*, 1841, I, 203.

(2) Grey, I, 205, s.

exécutés du reste, étaient seuls visibles. La tête de la figure était entourée d'une série de cercles rouges, jaunes et blancs ; pas de bouche. Le cercle extérieur portait quelques lignes rouges, arrangées d'une façon si régulière qu'elles semblaient exprimer un sens défini ; il était cependant impossible de dire si c'étaient là des caractères d'écritures ou seulement des ornements. » Grey lui-même ne doute pas que les peintures et sculptures des cavernes du Glenelg ne soient l'œuvre des indigènes. On a cependant si souvent prétendu le contraire, qu'il nous semble nécessaire de défendre l'hypothèse de Grey. On a dit que ces peintures devaient nécessairement provenir d'un Européen naufragé ou d'un de ces marchands malais qui fréquentent ces côtes, car il est impossible que des sauvages grossiers comme les Australiens soient capables de pareils travaux artistiques. Il est cependant hors de doute qu'ils ont réellement un certain talent artistique ; nous connaissons d'eux des dessins qui dépassent encore en valeur les peintures en question. La technique des dessins trouvés par Grey montre, du reste, les caractéristiques que nous retrouvons dans toutes les œuvres d'art australiennes.

Nous verrons plus loin que peintures et sculptures sont loin d'être choses rares dans les parties septentrionales du continent australien. « Les couleurs non plus n'ont rien de frappant, » dit Gerland, qui étudie avec quelque scepticisme les peintures du Glenelg, « et sont familières aux habitants de la Nouvelle-Hollande ; le charbon fournit le noir, certaines sortes d'argile fournissent le jaune et le blanc, une argile brûlée fournit le rouge (1). » Les objets représentés sur les peintures en question sont empruntés au milieu habituel des indigènes, à l'exception de la figure que nous allons décrire. La figure de la troisième caverne est revêtue d'une espèce de soutane, qui est certainement inconnue aux Australiens. Les pieds sont chaussés, ce qui n'est pas non plus une habitude australienne. Et Gerland prétend « que les caractères qu'on voit sur le cercle entourant la tête, décrits par Grey, sont des lettres de l'écriture macassare ou bugi » (2). Mais fût-il prouvé que la peinture en question représente un Malais, il ne serait pas prouvé par là que le peintre

(1) Waitz-Gerland, VI, 761.

(2) Waitz-Gerland, VI, 762.



n'était pas un Australien. C'est la technique qui doit décider dans cette question : à qui faut-il attribuer la peinture ? Or, il suffit de jeter un coup d'œil sur les dessins de Grey pour voir que la technique de la peinture en question ne diffère pas de celle des autres peintures dont l'origine australienne ne fait pas le moindre doute. Si les signes de la coiffure sont réellement des caractères d'écriture macassare, l'artiste était probablement un indigène qui a fréquenté pendant quelque temps les Bugis (1). Néanmoins, nous sommes autorisés à voir avec Grey dans les

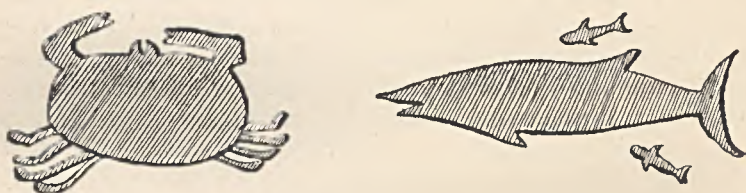


FIG. 23. — Dessins australiens sur rochers de Depuch-Island (d'après Stokes).

peintures du Glenelg des œuvres de l'art australien. Nous avons déjà dit qu'elles ne sont pas les seules. Au Nord surtout, on trouve fréquemment des dessins sur les rochers. Stokes a découvert sur l'île de Depuch (groupe Forestier) toute une galerie de reliefs sculptés sur les rochers. « On avait ôté la croûte rouge du rocher, de sorte que les sculptures se montraient en vert, couleur originelle de la roche. Un grand nombre de ces sculptures, qu'on reconnaissait au premier coup d'œil, démontraient la grande habileté de leurs auteurs. » Les reproductions publiées par Stokes confirment pleinement son jugement. La plupart de ces reliefs représentent des animaux, un requin accompagné par des pilotes, un chien, un scarabée, un crabe, un kangourou, etc., tous représentés par les contours seulement, mais si bien caractérisés, qu'on les reconnaît, en effet, « au premier coup d'œil ». L'homme ne manque pas non plus ; cependant le guerrier armé d'une lance et d'un bouclier que reproduit

(1) Waitz-Gerland, VI, 762 : « Les Néo-Hollandais de ces contrées visitent assez fréquemment les pays malais. » (Jukes, *Narrative of the survey voyage, of H.-W.-S.-S. Fly*, I, 139).

Stokes, est exécuté avec beaucoup moins d'habileté que les animaux ; la même remarque peut s'appliquer à l'une des sculptures qui représente un corrobóri.

« Le nombre des sculptures était si considérable que les indigènes devaient s'être livrés à ce passe-temps artistique depuis très longtemps déjà. Pendant que je contemplais les divers dessins — hommes, animaux, oiseaux, armes, outils et scènes de la vie des sauvages — je commençais à réfléchir sur cette tournure d'esprit étrange qui pousse, — peut-être à des époques régulières, — ces hommes grossiers à venir voir cette galerie au milieu de la mer, pour contempler et admirer les œuvres de leurs ancêtres. Ils ont sans doute fait preuve d'autant de patience, de travail et d'enthousiasme que Raphaël ou Michel-Ange quand ils peignaient les grandes peintures murales de la chapelle Sixtine ou du Vatican ; peut-être aussi l'admiration et les applaudissements de leurs contemporains leur ont-ils procuré une satisfaction égale à celle que la faveur des papes et des princes et l'éloge du monde civilisé entier pouvaient donner aux grands maîtres italiens (1). » Dans l'île de Chasm (golfe de Carpentaria) il y a une caverne dans laquelle se trouvent des dessins peints en rouge ou en noir et qui représentent des kangourous, des tortues, une main, un kangarou suivi de trente-deux hommes, dont le troisième, deux fois plus grand que les autres, porte une sorte d'épée (2). Dans l'île de Clacks (côte du nord-ouest) il y avait un rocher portant sur un fond d'ocre rouge plus de 450 figures peintes avec de l'argile blanche (requins, tortues, étoiles de mer, massues, canots, kangourous, chiens, etc.) (3). Dans l'île de Cap York, Normann Taylor a trouvé une paroi de rocher présentant de nombreuses figures, peintes avec de la couleur blanche et dont les contours étaient tracés avec de l'ocre rouge. La figure d'un homme était en outre couverte de taches jaunes. Sur le fond durci de la plage il y avait les contours de quelques tortues bien dessinées, qui rappelèrent à Taylor les rochers sculptés de Bondi, dans les environs de Sydney, où il vit des hommes, des requins et des

(1) Stokes, *Discoveries in Australia*, II, 170, s.

(2) Waitz-Gerland, VI, 760 (Flinders, *Voyage to Terra Austratis*, II, 158).

(3) Waitz-Gerland, VI, 760 (King, *Narrative of a survey of the intertropical and western coasts of Australia*, II, 25).

poissons gravés dans le grès (1). Les sculptures ressemblent probablement à celles des environs de Port Jackson, dont nous devons la description et la découverte à Angas. « Lorsque nous observâmes les rochers dans toutes les directions, dit Angas, nous trouvâmes un nombre suffisant de ces contours étranges pour confirmer notre avis qu'ils avaient été exécutés par les indigènes. A quelle époque? Nous ne le savons pas. Il est probable qu'ils datent d'un temps assez reculé, car nous avons dû arracher la terre et les plantes qui les couvraient en partie ; d'autres étaient à moitié effacés par les agents atmosphériques, bien que les lignes des dessins fussent quelquefois d'une profondeur d'un pouce. Nous ne pouvions pas d'abord nous familiariser avec l'idée que ces sculptures étaient l'œuvre de sauvages ; lorsque nous découvrîmes la première, celle d'un kangourou, nous crûmes qu'elle avait été dessinée par un Européen ; mais, lorsque nous étendîmes nos recherches, nous trouvâmes que les rochers les plus inaccessibles portaient des sculptures analogues représentant toutes des objets australiens (*indigenes*), des kangourous, des opossums, des requins, des boucliers, des boomerangs et avant tout des hommes dans les positions caractéristiques des danseurs du corroboree ; — nous ne pûmes nous empêcher de conclure qu'elles provenaient d'indigènes. Des Européens auraient reproduit des navires, des chevaux et des hommes portant des chapeaux, si toutefois ils avaient pu se décider à entreprendre un travail aussi fatigant et ennuyeux. Un vieil auteur, qui a vécu vers 1803 et qui a écrit sur la Nouvelle-Galles du Sud, dit des indigènes : « Ils ont un certain goût pour la sculpture, la plupart de leurs objets sont ornés de gravures grossières qu'ils font avec des morceaux de coquillages ; sur les rochers on voit des figures de poissons, oiseaux, épées, animaux, etc., qui ne sont pas trop mal dessinées. Quelques sculptures, représentant des poissons, mesuraient 23 pieds en longueur ; il est à remarquer, en outre, que les boucliers sculptés étaient parfaitement semblables à ceux que les indigènes de Port Stephen portent de nos jours encore. — Nous avons trouvé des travaux analogues près de Lane Cove, Port Aiken et de Point Piper. Lorsque je visitais Point Piper, je supposais que je trouverais probablement des sculptures semblables sur le

(1) Brough Smyth, I, 292.



rocher plat situé au bout du parc, qui fait partie de l'établissement; en cherchant avec soin, j'en trouvai un certain nombre dans un état de conservation relativement bonne (1) ». Philip a vu partout (dans Botany Bay, à Port Jackson et dans l'Intérieur), des figures d'animaux: poissons, oiseaux, lézards (particulièrement grands, eux-ci) et des figures de boucliers, d'armes, d'hommes, etc. Ces figures étaient gravées dans le rocher d'une façon grossière, mais assez exacte; il y avait là surtout un danseur très bien dessiné (2).

Les exemples cités suffisent pour caractériser la nature et la répartition géographique des gravures sur rocher australiennes. Si ces œuvres correspondent à nos peintures murales *al fresco* et à nos reliefs, nos tableaux ont également leurs analogues en Australie dans les dessins que les indigènes dessinent sur des morceaux d'écorce noircis au feu. Ces esquisses, qu'on grave à l'aide d'une pierre, d'une dent ou simplement de l'ongle, sont sans doute ce que l'art australien sait produire de plus beau; il est très regrettable qu'on n'en ait pas collectionné et décrit un plus grand nombre. Les gravures sur rocher et les sculptures se bornent, pour la plupart, à représenter des figures isolées, les dessins sur écorce représentent de grands groupes d'hommes et d'animaux avec le paysage qui les entoure. Brough Smyth a publié un dessin très caractéristique de cette espèce. Le morceau d'écorce en question formait autrefois partie du toit d'une hutte qu'un indigène avait érigée sur le bord du Lake Tyrell. Les coutumes des blancs n'étaient pas inconnues à cet homme, « mais ils ne lui avaient rien appris ». Les figures sont dessinées avec l'ongle sur l'écorce noircie avec de la fumée. La partie inférieure du tableau montre d'abord un étang entouré d'arbres bas. A droite se dresse la maison en pierre d'un colon européen. Au-dessus, un groupe d'indigènes qui dansent le corroboree. Les femmes sont accroupies à gauche, elles chantent et battent la mesure; à côté d'elles, plusieurs spectateurs. Plus en haut, quelques groupes séparés par des lignes; à gauche encore, dans un cercle, deux hommes, armés de haches, qui s'approchent d'un serpent. Au milieu, un indigène dans son canot poursuit un oiseau. A droite, deux volatiles nagent dans un étang entouré

(1) Angas Wood, *Natural History of Man*, II, 65.

(2) Waitz-Gerland, IV, 759.



de broussailles. Au delà de cet étang, un groupe d'arbres au milieu duquel se tient un indigène, le fusil au bras. A côté de lui un autre indigène, aceroupi, fumant la pipe. A terre, près de ces deux hommes, des armes et des outils. Au-dessus du tout et jusqu'au bord supérieur du tableau s'étend une plaine animée par divers animaux, avec des arbres isolés. Les arbres et les animaux sont très bien dessinés : l'eucalyptus à gauche, sur lequel un indigène grimpe à l'aide de sa hache, les kangourous, les émous, les dindes, un serpent qui se dresse sur sa queue, tout cela est reproduit avec beaucoup de caractère. La bande ondulée qui termine le tout représente probablement un fleuve. L'exécution de ce tableau est assez grossière, elle dénonce cependant un talent artistique que personne ne serait allé chercher dans les environs du Lake Tyrell. Les croquis faits au crayon et à la plume, que Brough Smyth reproduit dans son second volume, sont aussi remarquables que le tableau dont nous venons de parler. Le fait que l'artiste australien de ces croquis avait reçu ces matériaux d'un colon européen ne permet pas de conclure qu'il avait aussi une éducation européenne. C'était au contraire *an untaught aboriginal lad*. Il exécutait ces croquis spontanément, très rapidement, sans modèles. La partie supérieure de la première feuille montre une danse de guerre; les danseurs, qui brandissent leurs boucliers, massues et boomerangs, ont la position caractéristique de la danse. Au-dessous, on voit un corrobori ordinaire; à gauche, les danseurs parés de feuilles; à droite, sur une petite colline, l'orchestre, composé de femmes et dominé par un arbre sur lequel est perché un oiseau. La partie inférieure de la feuille est occupée par une scène de chasse. Un indigène dans son petit canot vise un poisson avec sa lance. Trois chasseurs, qui s'abritent derrière les branches qu'ils tiennent à bout de bras, s'approchent de quatre émous. Le groupe des trois chasseurs mérite une attention spéciale: il montre la seule tentative d'observation des lois de la perspective que nous ayons pu découvrir dans l'art australien. Le groupe principal de la deuxième feuille est également un corrobori auquel assiste un couple européen très bien caractérisé. Au-dessus se trouve la ferme, deux maisons à toits élevés et dont les cheminées fument. Sur le reste de la feuille sont reproduites des scènes de chasse: un indigène poursuit, un lézard iguana en brandissant sa hache; un autre, dans un canot, em-



au monde dans lequel l'artiste australien trouve également les siens : à son entourage habituel. Il est vrai que Fritsch dit « que les artistes lâchent quelquefois la bride à leur imagination » ; le seul exemple qu'il cite ne peut cependant pas nous convaincre de l'existence de cette imagination particulière : « c'est une figure humaine nue avec des zigzags rouges autour des

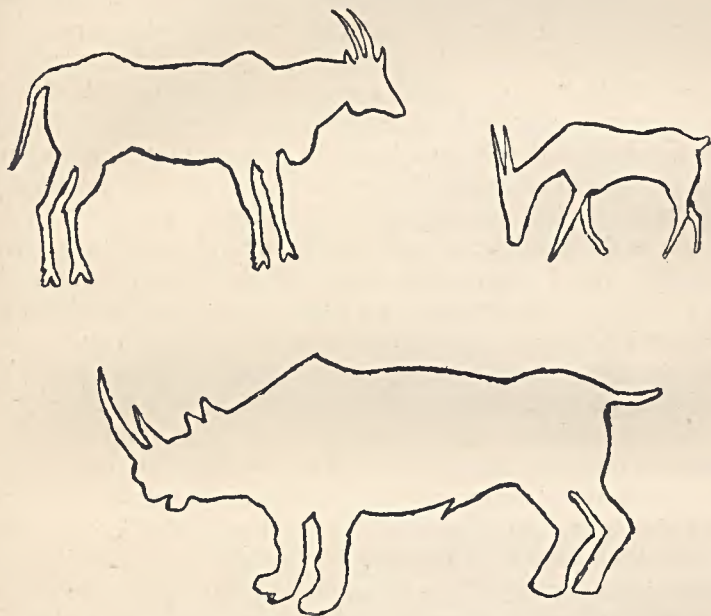


FIG. 26. — Dessins sur rochers des Boschimans (d'après Fritsch).

reins et qui tient dans la main quelque chose d'analogue à un parapluie fermé. Cette figure se trouve sur un rocher à Key-Poort; il est difficile de l'interpréter » (1). En règle générale, le Boschiman ne représente que les choses qu'il a vues et qui l'intéressent, des animaux et des hommes. Il est clair qu'un peuple qui se nourrit presque exclusivement de la chasse ne dessine pas de plantes. La faune supérieure de l'Afrique du Sud est, par contre, abondamment représentée : ce sont des éléphants, des rhinocéros, des girafes, des élans, des buffles, des antilopes

(1) Fritsch, 426.



diverses, des antruches, des hyènes, des singes et puis aussi des animaux domestiques, chiens, bestiaux et chevaux. Les habitants de l'Afrique du Sud ne sont pas négligés non plus. On y trouve le petit Boschiman avec son arc, le grand Cafre avec son javelot et finalement le Boer avec son chapeau large et son terrible fusil. La plupart de ces figures se trouvent l'une à côté de l'autre sans être en rapport entre elles ; il y a cependant des cas où le Boschiman conçoit et exécute des compositions entières : l'exemple le plus curieux que nous ayons vu est la représentation d'une bataille entre Boschimans et Cafres, qu'Andrée a reproduite d'après M. H. Dieterlen de la Société des missions évangéliques de Paris. L'original se trouve dans une caverne distante de 2 kilomètres de la station de mission de Hermon : c'est une bande de Boschimans qui ont volé un troupeau des bestiaux et qui sont poursuivis par les Cafres. Pendant que quelques-uns poussent plus loin les bêtes, les autres s'opposent avec leurs arcs aux ennemis qui arrivent, armés de lances et de boucliers. « Ce qui est remarquable, dit Andrée, c'est l'exagération de la différence de taille entre les petits Boschimans et les grands Cafres ; par ce contraste, l'artiste a peut-être voulu exprimer l'héroïsme dont les Boschimans faisaient preuve en résistant à ces géants (1). »

Les œuvres artistiques des Boschimans montrent les qualités que nous avons admirées chez les Australiens : l'exactitude étonnante avec laquelle les indigènes voient et reproduisent les formes et les mouvements naturels. « Les signes caractéristiques des diverses espèces étaient si bien reproduits, dit Büttner, que nous n'avions jamais à douter de la signification d'une figure, même quand le temps n'avait laissé subsister que peu de chose (1). » Ce qui frappe tout d'abord dans ce tableau, c'est la fidélité et la vivacité avec lesquelles les mouvements des hommes et des animaux sont rendus, mouvements qui ne nous ont été révélés aussi exactement que par la photographie instantanée. Du reste, ce tableau souffre de ce manque caractéristique de perspective que nous avons remarqué régulièrement dans l'art australien. Ici cependant, chez les Boschimans, c'est une exception, car les bons dessinateurs

(1) Andrée, *Ethnographische Parallelen. Neue Folge*, 67.

(2) *Zeitschr. f. Ethnol.*, X, 17.



de ce peuple connaissent au moins les rudiments de la perspective. « Il est à remarquer, dit Bültner, que les figures des divers groupes les plus éloignés sont dessinées plus petites » ; et plus loin, il fait mention d'une représentation de chasse aux springboeks « où l'on voyait très clairement comment les chasseurs, distribués sur une longue ligne circulaire, poussent les animaux vers le centre. Les lois de la perspective étaient également observées dans ce tableau, les chasseurs et les animaux du second plan étaient plus petits » (1). Hutchinson dit : « La perspective et les raccourcissements sont bien rendus. Un dessin représentant un bœuf ou un élan vus de derrière est tellement remarquable qu'on pourrait le prendre pour une étude ou une démonstration servant à l'enseignement du dessin (2). »

Tout ce que nous venons de dire des œuvres d'art des Australiens ou des Boschimans garde presque toute sa valeur pour les dessins des chasseurs du Nord. Toutes les tribus qui habitent le nord de l'Asie et de l'Amérique — les Tehouktchis, les Aléoutes, les Esquimaux — sont de grands amateurs de l'art du dessin ; il n'y a guère de musée ethnographique qui ne possède quelque œuvre artistique provenant de ces peuples. Il est vrai qu'en général les dimensions de leurs œuvres d'art sont plus petites. On chercherait en vain dans le Nord les peintures monumentales de l'Australie et de l'Afrique du Sud. L'artiste hyperboréen grave ces figures en miniature sur une dent de morse, ou il les peint d'ocre rouge et de charbon noir, mêlés d'huile sur un morceau de peau de morse (3). Ces dessins montrent, du reste, ce caractère

* (1) *Zeitschr. f. Ethnol.*, X, 17.

(2) *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 464. Il est vrai que Baines dit exactement le contraire. « Le Boschiman ne sait rien de la perspective et n'a aucunement idée qu'on peut raccourcir quelque chose ou cacher une corne ou un membre l'un derrière l'autre comme l'œil les voit. » Baines n'a évidemment vu, et cela ressort clairement de tout ce qu'il dit, que des dessins mal faits, comme d'autres voyageurs en ont vu, mais à côté de dessins bien faits. On trouve une œuvre médiocre de ce genre dans Wood, qui s'en rapporte à Baines ; elle est absolument insuffisante pour donner une idée du talent artistique des Boschimans.

(3) « Les dessins des Esquimaux sont faits sur des morceaux de dents de morse légèrement courbés et sur les arcs dont on se sert pour mettre en mouvement le forêt à feu (*firethrill*) » Hildebrand, *Beiträge zur Kunst der niederen Naturvölker*. Nordenskiöld, *Studien und Forschungen*, 313. Voir *Ibidem*, sur la planche de la page 320 la reproduction d'un morceau de

réaliste que les dessins des Boschimans ont de commun avec ceux des Australiens.



FIG. 27. — Dessin esquimau gravé sur une dent de morse.

L'Hyperboréen se plaît lui aussi à représenter des figures et des scènes de la vie de tous les jours. Sur les dents de morse des Esquimaux, on voit des huttes de neige et des tentes couvertes de fourrures, des ours et des morses harponnés par un chasseur, des hommes qui s'approchent en bateau de la côte, sur laquelle d'autres passent dans leurs traîneaux tirés par des chiens. Dans les dessins des Tchouktchis, nous voyons des scènes semblables et avant tout des rennes ; les Aléoutes parent les visières de leurs casquettes bizarres de chasseurs en kayak qui poursuivent des baleines et des poissons. Les êtres fantastiques, par contre, sont rares. Dans le grand nombre de dessins tchouktchis que Hildebrand a reproduits, on ne trouve qu'un seul être qui n'appartient pas au monde réel : c'est l'homme dans la lune, représenté par un petit homme vêtu comme un Tchouktchi et qui se tient au centre d'un cercle très mal tracé (1). Le même personnage surnaturel se trouve aussi sur quelques dessins esquimaux intéressants que Boas a reproduits dans sa traduction de la légende de Quandjaqdjuk (2). Là aussi, l'homme dans la lune ne se distingue en rien d'un Esquimau ordinaire. Le style des dessins hyperboréens ne diffère pas essentiellement de celui des peuples dont nous avons parlé plus haut. La perspective n'est pas mieux observée

dent de morse avec dessins provenant des Tchouktchis. Les autres dessins tchouktchis reproduits par Hildebrand, ont été dessinés avec le crayon ou de l'ocre rouge sur du papier pour l'expédition de la Vega. Choris (*Voyage pittoresque autour du Monde*) reproduit la visière en bois d'une casquette d'Aléoute, sur laquelle on voit une chasse de baleines et de phoques.

(1) Hildebrand, *Beiträge*, 311, fig. 6.

(2) *Annual Report Bureau of Ethnol.*, 1884-85. Boas, *The Central Eskimo*, 631, 632.

chez les Hyperboréens que chez les Australiens, bien qu'on puisse remarquer un certain progrès dans quelques dessins (1). D'autre part, ces dessins se ressemblent aussi par leurs qualités. Les divers groupes et figures sont rendus par les Hyperboréens avec ce réalisme qui nous a déjà étonnés quand nous avons étudié les dessins des Australiens et des Boshimans.

Si les Hyperboréens ne se sont pas élevés, en tant que dessi



FIG. 28. — Sculptures hyperboréennes en os (d'après Hildebrand).

nateurs, au-dessus des autres peuples chasseurs dont nous avons parlé, ils ont par contre développé la sculpture d'une façon prodigieuse. Les Australiens et les Boshimans ne la connaissent pas, les Hyperboréens, par contre, excellent dans cet art ; leurs os sculptés sont en effet les meilleures œuvres de l'art primitif. Ces sculptures — elles sont toujours petites — représentent des hommes et des animaux.

Les figures humaines sont, en général, exécutées assez sommairement, bien qu'elles soient toujours caractéristiques ; mais elles sont beaucoup moins bien faites que les figures d'animaux (2). Celles-ci sont merveilleuses. Les divers morses, pho-

(1) Cf. Hildebrand, 311, fig. 10, où les rennes les plus éloignés sont plus petits que ceux du premier plan. Voir surtout Boas, 631, fig. 538.

(2) Il y a cependant des exceptions. Le musée ethnographique de l'Université de Fribourg possède le moulage d'un torse de femme, ébauché par un Esquimau, et qui pourrait passer pour une ébauche faite par un sculpteur européen.

ques, ours, chiens, renards, oiseaux, poissons et baleines, bref, tous les animaux qui jouent un rôle dans la vie des Hyperboréens sont si bien imités et vus avec tant d'exactitude que ces sculptures pourraient servir de sujets d'études à un zoologiste.

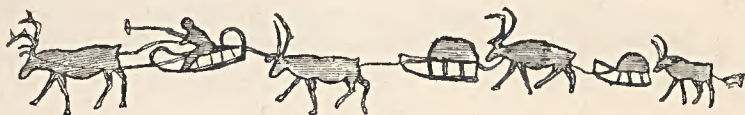


FIG. 29. — Dessin d'un Tchouktchi (d'après Hildebrand).

On ne trouve rien de semblable chez les autres peuples chasseurs de l'époque actuelle ; il faudrait remonter jusqu'à l'époque du renne pour trouver des œuvres équivalentes (1). Il faut aussi mentionner ici les masques des Esquimaux, bien qu'ils puissent difficilement passer pour des œuvres primitives. Ces masques sont inconnus de la plupart des Hyperboréens ; on ne les trouve que chez les tribus de la presqu'île d'Alaska. Il est donc

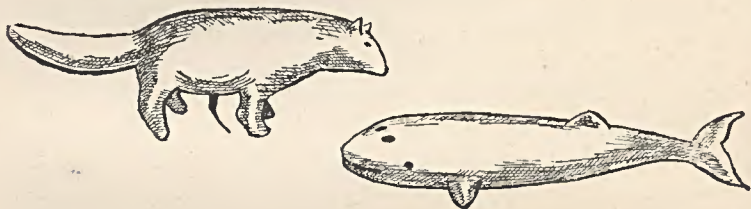


FIG. 30. — Sculptures sur os des Aléoutes (d'après Hildebrand).

très probable que les Esquimaux ont emprunté ces masques et les danses, à l'occasion desquelles on les met, à leurs voisins amérindes de la côte nord-ouest qui possèdent des masques nombreux et très originaux (2). Ils ne sont cependant pas sans valeur pour l'intelligence du talent artistique des Esquimaux. L'observation même la plus superficielle montre immédiatement la grande différence qui distingue ces masques des autres œuvres d'art primitives des Esquimaux. Tandis que dans celles-

(1) Voir Hildebrand, 324-34, et Boas, pl. VIII et IX.

(2) Cf. Andree, *Ethn. Parall.* N. F. 155.

ci les dessins et les sculptures ont toujours un caractère très réaliste, la plupart des masques semblent être le produit d'une imagination dérégulée, surtout — chose très significative — chez les tribus du Sud, qui se trouvent dans le voisinage immédiat des Indiens du Nord-Ouest (1). Si l'on considère la riche collection que Jacobsen a acquise pour le Musée ethnographique de Berlin et que Bastian a publiée dans le livre *Amerikas Nordwestküste (Neue folge)*, on croit voir les horreurs d'un rêve fiévreux. Il est vrai que le caractère réaliste de l'art primitif n'y

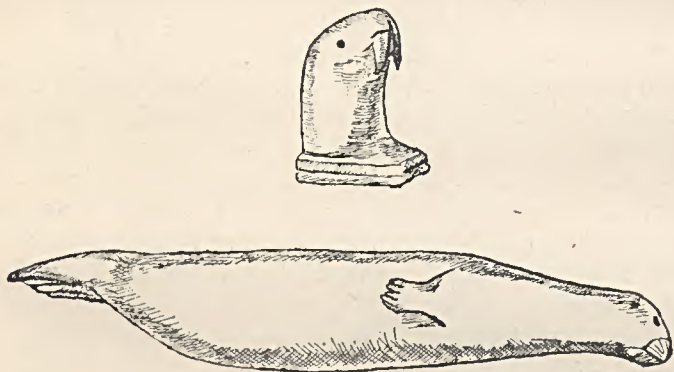


Fig. 31. — Sculptures sur os des Esquimaux (d'après Boas).

fait pas plus défaut qu'ailleurs. Les nombreux masques qui représentent des animaux sont aussi vivants que les meilleures figures d'os, et sur quelques masques représentant des figures humaines l'anthropologiste peut aussi bien étudier les traits caractéristiques des Esquimaux que sur des êtres vivants (2). Dans la plupart des cas cependant, les masques d'animaux ou d'humains font des grimaces horribles. Ce sont des visages grotesques avec des dents terribles dans une bouche grande ouverte et barbouillée de sang ; d'autres ont des blessures béantes au

(1) A en juger d'après les pièces qu'on a pu collectionner, les masques des parties les plus septentrionales de l'Alaska « manquent presque entièrement de ce caractère grotesque si frappant dans les pièces provenant de Bristol Bay et des deltas du Kuskoquim et du Yukon ». Dall, *Masks and Labrets* Powell, *Publ. of the Bur. of Ethn.*, III, 122.

(2) Cf. Bastian Grünwedel, *Amerikas Nordwestküste, Neue folge*, pl. I, 7, pl. V, 19-20.



front, d'autres un œil hagard, effrayant, tandis que de l'orbite de l'autre œil sort une petite tête grimaçante. Souvent on voit des formes humaines et animales amalgamées de la façon la plus bizarre. Un de [ces masques représente un perroquet de mer, un autre une loutre ; tous les deux sont très réalistes, mais un visage de diable sort de leur dos (1). Une tête de démon a six mains ; d'une autre sortent deux ailes. Ce sont là des êtres qui rappellent les créatures chaotiques de Lucrèce. Parfois un masque de ce genre symbolise toute une histoire : on peut citer ainsi le masque chamane Amanguak, qu'on emploie pour attirer les poissons dans les rivières, surtout les saumons et les phoques. Le masque représente ce dont le chamane est capable. C'est une figure peinte en gris et en blanc, sur ses deux côtés se trouvent deux mains, au-dessus de la figure deux baguettes de chamane entre lesquelles il y a un phoque. Au-dessous, de chaque côté, un trou carré, au-dessous de ces trous, une boule creuse peinte en rouge et portant plusieurs trous, qui représentent les embouchures des fleuves, dans lesquelles les saumons qui sont aussi représentés symboliquement doivent être poussés par la force du chamane (2). Il est clair que ces objets très compliqués ne sont pas des œuvres primitives. Si nous les avons pourtant étudiés de plus près, c'était parce qu'elles montrent combien le talent artistique d'une tribu de chasseurs peut se développer dans des conditions favorables. Les masques de danse des Aléoutes, masques qui ont presque entièrement disparu grâce aux efforts des missionnaires, n'étaient pas non plus des œuvres primitives. Nous savons seulement qu'ils représentaient pour la plupart des animaux marins et qu'ils descendaient jusqu'aux épaules de ceux qui les portaient. Par contre, les masques qu'on met dans les tombes des morts nous ont été conservés, au moins en partie. Dall en a collectionné de nombreux restes. « Ils étaient tous faits sur un seul type, bien qu'il y eût des différences de détail. Ils avaient en moyenne 14 pouces anglais de haut sur 10 à 12 pouces de large. Tous avaient un nez large et épais, sans être épaté, des sourcils droits, des lèvres minces et une grande bouche avec de petites dents en bois. Tous étaient peints de couleurs di-

(1) Cf. *Amerikas Nordwestküste*, N. F. pl. I, fig. 3, pl. III, fig. 5. Ces combinaisons sont caractéristiques de l'art des Peaux-Rouges.

(2) *Amerikas Nordwestküste*, N. F. pl. I, fig. 2.



verses, la plupart de rouge et de noir ; des touffes de poils indiquaient la barbe, des cheveux insérés au bord supérieur du front la chevelure ; les narines et la bouche étaient trouées ; les oreilles, larges et plates, étaient placées très haut. Les joues portaient souvent des courbes gravées ou peintes. Ces masques indiquent une grande habileté dans la sculpture de la part de leurs artisans, surtout quand l'on pense qu'ils ont été faits avec des outils de pierre ou d'os (1). »

Le talent artistique du sculpteur est donc très répandu parmi les peuples chasseurs. Il n'est pourtant pas général. Il y a au moins trois peuples primitifs qui ne connaissent ni la sculpture, ni le dessin. Rien ne nous permet d'attribuer la connaissance de ces arts aux Fuégiens et aux Botocudos, et en ce qui concerne les habitants des îles Andamanes, Man a dit expressément « qu'ils n'essayent jamais de représenter un objet et qu'ils n'ont probablement aucun talent naturel pour le dessin (2) ».

Avant de tenter l'explication des œuvres d'art primitives, rappelons encore une fois les traits caractéristiques qui leur sont communs. La sculpture et le dessin primitifs empruntent leurs sujets et leur forme à la nature. Ils les choisissent, à peu d'exceptions près, parmi les événements naturels et sociaux qui se passent autour d'eux, et ils s'efforcent d'être aussi réalistes que le leur permettent leurs moyens primitifs. Les matériaux dont on se sert sont grossiers, la perspective laisse beaucoup à désirer, même dans les meilleures œuvres. On réussit néanmoins à donner aux figures représentées un caractère de vérité qui manque souvent dans les œuvres artistiques des peuples supérieurs. C'est justement dans ce mélange de grossièreté et de réalisme que nous trouvons le trait caractéristique de l'art primitif. Nous sommes donc plutôt surpris de voir qu'on compare toujours les dessins des primitifs à ceux des enfants, car, dans les griffonnages de la plupart de ces derniers, il n'y a pas trace de l'observation exacte que nous révèlent les dessins et des sculpteurs.

(1) Powell, *Publ. Bur. Ethnol.*, III, 140-141. Voir pl. XXVIII et XXIX, où l'on trouve aussi la reproduction d'un masque de danse, d'après le rapport de Sauer sur le voyage de Billing, qui montre la physionomie aléoute qu'on ne trouve jamais, comme le dit très justement Dall, sur les masques funèbres. Ceux-ci rappellent plutôt un type Peau-Rouge.

(2) *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 115.



tures des peuples chasseurs. Les œuvres d'art dont nos enfants couvrent les tables et les murs sont plutôt symboliques que réalistes. La seule ressemblance vraie qui existe entre l'art des enfants et celui des sauvages est le manque de perspective. On prend souvent pour des caricatures leurs dessins à tous deux ; dans la plupart des cas, c'est un tort. Si un enfant ou un Australien met bien en relief dans son dessin un membre du corps ou une partie du vêtement qu'il est en train de dessiner, c'est qu'il trouve que ce membre ou ce vêtement a quelque chose de particulièrement remarquable, à moins toutefois qu'il n'exagère les proportions des objets en question par pur manque d'habileté. Enfants et sauvages ont en effet un certain penchant à la satire ; il est donc possible qu'il se trouve des caricatures vraies parmi les produits de l'art primitif. Mais il n'est rien moins que facile de les distinguer des autres dessins, de caractère sérieux ; on fera donc bien de ne prendre un dessin pour une caricature que dans le cas où il est bien établi que l'artiste a voulu en faire une. Nous-mêmes, nous avons suivi ce principe et nous n'osons pas qualifier de caricature une seule des œuvres que nous avons vues.

Nous avons dit plus haut que l'ethnologie pouvait jeter une lumière nouvelle sur les sculptures françaises de l'époque du renne. Tout ce que nous avons pu dire jusqu'ici n'a cependant pas résolu, mais au contraire étendu ce problème. Nous avons vu que ces sculptures préhistoriques ne sont nullement des exceptions, mais que les peuples les plus primitifs de l'époque actuelle ont produit et produisent encore des œuvres analogues. Cela n'empêche pas les produits artistiques des Australiens, des Boshimans et des Hyperboréens de nous paraître tout aussi énigmatiques que ceux des artistes inconnus de l'époque du renne. Ce n'est pas expliquer un phénomène que de prouver qu'il est fréquent dans l'espace et le temps, à moins que cette constatation ne nous permette de découvrir les causes des phénomènes en question. Il s'agit de savoir si nous pouvons découvrir les conditions qui rendaient possible le haut développement artistique que nous avons constaté chez des peuples d'une civilisation primitive. Les œuvres artistiques des hommes primitifs ont été souvent décrites, mais jamais expliquées. Il est probable que les savants n'ont pas trouvé cette explication parce qu'elle est trop simple.



Quelles sont, abstraction faite des matériaux, les qualités qui permettent aux peuples chasseurs d'exécuter les œuvres d'art que nous avons passées en revue ? Il y en a deux principales : tout d'abord la faculté de voir, d'observer et de retenir exactement la forme des modèles ; ensuite un développement suffisant des appareils moteurs et sensibles qui entrent en activité pendant le travail artistique. Pouvons-nous croire que les primitifs en question possédaient ces qualités ? Ils devaient les posséder, parce qu'ils eussent péri sans elles. Australiens, Boschimans et Hyperboréens auraient depuis longtemps succombé dans la lutte pour la vie, si leurs yeux et leurs mains, leurs meilleurs et leurs plus indispensables auxiliaires, n'étaient arrivés à un haut degré d'habileté. La nature a contraint ces peuples à s'adonner à la chasse, s'ils veulent vivre. Mais le butin serait très médiocre même dans les pays les plus giboyeux, si le chasseur primitif n'était pas un excellent observateur et suiveur de pistes, et n'acquerrait par là une connaissance exacte des mœurs des diverses espèces de gibier. « La vue des Australiens, dit Collins, est excellente ; et, en effet, leur existence dépend souvent de l'acuité de leurs yeux (1). » Le chasseur australien suit les traces d'un caugourou pendant des journées entières dans l'herbe et la broussaille, il découvre les marques que laissent sur l'écorce de l'eucalyptus les griffes de l'opossum, marques qu'un Européen verrait à peine ; mais il ne fait pas que les découvrir, il sait aussi presque du premier coup d'œil si elles sont fraîches ou vieilles et si l'animal est monté sur l'arbre ou s'il en est descendu. « La mémoire des sens des Australiens est vraiment étonnante. Sturt raconte que des indigènes qu'il avait vus autrefois pendant une ou deux heures le reconnaissaient quatorze ans après ; d'autres voyageurs rapportent des cas semblables (2). » Fritsch dit des Boschimans « que par l'acuité de leurs sens ils dépassent tous les autres Africains du Sud ». « Ce qui m'a le plus étonné, dit-il, c'est l'habileté avec laquelle ils cherchent et découvrent les pistes. Ils les suivent à pas rapides même dans l'herbe la plus abondante, tout en ayant l'air d'y faire à peine attention ; ce n'est que quand la piste tourne ou que quelque chose attire leur attention, qu'un geste trahit le

(1) Collins, *North West and Western Australia*, I, 315.

(2) Waitz-Gerland, II, 736.



soin qu'ils consacrent à la moindre chose » (1). Presque tous ceux qui ont voyagé dans les pays polaires vantent le don d'observation des Hyperboréens. « Ils connaissent très bien leur patrie monotone, dit Kane en parlant des Esquimaux. Ils observent tous les changements du temps, du vent et de la glace, et ils prévoient l'influence de ces changements sur l'itinéraire des oiseaux migrateurs, avec autant d'exactitude qu'ils observent les mœurs des animaux sédentaires. » Le chasseur n'a pas seulement besoin de son œil ; mais aussi de sa main. Il ne lui suffit pas de découvrir et d'observer le gibier, il doit aussi le tuer et pour cela il lui faut avant tout des armes. Il n'est donc pas étonnant que les peuples chasseurs se distinguent précisément par le développement pratique de leurs armes. Ils ont beaucoup de raisons de développer leur habileté sous ce rapport, car ce sont les armes qui leur servent dans la lutte pour la vie. Les outils de chasse de tous les peuples chasseurs témoignent, en effet, d'une grande habileté technique, qui paraît d'autant plus grande que les outils avec lesquels ils fabriquent tout sont très rudimentaires. Pour l'observateur superficiel, les armes des Australiens paraissent être très grossières ; mais si on les examine de plus près, on admire l'habileté avec laquelle elles sont faites. Les boomerangs surtout ne sont pas si simples qu'ils en ont l'air (2). Le Boshiman construit avec des outils très simples les flèches empoisonnées auxquelles il doit de n'avoir pas encore disparu devant ses ennemis puissants.

L'habileté technique la plus grande se rencontre chez les peuples que la nature oblige à une tension continue de toutes leurs forces, c'est-à-dire chez les Hyperboréens. « Si l'on réfléchit à la grossièreté de leur civilisation, à la position géographique de leur pays presque toujours enterré sous la neige, aux matériaux relativement pauvres dont ils disposent, on a l'impression qu'ils sont les égaux, sinon les supérieurs de n'importe quelle tribu des îles du Pacifique. » C'est ainsi que Cook parle des tribus du prince William Sund ; et tous ceux qui ont étudié les armes et les outils des Hyperboréens ont la même opinion. En voyant ces harpons, flèches et arcs très soigneusement fabriqués, on ne

(1) Fritsch, *Die Eingeborenen Süd-Afrikas*, 424.

(2) Cf. les pages sur les boomerangs australiens dans Brough Smyth, I, 314 et suiv.



trouvera pas étonnant que les hommes qui sont capables de faire de parfaites armes soient aussi sculpteurs (1). Le don d'observation et l'habileté sont les qualités principales qu'il faut posséder pour exercer un art ; ce sont aussi les qualités essentielles qu'exige la profession de chasseur. *L'art primitif est donc la manifestation esthétique de deux qualités que la lutte pour la vie devait donner aux peuples primitifs et développer en eux.* Nous savons maintenant pourquoi le talent artistique est généralement répandu parmi les peuples primitifs. Là où tout individu doit être bon chasseur et bon artisan, chacun peut facilement être assez bon sculpteur ou dessinateur. Nous comprenons également pourquoi ce talent artistique est aussi rare chez les agriculteurs et éleveurs primitifs qu'il est fréquent chez les chasseurs. Fritsch insiste particulièrement sur le contraste entre les ébauches vivantes des Boschimans et les figures d'animaux raides et grotesques que le Bantou modèle et sculpte avec grand-peine. Ce contraste se montre partout, chez tous les peuples des deux degrés de civilisation, bien qu'il ne soit nulle part aussi évident que dans l'Afrique du Sud. A mesure que les agriculteurs et éleveurs s'élèvent au-dessus des chasseurs au point de vue de la civilisation générale, ils descendent au-dessous de ceux-ci au point de vue de l'art : et c'est là une preuve. — disons-le en passant, — que les rapports entre la civilisation et l'art ne sont pas toujours si simples qu'aiment à le croire certains philosophes. Pour nous, ce phénomène, anormal en apparence, est très clair. Les agriculteurs et les éleveurs n'ont pas besoin d'un grand don d'observation et d'habileté, pour gagner leur subsistance ; ces talents diminuent donc chez eux, et en même temps diminue le talent artistique.

L'ethnologie a donc résolu le problème des trouvailles artistiques de l'époque du renne. Ces sculptures tant discutées sont réellement l'œuvre d'un peuple primitif. Leur réalisme est justement une preuve de leur ancienneté.

Nous avons dit que les sculptures et les dessins des primitifs sont des œuvres d'art. Ont-ils cependant réellement le droit de porter ce nom ? Voilà une question qui demande à être précisée.

(1) Voir les armes des Esquimaux reproduites dans Boas, *The Central Eskimo*.



sée. Il n'est rien moins que certain que les œuvres d'art en question doivent leur origine à un besoin esthétique. La philosophie de l'art serait plutôt disposée à croire à une origine autre. L'un de ses axiomes les plus anciens et les mieux établis prétend que l'art n'a été au commencement qu'un serviteur de la religion et ne s'est affranchi que peu à peu. Les faits que nous avons étudiés ne parlent pas cependant en faveur de la vérité de ce dogme vénérable. Grey a dit, il est vrai, que les peintures trouvées sur le Glenelg pourraient avoir une signification religieuse, mais il n'a pas été plus à même que les autres savants de découvrir cette signification.

En ce qui concerne les autres dessins et les sculptures sur rochers du continent australien, on ne s'est même pas demandé quel sens ils pouvaient avoir. Il n'est naturellement pas impossible que quelques-uns au moins soient une sorte de symbole religieux. L'idée de reproduire par la sculpture ou le dessin les animaux protecteurs et les bêtes de blason ne doit pas être tout à fait étrangère aux Australiens ; on pourrait même pour cela s'en rapporter à de nombreuses analogies dans l'art égyptien et chrétien. Mais, tant qu'on n'aura pas prouvé qu'il en est ainsi, on n'a nullement le droit de voir dans les figures animales et humaines en question autre chose que ce qu'elles semblent être. En ce qui concerne les dessins sur écorce, nous savons pertinemment qu'ils n'ont aucune signification religieuse (1). Les dessins sur rochers de l'Afrique du Sud n'ont pas non plus de signification mystérieuse. L'un des hommes qui connaissent le mieux les Boschimans, Theophilus Hahn, dit expressément qu'ils n'exercent « leur art que pour le plaisir que leur donne cette occupation artistique » (2). Les choses sont moins claires si nous nous tournons vers l'art des Hyperboréens. En ce qui concerne leurs dessins, tous ceux qui les ont vus reconnaîtront avec nous qu'ils n'ont aucun caractère religieux. Les sculptures par contre ont, au moins en partie, une signification religieuse. Cranz dit « que le Groenlandais aime à sus-

(1) Les dessins australiens qui paraissent avoir une signification religieuse, les figures sur les baguettes magiques, par exemple, ont un tout autre caractère ; ce sont des combinaisons de lignes incompréhensibles qui rappellent quelquefois les ornements des boucliers et des boomerangs, mais qui diffèrent du tout au tout des reproductions des rochers et des écorces. Cf., par exemple, Ratzel, II, 91 (illustrations).

(2) *Zeitschr. f. Ethnol.*, 1879. *Verh. der Anthr. Ges.* (307).



pendre à son kayak un petit modèle de celui-ci contenant un petit mannequin, pour empêcher le bateau de chavirer » (1). Hildebrand dit des sculptures des Tchouktchis « que quelques-unes d'entre elles ont servi d'amulettes et témoignent donc de ces rapports mystiques qu'on croyait exister entre le sort des hommes et celui des animaux » (2). Jacobsen parle des modèles d'arcs, de kayaks, de rennes et de baleines que les Esquimaux de la côte sud-ouest de l'Alaska mettent sur les tombes « pour signifier que le mort, dont on célébrait ainsi le souvenir, avait péri à la chasse au morse, au phoque ou au renne ». Dans le même pays, on voit aussi des monuments funéraires, « qui consistent en figures grossièrement faites et quelquefois habillées ». Jacobsen dit aussi qu'un grand nombre de jeunes filles « portent attachée au capuchon de leur vêtement de fourrure une idole en bois » (3). Mais toutes ces remarques n'ont trait qu'à une partie seulement des sculptures ; de plus, nous connaissons des rapports qui disent nettement que les figures n'ont pas, en règle générale, de signification religieuse. Et si la philosophie de l'art s'avisait d'invoquer en faveur de sa thèse les masques des chamanes des Esquimaux du sud-ouest, elle oublierait que ces masques ne sont rien moins que primitifs.

Nous pouvons donc dire qu'en règle générale l'art des peuples les plus primitifs ne dépend pas de la religion. Mais s'il est impossible de prouver que les œuvres artistiques des primitifs ont un caractère religieux, cela n'implique pas encore qu'elles ont un caractère esthétique.

Les dessins en question ne pourraient-ils être tout simplement une écriture pictographique ? On a souvent essayé de les interpréter dans ce sens. Toute reproduction graphique est en un certain sens une écriture, car toute image exprime un fait ou un événement. En ce sens, le dessin australien qui représente un corrobori, le tableau sud-africain qui représente une bataille entre Boschimans et Cafres sont certainement des écritures, mais les fresques de Raphaël le sont alors également. Une image graphique ne devient écriture proprement dite que quand elle n'est plus le but même, mais seulement un moyen de sug-

(1) Crauz, *Historie von Grönland*, 1765, 276.

(2) Hildebrand, *Beiträge*, 323.

(3) Jacobsen, *Reise an der Nord-West Küste Amerikas*, 334.



gérer une idée. Un dessin, un tableau doivent impressionner celui qui les contemple ; l'écriture, par contre, doit exprimer quelque chose. Du moment que les figures ne servent plus que comme moyen d'exprimer une idée, il n'est plus indispensable qu'elles soient exécutées de façon réaliste ; il suffit pour cela qu'on puisse simplement les reconnaître. On distingue, en effet, au premier coup d'œil une communication pictographique d'un tableau ou d'un dessin par la façon schématique et conventionnelle dont les figures sont traitées. Nous cherchons en vain ce trait caractéristique de l'écriture pictographique dans les dessins des Australiens et des Boschimans. Tout prouve, au contraire, que les artistes n'ont pas visé à autre chose qu'à une reproduction aussi fidèle et aussi vraie que possible de leurs modèles. En outre, les Australiens se servent d'une autre méthode pour leurs communications pictographiques. Les signes de leurs bâtons de messenger n'ont rien de commun avec leurs dessins : ce sont des lignes et des points conventionnels (1). Mais si l'on considère les dessins que les Hyperboréens gravent sur des morceaux de bois et d'os, on verra immédiatement que quelques-uns sont dessinés de façon tout à fait conventionnelle : ce sont là, en effet, des écritures. Dans son travail instructif sur les *Pictographs of the North American Indians*, Mallery a reproduit et interprété une série de communications pictographiques (2). On s'en sert dans bien des occasions. Celle que nous reproduisons, d'après cet auteur, avait été gravée sur une petite tablette de bois et fixée près de la porte de la maison ; elle devait avertir les gens que le propriétaire de la hutte était parti pour une expédition de chasse (3). C'est d'une façon ana-

(1) Howitt, *On Australian Messengers and Message Sticks*. Journ. Anthr. Inst., XVIII.

(2) Dans *Publ. Bur. of Ethn.*, IV.

(3) L'original a été dessiné pour M. Hoffmann de San-Francisco par un indigène d'Alaska, appelé Naumoff. Voici ce que signifient ces figures, 1. L'homme qui fait la communication ; il s'indique de lui-même de la droite, et de la gauche il indique la direction que les chasseurs ont prise ; 2. Il tient un aviron pour dire que c'est en canot qu'on est parti ; 3. La main droite mise sur la tête signifie « dormir », le doigt élevé de la main gauche signifie « une nuit » ; 4. Un cercle avec deux points au milieu = une île avec 2 huttes ; 5. Répétition du n° 1 ; 6. Un cercle, une deuxième île ; 7. Répétition du n° 3, mais avec deux doigts = 2 nuits ; 8. L'homme avec un harpon, fait de la main gauche un signe qui signifie un morse ; 9. Un morse ; 10. Un chasseur avec son arc ; 11. Un bateau avec 2 rameurs, 12. La maison de l'homme. Cela signifie : « je m'en vais en bateau, dans la



logue que les chasseurs, qui souffrent de la faim ou qui sont dans une position dangereuse, invoquent l'assistance de leurs compagnons. Toutes les productions artistiques de cette espèce sont indubitablement des écritures pictographiques, mais elles se distinguent toutes d'une façon très claire des tableaux et dessins proprement dits dont nous avons parlé plus haut. Du reste, l'écriture pictographique ne semble pas être une propriété commune à toutes les tribus hyperboréennes. Tous les exemples communiqués par Mallery viennent de l'Alaska, par conséquent d'une province qui est déjà tellement influencée par les Amérindes, qu'elle se soustrait en partie à nos recherches. En tout cas, nous n'avons pas la moindre raison de tenir les dessins des Hyperboréens en général — et nous faisons complètement abs-

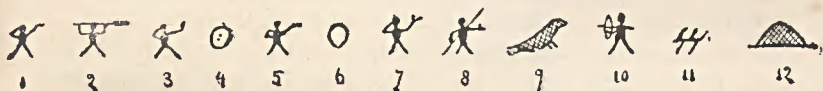


FIG. 32. — Écriture pictographique d'Alaska (d'après Mallery).

traction de leurs sculptures — pour des écritures pictographiques.

Nous avons pu nous convaincre par ce qui précède que l'art des primitifs, abstraction faite de quelques exceptions isolées, n'a aucun but extérieur ou religieux. Nous sommes donc pleinement autorisés à ajouter foi aux nombreux témoignages en faveur de l'hypothèse qui dit que les primitifs cultivent l'art pour le plaisir qu'il leur confère. Même dans les conditions les moins favorables, le chasseur a toujours assez de loisir pour se consacrer à cette activité artistique, inutile en apparence, l'Hyperboréen dans son désert de glace, aussi bien que l'Australien et le Boschiman dans leurs contrées subtropicales. Ce n'est pas à nous d'expliquer l'existence ou l'origine de la prédilection qu'ont les chasseurs pour l'art ; nous nous sommes acquittés de notre tâche en montrant que le plaisir que confère la création artistique uni au don d'observation et à l'habileté des peuples chasseurs suffit à expliquer leurs créations artistiques.

direction indiquée, à cette île, j'y passe une nuit, je passe à une autre île où je passe deux nuits, je tue un morse et je reviens ensuite. » Mallery, 147, 148.

Il est évident que ces œuvres artistiques ont, par le plaisir qu'elles causent à leurs artisans primitifs, une valeur dont il ne faudrait pas méconnaître l'importance. Reste à savoir quelle est leur influence sur la vie sociale. Aux stades supérieurs de la civilisation, l'art statuaire a souvent joué un rôle esthétique et pratique plus puissant que les autres arts. C'est lui qui a créé les palladiums des cités helléniques et italiennes. Roi des arts, il incorporait, dans l'antiquité comme pendant la Renaissance, l'idéal religieux et social, autour duquel les citoyens s'assemblaient et sentaient qu'ils faisaient partie d'un même peuple et d'une même communauté. On peut dire que l'histoire des villes libres de la Grèce et de l'Italie est l'histoire de leur art. L'étude de la statuaire nous montre, du reste, qu'il n'est pas plus permis de conclure d'une civilisation élevée à une civilisation inférieure qu'il n'est permis de conclure inversement.

Rien ne nous permet de croire que l'art a pour les tribus primitives la même importance que pour les sociétés civilisées dont nous venons de parler. Combien son influence est petite sur la civilisation primitive: cela ressort de ce fait que la civilisation des peuples chasseurs qui ne connaissent pas l'art ne se distingue essentiellement en aucun point de celle des tribus qui le connaissent. L'une ou l'autre des œuvres d'art que nous avons étudiées, le tableau de guerre du Sud de l'Afrique, par exemple, dont nous avons parlé plus haut et qui rappelle aux générations suivantes les hauts faits de la tribu, peut de cette façon contribuer à affermir des liens sociaux. En règle générale, cependant, l'horizon de l'art primitif est trop borné, ses matériaux sont trop pauvres et trop grossiers pour qu'il puisse avoir une profonde influence sociale. Quelques remarquables que puissent être certaines œuvres primitives, le caractère de la civilisation qui les a produites serait le même si l'art y faisait défaut.



CHAPITRE VIII

LA DANSE

Tandis que l'art statuaire, très important chez les peuples civilisés, est presque insignifiant chez les tribus les plus primitives, un autre art, la danse, a eu jadis une puissance sociale dont nous pouvons difficilement nous faire une idée de nos jours. La danse moderne n'est plus qu'une dégénérescence esthétique et sociale; la danse primitive est, au contraire, l'expression la plus immédiate, la plus complète et la plus puissante du sentiment esthétique.

La caractéristique de la danse est dans l'ordre rythmique des mouvements. Pas de danse sans rythme. D'après leur signification, on peut diviser les danses des peuples chasseurs en deux groupes: danses mimiques et danses gymnastiques. Les premières consistent en imitations rythmiques de mouvements d'hommes et d'animaux; dans les danses gymnastiques, les mouvements n'imitent aucun modèle naturel. Les deux espèces de danses existent en même temps chez la plupart des tribus primitives (1).

Les danses gymnastiques que nous connaissons le mieux sont

(1) On pourrait poser la question de savoir si les danses gymnastiques n'ont pas été autrefois des danses mimiques. Il se pourrait que nous ne reconnaissons pas dans certains cas l'imitation, parce que nous ne connaissons pas le modèle. D'autre part, les danses les plus primitives que nous connaissons, les danses d'amour de certaines espèces d'oiseaux, ont un caractère purement gymnastique.



celles des Australiens, appelées corroboris (1), qui ont été décrites par presque tous les voyageurs, parce qu'elles sont pratiquées par toutes les tribus de ce continent.

On danse toujours le corrobora la nuit, dans la plupart des cas au clair de la lune. Nous ne croyons cependant pas qu'il nous faille pour cela le faire prendre pour une cérémonie religieuse. Il est probable qu'on choisit les nuits éclairées par la lune, non pour leur caractère sacré, mais pour leur clarté. Ce sont presque toujours les hommes qui dansent, les femmes forment l'orchestre. Souvent plusieurs tribus se réunissent pour une grande fête de danse ; dans Victoria, il y a quelquefois jusqu'à quatre cents danseurs (2). Les fêtes les plus grandes et les plus remarquables semblent avoir lieu lors d'une conclusion de paix (3). Du reste, tous les événements importants de la vie australienne s'accompagnent de danses : la moisson, le commencement de la pêche aux huîtres, l'initiation des jeunes gens, la rencontre avec une tribu amie, le départ pour la guerre, une chasse heureuse. Les corroboris qu'on danse à ces diverses occasions se ressemblent tellement qu'il suffit d'en avoir vu un pour les connaître tous.

Voyons maintenant comment Thomas décrit un corrobora auquel il a assisté dans la province de Victoria (4). Une clairière dans la broussaille sert de salle de danse. Au milieu, un grand feu est allumé, dont la lueur rouge se mêle à la lumière bleuâtre de la pleine lune. On ne voit pas encore les danseurs ; ils se sont retirés dans les broussailles pour se parer. D'un côté du feu s'assemblent les femmes qui composent l'orchestre. Tout à coup un bruit dans les taillis : les danseurs apparaissent. Les trente hommes, qui se sont groupés autour du feu, se sont fait avec de l'argile des cercles blancs autour des yeux et de longues raies sur les membres et le corps. Ils portent des touffes de feuilles aux chevilles et des tabliers de peau autour des reins. Les femmes s'assoient de manière à former un groupe en fer à cheval. Elles sont nues ; chacune tient sur ses genoux

(1) Quelquefois les danses mimiques sont également appelées corroboris, mais en règle générale ce nom ne s'applique qu'aux danses gymnastiques.

(2) Brough Smyth, I, 175.

(3) Lumholtz, 286.

(4) D'après Brough Smyth, I, 167-168.



une peau d'opossum bien plissée et tendue qui lui sert ordinairement de manteau. Entre elles et le feu se tient le chef de danse. Il a autour des reins un tablier ordinaire en peau d'opossum ; dans chaque main il tient un bâton. Tout autour se tiennent les spectateurs assis ou debout. Le chef de danse examine les danseurs d'un coup d'œil, puis il se retourne et s'approche lentement des femmes, et tout à coup il frappe l'un contre l'autre ses deux bâtons. Avec la rapidité d'un éclair, les danseurs se mettent en ligne, s'avancent et s'arrêtent. Nouvelle pause, pendant laquelle le chef de danse examine ses hommes. Tout est en ordre, il donne le signal. Avec ses deux bâtons, il bat la mesure, les danseurs font de même avec les leurs ; les femmes chantent et tambourinent sur leurs peaux d'opossum : le corbori commence. La mesure est observée avec une exactitude étonnante ; les sons et les mouvements s'accordent parfaitement. Les danseurs se meuvent avec la régularité d'un corps de ballet bien exercé. Ils prennent toutes les positions possibles ; tantôt ils sautent de côté ; tantôt ils avancent ou reculent de quelques pas, ils s'étendent et se courbent, remuent les bras, tapent des pieds. Le chef de danse continue de battre la mesure et chante d'une voix nasillarde ; le son de sa voix s'enfle ou diminue suivant qu'il fait un pas en avant ou en arrière. Il ne reste pas un seul instant à la même place ; tantôt il se tourne vers les danseurs, tantôt vers les femmes qui élèvent alors la voix de toutes leurs forces. Peu à peu les danseurs s'échauffent, les bâtons se heurtent plus rapidement, les mouvements s'accélèrent et augmentent de violence ; les danseurs se secouent, font des sauts incroyables et finissent par pousser tous ensemble un seul cri perçant. Un instant après, ils disparaissent dans les broussailles d'où ils sont sortis. La place reste vide pendant un instant. Puis le chef de danse donne de nouveau un signal, les danseurs réapparaissent. Cette fois ils forment une ligne courbe. La seconde partie de la danse ressemble, du reste, à la première. Les femmes tambourinent et chantent, tantôt en élevant la voix jusqu'à se déchirer la gorge, tantôt en la baissant jusqu'à émettre des murmures qu'on entend à peine. La fin de la deuxième partie est identique à celle de la première ; on danse ainsi trois, quatre, cinq fois. Tout à coup les danseurs se mettent sur quatre rangs, le premier s'écarte, les autres s'avancent, et tous se dirigent ensuite vers les femmes. A ce mo-



ment, toute la troupe forme un fouillis inextricable de corps et de membres, on craindrait presque que les danseurs se défoncent le crâne avec leurs bâtons. Mais l'ordre est aussi rigoureux qu'auparavant, chaque mouvement est calculé. L'excitation atteint son comble, les danseurs erient, piétinent, sautent, les femmes tambourinent, comme folles, et chantent à pleins poumons, le feu envoie une pluie d'étincelles sur cette scène sauvage : et voilà que le chef lève ses bras, un coup formidable couvre le bruit, et les danseurs disparaissent comme par enchantement. Les femmes et les spectateurs se lèvent et se dispersent dans leurs miams. Une demi-heure plus tard, rien ne bouge plus dans la clairière, le feu seul jette ses dernières lueurs. C'est un corrobora australien.

Le corrobora des hommes est à peu près partout le même. La danse des femmes, par contre, exécutée plus rarement, semble-t-il, diffère beaucoup. C'est Eyre qui nous en a donné la meilleure description (1). « Les femmes, dit-il, joignent leurs mains au-dessus de leurs têtes, ferment les jambes et joignent les genoux. Ensuite elles écartent les jambes à partir du genou (*thrown outwards from the knee*) — tandis que les cuisses et les mains restent dans leur position primitive — et les joignent de nouveau rapidement, de sorte qu'elles produisent un bruit sec. Cette danse est toujours exécutée par une jeune fille ou par plusieurs ; elles la dansent, du reste, uniquement pour leur propre plaisir. Quelquefois, cependant, une femme danse de cette façon devant plusieurs danseurs, pour exciter leurs passions. Dans une autre danse, on tient les pieds étroitement joints et on s'avance en imprimant au corps des contorsions bizarres ; on décrit de cette façon un demi-cercle. Cette danse est exécutée presque exclusivement par des jeunes filles entre elles. » Les corrobora des Tasmaniens ne différeraient pas, à ce que nous en sachions, de ceux des Australiens.

Les analogies étranges, que nous avons pu constater plusieurs fois entre les Australiens et les Mineopies, s'étendent aussi aux danses. Les danses des Mineopies ressemblent de façon frappante à celles des Australiens. Les motifs sont les mêmes en Australie qu'aux îles Andamanes : une chasse heureuse, une visite d'amis, le commencement d'une saison, une

(1) Eyre, II, 235-236.



guérison, la fin d'un deuil, bref, tout événement qui peut réjouir l'âme d'un Mincopie. On y célèbre aussi de grandes fêtes de danse où plusieurs tribus s'assemblent. « Sur une petite clairière, au milieu des jungles, dit Man, plus de cent hommes et femmes, solennellement peints pour la circonstance, s'assemblent. La lune verse sa douce lumière, et dans chaque hutte le feu jette sur les groupés sa lueur rouge. D'un côté sont massées sur un seul rang les femmes qui doivent chanter en chœur le refrain de la chanson qui accompagne la danse; de l'autre, on voit les silhouettes sombres des spectateurs, dont un certain nombre prennent part à la danse en battant la mesure avec les mains. Invisible pour tous, le chef de danse, qui est en même temps l'auteur et le compositeur de l'air, se tient dans un coin; son pied est posé sur le bout étroit du résonnateur (1); appuyé sur sa lance ou sur son arc, il bat la mesure en frappant le résonnateur de la plante du pied ou du talon. Pendant son solo, qui a le caractère d'un récitatif, les autres se taisent et se tiennent tranquilles, mais aussitôt qu'il donne le signal d'entonner le refrain, un certain nombre de danseurs se précipitent avec une excitation sauvage dans l'arène et renforcent le chant des femmes, en exécutant leur rôle avec une énergie passionnée. Les danseurs courbent le dos et portent tout leur poids sur une seule jambe qu'ils courbent. Ils projettent les mains en avant à la hauteur de la poitrine, et tiennent le pouce de l'une avec le pouce et l'index de l'autre tout en étendant en haut les autres doigts. Dans cette position, le danseur avance en sautant sur une jambe; après chaque deuxième saut, il frappe le sol avec son pied libre. C'est ainsi qu'il parcourt la clairière en avant et en arrière en se réglant sur le résonnateur et le chant. Quand il est fatigué, il se délasse en battant lui-même la mesure, en levant les talons du sol (2). » De même qu'en Australie, les femmes ne participent pas, en règle générale, aux danses des hommes. Elles ont cependant des danses spéciales, assez équivoques, d'après les affirmations de quelques témoins oculaires. Il est vrai que Man ne fait pas allusion à ce prétendu caractère équivoque. « Les femmes, dit-il, balancent leurs bras en avant et en arrière; en même

(1) Voir sur le résonnateur des Mincopies, chap. x.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 390-391.



temps elles fléchissent le genou et lèvent les jambes en mesure ; de temps en temps, elles avancent de quelques pas et recommencent ensuite les mouvements indiqués. »

Les Boschimans ont un grand talent de mimique ; on pourrait donc s'attendre à en trouver la manifestation dans leurs danses. Néanmoins les rapports que nous possédons sur leurs exercices chorégraphiques — et ils sont assez nombreux — ne parlent que de danses gymnastiques. C'est dans Burchell (1) que nous trouvons la description la plus détaillée d'une danse des Boschimans. Elle avait lieu le soir dans une hutte « qui était l'une des plus grandes, et il s'y trouvait autant de personnes des deux sexes qu'il pouvait s'en tenir en cercle autour du danseur, celui-ci avait juste assez de place pour se tenir debout. Tout près de l'entrée, un feu. Le danseur entrait dans une sorte d'extase, dans laquelle il n'observait rien autour de lui et ne pensait qu'à lui-même. Comme un adulte ne peut pas se tenir debout, même dans la plus grande de ces huttes, il était obligé de s'appuyer sur deux bâtons qu'il tenait en main et qu'il s'efforçait de maintenir le plus loin possible de son corps. Le danseur, penché en avant, était donc dans une position très incommode pour danser. Aucun vêtement cependant ne l'empêchait de se mouvoir librement, car il ne portait que sa peau de chacal. C'est ainsi qu'il dansait sans s'arrêter. Quelquefois il ne se sert pas de bâtons. Chaque assistant est libre de danser à son tour aussi longtemps qu'il lui plait, puis un autre s'attache le grelot qui sert à l'usage général. Cette danse est très étrange et, à mon avis, on ne trouve rien de semblable chez aucun peuple sauvage de la terre (2). L'un des pieds reste rivé au sol, tandis que l'autre remue rapidement et sans règle, sans cependant s'éloigner beaucoup de sa place, bien que le genou et la jambe se meuvent autant que le permet la position incommode du danseur. Les bras, qui appuient le corps à l'aide des bâtons, remuent naturellement fort peu. Le danseur chante sans cesse et exécute tous ses mouvements en mesure. De temps en temps il baisse son corps et le relève tout à

(1) Burchell, *Reisen in das Innere von Süd-Afrika*; Weimar, 1825, II, 81 et suiv.

(2) Burchell ne connaissait pas la danse des Mincopies qui ressemble beaucoup à sa danse boschimane. Dans une hutte étroite, un Mincopie ferait à peu près les mêmes mouvements que le Boschiman.



coup, jusqu'à ce qu'à la fin il se mette par terre pour respirer un peu. Mais il continue de chanter et de remuer le corps, à la mesure du chant des spectateurs. Quelques minutes plus tard, il se lève de nouveau et continue sa danse avec des forces nouvelles. Si l'une des jambes est fatiguée ou que l'ordre de la danse l'exige, il remue l'autre jambe. A chaque cheville le danseur s'est attaché une sorte de grelot, fait de quatre oreilles d'antilope à bourse dans lesquelles se trouvent de petits morceaux de coquille d'œuf d'autruche et qui donnent à chaque mouvement du pied un son qui n'est ni désagréable, ni dur et qui contribue beaucoup à l'effet de la danse. Bien qu'une seule personne puisse danser à la fois, le public ne reste pas oisif, tous accompagnent le danseur et contribuent ainsi à l'amusement général. Pour faire l'accompagnement, on chante et on bat le tambour, tous chantent et battent la mesure en frappant doucement des mains. On répète les mots *ae-co*, *ae-o*, qui ne signifient rien. En prononçant *o*, on tape des mains, le danseur dit au même instant *wa-wa-kuh*. Les femmes ne sont pas exclues du chant, et les voix sont toujours d'accord. Les jeunes filles, dont les voix sont de cinq à six notes plus hautes, chantent avec beaucoup de vivacité ». Une danse, à laquelle Arbousset et Daumas ont assisté, fut exécutée en plein air, et avait un tout autre caractère. « Les Boschimans ne dansent, disent-ils, que quand ils ont mangé et qu'ils se sont bien nourris ; ils dansent alors au clair de la lune, au milieu du Kraal. » Leurs mouvements ne consistent qu'en sauts réguliers : on dirait un troupeau de veaux sautant par-ci, sautant par-là, comme ils disent eux-mêmes. Ils sautent jusqu'à ce qu'ils soient tous fatigués et couverts de sueur. Les cris qu'ils profèrent et les mouvements qu'ils exécutent sont si violents, qu'on les voit souvent tomber à terre complètement épuisés et couverts du sang qui leur coule des narines. C'est pour cela que cette danse s'appelle aussi *mokoma* ou danse du sang (1).

(1) Il y a dans cette description plusieurs points qui provoquent la critique. Il manque ici deux choses qui ne font défaut dans aucune danse primitive : l'accompagnement musical et le règlement rythmique des mouvements. Si les observateurs ont omis ces deux points, leur description est défectueuse ; mais s'ils manquent en réalité à la danse, le *mokoma* n'est probablement pas une vraie danse, mais seulement la suite d'une ivresse générale provoquée par l'usage du hachisch, usage assez fréquent chez quelques tribus du Congo.



Nous sommes malheureusement très mal renseignés sur les danses des Fuégiens. Nous avons des informations sur les représentations dramatiques d'une seule tribu, les Yahgans, et qui sont peut-être des danses mimiques (1). Nous ne savons rien de leurs danses gymnastiques, nous ignorons même s'ils en ont. En ce qui concerne les Botocudos, la plupart des rapports ne parlent pas de leurs danses; le prince de Wied a même dit expressément qu'ils n'en avaient pas et pourtant Ehrenreich plus tard les a vues et décrites. « Dans les occasions solennelles — quand il s'agit de célébrer une chasse heureuse ou une victoire ou de souhaiter la bienvenue à un étranger — toute la horde se rassemble la nuit autour du feu de campement. Hommes et femmes forment un cercle, chaque danseur met ses bras autour du cou de ses voisins, et tout le cercle commence à tourner à droite ou à gauche; on tape le sol du pied qui est du côté où le mouvement se dirige, et on retire l'autre après. Tantôt tous baissent la tête et s'approchent les uns des autres, tantôt ils dissolvent leur cercle. Pendant toute la danse, ils entonnent un chant monotone sur lequel ils règlent les mouvements de leurs pieds (2). »

Chez les Esquimaux, les danses gymnastiques le cèdent quelque peu, d'après certains rapports, aux danses mimiques. « On danse, dit Boas, en été en plein air et en hiver dans une maison de fête qu'on érige dans ce but. Cette maison n'est autre chose qu'une grande voûte de neige, mesurant à peu près 15 pieds en hauteur et 20 de diamètre. Au milieu s'élève un pilier de neige de 5 pieds de haut, sur lequel on pose les lampes. Quand les habitants d'un village s'assemblent dans ce bâtiment, les femmes mariées se mettent en un rang le long du mur; les jeunes filles forment un second cercle concentrique et les hommes occupent le cercle intérieur. Les enfants forment deux groupes des deux côtés de la porte. Aussitôt que la fête commence, un homme saisit le tambour, il entre dans l'espace libre près de la porte et il commence à chanter et à danser. Les chansons sont composées par le chanteur lui-même, on aime surtout les poésies satiriques. Tandis que les hommes, muets, écoutent, les femmes entonnent le chœur en chantant *anna aya*.

(1) Globus, XLVII, 332.

(2) Ehrenreich, *Zeitschr. für Ethnologie*, 1887, 33.



Le danseur, qui reste à sa place, bat de ses pieds le sol d'un mouvement rythmique, balance son torse et bat en même temps le tambour. Pendant sa danse, il se met le torse à nu et ne garde que son pantalon et ses bottes (1). » Dans une autre danse gymnastique que Bancroft appelle, nous ne savons pas pourquoi, « danse nationale (2), des jeunes filles entrent l'une après l'autre au milieu du cercle, pendant que les autres dansent autour d'elles en se tenant par leurs mains entrecroisées. « Les mouvements les plus extraordinaires sont les plus applaudis. » Tandis que les danses gymnastiques sont presque toujours des soli, il faut plusieurs personnes pour les danses mimiques. « Les danseurs, qui sont presque toujours des jeunes hommes, se mettent complètement nus jusqu'à la ceinture. Ils imitent de façon burlesque le cri des animaux ou des oiseaux, en accompagnant leurs mouvements de chants et de coups de tambour. Quelquefois ils s'accoutrent bizarrement de pantalons de peau de renne ou de phoque et portent des plumes ou un châle bariolé sur la tête. » Ces représentations ne se bornent pas cependant à imiter des animaux. « Un refrain monotone accompagné de coups de tambour appelle les jeunes hommes l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'il y en ait à peu près une vingtaine qui forment un cercle. On commence ensuite des représentations mimiques : des scènes d'amour, de jalousie, de haine et d'amitié (3).

Si les corboris gymnastiques sont monotones, les danses mimiques par contre sont, en Australie comme ailleurs, très variées. Ce sont en première ligne des danses d'animaux : celles du dingo, de l'émou, de la grenouille, du papillon. Aucune cependant n'est plus répandue ni plus aimée que la danse du eangourou, qui a été décrite par de nombreux voyageurs. Ils sont unanimes à parler en termes élogieux du talent mimique dont les indigènes font preuve dans l'exécution de cette danse. « Lorsqu'ils sautaient tous à qui mieux mieux, dit Mundy, on ne pouvait rien se figurer de plus drôle ni de mieux imité (4). » Eyre

(1) Boas, *Annual Report Bur. of Ethnol.*, 600 et suiv.

(2) Bancroft, *The Native Races*, etc., I, 67.

(3) Bancroft, I, 67. Nous laissons de côté les danses de masques des tribus du N.-O. pour la même raison qui nous a fait laisser de côté les masques, dans le dernier chapitre.

(4) Brough Smyth, I, 173.



a vu, sur le lac Victoria, la danse du kangourou « si bien exécutée qu'elle aurait provoqué des tonnerres d'applaudissements dans n'importe quel théâtre européen » (1). En ce qui concerne la vie humaine, elle fournit dans deux de ses manifestations les plus importantes, l'amour et la bataille, le thème de quelques danses mimiques. Mundy décrit une danse de guerre qu'il a vue dans la Nouvelle-Galles du Sud. Les danseurs exécutaient d'abord une série de mouvements compliqués et très violents, brandissant leurs massues, lances, boomerangs et boucliers. « Tout à coup toute la masse se divisait en deux groupes qui se précipitaient l'un sur l'autre en poussant des cris assourdissants. L'un des partis fut rapidement vaincu et poursuivi dans l'obscurité, d'où on entendait venir des hurlements, des gémissements et le bruit de coups de massues qui donnaient une illusion complète d'une bataille sanglante. Tout à coup toute la troupe revint près du feu et se divisa en deux groupes; la musique changea de mesure, les danseurs se mouvaient sur un rythme plus lent en frappant le sol à chaque pas et en poussant des grognements. Peu à peu les coups de tambour et les mouvements s'accéléraient et devinrent finalement aussi rapides qu'un corps humain peut les exécuter. De temps en temps, ils sautaient en l'air à une hauteur prodigieuse; lorsqu'ils retombaient, les muscles de leurs mollets tremblaient, de sorte que les raies blanches de leurs peintures avaient l'air de serpents en mouvement et en même temps ils poussaient des cris bruyants (2). » Les danses d'amour des Australiens sont mentionnées dans la plupart des rapports par quelques allusions assez caractéristiques. Il est, du reste, assez malaisé de les décrire. « J'ai vu des danses, dit Hodgkinson, qui ne sont qu'un étalage répugnant de mouvements obscènes, et, bien que j'aie été caché dans l'obscurité et que personne n'ait pu me voir, j'avais pourtant honte d'être obligé de contempler parcelles horreurs (3). » Il suffit d'étudier ici une seule de ces danses, la *kaaro* des Watchandis. « La fête commence à la première nouvelle lune après la moisson du yams; les hommes l'inaugurent par une orgie. Ensuite ils exécutent une danse au clair de lune autour d'un fossé entouré de broussailles. Le fossé et les broussailles représentent

(1) Eyre, II, 233.

(2) Brough Smyth, I, 173.

(3) Hodgkinson, *Australia from Port Macquerie to Moreton Bay*, 1845.



On danse donc souvent pour chasser ou se rendre favorables les spectres et les démons.

Parker a décrit une danse australienne destinée à implorer l'aide d'un démon très redouté, Mindi. « On érigea dans un endroit écarté trois images grossières, deux petites et une grande, sculptées dans de l'écorce et peintes. Cet endroit était rigoureusement tabou. Les hommes et après eux les femmes, parés de touffes de feuilles, et tenant dans la main une petite verge avec un bouquet de plumes, s'approchaient de cet endroit; en dansant sur un seul rang ils dansèrent plusieurs fois en rond autour des idoles et s'approchèrent ensuite de la figure principale qu'ils touchèrent respectueusement avec leurs verges (1). » Une figure semblable jouait aussi un rôle dans une danse religieuse, qu'Eyre a vue chez les Moorundés. « Les danseurs, peints et parés comme toujours en pareille occasion, portaient sur leurs têtes des touffes de plumes de cacatoès. Quelques-uns avaient des touffes semblables au bout de bâtons qu'ils tenaient dans la main, d'autres avaient des touffes de feuilles vertes. Après avoir dansé pendant quelque temps, ils se retirèrent; ils reparurent portant chacun une figure bizarre et grossière. Celle-ci était faite d'une touffe d'herbe ou de roseau, enveloppée dans une peau de kangourou dont le côté non poilu était tourné en dehors et couvert de petits cercles peints en blanc. De cette figure, émergeait un bâton portant une touffe de plumes qui représentait la tête, deux bâtons portant des plumes rouges et placés à droite et à gauche représentaient les mains. Sur le devant des figures il y avait un bâton, long d'à peu près 6 pouces, dont l'extrémité portait un nœud d'herbes entouré d'un morceau de vieux drap. Celui-ci était peint en blanc et représentait le nombril. Toute la figure avait à peu près 8 pieds de long et représentait évidemment un homme. On promena cette figure pendant un certain temps. Ensuite, elle fut remplacée par deux étendards, faits avec des pieux, et que portaient deux personnes. Finalement ils disparurent également et les danseurs s'avancèrent avec leurs lances (2). » Il est très probable que tous les peuples primitifs possèdent des danses religieuses; elles ne sont cependant pas encore décrites. Le nombre des danses religieuses qu'on a ob-

(1) Parker, *The Aborigines of Australia*. Brough Smyth, I, 166.

(2) Eyre, II, 236.



servées est très restreint, même en Australie. Gerland dit : « originaires toutes les danses sont probablement religieuses », mais il n'a pas pu le prouver (1). Les faits que nous connaissons ne nous permettent pas de conclure dans le sens de Gerland. Rien ne nous oblige à supposer que les danses australiennes aient autrefois une signification autre que celle qu'une observation impartiale doit leur attribuer de nos jours. Un petit nombre de danses seulement a le caractère de cérémonies religieuses, la majorité, par contre, n'a qu'un but esthétique et émotionnel (2).

Le but n'est pas toujours identique à l'effet. Celui de la plupart des danses primitives est purement esthétique ; leur effet, par contre, franchit souvent de beaucoup la limite imposée. Aucun autre art primitif ne joue un rôle pratique et civilisateur aussi élevé que la danse. Nous autres civilisés, nous sommes toujours enclins à voir la signification principale de la danse dans les rapports qu'elle établit entre les deux sexes. C'est en effet la seule fonction sociale de la danse moderne. Mais les danses primitives et les danses des peuples civilisés diffèrent tellement dans leur nature que l'effet des unes ne permet nullement de conclure à l'effet des autres. La plupart des danses primitives manquent justement de cet élément qui assure aux danses modernes la faveur des deux sexes : le rapprochement étroit de l'homme et de la femme. Les danses des peuples chasseurs sont, en général, exécutées par les hommes seuls, les femmes s'occupent seulement de l'accompagnement musical. Mais il y a aussi des danses auxquelles hommes et femmes prennent également part, et celles-ci n'ont pour la plupart d'autre but que d'exciter la passion sexuelle. On peut, du reste, supposer que les danses des hommes seuls ne sont pas sans influence sur la vie sexuelle. Un danseur habile et vigoureux ne manquera pas de faire une impression profonde sur les spectatrices, et comme un danseur habile et vigoureux est généralement, en même temps, un chasseur doué des mêmes qualités, la danse pourrait contribuer à la perfection de la race. Cependant, quelle que puisse être sous ce rapport l'importance

(1) Waitz-Gerland, II, 755.

(2) En Australie, les danses esthétiques sont toujours exécutées la nuit, les danses religieuses cependant toujours en plein jour.



des danses primitives, elle ne saurait justifier à elle seule notre hypothèse qu'aucun autre art primitif n'a une importance aussi considérable que la danse.

Les danses des peuples chasseurs sont presque toujours exécutées par de nombreux assistants. Ordinairement tous les hommes d'une tribu, mais souvent aussi les membres de plusieurs tribus, s'assemblent pour ces exercices chorégraphiques, et toute cette foule se meut alors, d'après une seule règle, dans la même mesure. Tous les observateurs ont parlé de l'ordre « admirable » des mouvements rythmiques. L'excitation fond pour ainsi dire tous ces individus en un seul être, mù et excité par un seul sentiment. Pendant la danse, tous les danseurs sont complètement « socialisés » ; tout le groupe agit et sent comme un organisme unique. Et c'est là l'importance sociale de la danse primitive. Elle oblige et habitue un certain nombre d'hommes, qui sont poussés dans la vie ordinaire par les besoins et les instincts les plus divers, à agir sous une volonté unique, dans un sens unique, en vue d'un but unique. Elle met de temps en temps un peu d'ordre dans la vie désordonnée des peuples chasseurs. Elle est, à côté de la guerre, le seul facteur qui fasse sentir aux membres d'une tribu primitive qu'ils font tous partie d'un seul et même groupe social, elle est un des meilleurs entraînements pour la guerre, car les danses gymnastiques correspondent sous plus d'un rapport à nos exercices militaires. Nous ne croyons pas, en disant cela, attribuer à la danse trop de valeur pour le développement de la civilisation humaine. Toute culture supérieure a pour base la collaboration bien ordonnée des divers éléments sociaux ; c'est la danse qui prépare les hommes primitifs à cette collaboration.

Les chasseurs eux-mêmes paraissent connaître l'importance qu'ont les danses dans leur vie sociale. En Australie, « le corrobore est une assurance de paix entre les différentes tribus ». Deux tribus qui veulent affirmer leurs bonnes intentions vis-à-vis l'une de l'autre dansent ensemble (1).

Aux îles Andamanes, les diverses tribus tiennent aussi un marché à l'occasion de leurs danses communes (2). Pour pou-

(1) Waitz-Gerland, II, 755. « Chez les habitants du Queensland, on danse les corroboreis, dans la plupart des cas, pour sceller la paix (après les guerres et les querelles). » Lumholtz, 286.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 392.

voir apprécier à sa juste valeur l'influence de ces fêtes communes à plusieurs tribus, il est nécessaire de savoir qu'elles durent souvent très longtemps. Lumholtz, par exemple, parle d'une période de fêtes qui dura six semaines.

Savoir que la plus haute importance de la danse était autrefois dans son effet social ne nous explique pas seulement sa puissance de jadis, mais aussi sa déchéance actuelle. Même dans les conditions les plus favorables, le nombre d'individus qui peut prendre part à une danse est assez restreint. Nous avons vu qu'en Australie et aux îles Andamanes les hommes de plusieurs tribus dansent ensemble ; mais les membres d'une tribu de chasseurs ne sont pas très nombreux (1). Avec le progrès de la civilisation, avec l'amélioration des moyens de production, les groupes sociaux augmentent ; les petites hordes se transforment en tribus, dont les membres sont trop nombreux pour pouvoir tous prendre part à une danse commune, et, de cette façon, la danse perd peu à peu sa fonction sociale ; elle perd aussi le respect dans lequel on la tenait. Chez les peuples chasseurs, la danse est une cérémonie publique solennelle ; chez les nations civilisées, elle est, soit une représentation vide de sens, comme le théâtre, soit un plaisir de société, comme le bal. La seule fonction qu'elle ait conservée est de faciliter le rapprochement des sexes. Mais, même sous ce rapport, sa valeur est problématique. Nous pouvons croire que la danse primitive servait à l'amélioration de la race, car le chasseur le plus habile est, généralement, aussi le meilleur danseur. Mais notre civilisation tient moins compte de l'habileté physique que de l'intelligence et les héros et les héroïnes d'une soirée dansante jouent souvent un triste rôle dans la vie. Nos ballets enfin, avec leurs exhibitions répugnantes, peuvent tout au plus satisfaire la badauderie vulgaire du public, pour ne pas employer de terme plus fort. On ne peut certes pas dire que la danse ait gagné, grâce à la civilisation, en importance esthétique autant qu'elle a perdu en importance sociale. Nous avons déjà parlé de la valeur artistique de nos ballets ; la jouissance es-

(1) Voir sur le nombre des membres des diverses tribus dans le Victoria, Brough Smyth, I, 43. On estime à 4.000 personnes la population indigène des îles Andamanes. Le groupe le plus fort d'Esquimaux que Boas ait rencontré ne comptait que 26 hommes (Boas, *Ann. Rep. Bur. Ethn.*, 1884-85, 426).



thétique que procurent nos danses de société aux danseurs et aux spectateurs ne suffit pas à expliquer leur vogue. La danse moderne est sous tous ces rapports un acte devenu inutile dans les conditions d'existence qui sont actuellement les nôtres; elle est, par conséquent, en évolution régressive. D'autres arts ont assumé de nos jours le grand rôle qu'elle avait autrefois. Ce que la danse fut pour les peuples chasseurs, la poésie l'est pour les nations civilisées.



CHAPITRE IX

LA POÉSIE

Gœthe a appelé la poésie des peuples civilisés « le fragment des fragments » ; quel nom donnerons-nous à la poésie des peuples primitifs ? Les œuvres poétiques des civilisés sont pour la plupart fixées par l'impression ; celles des peuples primitifs ne vivent presque toutes que dans la mémoire peu stable des hommes ; les quelques fragments qu'en ont notés les chercheurs européens sont si insuffisants sous tous les rapports qu'il nous semble téméraire de vouloir tirer des conclusions générales de l'étude de ces quelques morceaux. Autrefois, on ne croyait pas que les histoires « dépourvues de sens » et les chansons « sans poésie » des « sauvages » puissent avoir droit à notre attention. Depuis, voyageurs et missionnaires se sont efforcés de rattraper le temps perdu ; mais ce travail préliminaire de collection n'est pas encore commencé partout, et là où il est entrepris les résultats n'ont pas été très fructueux. Nous ne connaissons pas une seule œuvre poétique des Fuégiens. La poésie des Botocudos nous est connue par quelques chansons de danse. Man a collectionné aux îles Andamanes une série de légendes et seulement deux chansons. Nous sommes un peu mieux renseignés cependant sur la poésie des Australiens, des Boschimans et des Esquimaux. Mais pouvons-nous considérer ces histoires et ces chansons traduites en langue européenne comme des matériaux sûrs ? Nous ne voulons aucunement mettre en doute le talent linguistique des Grey, des Bleek, des Rink ;



mais les idiomes de ces peuples primitifs nous sont tellement étrangers que même le plus grand talent linguistique et la plus grande attention ne nous protègent pas contre des erreurs très graves. Et si l'on arrive à éviter toute erreur en notant les poésies primitives, est-on sûr de n'en pas commettre en les traduisant ? Si l'on réfléchit qu'on n'a jamais réussi à exprimer en vers français le charme d'une simple chanson de Goethe, que le caractère particulier des poésies allemandes se perd même dans la traduction en anglais, qui est pourtant une langue étroitement apparentée à l'allemand, on ne peut guère espérer que les traductions en langues européennes puissent rendre le caractère original des œuvres poétiques des peuples chasseurs, dont la civilisation et la langue nous sont si peu familières (1). Dans ces conditions, il serait injuste que le lecteur demande à ce premier essai une description et une appréciation détaillées de la poésie primitive.

Nous ne pouvons donner ici qu'une esquisse préliminaire qui aura probablement besoin d'être sérieusement revue et modifiée.

La poésie est l'expression par le langage de phénomènes extérieurs ou intérieurs sous une forme esthétique et dans un but esthétique. Cette définition comprend tout aussi bien la poésie subjective, la poésie lyrique qui prête une expression aux phénomènes du monde intérieur, aux pensées et aux sentiments du moi, que la poésie objective qui décrit sous la forme épique ou dramatique les phénomènes du monde extérieur, des faits et des événements objectifs. Dans les deux cas, l'expression sert un but esthétique ; le poète veut provoquer des sentiments et rien que des sentiments. De cette façon, notre définition sépare d'un côté la poésie lyrique de l'expression non poétique des sentiments et, de l'autre, la poésie épique et dramatique de la description didactique et emphatique (2).

(1) Qu'on nous permette de démontrer ici par un seul exemple combien le caractère original d'une poésie primitive se perd par la traduction. Comparez la traduction littérale et la traduction libre du texte suivant qui est une chanson des indigènes de l'Encounter Bay :

Miny-el-ity yarlukē an āmbē, aly-el-arr yerik-in yangaiāk-ar
 What is it road for me. Here are they standing up hills.
 What a fine road is this for me winding between the hills

(2) « Chanson politique, chanson vilaine, » dit Goethe. Les plus belles poésies lyriques ne sont que de la rhétorique rimée. Et la poésie philosophique la plus profonde n'a rien non plus de poétique, c'est de la didactique rimée.



Toute poésie vient du sentiment et va au sentiment. C'est là le secret de son influence.

Dans ses *Principes de sociologie*, Herbert Spencer a prétendu que la poésie de la civilisation primitive était une poésie non différenciée, qu'elle n'avait pas encore formé de genres poétiques, mais qu'il y avait en germe dans chacune de ses œuvres des éléments lyriques, épiques et dramatiques. C'est tout à fait conforme à la théorie de l'évolution, mais cela ne concorde pas avec les faits. Dans les civilisations les plus inférieures qui soient accessibles à nos recherches, les genres principaux sont aussi indépendants et aussi complets que dans notre civilisation. Il est vrai que la poésie lyrique des peuples primitifs contient beaucoup d'éléments épiques et que leur poésie épique a souvent un caractère lyrique ou dramatique. Mais, si cela suffit pour dire que la poésie primitive n'est pas différenciée, on ne peut nullement lui opposer la poésie des civilisés, car il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de poésie uniquement lyrique, épique ou dramatique.

Rien n'est plus accessible à l'homme que ses propres sentiments et c'est pour cela que la poésie lyrique est la forme la plus naturelle de la poésie ; aucune façon d'exprimer ce qu'il sent ne lui est plus accessible que le langage, et c'est pour cela que la poésie lyrique est la forme la plus naturelle de l'art. Le langage, la phrase qui exprime un sentiment n'a qu'à assumer une forme esthétique, et à répéter, par exemple, l'expression en question, pour devenir lyrique. Un petit garçon de cinq ans trouve un papillon et exprime la joie que lui procure cet événement par les paroles : « Oh le beau papillon ! » Ces paroles expriment un sentiment, non pas pour le communiquer à d'autres, mais seulement pour lui donner une expression : elles n'ont donc aucun but pratique ; mais elles n'ont pas non plus de forme esthétique : elle ne sont donc pas lyriques. Le papillon fait cependant tant de plaisir au petit garçon qu'il continue de répéter ces paroles, il les redit maintenant à intervalles réguliers et, en même temps, il leur donne une certaine cadence. Ses paroles se sont transformées en chanson.

Les chansons par lesquelles les peuples primitifs disent leurs joies et leurs peines ne sont, en règle générale, rien de plus que des phrases simples exprimées sous une forme esthétique simple : la répétition et l'ordre rythmique. Ehrenreich nous a



communiqué quelques échantillons des chansons que les Botocudos ont coutume d'improviser tous les soirs sur les événements du jour. « Aujourd'hui la chasse fut bonne; nous tuâmes un animal; nous avons de quoi manger; la viande est bonne; l'eau-de-vie est bonne. » Ou bien: « Les jeunes femmes ne volent rien; moi, je ne volerai rien! » Un chant d'éloge en l'honneur du chef d'une bande est encore plus court: « Le chef n'a pas peur (1) »! On rythme et répète plusieurs fois chacune de ces phrases. •

La poésie lyrique des Australiens ne s'élève pas beaucoup au-dessus du niveau de celle des Botocudos. Nous possédons maintenant un recueil assez volumineux de chansons de toutes les parties du continent australien; presque toutes consistent en une ou plusieurs phrases rythmées qu'on répète à l'infini avec ou sans refrain (2). On improvise ces chansons à toute occasion. « Pour un vieil Australien, dit Grey, une chanson est ce qu'une chique de tabac est pour un matelot. S'il est malheureux, il chante; s'il est heureux, il chante également; s'il a faim, il chante; s'il est ivre, — pourvu qu'il ne le soit pas par trop, — il chante plus que jamais. » Au retour d'une chasse heureuse, une tribu entonne une sorte d'hymne national.

Les Narrinyeri viennent
 Les Narrinyeri viennent
 Ils viendront tout à l'heure
 Ils apportent des kangourous
 Et ils vont vite,
 Les Narrinyeri viennent (3).

Et le voyageur fatigué chante :

Maintenant je suis fatigué,
 A travers tout Yerna jusqu'ici
 C'était un chemin éternel (4).

(1) Ehrenreich, *Zeitschr. f. Ethnol.*, XIX, 33, 61.

(2) Font seules exception à cela deux poésies plus longues que Grey nous communique. Grey prétend avoir littéralement traduit les originaux. Mais Gerland a insisté sur la facture artificielle des strophes et sur la rime croisée qui sont inconnues en Australie. Nous croyons que les deux chansons sont des traductions libres de poésies australiennes. Grey, II, 312, 315. Waitz-Gerland, VI, 757, 758.

(3) Taplin, *The Narrinyeri*.

(4) Eyre, II, 239, d'après Teichmann et Schürmann.



Le chasseur qui se repose le soir près du feu de camp, se remémore ses joies cynégétiques par une chanson :

Le cangourou courait vite,
Mais moi je courais plus vite encore.
Le cangourou était gras,
Je l'ai mangé.
Cangourou ! Cangourou (1) !

Un autre voudrait manger de la cuisine européenne :

Les petits pois que les Blancs mangent
Je les voudrais bien !
Je les voudrais bien (2) !

D'une façon générale, la vie des Européens fournit aux poètes australiens la matière de nombreuses poésies. Lorsqu'on inaugura un chemin de fer dans le pays des Narrinyeri, l'aspect de la locomotive produisit une impression si profonde sur les indigènes qu'ils la chantaient dans une chanson qui accompagne les corroboris :

Vous voyez la fumée près de Kapunda,
La fumée sort à intervalles réguliers.
Si l'on y jette un coup d'œil, elle a l'air d'un brouillard,
Elle souffle comme une baleine.

Et lorsqu'on mit l'aigle doré d'un bateau sur une maison de Gulwa, ils improvisèrent, séance tenante, une chanson, décrivant l'événement et qui avait pour refrain :

Oh ! le dindon de Gulwa ! oh ! le dindon de Gulwa (3) !

Les guerriers qui se préparent à la guerre apaisent leur colère par une chanson dans laquelle ils goûtent d'avance la vengeance qu'ils prendront sur l'ennemi :

Percez-lui le front,
Percez-lui la poitrine,
Percez-lui le foie,
Percez-lui le cœur,

(1) Spencer, *Descriptive Sociology*.

(2) En original : *Pindi mai birkibirki parrato parrato*. Eyre, II, 239, d'après Teichelmann et Schürmann.

(3) Taplin, *The Narrinyeri*.

Percez-lui les reins,
Percez-lui l'épaule,
Percez-lui le ventre,
Percez-lui les côtes (1).

et ainsi de suite jusqu'au dernier membre. Ou bien, ils s'encouragent en énumérant leurs armes.

Bouclier de Burru, massue et lance,
Apportez le boomerang de Bézar.
Le large boomerang de Waroll,
Ceintures, pendants, tabliers de Boodan !
Sautez, sautez ! visez bien
Avec la lance d'émou à manche droit (2) !

Quelquefois la chanson elle-même doit servir d'arme. Les chansons railleuses sont très en vogue en Australie. Grey (3) nous en cite une, destinée à railler un indigène :

O quelle jambe !
O quelle jambe !
Ah, le gas à la hanche de kangourou !

Lorsque pour la première fois on vit apparaître dans le pays des Wailwun des agents de police indigènes, on les raillait de la façon suivante :

Courez donc, aveugles, vous tous,
Courez donc, pour toujours, j'espère,
A Sydney, à Sydney, pour toujours,
Adieu (4) !

Quand un ami part, les autres chantent :

Retourne, retourne, oh !

Lorsque le premier indigène de Perth s'embarqua pour l'Angleterre, les autres chantaient en répétant infiniment :

Où va le bateau solitaire ?
Jamais je ne reverrai mon ami.
Où va le bateau solitaire (5) ?

(1) Grey, II, 309.

(2) Honery, *Journ. Anthr. Inst.*, III, 245.

(3) Grey, II, 308. Traduction d'après Waitz-Gerland, VII, 757.

(4) Honery, *Journ. Anthr. Inst.*, III, 244.

(5) Grey, II, 310. Traduction d'après Waitz-Gerland, II, 756.



Et si un indigène part pour le pays dont on ne revient pas, les femmes de la tribu entonnent la plainte funèbre. Grey nous en communique un échantillon qu'il a trouvé chez les tribus du Sud-Ouest lors de l'enterrement d'un jeune homme :

Les jeunes femmes chantent :

Mon jeune frère

Les vieilles femmes chantent :

Mon jeune fils

Ensemble :

Jamais je ne le reverrai,
Jamais je ne le reverrai.

Pour en finir, nous donnerons encore un échantillon de la poésie « religieuse » des Australiens, c'est-à-dire une chanson qu'on chante à la cérémonie d'initiation sur le Murray inférieur :

Aujourd'hui vous êtes encore malade,
Mais bientôt votre barbe poussera,
Alors vous mangerez avec les hommes
La chair du canard magique (1).

La plupart des vers de cette espèce, surtout les chants magiques qu'on chante aux cérémonies de conjuration et pour guérir les malades, sont incompréhensibles pour nous et probablement aussi pour les indigènes non initiés.

Man ne nous communique aucun échantillon de la poésie lyrique des îles Andamanes. Il la caractérise cependant d'une façon générale, ce qui nous permet de dire qu'elle ne se distingue pas beaucoup de celle des Australiens. « Le sujet des vers, — une aventure ou un événement quelconque qui a frappé le poète ou sa tribu, — est mis sous la forme d'un distique, suivi d'un refrain qui consiste souvent en la répétition pure et simple des deux vers (2). »

« Presque chaque Esquimau, dit Boas, a sa chanson et son air à lui. Ces chansons traitent les sujets les plus variés : la beauté de l'été, les pensées et les sentiments du poète à diverses occa-

(1) Brough Smyth, I, 62.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 389.



sions, par exemple quand il guette un phoque ou qu'il est irrité contre un camarade ; ou bien elles parlent d'un événement important, d'un long voyage. On aime beaucoup les vers satiriques. » « La forme poétique des chansons est rigoureusement réglée : elles sont divisées en vers de différente longueur qui alternent régulièrement (1). » Boas a noté un grand nombre de chansons, mais il n'en a pas traduit une seule. Rink, par exemple, traduit quelques poésies caractéristiques, nous en reproduisons trois ici. On verra qu'en plus d'un point elles l'emportent sur les poésies australiennes et botocendos. La première de ces chansons provient d'un indigène groenlandais appelé Kukook « qui était un mauvais chasseur, mais un bon ami des Européens » ; elle a été chantée il y a à peu près soixante-dix ans, lors d'une fête dans la partie méridionale du Groënland.

« Le méchant petit Kukook — imakayah hayah, imakayahhah haya — parle ainsi :

Je veux quitter le pays, — Dans un grand bateau, — Pour la petite femme douce, — Je veux me proeuver des perles, — Des perles qui ont l'air d'être cuites. — Alors, quand je serai allé à l'étranger, — Je reviendrai. — Mes méchants petits parents, — je les appellerai tous à moi — et je leur donnerai une bonne râelée — avec un gros bout de corde. — Alors, je me marierai — et je prendrai deux (femmes) à la fois. — La charmante petite — ne portera que des robes de peau de phoque tachetée. — Et l'autre petit trésor — aura des robes en peau de jeunes phoques (2). »

Notre second échantillon est un dialogue satirique chanté par deux Groenlandais de l'Est. Il nous rappelle, d'une façon frappante les *Schnadahüpfeln*, avec lesquels se défient les jeunes gens de la Haute-Bavière et du Tyrol.

(1) Boas, *Ann. Report Bur. of Ethn.*, 1884-85, 649.

(2) Voilà quelques-uns de ces vers en original :

Kukórssuanguak imakaja haijá
 Imakaja ha
 Haijá akalulerångame imaka haijá
 Imakaja ha
 Haijá analag kumárpungá imakaja haijá
 Imakaja ha, etc.

Le refrain « imakaja haijá » n'a pas de sens, il correspond à peu près à notre Tra la la la.

« Savdlat : Le Sud, le Sud, ô le Sud là-bas. — Quand je demeurai sur la côte du milieu que rencontrai Pulangitsissok — Qui avait engraisé à force de manger du turbot. — Les gens de la côte du Milieu ne savent pas parler, — Parce qu'ils ont honte de leur langage. — Et par-dessus le marché, ils sont bêtes. — Leur langage n'est pas uniforme. — Quelques-uns parlent comme ceux du Nord, d'autres comme ceux du Sud. — C'est pour cela que nous ne les comprenons pas.

Pulangitsissok : Il y avait un temps où Savdlat désirait que je fusse un bon rameur de kayak, — pour que je pusse prendre un bon chargement sur mon kayak. — Il y a bien des années, il me demanda de charger lourdement mon kayak. — Ce fut à l'époque où Savdlat avait attaché son kayak au mien, parce qu'il avait peur de renverser. — Alors, il pouvait charger son kayak tant que cela lui plaisait. — Lorsque je dus te remorquer et que tu crias à faire pitié, — et que tu eus peur, — et que tu faillis renverser ton bateau, — et que tu dus te tenir aux cordes de mon kayak. »

La troisième chanson est une grande rareté, si nous tenons compte du degré de civilisation des Esquimaux. C'est la description lyrique d'un aspect de la nature, des nuages assemblés autour d'une cime de montagne :

« La grande montagne de Koonak là-bas au Sud, — je la vois. — La grande montagne de Koonak là-bas au Sud, — je la regarde. — La lueur brillante au Sud là-bas, — je l'admire. — Au delà de Koonak, — s'étend ce qui enferme vers le Sud — le Koonak. — Regarde, comment au Sud — ils (les nuages) se lèvent et changent. — Regarde, comment vers le Sud — ils s'embellissent l'un l'autre, — Tandis qu'elle (la cime) est voilée du côté de la mer — par des nuages errants, — enveloppée du côté de la mer — par des nuages aux belles nuances (1). »

La matière de la plupart des chansons primitives est pauvre et grossière. Mais elles ne méritent pas moins toute notre attention, parce qu'elles nous font connaître l'âme de l'homme primitif. Ce n'est que rarement que la poésie lyrique des peuples chasseurs s'élève un peu au-dessus du niveau habituel ; au contraire, elle se complait plutôt à rester dans la sphère des plai-

(1) Ces deux dernières chansons sont également suivies d'un refrain dépourvu de sens.



sirs matériels. Ceux-ci font le sujet de la plupart des œuvres poétiques primitives ; nous ne faisons aucun tort aux poètes primitifs en disant que leur enthousiasme vient aussi souvent de l'estomac que du cœur. Un esthéticien idéaliste criera naturellement au sacrilège si nous considérons comme des œuvres poétiques les chansons célébrant le manger et le boire des Australiens et des Botocudos. Elles le sont cependant, parce qu'elles sont, en langage rythmé, l'expression de sentiments. Il n'y a pas de sentiment poétique en soi, il n'y a pas non plus de sentiment qui ne pourrait pas devenir poétique, du moment qu'il est exprimé sous une forme esthétique et dans un but esthétique. Le sentiment de colère que nous avons soulevé en abusant du terme poésie s'apaisera peut-être si nous rappelons à nos lecteurs que nos poètes les plus délicats n'ont pas dédaigné non plus de célébrer à l'occasion les joies d'une table bien servie.

Si nous rencontrons dans la poésie lyrique primitive à chaque instant des sujets qui nous semblent très peu poétiques, nous y chercherons par contre inutilement les sentiments qui possèdent chez les Européens le privilège incontestable de former des sujets poétiques. Ouvrez n'importe quel volume de poésie lyrique et vous verrez que la plupart des pages traitent des joies et des douleurs de l'amour. L'art poétique primitif ne parle que très grossièrement des rapports entre les deux sexes. Nous n'avons pas réussi à découvrir une seule chanson d'amour dans les poésies des Australiens, des Mincopies et des Botocudos, et en ce qui concerne les Esquimaux, Rink, l'un des meilleurs connaisseurs de ce peuple, dit expressément « qu'ils connaissent à peine le sentiment de l'amour (1) ». Cela nous paraît étrange. Y a-t-il un sentiment qui remue l'âme plus profondément, qui ait plus besoin de s'exprimer en paroles poétiques que l'amour ? Pour l'homme civilisé, il n'y en a pas ; mais il n'en est pas de même pour le primitif. Plusieurs fois déjà nous avons vu qu'il serait faux d'attribuer aux hommes d'une civilisation inférieure les sentiments de ceux d'une culture su-

(1) Rink, 89. Il est vrai que notre connaissance de la lyrique primitive est très défectueuse. Mais si l'amour avait pour les primitifs la même signification que pour les peuples supérieurs, nos collections, quelque pauvres qu'elles soient, devraient contenir un nombre relativement grand de chansons d'amour.



périeure. L'amour, dans le sens que nous lui donnons, est une fleur qui ne pouvait pas pousser chez les peuples chasseurs. Ce qu'on appelle amour au Groenland et en Anstralie n'est pas une inclination intellectuelle comme chez nous, mais une passion sensuelle qui disparaît aussitôt satisfaite. Nous ne nierons pas qu'il y ait des exemples d'amour « romantique » même chez les peuples inférieurs, mais ce sont là des exceptions. Chez les gens mariés, il se développe cependant souvent une profonde amitié conjugale. Mais cet amour conjugal n'a pas besoin, pas plus en Europe qu'en Australie, de s'épancher en paroles poétiques. Westermarek a certainement raison, au moins d'une façon générale, lorsqu'il dit qu'« aux stades inférieurs de l'évolution du genre humain, l'amour sexuel le cède en vigueur à la tendresse avec laquelle les parents embrassent leurs enfants » (1). Nos collections contiennent, en effet, des plaintes sur la mort d'un parent ou d'un membre de la tribu ; mais c'est en vain que nous chercherons une plainte lyrique sur la mort d'un amant ou d'une fiancée.

Ce qui nous surprend moins, c'est que l'amour de la nature, qui a fait naître tant d'épanchements lyriques chez les peuples supérieurs, se manifeste à peine dans la poésie des peuples chasseurs. L'homme primitif est l'esclave de la nature, et l'esclave qui doit gagner sa vie sous les coups de fouet de sa maîtresse n'a ni le temps, ni l'envie d'admirer la grandeur et la beauté de celle-ci. Il n'est donc guère étonnant que la poésie lyrique des Australiens, des Mincopies et des Botoeudos ne montre pas trace d'un sentiment de la nature ; il est au contraire curieux que Rink ait pu trouver chez les Esquimaux la chanson citée plus haut et qui nous rappelle les descriptions lyriques des beautés de la nature que nous trouvons dans les littératures des peuples européens.

En règle générale, la lyrique des peuples chasseurs a un caractère exclusivement égoïste. Le poète chante ses joies et ses douleurs personnelles, rarement il parle du sort de ses frères. Les seuls exemples de poésie sympathique qu'on ait trouvés en Australie sont les plaintes funèbres dont nous avons déjà parlé, et celles-ci se chantent seulement en l'honneur des plus proches parents ou des membres de la tribu. La compassion d'un homme

(1) Westermarek, *History of human Marriage*, 357.



primitif se borne à sa tribu; s'il pense à un étranger, il en parle comme d'un ennemi ou d'un être méprisable. C'est un trait très caractéristique de tous les peuples inférieurs que d'aimer surtout les chansons satiriques (1) et nous avons vu combien cette satire est basse et grossière; elle se dirige principalement contre les défauts physiques. Les peuples sauvages sont aussi égoïstes et dépourvus de pitié que les enfants civilisés. A Berlin, j'ai rencontré devant la porte d'une école une bande d'enfants qui se moquaient d'une petite fille paralysée :

Choult, choult, choult,
Anne a la jambe trop courte,
Choult, choult, choult !

O quelle jambe, ô quelle jambe,
Ah, le gas aux hanches de kangourou

chantaient les Australiens sur le King George's Sund.

L'art lyrique primitif est aussi pauvre et grossier que la vie primitive. Mais cette expression de sentiments grossiers a certainement pour le poète australien ou mineopie la même valeur que l'expression délicate de sentiments raffinés pour l'Européen. La chanson est dans toutes les formes de son évolution le produit d'un sentiment qui cherche à s'exprimer; toutes ses formes ont donc à peu près le même effet: elles soulagent et affranchissent leur auteur. Le poète australien le plus grossier peut dire avec le *Tasse* de Goethe :

Die Thräne hat uns die Natur verliehen
Den Schrei des Schmerzes, wenn den Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — und mir noch über alles —
Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen :
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Lorsque Grey, revenant à Perth, mangea un jour des equilibriumés taboués, sans se préoccuper des avertissements de son

(1) Parmi les cinq chansons esquimaudes communiquées par Rink, trois sont des chansons satiriques.



compagnon indigène Kaiber, celui-ci exprima ses angoisses superstitieuses par une chanson que Grey l'entendit chanter jusqu'à une heure avancée de la nuit :

Oh ! pourquoi a-t-il mangé les coquillages,
Maintenant les magiciens vont créer tempêtes et tonnerre.
Oh ! pourquoi a-t-il mangé les coquillages.

Il endormait ainsi sa terreur. « La poésie est la berceuse de nos douleurs » dit Stuart Mill.

Si cette poésie lyrique inspirée par l'égoïsme a une valeur pour le poète lui-même, peut-elle en avoir aussi pour d'autres ? L'homme primitif est indifférent aux joies et aux douleurs du prochain. Nous pouvons donc croire que ces chansons qui ne se rapportent qu'aux plaisirs et aux peines personnels du poète seront indifférentes à autrui. A notre grande surprise cependant nous apprenons qu'il en est tout autrement dans la réalité. « Beaucoup de chansons, dit Boas, sont très en faveur chez les Esquimaux et se chantent comme chez nous les chansons populaires (1). » Aux îles Andamanes, il suffit quelquefois d'une seule chanson pour assurer « l'immortalité » à son auteur (2). En Australie, il y a des chansons connues dans le continent entier et conservées pendant plusieurs générations. « Il y a parmi les indigènes des poètes célèbres dont les chansons se répandent de proche en proche et se chantent comme en Europe les chansons à la mode (3). » Ce qui n'est pas pour diminuer notre étonnement, c'est d'apprendre que « les chansons célèbres sont chantées aussi par des tribus qui ne les comprennent pas » (4). C'est pourtant dans ce fait étrange que réside la solution de toute l'énigme. Il est évident que le public primitif tient moins au fond des chansons qu'à leur forme (5). Il faut se rappeler

(1) Boas, *Rep. Bur. Ethn.*, 1884-85, 649.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 389.

(3) Waitz-Gerland, VI, 755.

(4) Waitz-Gerland, VI, 756.

(5) Il ne manque pas en Europe de cas analogues. Il s'en trouve un exemple intéressant dans le *Décameron* de Boccace. A la fin de la cinquième nouvelle du quatrième jour (c'est l'histoire de l'amant assassiné par les frères de sa maîtresse et dont celle-ci a caché la tête dans un pot de fleurs) se trouve ce passage : « Ma poi a cesto tempo divenuta questa



que tout poète lyrique primitif est en même temps compositeur, que toute poésie primitive est en même temps une chanson. Pour le poète, les paroles de la chanson peuvent bien avoir une signification indépendante ; pour les autres, elles n'ont de valeur qu'en tant que liées à une mélodie. Souvent, en effet, on sacrifie sans la moindre hésitation le sens d'une chanson à la forme. « Beaucoup d'Australiens, dit Eyre, ne peuvent vous dire ce que signifient leurs propres chansons, et je erois que les explications qu'ils vous en donnent sont en général très incomplètes, car ils attribuent plus de valeur à la prosodie qu'à l'idée (1). » Un autre auteur écrit : « Dans toutes leurs chansons de corrobori, ils répètent et transposent les paroles pour varier ou observer le rythme ; leurs chansons deviennent incompréhensibles (2). Il en est à peu près de même chez les Mincopies. « Ils s'efforcent avant tout, dit Man, d'observer la mesure ; dans leurs chansons, tout, même le sens, est subordonné au rythme. » Ils prennent les plus grandes libertés, non seulement avec les mots, mais encore avec la syntaxe.

Voici par exemple le refrain d'une de leurs chansons : chéklù yâ lak-u-myr-à ? — e'est-à-dire « qui a manqué la tortue dure ? » En prose la même idée s'exprimerait par : « mij-a yâ-dî ché — balen là kâchi-re ? » Ici comme presque partout les mots ont été déformés de façon à devenir à peu près intelligibles (3).

Il arrive assez souvent que l'auteur d'une nouvelle chanson doit en expliquer le sens à ses auditeurs (4). Parmi les chansons réunies par Boas chez les Esquimaux, il s'en trouve cinq

cosa manifesta a molti, fu alcuno che compose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè :

Quale esso fu lo mal cristiano
Che mi furò la grasca, etc.

Quella novella che *Filomena* aveva detta, fu alle donne carissima per ciò che assai volte avevano quella canzone udita cantare, nè mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stato fatto.

(1) Eyre, II, 229.

(2) Barlow, *Journ. Anth. Inst.*, II, 174.

(3) On a pu par là expliquer l'origine d'un langage poétique spécial dont l'existence a été constatée chez plusieurs peuples.

(4) Man, *Journ. Anth. Inst.*, XII, 389 et 118.

dont le texte consiste uniquement en une répétition rythmique d'une interjection dépourvue de sens (1).

La conclusion s'impose donc que la lyrique primitive a avant tout une signification musicale et que le sens poétique reste au second plan.

On a souvent prétendu que l'évolution de la poésie commençait par l'épopée. La vérité est que l'histoire littéraire des peuples européens commence par des œuvres épiques ; mais les épopées homériques ne sont pas plus primitives que ne le sont les armes de bronze de leurs héros. Dans la véritable poésie primitive, l'épopée ne tient pas le premier rang. Une poésie épique est un récit écrit sous une forme esthétique et dans un but esthétique. Il n'est pas absolument nécessaire qu'un récit poétique ait aussi une forme poétique. Un récit rimé et rythmé peut n'être pas poétique, tandis qu'un autre récit en prose simple peut l'être beaucoup. Les épopées des Minucopies, des Australiens et des Boshimans sont en prose, abstraction faite de quelques passages rythmés. Il n'y a que les contes (*Marchen*) des Esquimaux qui se récitent sur une forme rythmée spéciale. Le signe caractéristique d'un récit poétique consiste en ce que celui-ci ne doit agir que sur la sensibilité. Tout récit qui poursuit un autre but, instructif par exemple ou pratique, n'est pas poétique, quelle que puisse être sa forme.

Théoriquement il est très facile de distinguer un poème épique d'un autre poème. Pratiquement, il en est autrement, bien que nombreux soient les théoriciens qui s'y sont trompés. Notre définition trop simple ne peut s'appliquer à tous les phénomènes dans leur complexité. Comment distinguer, par exemple, un poème épique d'une tradition historique ? Voici

(1) Nous ajoutons ici quelques remarques sur les formes de la poésie lyrique primitive. Boas nous a renseignés assez exactement sur les règles de la poétique des Esquimaux. « Toute syllabe longue peut être remplacée par deux ou trois courtes ; d'autres syllabes courtes se mettent comme non accentuées devant la partie accentuée du pied. Bref, l'adaptation rythmique des paroles à la mélodie est très arbitraire et très changeante, de sorte qu'il est au fond impossible de parler de pied métrique ; cela prouve aussi clairement que le rythme musical décide avant tout de la forme. On règle assez exactement l'ordre rythmique des mots d'après la quantité et non d'après l'accent tonique. » Boas, 651. « Le rythme des Australiens, par contre, paraît reposer sur l'accent tonique. En outre, les Australiens connaissent aussi la rime. » Waitz-Gerland, VI, 756.



un conte andaman : « L'une des ancêtres des Mineopies avait un fils dont la force musculaire et les hauts faits lui valurent une grande gloire. Mais ses qualités lui suscitèrent l'envie et la haine mortelle d'un autre homme appelé Berebi. Un jour, vers la saison des pluies, Berebi se rendit chez les personnes en question et leur demanda l'autorisation d'entrer dans leur barque. Ils y consentirent, et Berebi, qui portait une hache rouillée et une pierre à aiguiser s'assit auprès d'eux. Après avoir déposé ses ustensiles, il s'approcha du jeune homme, lui prit le bras et le flaira de la main à l'épaule comme s'il admirait les muscles, mais tout en murmurant qu'il avait l'intention de teindre ses lèvres de sang. Tout à coup il mordit traitreusement le bras du jeune homme, et celui-ci mourut. Mais les dents de l'assassin restèrent fixées dans la chair de sa victime et, comme il ne pouvait se dégager, il fut pris et tué par les amis du défunt. Ensuite on jeta les deux cadavres dans la mer où le jeune homme se transforma en lézard et le meurtrier en un poisson venimeux. La mère dans son désespoir commit des crimes si terribles que le dieu Poulouga envoya le déluge comme punition (1). »

Cette histoire, abstraction faite de sa fin, pourrait très bien passer pour une tradition historique (2), mais elle peut aussi avoir été inventée. Nous devons avouer que nous sommes incapables de nous y reconnaître.

D'ordinaire on se tire très bien de difficultés de ce genre en disant : tout conte fantastique est poétique. C'est qu'on oublie que la notion de fantastique varie beaucoup selon les individus et les peuples. Il est évident qu'un Européen instruit trouve fantastique qu'un homme se change en poisson ou en lézard, mais cela paraît tout naturel à un Mineopie. Il faut du moins avant tout se garder de confondre poétique avec fantastique. Le poète a besoin de fantaisie, c'est-à-dire d'imagination créatrice, et l'homme de science en a tout aussi besoin. Il faut au moins autant d'imagination pour résoudre un problème de mathématiques ou construire une hypothèse de physique que pour inventer un conte de fée. La différence essentielle est

(1) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 167 et suiv. C'est à ce récit que se rapporte la poésie citée p. 22.

(2) Le fait que le meurtrier porte une hache rouillée, donc en fer, indiquerait que la tradition n'est pas très ancienne. L'épisode de la hache est probablement ajouté et la tradition elle-même très ancienne. (N. d. T.)



dans le but qu'il s'agit d'atteindre. Fantastique n'est pas forcément poétique; les deux termes ne s'identifient que si le but est esthétique. Un conte australien explique pourquoi le pélican a une couleur noire et blanche. « Originellement le pélican était noir; un jour un pélican fut trompé par une Australienne. Il se mit en colère et se peignit de blanc pour lutter contre les hommes. Il n'avait pas encore fini de se peindre qu'un autre pélican survint et, ne sachant ce qu'était cet objet noir et blanc, lui donna un coup de bec et le tua. Voilà pourquoi les pélicans sont actuellement blancs et noirs (1). »

Cette histoire, quoique très fantaisiste, n'est certes point poétique; elle est plutôt scientifique et destinée non point à amuser mais à instruire; elle n'est en réalité qu'une explication zoologique primitive. Expliquer, c'est ranger dans une classe de phénomènes dont la raison est comme un phénomène dont on ignore la cause.

C'est ce principe qu'applique ici l'Australien: les Australiens sont noirs; quand ils sont blancs, c'est qu'ils se sont peints pour aller à la guerre. Le pélican est noir et blanc; donc il s'est peint pour aller à la guerre; mais il n'a pu terminer l'œuvre entreprise, sans quoi il serait entièrement blanc. Cette explication peut paraître ridicule à un Européen, mais elle n'est pas faite pour des civilisés mais pour des Australiens primitifs. Les Boschimans expliquent l'origine des étoiles de la façon suivante: « Une jeune fille du peuple antérieur aux Boschimans désirait faire de la lumière pour que les gens puissent trouver le chemin de leur maison; elle jeta donc des cendres rouges en l'air: celle-ci se transformèrent en étoiles. » Le processus intellectuel par lequel le Boschiman a trouvé cette fable enfantine est en principe celui qui a permis à l'homme de faire ses plus grandes découvertes. À côté de ces explications d'ordre scientifique, il s'en trouve aussi d'ordre philologique. En langue mincopie, on désigne par un même mot, gou-roug, la nuit et une certaine espèce de chenilles. Pour expliquer ce fait, on a inventé l'histoire suivante: « Un jour le soleil était tellement chaud qu'il en résultait de grands inconvénients; deux femmes, rendues furieuses, écrasèrent dans leur colère

(1) Brough Smyth, I, 478. Nous donnons ce conte sous une forme abrégée.



une pauvre chenille. Outré de cette cruauté, le dieu Pu-lu-ga envoya aux hommes une longue nuit pour qu'ils apprissent à mieux apprécier l'utilité de la lumière du soleil. C'est pourquoi la nuit s'appelle gu-rug comme la chenille (1). » La littérature des peuples primitifs est remplie de contes de ce genre, et tous ces contes ne sont pas poétiques dans leur essence. Il est cependant probable qu'ils contiennent des éléments poétiques, mais il nous est impossible de les distinguer. Il ne nous reste donc, dans l'étude de la poésie épique primitive, qu'à faire abstraction du groupe entier malgré les éléments poétiques qui s'y rencontrent ; nous n'étudierons que les contes dont le caractère n'est ni historique, ni scientifique. Il n'y a malheureusement pas de principe général qui nous permette de faire la distinction ; nous sommes obligés de classer chaque conte isolé dans le genre auquel il appartient. Il est donc plus que probable que nous nous tromperons assez souvent. Mais ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que ce procédé va réduire encore le nombre déjà si restreint de nos matériaux. Les contes que Man a collectionnés chez les Mineopies sont exclusivement mythologiques. Quant aux contes australiens, fort peu sont vraiment poétiques. Nous devons de même négliger presque entièrement les contes d'animaux des Boshimans. Il n'y a guère que les contes esquimaux qui soient, en majeure partie, d'origine poétique. C'est à ce petit groupe que se rapporte la caractéristique suivante :

Tous les produits de la poésie épique sont, en général, fort courts. A ce stade de civilisation nous ne trouvons pas plus d'épopées monumentales analogues à celles des Grecs, des Indiens et des Germains que de pyramides et de palais. Les matériaux sont cependant prêts çà et là. Aussi beaucoup de contes des peuples chasseurs ont-ils un lien entre eux : chez les Boshimans, par exemple, la sauterelle est le centre d'un cycle de contes ; mais nulle part ces histoires isolées n'ont été réunies en un poème unique. Bleek a bien pu donner à sa collection de contes d'animaux de l'Afrique du Sud le titre de *Reinke Fuchs in Süd Afrika*, mais, en réalité, elle ne contient tout au plus que les éléments d'un *Reinke Fuchs*.

La poésie épique primitive emprunte, elle aussi, ses maté-

(1) *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 172.



riaux au cycle que l'art primitif franchit rarement dans son entier : à la vie de l'homme et des animaux. La fable animale tient la première place en Australie et dans l'Afrique du Sud. Les contes hyperboréens par contre parlent en général de l'homme. « Les contes des Esquimaux, dit Rink, donnent une image fidèle de tout ce qui occupe le plus fortement l'esprit de ces populations, de tout ce qui leur paraît grand et beau, laid et terrible dans la vie comme dans la nature. Ils nous décrivent la grande lutte pour la vie, qui nous oblige à admirer et à reconnaître le courage et la force personnelle, première condition d'une vie heureuse. L'idée cependant d'augmenter et d'assurer les plaisirs de la vie par l'acquisition de la richesse trouve à peine une place dans leur littérature. Même l'amour n'y trouve guère une expression poétique. Rien d'étonnant qu'une telle pauvreté du sujet et une telle simplicité des sentiments et des passions nous rendent cette littérature fatigante et monotone (1). »

On a comparé l'art épique des peuples civilisés à un fleuve large et majestueux ; celui des peuples primitifs nous semble en revanche un petit ruisseau qui court vite sur un lit peu profond. Ces contes n'ont pour ainsi dire qu'une seule dimension ; tout l'intérêt de l'auteur et de l'auditeur est concentré sur la marche de l'action ; ils n'ont presque pas d'yeux ni d'oreilles pour le reste. Tandis que dans les romans modernes l'action ne sert qu'à mettre en relief les caractères, dans les histoires primitives les caractères ne servent qu'au développement de l'action. C'est pourquoi l'on ne décrit jamais les caractères ; on n'y fait qu'allusion et toujours d'une façon très superficielle. Il est très instructif à ce point de vue de comparer les histoires d'animaux des Australiens et des Boshimans avec notre *Reineke Fuchs*. Dans notre épopée animale, l'action est la conséquence naturelle du caractère des animaux, dont les particularités sont merveilleusement observées et décrites. Chez les Australiens et les Boshimans les caractères des animaux sont décrits d'une façon arbitraire et tout à fait secondaire. Ce n'est que dans une infime minorité de cas qu'on peut constater des rapports entre les caractères et les aventures. De même, les Esquimaux négligent dans leurs contes de décrire les hommes. Ils se bornent à

(1) Rink, 89.



dire que l'individu dont il s'agit est bon ou mauvais. Il y a bien à côté de cela quelques types, mais nulle part nous ne trouvons un caractère individuel. « Les vieux célibataires sont toujours des isolés ridicules. La femme ne prend en général soin que de son ménage et de ses économies ; la pauvre veuve se distingue par sa bienveillance et sa piété. Une société de cinq frères représente l'orgueil et la grossièreté. L'un d'entre eux est toujours envieux (1). »

On s'arrête encore moins à la description de la nature. Nous avons dit déjà pourquoi celle-ci n'a pour les peuples chasseurs qu'un intérêt pratique. Dans leurs histoires ils n'en tiennent compte qu'en tant qu'elle est absolument indispensable pour l'intelligence de l'action. Un arbre est un arbre, une montagne, une montagne, la mer, la mer. Il n'y a pas plus de descriptions dans l'art épique primitif qu'il n'y avait de décors sur l'ancienne scène anglaise. On ne décrit pas l'endroit de l'action, on ne fait que le nommer.

L'action elle-même, qui intéresse si exclusivement le narrateur et l'auditeur primitifs, n'est pas en général de nature à attirer ou à occuper notre attention. Les histoires d'animaux des Australiens et des Boschimans peuvent à peine intéresser ou amuser un Européen. Ce sont, en général, des aventures, sans lien réel où il est difficile, du moins pour nous Européens, de découvrir un élément poétique commun. Il suffira de citer un exemple : une histoire boschimane du cycle de la sauterelle, que nous reproduisons sous la forme abrégée que Ratzel lui a donnée d'après Bleek.

« La sauterelle prend un soulier et le change en élan qui lui sert de jouet et qu'elle nourrit de miel. L'ichneumon est envoyé alors pour voir pourquoi la sauterelle n'apporte pas de miel. Mais, tandis qu'il appelle l'élan, il est enfermé par la sauterelle dans un sac. Le grand-père de l'ichneumon conseille à celui-ci de faire un trou dans le sac et appelle l'élan qu'il tue. La sauterelle trouve son compagnon de jeu mort et pleure à chaudes larmes ; elle suit la trace et rencontre deux guenons qui ramassent le sang et dont l'une jette violemment la sauterelle sur les bois de l'élan mort. La sauterelle cependant répand autour d'elle l'obscurité en perçant la poche à fiel d'un autre élan,

(1) Rink, 90.



s'enfuit et se couche lorsque le soleil est encore haut dans le ciel. Les guenons cependant suspendent à un arbre la chair de l'élan coupée en lanières, avec leurs armes et leurs vêtements. Pendant qu'elles dormaient, la nuit, l'arbre se souleva et vola vers la sauterelle et l'ichneumon qui, réveillés, prirent possession des biens de leurs animaux. L'une des guenons avait seulement gardé sa ceinture et s'en fit une queue (1). »

Ces récits nous rappellent les histoires que nos enfants se racontent. Ils doivent évidemment leur origine au seul plaisir d'inventer et répondent au besoin poétique de forme la plus simple. Pas trace d'unité artistique supérieure. Une idée fantaisiste s'ajoute à l'autre, et plus il y a de variété, meilleur cela est. Comparés à ces babillages, les récits des Esquimaux représentent déjà une forme épique supérieure. Il n'est pas inutile d'opposer à l'idée que le fantastique est identique au poétique ce fait que la poésie déjà supérieure des Esquimaux contient moins d'éléments fantastiques que l'art épique des Boschimaux et des Australiens. A mesure que s'accroît l'évolution de la poésie, l'élément fantastique diminue. Ce que nos grands poètes nous ont donné de meilleur est en même temps ce qu'il y a de plus simple et de plus voisin de la nature. L'Esquimau sait employer les gradations et le contraste, et réussit souvent fort bien à exciter l'intérêt, la compassion et la colère.

« Leurs poètes, dit Rink, arrivent, malgré l'indigence de leurs matériaux, à agir sur leurs auditeurs et à varier l'effet de leurs contes. Si on les étudie de plus près, on découvre un véritable sentiment poétique qui leur permet d'atteindre une perfection relative en partant des commencements les plus modestes. On les voit décrire des dangers et les moyens qu'ils emploient pour les vaincre, selon la direction que le narrateur veut donner à l'attention de ses auditeurs(2) ». On sera certainement d'accord avec Rink après avoir lu l'histoire du petit Kagsagsuk. C'est l'un des contes les plus en vogue chez les Esquimaux, et qui fait voir toutes les qualités de leur art épique. Nous le reproduisons ici, à part quelques abréviations ayant trait à des faits sans importance, sous la forme donnée par Rink, qui en a résumé neuf versions différentes.

(1) Ratzel, *Völkerkunde*, I, 75.

(2) Rink, 89.



« Il y avait une fois un pauvre petit orphelin qui vivait parmi des hommes sans cœur. Il s'appelait Kagsagsuk, et sa mère nourricière était une pauvre vieille femme. Ils demeuraient dans un misérable petit coin, à l'entrée d'une maison. Il leur était défendu de pénétrer dans la chambre. Kagsagsuk se couchait toujours, pour se chauffer, au milieu des chiens, et, quand les hommes réveillaient leurs chiens à coups de fouet, il leur importait peu de frapper aussi le pauvre petit garçon. Quand les hommes se régalaient de chair de morse et de viande gelée et que le petit Kagsagsuk risquait un œil, il leur arrivait de lui mettre les doigts dans les narines et de le soulever ainsi. C'est pourquoi ses narines grandissaient beaucoup, beaucoup, mais lui restait petit comme avant. On lui donnait bien de la viande gelée, mais pas de couteau pour la couper : ses dents, lui disait-on, étaient bonnes. Et quelquefois, parce qu'il mangeait trop on lui arrachait des dents. Sa pauvre mère nourricière lui fit des bottes et une petite lance afin qu'il pût sortir et jouer avec les autres enfants. Mais ceux-ci le jetaient par terre, le roulaient dans la neige, lui remplissaient de neige ses vêtements et le tourmentaient de toute façon ; les petites filles le barbouillaient parfois d'ordures. Un jour, il s'en fut tout seul dans la montagne et réfléchit beaucoup au moyen de se rendre fort. Sa mère nourricière lui avait appris une formule magique, et comme il se trouvait entre deux hautes montagnes, il s'écria : « Maître de la Force, sors donc ; maître de la Vigueur, viens à moi. » Un grand animal vint : c'était un amarok (loup). Kagsagsuk eut si peur qu'il se sauva. Mais l'animal le rejoignit, vite l'entoura de sa queue comme d'une corde et le jeta à terre. Kagsagsuk entendit un bruit et vit un certain nombre d'os de phoque qui étaient tombés de son corps. L'amarok lui dit : « Voici les os qui l'ont empêché de grandir. » Il jeta encore deux fois le petit à terre et chaque fois des os tombèrent, mais chaque fois il en tombait moins. A la quatrième fois, Kagsagsuk ne toucha point terre ; à la cinquième, il resta debout. Finalement, l'amarok lui dit : « Si tu veux être fort, viens vers moi chaque jour. » En rentrant, Kagsagsuk se sentait plus léger ; il pouvait même courir ; il jetait autour de soi les pierres qu'il rencontrait en chemin. Lorsqu'il s'approcha de sa maison, les petites filles crièrent : « Voici venir Kagsagsuk ; nous allons le barbouiller d'ordures », et les petits garçons le battirent et le tourmentèrent



comme devant ; lui n'opposa pas de résistance et s'en fut se coucher parmi les chiens. A partir de ce jour, il fit visite à l'amarok chaque jour et chaque jour se sentait plus vigoureux. En rentrant, il poussait devant lui les rochers et se roulait par terre, ce qui faisait voler les pierres autour de lui. Bientôt l'amarok lui-même ne pouvait plus le renverser ; il lui dit : « C'est assez ; les hommes ne pourront plus venir à bout de toi ; mais je te donne un conseil : garde tes habitudes de jadis. Quand l'hiver viendra, que la mer sera gelée, alors ton temps sera venu. Alors paraîtront trois grands ours qui tomberont par ta main. » Ce jour-là Kagsagsuk fit son chemin en courant et rejeta les pierres des deux côtés. A la maison, il était comme toujours ; les gens le tourmentaient plus que jamais. Un jour, les pêcheurs rapportèrent un gros morceau de bois flotté qu'ils fixèrent sur la grève avec quelques grandes pierres, car il était trop lourd pour le porter à la maison. Au milieu de la nuit, Kagsagsuk se leva, chargea le tronc d'arbre sur son épaule et le ficha en terre derrière la maison. Le lendemain, les hommes, ne trouvant plus leur tronc, s'étonnèrent, mais une vieille femme le découvrit. Alors tous s'assemblèrent et s'écrièrent : « Qui peut avoir fait cela ? il doit y avoir parmi nous un homme fort comme un géant. » Et les jeunes gens de prendre un air entendu pour se donner l'air d'avoir accompli l'exploit ; imposteurs !

« L'hiver approchait, et les hommes maltrahaient Kagsagsuk plus que jamais. Lui, cependant, ne faisait semblant de rien. Un beau jour, trois hommes apportèrent la nouvelle que trois ours gigantesques étaient montés sur un ice-berg. Personne n'osait sortir pour les attaquer. Mais Kagsagsuk vit que son temps était venu : « Mère, dit-il, prête-moi tes bottes pour que je sorte voir les ours. » La vieille les lui jeta à contre-cœur, et dit en raillant : « Bien, rapporte-moi une fourrure pour ma couche et une autre pour me couvrir. » Lui, il mit les bottes, arrangea un peu les haillons qui lui servaient de vêtement et sortit. Les autres crièrent : « N'est-ce pas Kagsagsuk ? que vient-il faire ici ? chassez-le ; et les filles criaient : « Il est fou, il est fou. » Mais Kagsagsuk se fraya un chemin à travers la foule comme si c'eût été des petits poissons. Il courait si vite que ses talons touchaient sa nuque, et la neige qu'il soulevait brillait comme un arc-en-ciel. Il grimpa sur l'ice-berg à quatre pattes, et aussitôt le plus grand ours leva sa patte contre lui.



est muet. « Le chef qui dirige le tout accompagne les scènes de la pantomime d'un chant explicatif. La représentation eut lieu au clair de lune, au centre d'une clairière illuminée de grands feux. L'orchestre se composait de près de cent femmes. Il y avait à peu près cinq cents spectateurs indigènes. La première scène représentait un troupeau de bestiaux sortant de la forêt pour paître. Les acteurs noirs s'étaient peints en conséquence. L'imitation était très habile, les mouvements et le maintien de chaque animal étaient ridiculement fidèles. Les uns étaient couchés et rumaient, d'autres debout se grattaient avec leurs cornes les jambes de derrière ou léchaient leurs compagnons et leurs veaux ; d'autres encore frottaient amicalement leur tête contre celle de leurs compagnons. Cette idylle bucolique dura quelque temps, et la deuxième scène commença. On vit un certain nombre de noirs qui s'approchaient du troupeau avec toutes les précautions que les indigènes emploient en pareil cas. Quand ils furent assez près, deux bêtes tombèrent percées d'une lance, ce qui excita les applaudissements joyeux des spectateurs. Les chasseurs écorchèrent leur butin et le découpèrent avec des gestes d'une exactitude pénible. La troisième scène commença par le bruit du galop des chevaux ; une troupe de blancs « à cheval parut ; leur figure était peinte en brun blanchâtre ; le bleu ou le rouge dont ils s'étaient couverts le corps imitaient les chemises et, à défaut de guêtres, ils s'étaient entouré les mollets de branches. Ces blancs se précipitèrent sur les noirs, firent feu et les chassèrent. Ceux-ci cependant se rassemblèrent bientôt, et une lutte désespérée commença dans laquelle les noirs vainquirent et mirent en déroute les blancs. Ceux-ci mordirent leurs cartouches, mirent les amorces, bref ils firent tous les gestes nécessaires pour charger et décharger un fusil. Toutes les fois qu'un noir tombait, les spectateurs poussaient des gémissements ; mais, aussitôt qu'un blanc mordait la poussière, des cris de joie éclataient. On finit par mettre en fuite les blancs, au ravissement sans bornes des indigènes, tellement excités que la lutte feinte faillit voir une issue sanglante (1). »

Pour un Européen, le succès de ce drame australien n'a rien

(1) Lang, *The Aborigines of Australia*. Brough Smyth, I, 171. L'élément européen n'influence en rien le caractère primitif de cette représentation dramatique.



d'étonnant. Nous sommes depuis longtemps habitués à voir dans la poésie l'art le plus efficace. Imposée par des génies puissants, la poésie s'est acquise en Europe depuis de longs siècles une prépondérance incontestée. Quelquefois, son hégémonie menaçait de dégénérer en despotisme, grâce au zèle des critiques qui voudraient en appliquer les lois aux autres arts. En tous cas, depuis la décadence des arts plastiques, jadis renouvelés par la Renaissance, aucun art ne peut égaler la poésie au point de vue de l'influence sociale. L'histoire moderne désigne des époques entières de civilisation par le nom d'un poète ou d'une œuvre poétique, et plus d'une fois la poésie est venue donner une physionomie particulière à toute une génération. Ce rôle, la poésie le doit en grande partie à son caractère spécial : aucun autre art ne domine d'une manière plus exclusive ses matériaux illimités ; dans le monde extérieur comme dans le monde intérieur il n'y a pas de phénomène dont la poésie ne puisse s'emparer pour l'idéaliser ; et le moyen qu'elle emploie, à savoir le langage, n'est pas seulement familier et accessible à tous, il peut aussi se perfectionner dans les sens les plus variés, sous les formes les plus esthétiques. Pourtant toute cette richesse reste stérile, comme un trésor enchaîné, tant que se fait attendre le héros libérateur. Nombreuses sont les générations qui en vain l'attendent ; depuis trois siècles enfin, une longue théorie de princes de la poésie défile, comme les rois dans la vision de Macbeth. De Shakespeare à Goethe quelle belle série de têtes couronnées ! D'autres époques ont aussi eu leurs grands poètes, et pourtant on ne peut comparer leur influence à celle qu'ont eue sur leurs contemporains des poètes modernes souvent médiocres. La poésie moderne doit en effet sa puissance avant tout à un progrès qui lui est en somme étranger, à l'invention de l'imprimerie. Le poète peut parler, par l'intermédiaire de la parole imprimée, à une foule en comparaison de laquelle les milliers d'individus que pouvait contenir le Colisée ne sont que bien peu de chose. C'est Gutenberg qui a inventé les armes par lesquelles la poésie a conquis le monde.

Mais en quoi consiste cette action puissante de la poésie sur la vie sociale ? Tout poème exprime en premier lieu les sentiments de son auteur, mais sous une forme qui éveille les mêmes sentiments chez les auditeurs et les lecteurs.

Le grand poète tient dans ses mains le violon enchaîné du



conte allemand ; un coup d'archet, et le bourreau laisse tomber son glaive, le forgeron son marteau, le savant son livre : tous écoutent ; chez tous naît un même sentiment, leurs cœurs vibrent à l'unisson ; eux et le poète ne font qu'un. La poésie unit les hommes, que les intérêts de la vie quotidienne séparent, parce qu'elle éveille dans leurs cœurs les mêmes sentiments ; et elle en arrive ainsi à produire chez eux un état d'âme identique, durable. L'histoire prouve qu'une pareille unification a une valeur pratique. La politique avait déchiré l'Italie, la poésie l'a unifiée. Les voix puissantes des grands poètes qui parlaient aux Napolitains comme aux Lombards donnèrent aux Italiens, pendant les longs siècles de discussions et de servitude, la conscience qu'ils étaient un seul peuple et qu'ils devaient former à nouveau un seul peuple. Les Allemands ont connu de même la puissance unificatrice de la poésie. Le Saint-Empire romain germanique tombait en morceaux, et ils se sentaient Prussiens, Souabes ou Bavaïois ; la grande poésie seule leur a appris qu'ils étaient Allemands. En ce sens, on peut certainement dire que Goethe a contribué autant que Bismarck à la formation du nouvel empire germanique.

La poésie fait plus encore qu'unir les hommes : elle les élève. Il est clair que le poète ne peut élever son public que s'il lui est supérieur. Dans ce cas, l'expression de ses sentiments nobles éveille aussi chez d'autres une vie sentimentale plus fine et plus riche que celle que leur donne la vie pratique. Sans doute, le plus grand poète ne peut donner à ses auditeurs des sentiments qu'ils sont incapables d'éprouver. Il ne peut éveiller et développer que ce qui existe en germe. Mais ces germes, sans lui, continueraient de dormir, comme les grains de blé dans une terre toujours à l'ombre. Aux heures où les rayons d'une grande œuvre tombent sur notre âme, nous sentons ce que nous pourrions, ce que nous devrions être. Cette heure solennelle passe, mais non sans laisser des traces. Les sentiments esthétiques que la poésie éveille en nous ne sont pas des sentiments étrangers à la vie ; l'excitation poétique est une forme spéciale des mêmes sentiments qui décident de la direction de notre vie : *vita est dum ludere videmur*. C'est par là et non pas au moyen des sermons moraux plus ou moins rimailés, production de méchants poètes, que les grands poètes, les vrais, ont été les éducateurs de l'humanité ; les peuples ont toujours senti plus



ou moins clairement ce qu'ils devaient à leurs grands poètes. Les Grecs ont écouté avec autant de vénération la voix du vieil Homère que celle de l'oracle de Delphes. Le moyen âge superstitieux s'inclinait devant Virgile, poète et enchanteur ; la personnalité du Dante se dresse surhumaine par les villes, dans les cœurs des Italiens ; et la main du critique tremble au simple contact du manteau sacré de Goethe.

La poésie peut abuser de sa puissance, elle peut éveiller les instincts bas et funestes qui sommeillent en toute âme. Et il est difficile de nier que, pour un poète véritable éducateur de son public, il y en ait douze qui l'entraînent dans les boues où ils se complaisent. Aujourd'hui surtout que se répandent entre toutes les mains des romans de colportage, on nous pardonnera de ne pas savoir parfois si la poésie est un bien ou un fléau pour la société. Il faudrait réagir contre les influences mauvaises, en faisant l'éducation du goût du peuple ; sans quoi l'idéal serait la République de Platon où les poètes de cette espèce, bien que regardés comme des hommes divins, merveilleux, gracieux, sont priés de passer la frontière.

La poésie a-t-elle pour les peuples chasseurs une signification analogue ? Elle ne dispose pas chez eux des mêmes moyens d'expansion. Les peuples primitifs ne connaissent ni l'impression ni l'écriture. Leurs poésies se transmettent oralement (1). En outre, la langue elle-même s'y oppose. C'est que les langues primitives se divisent en de nombreux dialectes différents et parlés par peu d'individus. Dans l'Australie du Sud, « toute tribu a sa propre langue » (2), et il arrive très souvent que des tribus voisines aient des langues tout à fait différentes (3). Le fait que les individus de tribus différentes arrivent souvent quand même à se comprendre ne prouve rien contre notre hypothèse. Faut-il répéter que la multiplicité des langues s'oppose à l'expansion et à l'action des œuvres poétiques ? Il y a bien quelques chansons qui ont fait le tour du continent, mais nous avons vu que ce n'est pas pour leur fond poétique, mais pour leur forme

(1) Les commencements d'une écriture que nous trouvons à ce stade de civilisation, c'est-à-dire les entailles des Australiens et les signes pictographiques des peuples de l'Alaska, sont absolument insuffisants pour exprimer une forme poétique.

(2) Waitz-Gerland, VI, p. 706.

(3) *Ibid.*, p. 707.

musicale que les indigènes les ont adoptées. Dans le petit groupe des îles Andaman, il n'y a pas moins de huit dialectes différents. Lorsque le lieutenant Temple compara deux dialectes immédiatement voisins, il trouva que sur trente mots, trois environ étaient identiques; tandis que les inflexions différaient totalement (1). Les diverses tribus des Boschimans parlent également des dialectes différents. Bleek dit que dans la colonie du Cap il n'y a pas une seule langue boschimane qui diffère autant des autres que de la langue hottentote; il ne faudrait cependant pas en conclure que ces dialectes ne se distinguent pas considérablement l'un de l'autre, car le même auteur nous dit aussi « que le boschiman n'est pas plus apparenté au hottentot que l'anglais au latin ». Les dialectes des Esquimaux paraissent se rapprocher davantage l'un de l'autre, bien que « les langues des tribus à l'ouest du Mackenzie diffèrent considérablement de celles parlées par les tribus à l'est de ce fleuve ». Mais la grande dispersion des peu nombreuses populations hyperboréennes constitue un obstacle invincible à la prompte et large diffusion des œuvres poétiques (2). « Les petits établissements des Esquimaux, dit Rink, sont séparés entre eux par des déserts de 10, 20 et même 100 milles. Bien qu'il soit très probable que toutes ces tribus soient parties d'un pays commun, leurs relations actuelles sont très limitées. On peut prétendre sans exagération que depuis mille ans au moins les tribus du Groenland et du Labrador n'ont eu aucun rapport avec celles qui demeurent sur la côte du détroit de Behring et que les habitants n'avaient aucune idée de leur existence les uns des autres (3). » Par conséquent, toutes les histoires inventées ces temps derniers ont un caractère de « tradition de famille ». A côté de cela, les tribus des Esquimaux, comme celles des autres peuples chasseurs, possèdent un trésor commun de traditions poétiques. Selon toute vraisemblance, celles-ci ne se sont pas répandues de proche en proche; elles sont plutôt un héritage apporté par les ancêtres de l'ancienne patrie commune et conservées à travers toutes les vicissitudes.

(1) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 122.

(2) Rink, 14. La différence linguistique entre le Groenland et le Labrador est moins grande que celle entre la Suède et le Danemark.

(3) Rink, 95. Lorsque le Dr Kane visita pour la première fois la petite tribu de Smith's Sound, les indigènes furent très surpris de voir qu'ils n'étaient pas les seuls hommes sur terre.



La poésie des civilisations inférieures est incapable d'unir dans un même sentiment un public très étendu, elle n'est pas davantage capable d'enrichir et d'ennoblir, comme la poésie des peuples supérieurs, la vie sentimentale des hommes. Le poète primitif est très rarement supérieur à ses auditeurs, non pas qu'il n'y ait pas chez ces peuples des individus au-dessus de la moyenne; mais la civilisation pauvre, qui exige de tous les membres d'un peuple chasseur les mêmes efforts très grands, maintient tous les individus, quelque différents qu'ils puissent être, à un même niveau de développement. Et c'est ainsi que nous voyons en Australie chaque indigène « faire lui-même sa provision de chansons » tout comme d'autres se montent une provision d'ustensiles et d'armes. Et les chansons de l'un valent tout aussi peu que celles de l'autre. Stokes vante la « facilité et la rapidité avec laquelle son compagnon indigène Miago faisait une chanson sur tout thème à la portée de son imagination poétique (1). Mais ce don d'improvisation n'est pas le privilège de cet indigène, c'est un don commun à tous les Australiens. Si malgré cela quelques chansons jouissent d'une gloire particulière, elles le doivent non pas à leurs qualités poétiques, mais à leur valeur musicale. Chez les Esquimaux, « presque chacun a sa propre chanson ». Dans leur poésie épique, cependant, on trouve assez souvent des traces d'un talent supérieur. L'histoire du petit Kagsagsuk témoigne évidemment d'un don poétique supérieur à la moyenne. Les indigènes eux-mêmes ne sont pas sans comprendre pareille valeur littéraire. Cela nous est prouvé par la sévérité avec laquelle ils veillent à ce que le narrateur ne change pas un mot de l'histoire qu'il raconte. Les Australiens vénèrent quelques noms de poètes très célèbres qui, d'après eux, appartiennent à une époque très reculée. Les peuples chasseurs ont donc conscience de l'importance de la poésie; il est vrai qu'étant donné leur genre de vie, cette importance est moindre pour eux que pour les civilisés, bien qu'elle soit assez considérable. Si les œuvres poétiques primitives manquent de moyens pour étendre leur action au delà des générations qui les ont vu naître, elles se relient cependant d'une certaine façon aux générations postérieures. Dans les histoires qu'une génération transmet à l'autre, les descen-

(1) Stokes, *Discoveries in Australia*, II, 216



dants entendent la voix de leurs ancêtres et en écoutant leurs paroles et en éprouvant les mêmes sentiments, ils ont l'impression d'être les membres d'un même tout qui donne à leur vie individuelle valeur et beauté. Et l'on voit ici déjà, parmi les civilisations inférieures, la poésie unir entre eux les hommes.



CHAPITRE X

LA MUSIQUE

Aux degrés inférieurs de la civilisation, la musique est toujours liée à la danse et à la poésie. Les tribus primitives ne connaissent pas plus que les civilisées de danse sans accompagnement musical. « Ils ne chantent jamais sans danser, et réciproquement », dit Ehrenreich des Botoeudos; et c'est pour cela qu'ils n'ont qu'un seul mot pour exprimer ces deux actes (1). Les Esquimaux accompagnent leurs danses de chants et de roulements de tambour; la musique cependant joue un rôle essentiel. C'est pourquoi on appelle la maison où l'on danse non pas la maison de danse, mais la maison de chant (*qaggi*) (2). De même, les grandes fêtes de danse des Mineopies peuvent passer pour des fêtes musicales. « Pour les préparer, on s'exerce surtout aux solis et chœurs qui doivent accompagner les danses (3). » En Australie, les femmes d'une tribu forment l'orchestre du corroboree et le Boshiman qui danse règle ses mouvements sur les cymbales et sur le chant des spectateurs. Les drames et les pantomimes primitifs ne sont pas plus dépourvus d'accompagnement que les danses mimiques d'où sont sortis ces drames et ces pantomimes. Pendant un spectacle australien, par exemple,

le chef chantait un texte explicatif des diverses scènes, les femmes qui l'accompagnaient répétaient en chœur le refrain et battaient avec des bâtons mesure sur des peaux d'opossum (4). » L'art lyrique primitif est un art chanté. Les paroles d'un chant australien, mineopie ou hyperboréen, sont toujours accompa-

(1) *Zeitschrift f. Ethnologie*, 1877, 33.

(2) *Annual Report*, 1884-85, 600.

(3) *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 389.

(4) Lang, Brough Smith, I, 170.



gnées par un air ou plutôt les paroles accompagnent toujours un air, car celui-ci est tellement essentiel qu'on en vient à transposer et à estropier le sens de ces paroles. Les poésies épiques, elles aussi, ne sont pas toujours simplement racontées, mais souvent prononcées sous forme de récitatif. Ici la danse, la poésie et la musique forment donc une unité naturelle qu'on ne peut décomposer qu'artificiellement. Si l'on veut bien comprendre et estimer à leur juste valeur les conditions et les effets de chacun de ces trois arts primitifs, il ne faut jamais oublier qu'ils ne débute jamais isolément, mais toujours étroitement unis.

On nous dit, d'autre part, que, par sa nature, la musique est complètement indépendante de la poésie et de la danse, qu'elle est un art distinct dont on ne saurait comparer les moyens et les effets avec ceux des autres arts ; nul ne l'a démontré mieux que Schopenhauer. « La musique est absolument indépendante du monde phénomène ; elle l'ignore tout simplement, elle pourrait exister en un sens, même si le monde n'existait pas, ce qu'on ne pourrait dire des autres arts (1). » Ceux-ci empruntent leurs modèles et leurs sujets au monde des phénomènes et de la nature : ce sont les arts imitatifs, plastiques. La musique, par contre, n'imité rien, du moins dans ses œuvres les plus pures ; elle crée, comme dit Gurney, des formes auditives, des séries et des combinaisons de sons qui n'ont aucun modèle naturel. Cette conception se trouve contredite par une autre qui voit dans la musique une imitation de la nature, et cette deuxième conception n'est pas seulement plus ancienne, mais aussi, croyons-nous, plus en honneur. Nous la trouvons déjà sous sa forme la plus naïve et la plus claire chez l'abbé Dubos.

(1) Schopenhauer, édit. Griesebach, I, 340. Avant Schopenhauer déjà, Hoffmann a caractérisé dans les *Kreisleriana* (édit. Hempel, 5^e partie) la musique en paroles enthousiastes. « La musique... c'est une chose merveilleuse », dit Jean Kreisler. Et combien sont peu nombreux les hommes qui en comprennent les mystères. Mais ne vit-elle pas dans l'homme même et ne remplit-elle pas son âme de visions merveilleuses ? Toute l'âme de l'homme se tourne vers ces visions et une vie nouvelle sercine l'arrache aux besoins et aux soucis déprimants de la vie terrestre. Oui, une force divine s'empare de lui, et, s'abandonnant dans un élan pur et naïf à cette force qui l'anime, il parle la langue de ce royaume inconnu, romantique des esprits, et comme l'élève du magicien qui sans s'en douter avait prononcé le mot magique, évocateur..., il fait sortir des profondeurs de lui-même des images merveilleuses qui passent dans la vie de l'homme comme une sarabande brillante et qui remplissent tous ceux qui les ont connues d'aspirations infinies et indicibles.

« Tout comme un peintre imite les couleurs et les formes de la nature, dit-il, le musicien imite les sons, les accents, les soupirs, les modulations de la voix, bref tous les sons par lesquels la nature exprime des sentiments et des passions. » Depuis cette théorie a subi plusieurs transformations, sans cependant changer dans son essence. De nos jours, Herbert Spencer l'a reprise et a essayé de la fonder plus sérieusement et de la développer en faveur de sa philosophie évolutionniste (1). Edmond Gurney, dans son excellent ouvrage *The Power of Sound*, a condensé en peu de mots les points essentiels sur lesquels Spencer fonde sa théorie ; Spencer prétend « que la musique a sa source essentielle dans les cadences du discours passionné, et que, de son côté, elle a agi sur le discours en rendant ces cadences plus variées, plus compliquées et plus expressives ». Il fonde cette hypothèse sur l'idée que les modulations de la voix qui indiquent un changement d'état d'âme sont exactement les mêmes que celles qui distinguent le chant de la parole ordinaire, c'est-à-dire la force de la voix (*loudness*), la qualité ou le timbre, l'écartement du niveau moyen de la voix, la largeur des intervalles et le changement extraordinairement rapide. Il est donc d'avis que le chant est le résultat de l'expression (*Ausprägung, emphasising*) et du renforcement de ces propriétés (2). Spencer prétend donc que le chant et, par suite, toute la musique, n'est qu'une imitation plus caractéristique et plus développée de la parole émue ; c'est dire qu'il est au fond du même avis que Dubos. Il est évident que cette théorie de l'origine de la musique est incompatible avec la première conception de son caractère particulier. Les partisans de celle-ci reportent donc l'origine de la musique à un germe primitif ; en d'autres termes, ils sont convaincus que, pour parler comme Gurney, le chêne a poussé d'un gland.

Il va de soi que la solution de ce problème est d'une importance particulière pour l'étude de la musique primitive. Si l'on se place au point de vue de Spencer, il est évident que la musique primitive est très proche de la parole passionnée. Mais si, d'autre part, la musique est réellement distincte comme origine de la parole émue, la victoire restera à l'autre théorie.

(1) H. Spencer, *On the origin and function of music*.

(2) Gurney, 476.



Comme dans tout art, on peut établir en musique une distinction entre la substance et la forme. La substance de la musique, c'est le son ; les formes que revêtent ces sons sont dominées par deux principes différents, également indispensables pour produire l'effet musical : le principe du rythme et celui de l'harmonie. Le rythme provient de la répétition à intervalles réguliers d'un son ou d'un petit groupe de sons. L'harmonie vient de ce que des sons d'une certaine hauteur sont avec d'autres sons d'une hauteur différente dans un rapport déterminé, perceptible. Le rythme classe les sons quantitativement et l'harmonie qualitativement. Unis, le rythme et l'harmonie constituent la mélodie.

Le premier instrument de musique de l'homme était sans doute sa voix. Au degré inférieur de la civilisation, la musique vocale l'emporte certainement de beaucoup sur l'instrumentale. Il est très facile de réunir une longue série de chants de tribus primitives et d'en donner des exemples, mais il est très difficile de se faire d'après eux une idée du caractère du chant primitif. Les notations européennes de mélodies primitives sont sujettes à caution, parce que notre gamme correspond si peu à celles des peuples chasseurs qu'il nous est impossible de noter exactement le caractère original de leur musique. Les jugements que les Européens portent, en général, sur la valeur esthétique de ces chants n'ont guère d'importance pour la raison bien simple qu'il est indifférent de savoir de quelle façon une musique primitive destinée à des oreilles primitives affecte l'oreille d'un Européen. Nous ne choisirons que des rapports qui donnent des renseignements aussi précis que possible.

A s'en rapporter au jugement du prince de Wied, le chant des Botocudos serait le plus grossier qu'on puisse entendre. « Le chant des hommes ressemble à un rugissement inarticulé qui oscille entre deux ou trois sons, tantôt élevés, tantôt profonds. Ils respirent profondément, mettent leur bras gauche sur leur tête, quelquefois un doigt dans chaque oreille, surtout s'ils ont un public, en ouvrant toute grande une bouche déformée par le botok. Les femmes chantent moins haut et moins désagréablement. On n'entend également que peu de sons qui se répètent continuellement (1). »

(1) Wied, II 41.



Les Mincopies ne valent guère mieux sous ce rapport. Man a trouvé des mélodies très courtes répétées indéfiniment par les chœurs et à la longue très monotones. Il en publie une, communiquée par le D^r Brander, qui n'a que trois notes. Il est du reste plus que douteux que cette notation européenne donne une idée exacte de la mélodie andamane. Un ami de Man a fait subir un examen à cinq femmes, sept hommes et trois garçons. Le résultat fut « que les indigènes n'avaient pas la moindre idée d'une hauteur déterminée de son ». (1) Il leur était impossible de monter ou de descendre la gamme, même au cas où ils avaient réussi à rendre la note donnée par un Européen. Par contre, la plupart des Mincopies ont un sens développé du rythme qu'ils observent toujours très fidèlement.

Les Australiens ont de même une préférence marquée pour le rythme. « Les indigènes, dit Lumholtz des Queenslandais, sont moins sensibles à la mélodie qu'à la mesure, et pourtant j'ai entendu quelques-uns de mes gens chanter nombre de chansons fort mélodieuses. Mes chansons à moi ne leur plaisaient pas du tout ; il n'y en avait qu'une qu'ils trouvaient tout à fait jolie, surtout quand je la leur chantais en insistant beaucoup sur la mesure (2). »

Ce que Gerlaud dit des chants australiens confirme les descriptions que nous venons de donner. Ils chantent beaucoup et pas trop mal ; leurs mélodies sont, pour la plupart, soutenues, sérieuses, souvent même tristes. Ils savaient aussi chanter des chansons étrangères, mais ils n'aimaient pas la musique européenne qu'ils ne trouvaient pas belle et dont ils se moquaient souvent (3). Partout on observe scrupuleusement la mesure qui est presque toujours rapide, comme le dit Beckler. Mais tout ce que cet auteur dit des mélodies australiennes qu'un Allemand qui les savait toutes par cœur lui avait communiquées, et tout ce qu'il dit de l'accord très pur et « sans reproche » des voix et de la prise « très exacte » à l'octave par les femmes et les enfants, de l'arbre en feu qui illuminait le campement, du chant funéraire que les indigènes exécutaient, tout cela nous

(1) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 392.

(2) Lumholtz, 200.

(3) Grey raconte cependant que son domestique indigène fut tellement saisi par l'hymne national anglais (*God save the Queen*), entendu par lui au théâtre de Perth, qu'il éclata en sanglots.



semble trop beau, trop romantique. L'une des mélodies qui va chromatiquement de sol_6 à $ré_7$ à la mesure de 3/4 et ensuite de $ré_7$ à si_6 , est certainement enregistrée par lui sans aucune critique; nous sommes plus sceptique encore à l'endroit des chants funéraires en *mi* mineur et du corroboli en *ut* majeur; tous les deux ont un caractère trop européen et se sont certainement transformés lors de leur passage par l'esprit de Beckler.

Freycinet donne également quelques mélodies de la Nouvelle-Hollande, mais il semble avoir sacrifié leur originalité à notre système de notation et à notre mesure. Toujours est-il que ses notations s'accordent avec celles de Beckler; elles s'accordent aussi entre elles, car elles montrent un abaissement continu des tons, presque toujours de fa_7 à fa_6 , on y remarque aussi l'emploi fréquent de secondes et de phrases chromatiques; l'un de ses airs consiste en gammes chromatiques de $ré_7$ à $ré_6$!

Les inexactitudes de ses notations consistent en l'observation inexacte des demi-tons et en substitutions de particularités européennes aux particularités indigènes: Ce qu'il a marqué comme étant des intervalles chromatiques ne sont évidemment que des quarts de ton, rien qu'une hésitation momentanée que l'exécuteur n'a probablement jamais regardée pour des tons vrais. Le caractère fondamental de cette musique consiste évidemment en ceci, qu'on établit un ton ou un intervalle (seconde) déterminés et de là la voix s'abaisse graduellement d'une octave environ. On pourrait donc caractériser l'air entier comme un abaissement intentionnel, graduel de la voix à partir d'un ton quelconque, abaissement accompagné de variations rythmiques. On trouve beaucoup de triolets chez Beckler et chez Freyinet. Brown est d'accord avec eux quand il dit: au commencement leur voix est forte et elle s'abaisse ensuite jusqu'au pianissimo.

« Leur parole passe, du reste, dans toutes les occasions solennelles, à une espèce de récitatif; toute sensation un peu violente semble les amener à chanter (1). »

La musique des Esquimaux paraît être à peu près de la même nature. Dans leurs courtes mélodies, le rythme l'emporte également sur l'harmonie. Le nombre de leurs notes est assez limité et ils n'observent pas exactement les intervalles. Boas a

(1) Waitz-Gerland VI, 752 et suiv.



noté un nombre considérable de spécimens ; il avoue cependant lui-même que son adaptation à notre notation musicale des mélodies en question est « assez arbitraire ». Il a aussi essayé de répartir les mélodies esquimaudes en deux groupes, qui correspondraient à nos modes. Pour nous, ses tentatives prouvent seulement que tous nos efforts sont insuffisants en cette matière (1).

De tous les peuples qui nous occupent, ce sont certainement les Boschimans qui ont le plus grand talent musical. « Le Boschiman a un talent musical particulier, dit Théophile Hahn, il saisit les mélodies très vite et très exactement. Mon père était missionnaire chez les Hottentots Namaqua. Il essayait de planter du thé à Aus, en face d'Angra Pequena, les Boschimans de cette localité l'aidaient dans ses travaux et ils étaient ravis quand, le soir, mon père leur chantait des cantiques en s'accompagnant de l'accordéon. A son grand étonnement, les Boschimans chantaient au bout de quelques jours les cantiques dont le texte hollandais leur était cependant incompréhensible. » C'est à Lichtenstein que nous devons les renseignements les plus exacts sur la musique des Boschimans. Nous citons ici ses paroles bien qu'elles ne se rapportent pas exclusivement au chant : « Peu à peu, nous étions si bien habitués aux sons monotones de la musique boschimane, qu'elle ne dérangeait plus notre sommeil ; au contraire, elle nous berçait plutôt. Entendue d'un peu loin, elle n'est nullement désagréable, mais plutôt plaintive et calmante. Bien que leur musique ne contienne pas plus de six sons, qui ne font pas partie de notre gamme, mais qui forment des intervalles autres que les nôtres, ces sons, le rythme inaccoutumé et la bizarrerie, je dirais presque la sauvagerie de cette mélodie, lui prêtent un charme particulier. J'ose employer le terme de « hauteur », car, bien que leurs intervalles ne soient pas identiques aux nôtres, ils sont pourtant assez réguliers et assez faciles à saisir pour plaire à l'oreille. Entre les toniques et l'octave, il n'y a que trois intervalles ; le premier est un peu au-dessous de notre tierce majeure, le deuxième est entre les quintes majeure et mineure et le troisième entre la sixte majeure et la septième mineure ; on croirait entendre une modulation en accord de septième dimi-

(1) Boas, *Annual Report*, 1884-85, 652 et suiv.



nué, mais chaque ton est haussé par rapport au ton fondamental ; l'oreille ne sent pas si fortement la nécessité d'une rémission au triton fondamental, il semble même qu'on s'en passe facilement. Les joueurs de gora expérimentés produisent un deuxième intervalle, quelquefois même un troisième une octave plus haut, mais ces tons hauts ont quelque chose d'hésitant et ne sont que rarement la vraie octave du ton fondamental. La mélodie manque ; au sens propre du mot, ce n'est qu'un changement lent, coulant des mêmes tons, et avant chaque variation on répète le ton fondamental. Ajoutons, pour en finir, que les intervalles mentionnés ne sont nullement inhérents aux instruments en question. »

La première chose qui nous frappe ici, c'est que les peuples chasseurs attribuent plus d'importance au rythme qu'à l'harmonie. Le rythme est partout rigoureusement réglé et beaucoup plus important que l'harmonie, dont les intervalles sont irréguliers et qui n'a que peu de notes. Il n'est pas difficile d'expliquer cet état de choses. Nous n'avons qu'à nous rappeler que la plupart des mélodies en question servent à accompagner les danses et que le rythme de ces danses est soumis à des règles rigoureuses. En outre, le sens du rythme est également développé par la musique instrumentale primitive.

Les instruments musicaux des peuples inférieurs ne servent, en général, qu'à donner la mesure. L'instrument le plus répandu de cette espèce est une sorte de timbale, qui ne semble manquer que chez un seul peuple, les Botoeudos. Tous les autres la possèdent sous une forme plus ou moins primitive. La forme la plus grossière de la timbale, qui est probablement aussi l'instrument de musique le plus ancien, se trouve en Australie (1). Là, l'instrument avec lequel les femmes accompagnent la danse des hommes n'est autre chose que la peau d'opossum qu'elles portent habituellement en guise de manteau (2). La timbale en bois tendue de peau, qu'on trouve dans quelques contrées du continent australien, n'est pas à notre avis une invention australienne, mais un emprunt fait aux Mé-

(1) Les autres instruments, ceux qui servent uniquement à produire du bruit, sont probablement aussi anciens que les timbales; ce sont en Australie les touffes de feuilles qu'on porte aux chevilles et les Tanzraseln des Boschimans, décrits par Burchell.

(2) Quelquefois on enveloppe un morceau de terre dans la peau (au lieu de la rouler ou de l'étendre simplement). Brough Smyth, I, 170.



lanésiens. Un autre instrument cependant, dont on se sert au nord de l'Australie pour battre la mesure, a un caractère très primitif : c'est un bâton épais en forme de massue, fait de bois dur et qui émet un son très fort (1). Ce bâton des indigènes du Queensland forme le passage à la timbale des Mineopies, au résonateur (*Schallbrell*) que le chef de danse frappe du pied. C'est une planche en forme de bouclier faite de bois très dur qui a souvent 3 pieds de long sur 2 pieds de large. Le côté concave est généralement orné de dessins en argile. Pour se servir de l'instrument, on tourne le côté convexe en haut, on fiche le bout pointu dans le sol et on le tient avec le pied ; pour augmenter le bruit, on met une pierre sous la planche (2). La timbale des Esquimaux est un grand tambourin à manche : cercle et manché sont en bois ou en os de baleine ; le tympan est en peau de phoque ou de renne. On frappe cet instrument, qui a 3 pieds de diamètre, à l'aide d'un bâton long de 10 pouces et d'un diamètre de 3 pouces (3). Les Boshimans tendent une peau par-dessus l'ouverture d'un pot de bois ou de terre et ils frappent avec les doigts ce *Rommelpoll*, comme l'appellent les colons hollandais.

Chez beaucoup de peuples chasseurs, la timbale est le seul instrument de musique. Les Esquimaux, les Mineopies et la plupart des tribus australiennes n'en connaissent pas d'autre. C'est à Port Essington seulement que les indigènes possédaient une flûte « faite d'un morceau de bambou long de 2 à 3 pieds et dans laquelle on souffle avec le nez » (4). Les Botocudos, par contre, qui ne connaissent pas la timbale, ont inventé deux instruments à vent : une flûte faite de jone Taquara, qui a des trous à l'extrémité inférieure et qui est habituellement utilisée par les femmes (5), et une trompette, faite de la peau de la queue de l'armadille géant (6). Les Boshimans, d'autre part, ont plusieurs instruments à cordes. Il ne faudrait pas croire qu'ils les ont tous inventés eux-mêmes. Ils ont certaine-

(1) Lumholtz, 200. Cet instrument est si rare que Lumholtz n'a pu le voir qu'une seule fois.

(2) Man, *Journ. Anthr. Inst.*, XII, 399.

(3) Boas, *Annual Report*, 1884-85, 601.

(4) Waitz-Gerland, VI, 755. Dans le Sud du continent, on ne connaissait de cet instrument que le nom.

(5) Wied, II, 41.

(6) Ehrenreich, *Zeitschr. f. Ethnologie*, 1889, 19.



ment emprunté aux nègres le violon à trois cordes ; la harpe faite d'une citrouille leur vient peut-être des Hottentots. Celle-ci consiste en un arc en bois qui porte une citrouille à l'une de ses extrémités ; sur l'unique corde de cet instrument glisse un anneau, qui permet de raccourcir ou d'allonger la partie vibrante (1). Seule, la gora, le plus primitif de leurs instruments à corde, est sans doute une invention des Boschimans. Ce n'est qu'une modification de leur instrument principal. On insère un tuyau de plume, auquel on donne la forme d'une feuille, entre le bois et la corde. Le musicien joue de cet instrument en le mettant devant sa bouche et en en faisant vibrer le tuyau de plume par des inspirations et des expirations. Les sons de cet instrument sont très faibles ; le joueur met donc l'index de la main droite avec laquelle il tient l'instrument dans son oreille pour mieux entendre les sons qu'il produit (2). C'est ainsi qu'il restera pendant des heures absorbé par sa musique. « Un bon joueur, dit Levaillant, s'efforce de produire des sons justes ; il est remarquable qu'un artiste consommé peut produire les octaves en soufflant avec plus de force, comme on fait en jouant de la flûte, instrument qui donne une idée assez exacte des sons de la gora. »

Essayons maintenant de résumer les traits caractéristiques de la musique primitive. Chez les peuples inférieurs, la musique vocale l'emporte sur la musique instrumentale. Toutes les deux n'ont que des mélodies courtes pour une seule voix. La polyphonie et la symphonie leur sont inconnues. Dans la mélodie, le rythme est plus développé que l'harmonie qui est assez pauvre. Sous ce dernier rapport, les mélodies primitives se distinguent des nôtres — abstraction faite de la différence entre les intervalles — par le petit nombre des tons et par les différences dans la hauteur des tons.

Nous pouvons maintenant énoncer un jugement sur la valeur de la théorie de Spencer. Le philosophe anglais croit que la musique tire origine des cadences de la parole émue par la passion ; il base sa théorie sur cette hypothèse que la parole émue et la musique (et surtout le chant) ont les mêmes signes carac-

(1) Théoph. Hahn parle d'un instrument analogue à deux cordes (il l'appelle embryon de violon).

(2) Voir Ratzel, *Völkerkunde*, 1, 70, où se trouve le portrait d'un joueur de gora.



téristiques. Si cela est vrai, le fait doit se montrer bien clairement dans les chants primitifs. D'après Spencer, le chant et la parole émotionnelle se distingueraient de la parole ordinaire par un haussement (*loudness*) de la voix. Mais ce haussement de la voix n'est nullement un signe caractéristique ni du chant, ni de la parole émue. Les primitifs chantent aussi souvent à voix basse qu'à voix haute. Nous avons vu que le chant avec lequel les femmes australiennes accompagnent le corrobóri « n'est souvent qu'un murmure incompréhensible ». Le « timbre musical de la voix » cependant distingue sans doute le chant de la parole ordinaire, mais il le distingue aussi de la voix émue, car, si nous pouvons nous fier à nos oreilles, celle-là est beaucoup moins musicale que le chant : elle contient un grand nombre de bruits et d'accords qui lui donnent un certain caractère de « rudesse » (1). En troisième lieu, le chant et la parole émue se distingueraient en ce qu'ils divergent considérablement de la hauteur moyenne du ton. Ces divergences sont, en effet, les caractéristiques de la parole émue : « il y a dans la voix des duretés, des hauts et des bas, et il y a dans une seule syllabe des intervalles considérables, souvent une douzième et quelques octaves, » mais qu'arriverait-il si on exagérerait et développerait ces divergences ? Cela ne ressemblerait nullement au chant primitif, car celui-ci n'a que très peu de sons dont les intervalles sont bien moins grands que ceux de la parole émue. Le discours émotionnel ne porte pas non plus trace du rythme caractéristique du chant primitif. Il n'y a qu'un seul point où le chant des peuples chasseurs se rapproche réellement plus que celui des civilisés de la parole émue : il manque d'une hauteur de ton fixée et il passe d'un ton à l'autre. Cela ne suffit évidemment pas pour donner raison à Spencer. D'une manière générale, le chant — pour ne pas parler de la musique instrumentale — se distingue du discours émotionnel d'une façon aussi claire chez les peuples inférieurs que chez les civilisés. La musique primitive, telle que nous la connaissons, oppose un obstacle sérieux à l'acceptation de la théorie de Spencer (2).

(1) Gurney, 476.

(2) Gurney (*Power of Sound*, chap. XXI) a expliqué très clairement que la théorie de Spencer est incompatible avec les faits que nous fournit la musique supérieure.



Mais comment l'homme a-t-il inventé la musique ? Darwin croit « que la faculté de produire des sons musicaux et des rythmes a été acquise par nos ancêtres animaux, comme moyen de séduire les individus du sexe opposé ». Il part, pour le soutenir, de cette observation que les mâles de la plupart des espèces animales emploient leur voix surtout à l'époque de l'excitation sexuelle ; il croit qu'ils le font pour exprimer leurs sentiments et pour attirer l'attention des femelles. Si l'on admet maintenant que le son de la voix du mâle fait en même temps plaisir à la femelle, ce talent musical sera conservé et développé par la sélection sexuelle. Ce serait alors le premier commencement d'un talent musical. Darwin nous rappelle aussi « combien la musique est capable d'éveiller en nous la tendresse, l'amour, le courage et la joie du triomphe. Dans une seule note musicale nous pouvons concentrer plus de sentiments que dans quelques pages de livre ». Il cite Spencer qui dit « que la musique éveille en nous des sentiments dont nous n'avions jamais soupçonné l'existence et que nous ne comprenons pas », et il ajoute que « les sentiments et les concepts qu'éveillent en nous la musique et le discours émotionnel sont dans leur profondeur et dans leur imprécision comme un retour aux passions et aux idées d'une époque antérieure ». Mais tous ces faits deviennent assez compréhensibles si nous admettons que nos ancêtres demi-humains employaient des sons et des rythmes musicaux à l'époque des amours pendant laquelle tous les animaux sont dans un état continu d'excitation profonde. Dans ce cas les sons musicaux seraient capables, en vertu du principe des associations transmises par hérédité (*from the deeply laid principle of inherited associations*), d'éveiller en nous, de façon vague, il est vrai, les fortes passions d'une époque disparue.

Si nous réfléchissons à ce que les mâles de certaines espèces de singes ont les organes de la voix beaucoup plus développés que les femelles, qu'une certaine espèce d'anthropoïdes surtout peut produire toute une octave de tons, qu'elle chante réellement (1), nous ne croirons pas qu'il est invraisemblable

(1) C'est le gibbon (hylobates) qui chante de la sorte. Brehm dans son *Thierleben* décrit le chant de cet animal comme il suit : « La femelle de l'hylobates Rafflesii (à Londres) criait quelquefois, et cela d'une façon particulière et très musicale. Il était facile de noter ces cris. Elle com-



que les ancêtres de l'homme se soient efforcés de se plaire mutuellement en produisant des sons musicaux, et cela avant même qu'ils aient été capables de se témoigner leur affection en langage articulé. L'orateur, le poète ou le musicien enthousiasmés, dont les accents multiples éveillent chez les auditeurs les passions les plus fortes, ne se doutent certainement pas qu'ils emploient les moyens grâce auxquels leurs ancêtres suscitaient leurs passions guerrières et amoureuses. C'est ainsi que Darwin eût pu expliquer le fait que les races sauvages — il parle de nègres et de Hottentots — ont beaucoup de talent musical.

Comme nous l'avons vu, c'est surtout le rythme qui se développe tout d'abord ; c'est là un fait qui ne nous surprendra pas si nous songeons aux rapports étroits qui existent chez certains peuples entre la musique et la danse. L'harmonie par contre se développe plus lentement et d'une façon moins sûre. Dans la musique des peuples chasseurs, les intervalles ne sont pas fixés et la hauteur des tons est variable. Mais comment est-on arrivé à avoir des gammes fixes ? Gurney nous fait observer que, « si nous voulons prêter une expression solennelle et emphatique à un sentiment profond, nous haussons la voix qui se rapproche ainsi du chant et dont le registre devient moins étendu. Car, en haussant la voix, nous choisissons instinctivement les notes peu nombreuses qui la fatiguent le moins, de sorte qu'elle devient nécessairement quelque peu monotone » (1). Tylor, d'autre part, croit que les premières gammes fixes ont été établies par l'emploi d'instruments musicaux. « L'une des gammes les plus simples est donnée par un instrument très vieux, la trompette, qu'on trouve chez les tribus des forêts de l'Afrique et de l'Amérique sous la forme de longs tuyaux en bois ou en écorce. Ces instruments donnent à peu près les notes suivantes : *c, e, g, c*. Cette gamme naturelle a

mença par le ton fondamental *do (c)* et monta en demi-tons d'une octave entière, parcourant de la voix la gamme chromatique. Le ton fondamental revenait avant chaque note. A mesure que la voix montait, les tons s'espacèrent ; mais en descendant la gamme, les tons se suivaient de plus en plus vite. Elle termina son chant par un cri perçant qu'elle poussait de toutes ses forces. L'exactitude, la rapidité et la sûreté avec lesquelles l'animal chantait la gamme excitèrent l'étonnement de tous. »

(1) Gurney, 454.



déjà les intervalles les plus importants, soit l'octave, la quinte, la quarte et la tierce (1). »

Il est regrettable que nos connaissances en matière de musique instrumentale primitive soient si pauvres ; toutefois il paraît que les Boshimans, qui possèdent parmi les peuples primitifs les meilleurs instruments musicaux, ont aussi le mieux fixé leurs intervalles qui ne sont du reste pas identiques aux nôtres. Il ne faudrait cependant pas oublier non plus que les intervalles produits par les Boshimans sur leurs instruments ne sont pas particuliers à ces derniers, quoi qu'en dise Liechtenstein.

Tout ce que nous venons de dire n'est, du reste, que suppositions ; aussi bien est-il douteux que nous puissions jamais formuler sur ce sujet autre chose que des hypothèses. Elles nous expliquent cependant, au moins quelque peu, le premier développement de la musique. L'hypothèse de Darwin ne se rapporte qu'à l'évolution et non à l'origine du talent musical qu'elle suppose donné et dont elle ne veut expliquer que la conservation et le développement.

Elle ne nous renseigne pas non plus, d'une façon satisfaisante, à ce qu'il nous semble, sur l'effet caractéristique de la musique. Darwin lui-même croit pouvoir expliquer le caractère particulier de l'effet musical par l'hypothèse que la musique éveille en nous les fortes passions d'une époque éloignée en vertu du principe profond des associations transmises par hérédité. Les idées cependant que nous pouvons nous faire sur ce principe profond d'associations sont si peu précises, que nous sommes obligés d'avouer que l'explication de Darwin nous semble actuellement aussi obscure que l'effet de la musique lui-même.

Il ne nous reste donc, provisoirement, qu'à prendre cet effet tel qu'il est : une émotion d'une nature particulière. « Ce que la musique a de plus caractéristique, dit Gurney, l'alpha et l'oméga de son effet, c'est qu'elle produit en nous une excitation émotionnelle d'une grande force, qu'on ne saurait ranger dans aucune des classes connues d'excitation émotionnelle. Il ressemble, autant qu'il est possible de le décrire, à un mélange d'émotions fortes, transformées en une expérience

(1) Tylor, *Anthropology*, II, éd. 291, 292.



nouvelle dont nous sommes incapables d'analyser les éléments; car tout semble s'y mêler : la tendresse et l'orgueil du triomphe, le désir, la douleur et la satisfaction. Et malgré tout cela le résultat final de cet effet n'est rien moins que confus. Il vaudrait peut-être mieux dire qu'il y a des éléments que nous essayons d'analyser et qui nous semblent vagues justement parce que nous voulons les analyser; en réalité, la beauté a cette unité et cette individualité propres à la forme claire et bien définie. » Si nous disons que l'effet principal de la musique n'est rien autre qu'un effet musical, nous ne contesterons pas pour cela qu'elle peut aussi dans une certaine mesure exprimer des sentiments et des états d'âme qui n'ont rien de musical. Elle dispose, pour ce faire, de divers moyens; nous ne parlerons cependant que d'un seul, essentiel pour la musique primitive : le mouvement rythmique. Fechner a très bien dit « que les éléments de la musique qui éveillent en nous des états d'âme définis, sont identiques dans leurs points essentiels avec l'expression active du même état d'âme par la voix et les mouvements de l'homme, au moins tant que cela est possible, étant données les différences de construction des instruments musicaux et des organes de la voix humaine. Un air gai a une autre mesure, un autre rythme qu'un air tragique; le même contraste se retrouve dans l'expression de la gaieté et de la tristesse par la voix et les mouvements de l'homme ». Si les mélodies funèbres des Australiens sont lentes et soutenues, « ils chantent plus vite s'ils sont gais, fâchés ou affamés; c'est surtout quand ils sont en colère qu'ils affectent une mesure très rapide » (1). Il n'est pas nécessaire de croire, continue Fechner, que nous ayons besoin de nous rappeler un état d'âme déjà éprouvé quand nous voulons nous mettre, par l'intermédiaire de la musique, dans un état d'âme donné; c'est au contraire sur l'identité des mouvements caractéristiques de nos émotions et de ceux que produit en nous la musique, que nous semble être fondée l'identité des états d'âme auxquels nous venons de faire allusion. » Et il termine ainsi ce passage : « Comme l'expression active de nos états d'âme n'est ni harmonique ni mélodique dans son essence, nous n'avons aucune raison de faire dépendre l'impression que nous produisent la mélodie et l'harmonie musicale du souvenir d'une expression de l'ordre indi-

(1) Waitz-Gerland, II, 754.



qué (1). » Mais, même dans les cas les plus favorables, la musique est beaucoup moins capable que la poésie ou la peinture et la sculpture, de provoquer en nous d'autres émotions que celles qu'elle donne généralement (2). Il est donc contraire à l'esprit scientifique de vouloir dériver l'influence très puissante qu'exerce sur nos sentiments la musique, de son impuissance presque complète à exprimer quelque chose. Mais si la musique ne peut exprimer qu'incomplètement des sentiments non musicaux, elle peut pourtant en éveiller en nous. « Elle peut, dit Fechner, faire vibrer toute l'intellectualité de l'homme ; elle a donc quelquefois une influence profonde sur la vie entière d'un individu. » On raconte que le peuple de l'époque de la Réforme s'enthousiasmait pour la nouvelle croyance à force de chanter et que beaucoup de personnes, d'abord ennemies de Luther, furent converties à sa doctrine par le charme simple et irrésistible de ses cantiques, « comme jadis les mélodies sacrées de l'église byzantine effectuèrent les premières conversions des peuples slaves » (3). Mais la musique excite avant tout l'esprit guerrier. Le chant de bataille de Luther a souvent conduit les régiments allemands à l'assaut et à la victoire, et les accents belliqueux de la *Marseillaise* appelèrent les citoyens de la jeune République française à combattre contre la moitié de l'Europe. Aucune armée n'a pu jusqu'à nos jours se dispenser de musique.

D'après la théorie de Darwin, la musique a été au commencement un moyen d'excitation sexuelle. Nous pourrions donc nous attendre à la voir remplir ce rôle surtout chez les peuples inférieurs. Mais il n'en est rien. En tout cas, nous n'avons pas pu réussir à découvrir une seule information qui nous permettrait de croire que la musique joue un rôle quelconque dans la vie sexuelle des peuples primitifs. Par contre, comme les

(1) Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, I, 176. Tout ce chapitre sur « le facteur direct en musique » est ce qu'on a écrit de plus clair et de plus vrai sur la musique.

(2) I am inclined to think that such direct ethical influences as can be at all attributed to music in our experience is truly to be sought rather in the indefinite than in the definite mode of impression. The suffused feeling which is perhaps best described as a « sense of multitude » produced by vast masses of sonorous impression — especially in connection with actual delivery by a multitude, as in a great chorus — may involve true though very vague and intangible social associations. (Gurney, 373.)

(3) Gurney, 373.



nations civilisées, les peuples chasseurs connaissent la valeur qu'à la musique pour enthousiasmer les guerriers. Dans la nuit qui précède une bataille, les Australiens excitent leur courage par des chants sauvages (1). Immédiatement avant la bataille, dit Buckley, un homme sortit des rangs de l'un des partis et se mit à chanter et à danser (2). » La lutte à laquelle assista Thomas commença également par une danse (3) Mais le rôle guerrier de la musique est assez limité chez les peuples primitifs ; car la guerre ne joue pas de rôle important dans la vie de ces peuples (4). Ceux-ci se servent le plus souvent de la musique pour accompagner leurs danses. La timbale et le chant donnent la mesure de la danse. C'est de cette façon que la musique partage avec la danse le rôle socialisant dont nous avons parlé plus haut. Il est important de constater dans cette matière que c'est le rythme, c'est-à-dire un facteur non musical, qui y joue le rôle principal. Dans la musique grecque le rythme semble également l'avoir emporté sur la mélodie ; nous comprendrons alors pourquoi Platon a attribué une si grande importance à la musique pour l'éducation des citoyens de la République idéale (5).

Dans la plupart des cas, la musique, si elle ne sert pas à accompagner les danses, procure probablement un plaisir musical, et rien d'autre. Le Boschiman écoute pendant des heures les sons de sa gora, sans se soucier d'autre chose que des suites de sons qu'il produit sur son instrument pour son propre plaisir. Les Australiens chantent presque toujours quand ils sont seuls, et rien ne nous autorise à croire qu'ils veuillent se procurer ainsi plus ou mieux qu'un simple plaisir musical.

Nous avons pu constater l'existence de rapports simples et faciles à comprendre entre le talent et l'exécution artistiques d'une part et les autres manifestations de la vie intellectuelle et économique d'autre part ; mais jamais on n'a réussi à constater les mêmes rapports en ce qui concerne la musique et la civilisation dans laquelle un peuple vit. « Un homme peut avoir

(1) Brough Smyth, I, 164.

(2) Brough Smyth, I, 159.

(3) Brough Smyth, I, 159.

(4) La plupart des batailles australiennes ont plutôt un caractère juridique que politique. Ce sont des batailles expiatoires réglées juridiquement. Les Esquimaux ne connaissent pas la guerre pour ainsi dire.

(5) *République*, liv. III.



une instruction générale très rudimentaire, dit Fechner, ce qui ne l'empêchera pas d'être plus sensible aux impressions produites par la musique, de la mieux comprendre et d'en mieux jouir qu'un homme instruit, pourvu qu'il soit plus apte à saisir et à suivre les éléments musicaux, qu'il ait plus de talent musical bien que ses associations soient moins nombreuses et moins variées que chez l'homme instruit ; celui-ci, par contre, tirera plus de profit des effets secondaires de la musique (1). » Le talent musical semble, en effet, être compatible avec toutes les formes du talent et de l'intelligence. Il est souvent très développé chez des hommes qui sont bien au-dessous de la moyenne sous tous les autres rapports ; et il manque, par contre, à d'autres personnes très intelligentes et très douées pour les autres arts (2). Il en est de même du talent musical de peuples entiers. Les Boshimans sont beaucoup plus musiciens que les autres peuples chasseurs et pourtant leur civilisation n'est pas plus riche que celle des autres. Si nous nous tournons maintenant vers les civilisés, nous verrons que nous pouvons constater la même chose. Pourquoi le peuple allemand possède-t-il tant de génies musicaux de premier ordre, tandis que les Anglais, leurs proches parents ethniques, n'en ont pas un seul ? On répond en général à cette question : parce que les Allemands ont plus de talent musical. Mais d'où cela vient-il ? Il est évident qu'il y a des rapports entre la musique et la civilisation d'un peuple ou d'une époque, mais nous ne les connaissons pas.

Si la musique d'un peuple semble ne pas dépendre de sa civilisation, celle-ci est également indépendante, au moins en majeure partie, de la musique du peuple en question. Déjà, dans les civilisations inférieures, l'effet pratique médiat de la musique le cède à l'effet immédiat musical, et à mesure que la civilisation avance, celui-ci augmente et se développe. Plus la musique a développé le facteur musical par excellence, c'est-à-dire l'harmonie, plus aussi son effet s'est spécialisé. La forme la plus haute et la plus pure de la musique — la musique instrumentale de Beethoven — est aussi celle qui s'éloigne le plus de la vie ; elle n'a ni une importance pratique, ni éthique, ni sociale ; elle ne veut avoir qu'un effet esthétique musical. On a répété à notre époque l'assertion de Platon, que la musique

(1) Fechner, *Vorschule*, I, 163.

(2) Par exemple, Lessing, Kant, Maupassant.



était un moyen d'élever le peuple. Mais la musique ne peut avoir pour but que l'éducation musicale. Celui qui exige d'elle autre chose prouve seulement qu'il n'est pas capable d'apprécier ce qu'elle peut lui donner.

La musique est donc un art isolé des autres arts par son effet et sa nature ; c'est un art à part. Tous les autres servent en une certaine mesure les buts de la vie ; elle, par contre, ne sert que les buts de l'art. C'est dans ce sens que nous pouvons appeler la musique l'art le plus pur, l'art par excellence. Il existe un contraste profond entre la musique et la poésie, malgré les rapports extérieurs qui les rapprochent. La poésie domine le monde extérieur tout entier ; la musique, par contre, peut dire d'elle-même : « Mon empire n'est pas de ce monde (1) ».

(1) Pour d'autres détails, cf. Wallaschek, *Primitive Music*. (N. d. T.)



CHAPITRE XI

CONCLUSION

Nous avons voyagé dans le domaine de l'art primitif comme des voyageurs dans un pays nouvellement découvert. Pas de route tracée; nous étions obligés de nous la tracer nous-mêmes. Partout nous avons rencontré des obstacles. Dans plus d'un endroit, nous avons rencontré un fouillis inextricable comme on en rencontre dans les broussailles australiennes qu'il est impossible de traverser et qu'il faut contourner; en d'autres endroits, nous avons franchi des abîmes profonds sur des ponts chancelants, des pays entiers ont échappé à notre regard, cachés par un brouillard impénétrable, et souvent les sommets que nous croyions voir à l'horizon n'étaient probablement que des nuages. Les cartes qu'on rapporte de pareilles expéditions montrent nécessairement beaucoup de taches blanches; nous sommes obligés de nous consoler en nous disant que les connaissances que nous avons acquises, quelque pauvres qu'elles puissent être, sont pourtant des connaissances.

Avant de commencer notre étude de l'art primitif, nous avons essayé de nous renseigner d'une façon générale sur la nature de l'art. Nous avons dit: « Une activité artistique est une activité destinée à éveiller des sentiments esthétiques par son résultat ou dans son exercice. »

Maintenant que nous connaissons les créations artistiques des primitifs, nous sommes obligés de voir que cette définition n'est pas tout à fait conforme aux faits réels. La plupart des productions artistiques des peuples primitifs ne doivent pas leur origine à des préoccupations purement esthétiques, elles doivent en même temps servir un but pratique qui semble souvent être le motif principal, tandis que la satisfaction esthétique ne vient qu'en second lieu. Les ornements primitifs, par exemple, ne sont pas originairement des ornements, mais des



symboles et des marques pratiques. En d'autres cas, l'intention esthétique est manifeste, mais ce n'est, au moins d'une façon générale, qu'en matière de musique qu'elle est la cause unique de l'activité artistique. Les peuples supérieurs sont sous ce rapport les égaux des peuples inférieurs : chez eux on trouve également peu d'œuvres artistiques — abstraction faite de la musique et des ornements — qui doivent leur origine uniquement à un intérêt esthétique.

Mais si l'activité artistique des peuples inférieurs ne se manifeste presque nulle part d'une manière absolument pure, elle est pourtant partout évidente et revêt les mêmes formes que chez les peuples supérieurs. Il n'est qu'un art qui manque complètement aux primitifs, c'est l'architecture. Les abris, toits et huttes qui leur servent à se protéger contre les intempéries du temps ne satisfont que les besoins pratiques les plus simples. Tous les autres arts des civilisés, par contre, existent déjà chez les chasseurs. Nous avons vu que les trois genres principaux de la poésie n'ont pas, comme on l'a cru, leur origine dans une « poésie primitive non différenciée » supposée, mais qu'ils existent déjà chez les peuples les plus primitifs indépendamment l'un de l'autre.

Cette ressemblance entre les créations artistiques des peuples les plus grossiers et les plus civilisés est très grande. Quelle étranges et peu artistiques que puissent nous paraître au premier coup d'œil les œuvres des primitifs, un examen approfondi montrera toujours qu'elles sont créées d'après les mêmes lois qui président à la création des chefs-d'œuvre sublimes de notre art. Ce ne sont pas seulement les grands principes esthétiques de l'eurythmie, de la symétrie, du contraste, du renforcement et de l'harmonie que les Australiens et les Esquimaux, comme les Athéniens et les Florentins, mettent en vigueur : nous avons aussi pu constater (1) que même les détails qu'on eroit, en général, le résultat d'un caprice personnel de l'artiste, sont une propriété commune des peuples les plus éloignés les uns des autres. Cela ne laisse pas d'avoir une certaine importance pour l'esthétique. Nos recherches ont prouvé ce que l'esthétique s'était borné à prétendre jusqu'ici : qu'il existe, pour le genre humain, des conditions générales dans lesquelles se produit le

(1) Voir le chapitre sur la parure du corps.



effet de cette espèce. Il y a cependant aussi des raisons purement extérieures qui décident de cette question : quel art doit, dans un peuple donné et à une époque donnée, remplir la fonction de socialisateur ? La danse, par exemple, perd son influence aussitôt que les groupes sociaux deviennent trop nombreux pour pouvoir se réunir pour une danse ; d'autre part, la poésie doit sa puissance incomparable à l'invention de l'imprimerie. Par conséquent, les arts prennent l'hégémonie l'un après l'autre. Chez les peuples chasseurs, c'est la danse qui a la plus grande influence sociale ; chez les Grecs, ce fut la sculpture ; au moyen âge, l'architecture unissait les âmes et les corps sous les nefs de ses cathédrales gigantesques ; pendant la Renaissance, la peinture parle aux peuples européens et est comprise par tous ; dans nos temps modernes, la voix conciliante de la poésie apaise puissamment le cliquetis d'armes des peuples et des castes ennemis. Mais si l'importance sociale des divers arts a pu changer au cours des temps, l'importance sociale de l'art a grandi de plus en plus. La puissance éducatrice qu'il exerce même sur les tribus les plus grossières s'est toujours augmentée et élevée. Si la fonction la plus sublime de l'art primitif consiste à unir les désunis, l'art civilisé et ses œuvres plus riches et plus individuelles ne sert pas seulement à unir, mais aussi à élever les esprits. La science enrichit notre vie intellectuelle, l'art notre vie émotionnelle ; l'art et la science sont les meilleurs éducateurs de l'humanité. L'art n'est donc pas un jeu, mais une fonction sociale indispensable, c'est l'une des meilleures armes de la lutte pour la vie, il doit donc se développer de plus en plus richement. Car si au commencement l'activité artistique n'est exercée par les peuples que pour sa valeur esthétique immédiate, l'histoire la conserve et la développe avant tout pour sa valeur sociale médiate. On s'est du reste probablement fait de tous les temps une idée de la valeur de l'art pour le bien social. Nous pourrions citer une longue série de philosophes, d'artistes et d'hommes d'État qui ont montré clairement que l'art servait ou devait servir à l'éducation des peuples. On a, en effet, le droit d'exiger de l'art qu'il se manifeste dans le sens de la finalité sociale (*Zweckmäßigkeit*), c'est-à-dire dans un sens moral. Car l'art est une fonction sociale ; et toute fonction sociale doit avoir pour but la conservation et le développement de l'organisme social. Mais on a tort si l'on exige de l'art qu'il soit moral,



c'est-à-dire qu'il moralise ; ee serait exiger de lui qu'il ne soit plus ce qu'il est. C'est en servant les intérêts artistiques que l'art sert le mieux les intérêts sociaux.

En limitant nos recherches à l'art primitif, nous les avons en même temps limitées à celle des parties de la tâche historique que nous avons appelée la tâche sociologique. Dans la civilisation primitive, l'art est pour nous un phénomène social ; nous avons dû nous borner à étudier ses conditions et ses effets sociaux ; non pas parce que nous ne voudrions pas lui en reconnaître d'autres, mais parce que nous n'en avons pas trouvé d'autres chez les peuples que nous avons étudiés. Dans les civilisations supérieures, nous voyions l'art prendre, à côté de l'influence qu'il a sur la vie sociale, une valeur de plus en plus grande pour le développement de la vie individuelle ; et les créations les plus sublimes des génies artistiques qui s'élèvent loin au-dessus de la foule n'ont d'abord d'effet que sur quelques individus. Cette circonstance démontre que l'effet de l'art sur l'individu qu'il impressionne et qu'il développe n'est pas moins grand que l'effet social que nous avons essayé d'apprécier à sa juste valeur. Pour nous, qui avons la conviction que tout développement social ne sert qu'à développer l'individu, cet effet individuel est même plus élevé que l'effet social. Si nous voulions expliquer en quoi consiste l'importance de l'art pour le développement individuel, nous devrions faire une étude qui serait probablement plus longue et plus difficile que celle que nous venons de terminer. Mais il nous suffit d'avoir dit en peu de mots que sous ce rapport également l'art n'est pas un passe-temps agréable, mais l'une des tâches les plus hautes de la vie. Malgré, ou peut-être justement à cause de cela, il existe une différence profonde entre la fonction sociale et la fonction individuelle de l'art. Tandis que l'art social unit de plus en plus étroitement les hommes en un tout, l'art individuel détache l'homme des liens sociaux en développant son individualité. A l'art éducateur des peuples de Platon vient ainsi s'opposer l'art rédempteur de l'homme de Schopenhauer.

FIN



TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	I
INTRODUCTION par M. LÉON MARILLIER	III
CHAPITRE PREMIER. — LE BUT DE LA SCIENCE DE L'ART : Histoire de l'art, philosophie de l'art et science de l'art. — Le problème de la science de l'art ; ses limites, sa valeur	4-6
CHAPITRE II. — LA VOIE DE LA SCIENCE DE L'ART : Les deux formes du problème. — La forme individuelle et ses difficultés. — La forme sociale. — Son histoire : Dubos, Herder, Taine, Hennequin, Guyau. — L'ancienne méthode et la nouvelle. — La méthode ethnographique comparative. — L'étude des formes primitives. — Ses difficultés ; collection et signification des matériaux?	7-23
CHAPITRE III. — LES PEUPLES PRIMITIFS : Le concept : peuple primitif, dans la sociologie et l'ethnologie. — Peuples et races. — Signification de la production pour la civilisation. — Influence de la production sur l'évolution de la famille et de la religion. — L'hypothèse de la dégénérescence. — Les peuples primitifs actuels. — Leur civilisation.	24-34
CHAPITRE IV. — L'ART : L'essence de l'activité artistique. — Art, jeu et application. — L'art comme phénomène social et comme fonction sociale. — Classification des arts.	35-39
CHAPITRE V. — LA PARURE : Parures et vêtements chez les peuples primitifs. — Classification des parures. — Peinture du corps. — Signification des couleurs. — La parure fixe. — Cicatrices chez les Australiens et les Mincopies et leur signification. — Tatouage chez les Boschimans et les Esquimaux. — Ornaments des oreilles, des	



lèvres et du nez. — Cheveux : arrangement et ornements. — La parure mobile : de la tête, du cou, des hanches. — La parure des hanches et le sentiment de pudeur. — La parure des membres. — La parure des vêtements chez les Esquimaux. — La mode au stade inférieur de la civilisation. — Valeur esthétique de la parure primitive : brillant, couleur, forme, symétrie, eurythmie. — Associations. — La parure des primitifs et celle des civilisés. — Signification pratique de la parure primitive : parure excitante et parure terrifiante. — Rapports de la parure des hommes et de celle des femmes. — Signification de la parure chez les peuples plus élevés. — La parure comme indice de la situation sociale. — Durée et changements des modes. — L'avenir de la parure. 40-83

CHAPITRE VI. — L'ART ORNEMENTAIRE : Les ornements « industriels » au stade le plus bas de la civilisation. — Les « motifs géométriques » de l'ornementation primitive. — Les sources de l'ornementation : motifs naturels ; motifs techniques. — Signification primordiale des ornements primitifs. — Signes d'écriture ; marques de propriété ; blasons de clan ; symboles religieux. — Imitation par habitude de motifs techniques. — Ornements primaires et secondaires. — Signification esthétique de l'écriture. — Valeur esthétique des ornements primitifs. — Influence de la civilisation primitive sur l'art ornementaire. — Influence de l'art ornementaire primitif sur la civilisation. 86-123

CHAPITRE VII. — LA SCULPTURE ET LA PEINTURE (ART PLASTIQUE LIBRE) : Les sculptures de l'époque du renne. — Peintures des cavernes, sculptures sur rocher ; dessins sur écorce des Australiens. — Peintures des Boschimans. — Art plastique chez les Esquimaux ; dessins et ciselures. — Les masques des Esquimaux du sud-ouest. — Le talent de peindre et de sculpter répandu parmi les peuples chasseurs. — Art plastique des primitifs et art plastique des enfants. — Art plastique primitif et production primitive. — Rapports avec la religion. — Figures et écritures figuratives. — Signification pratique de l'art plastique. 124-156

CHAPITRE VIII. — LA DANSE (ART PLASTIQUE ANIMÉ) : Sortes de danses primitives. — Danses gymnastiques. — Danses mimées. — Valeur esthétique : — Danses religieuses. — Signification sociale des danses primitives. — Décadence de l'art chorégraphique. — La danse moderne. 157-173

CHAPITRE IX. — LA POÉSIE : Les matériaux sont trop peu nombreux et peu sérieux. — Essence de la poésie. — La « poésie primordiale non différenciée » de Spencer. — La poésie lyrique primitive. —



Exemples. — Contenu et forme. — Caractère général. — Valeur de la poésie lyrique primitive pour le poète et le public. — La poésie lyrique et la musique. — L'épopée primitive ? — Récit poétique, tradition historique et mythe scientifique. — Qu'embrassent les épopées primitives. — Contenu. — Action et caractères. — Contes animaux des Boschimans. — Contes (*märchen*) des Esquimaux. — Histoire du petit Kagsagsuk. — Influences étrangères. — Le drame primitif. — Sa double source. — Pantomime des Aléoutes. — Une « moralité » australienne. — Signification sociale de la poésie. 176-209

CHAPITRE X. — LA MUSIQUE : Lien de la musique avec la danse et la poésie. — Les deux points de vue sur l'essence et l'origine de la musique : Schopenhauer et Spencer. — Matière et forme de la musique. — Musique vocale primitive. — Musique instrumentale primitive. — Caractère général de la musique primitive. — La musique primitive et la *speech theory* de Spencer. — Darwin, sur le premier développement de la faculté musicale. — Développement du rythme et de l'harmonie. — Effet spécial de la musique. — Signification pratique de la musique. — Musique de guerre et musique de danse. — Signification essentielle de la musique. — Musique et civilisation. 210-228

CHAPITRE XI. — CONCLUSION : Regard en arrière. — Essence de l'art primitif. — Ses conditionnements. — Ses effets. — L'art comme moyen dans la lutte pour l'existence. — Signification sociale et individuelle de l'art. 229-236



29-12-00. — Tours, Imp. E. ARRAULT et C^{ie}



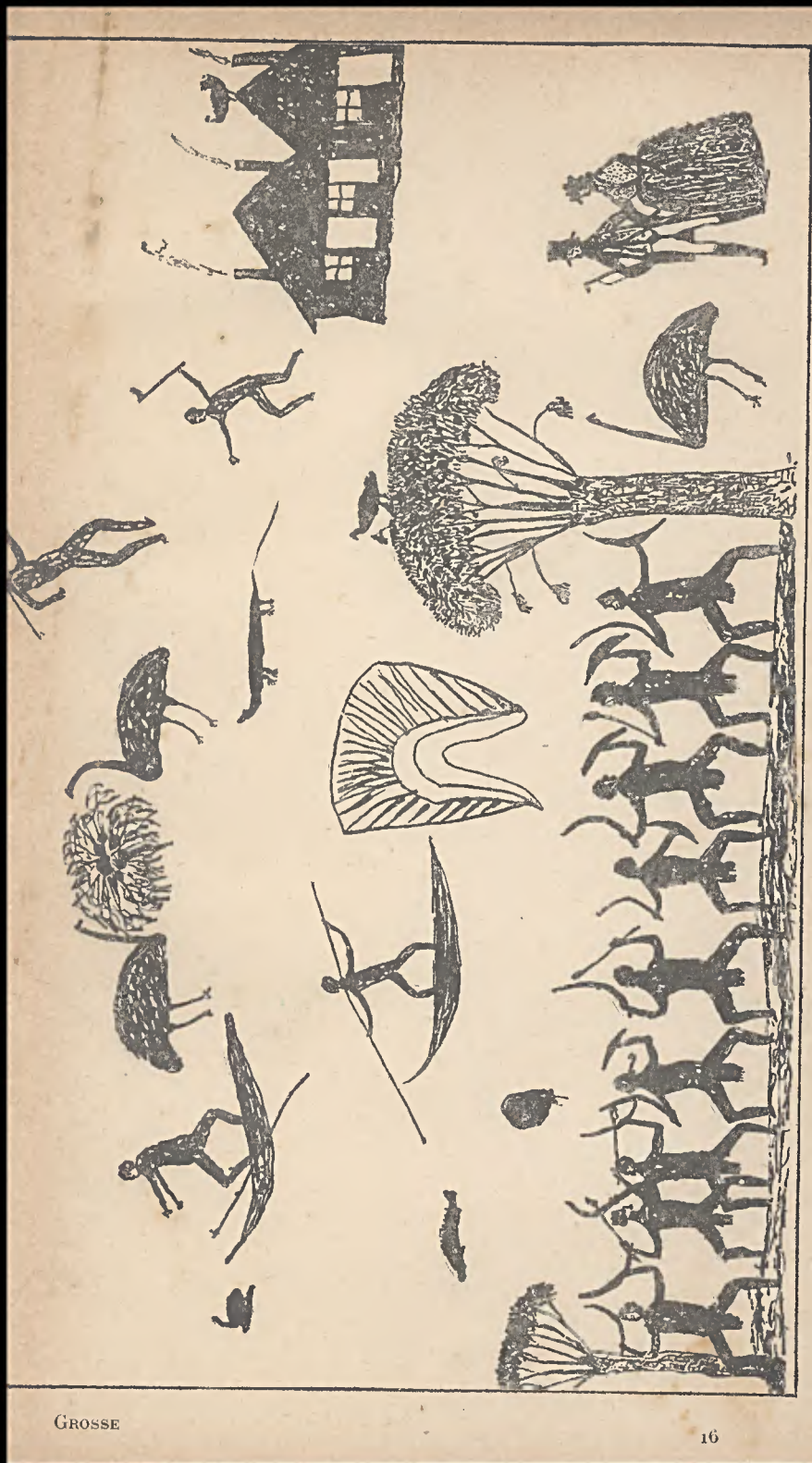


Planche II. — Dessin à la plume d'un Australien (d'après Andree, *Ethnogr. Parall. N. F.*.)





Planche I. — Dessin australien sur écorce (d'après Andree, *Ethnogr. Parall. N. F.*).

GROSSE

Planche I. —



GROSSE

Planche III. — 16**



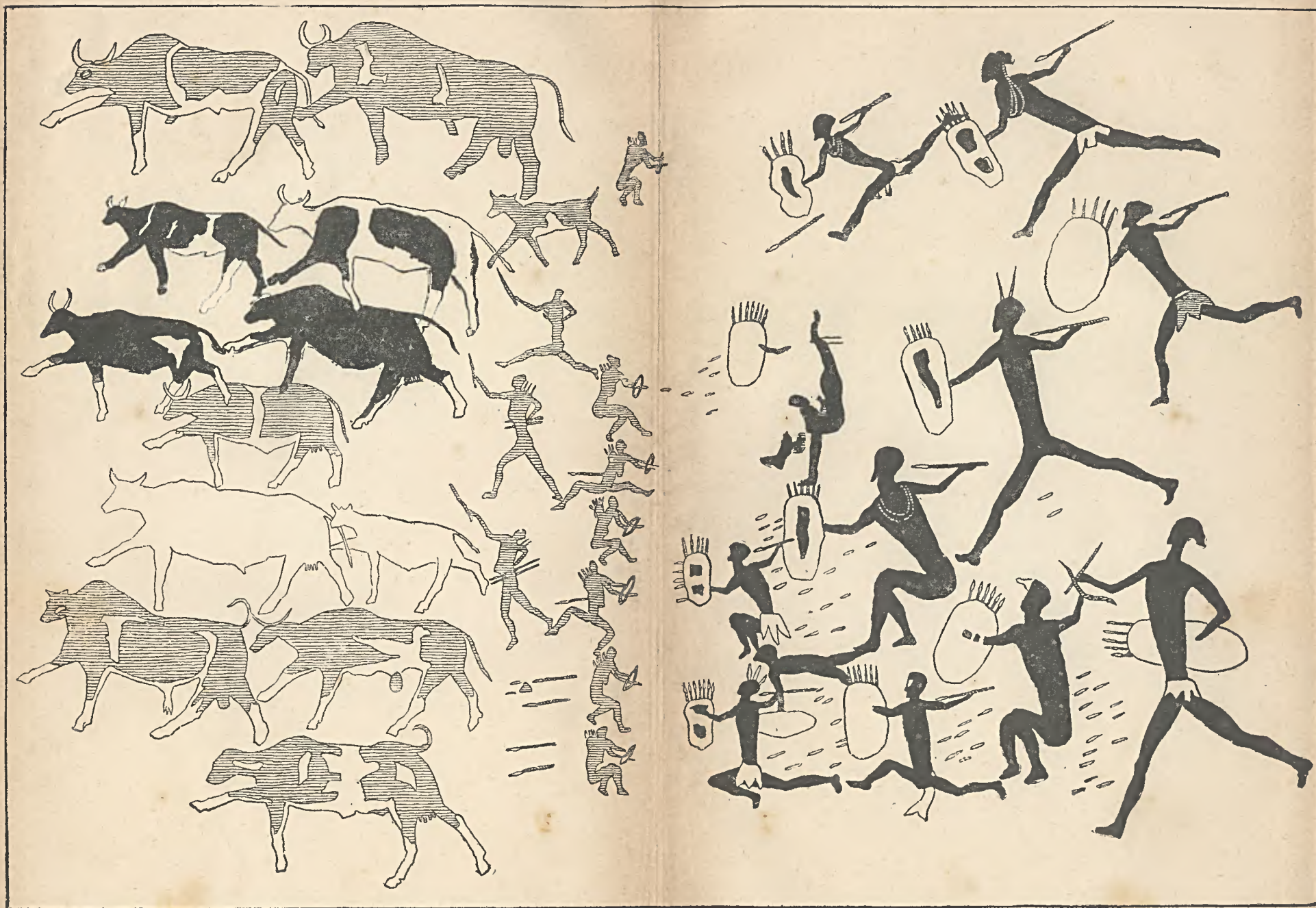
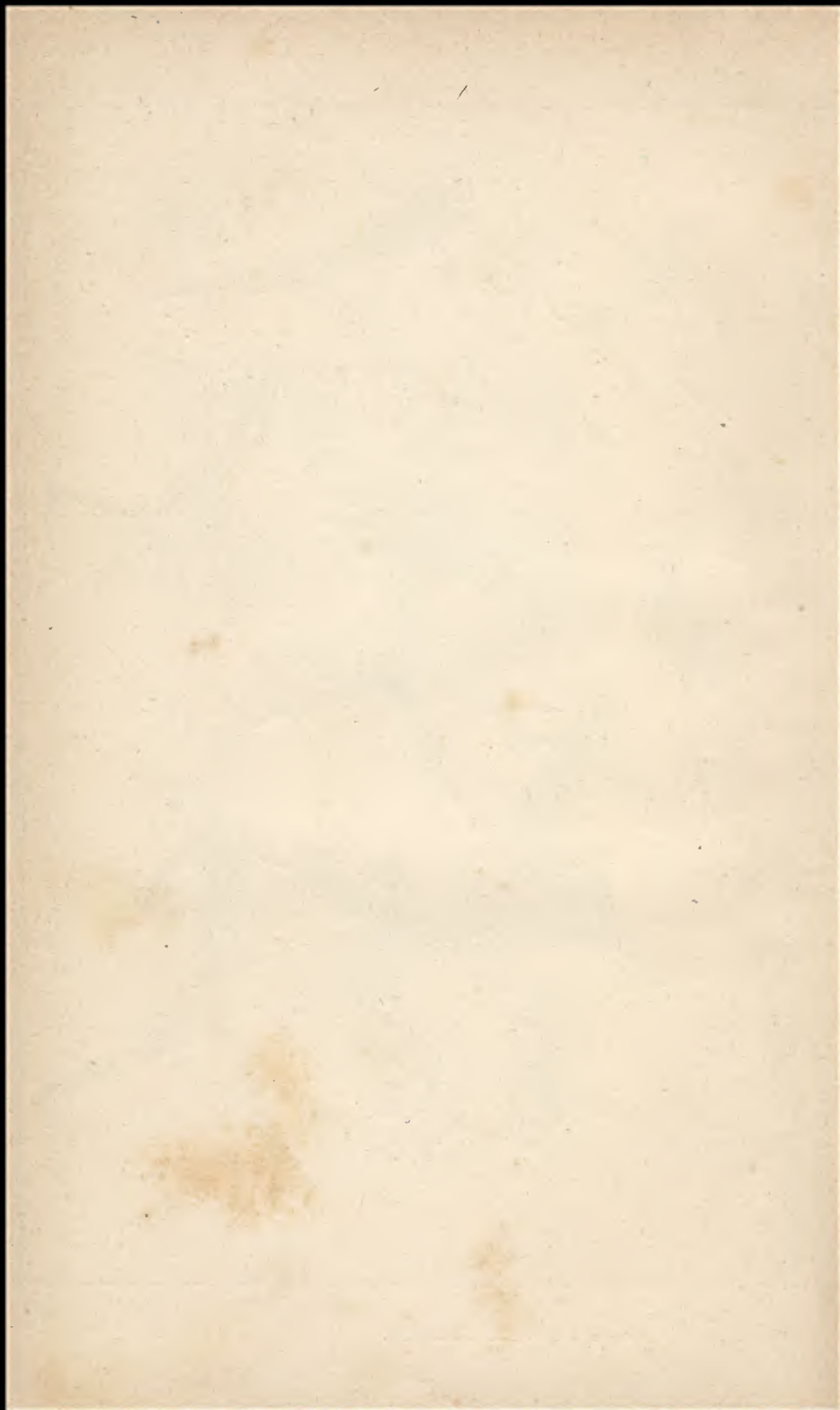


Planche III. — Sculpture des Boschimaus, sur paroi d'une caverne (d'après Andree, *Ethnogr. Parall. N. F.*).



FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

Paris. — 108, boulevard Saint-Germain. — Paris

BIBLIOTHÈQUE
Scientifique Internationale

Publiée sous la direction de M. Émile AGLAVE

Beaux volumes in-8, la plupart illustrés, cartonnés à l'anglaise, chaque vol. 6 fr.

QUATRE-VINGT-QUINZE VOLUMES PARUS

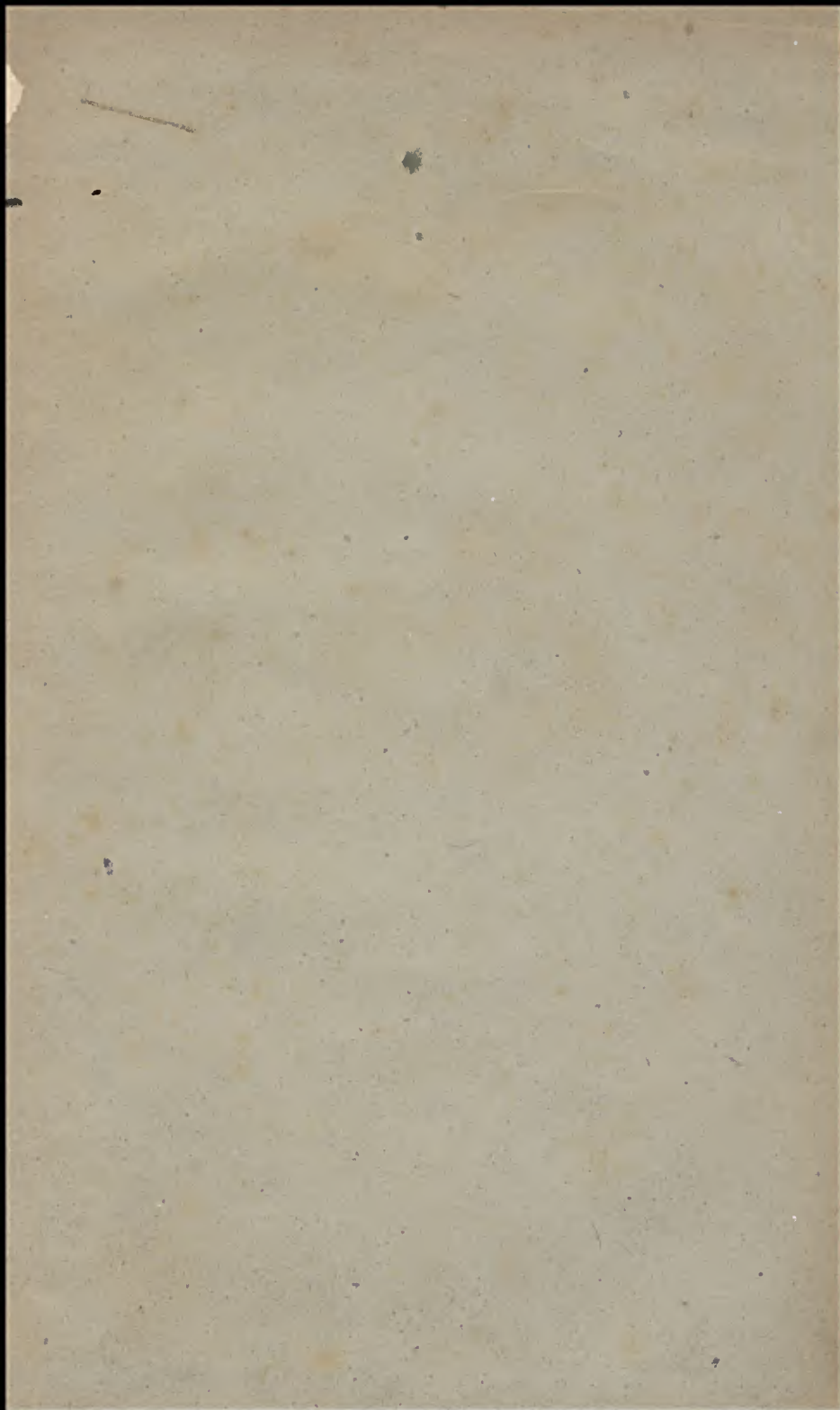
- Les Glaciers et les Transformations de l'eau**, par M. J. TYNDALL, avec fig. 1 vol. in-8, 6^e édition 6 fr.
- Lois scientifiques du développement des nations dans leurs rapports avec les principes de la sélection naturelle et de l'hérédité**, par BAGENOT, 1 vol. in-8, 6^e édition, 6 fr.
- La Machine animale**, locomotion terrestre et aérienne, par MAREY, avec de nombreuses fig. 1 vol. in-8, 6^e édition augmentée 6 fr.
- L'Esprit et le Corps**, par BAIN, 1 vol. in-8, 6^e édition 6 fr.
- La Locomotion chez les animaux**, marche, natation, par PETTIGREW, 1 vol. in-8, avec fig. 2^e édition 6 fr.
- La Science sociale**, par HERBERT SPENCER, 1 vol. in-8, 12^e édition, 6 fr.
- La Descendance de l'homme et le Darwinisme**, par O. SCHMIDT, 1 vol. in-8, avec fig. 6^e édition, 6 fr.
- Le Crime et la Folie**, par MAUDSLEY, 1 vol. in-8, 6^e édition, 6 fr.
- Les Commensaux et les Parasites dans le règne animal**, par VAN BENEDEK, 1 vol. in-8, avec fig. 4^e édition 6 fr.
- La Conservation de l'énergie**, par BALFOUR STEWART, avec fig. 1 vol. in-8, 6^e édition, 6 fr.
- Les Conflits de la science et de la religion**, par DRAPER, 1 vol. in-8, 10^e édition, 6 fr.
- Théorie scientifique de la sensibilité**, par L. DUMONT, 1 vol. in-8, 4^e édition, 6 fr.
- Les Fermentations**, par SCHUTZENBERGER, 1 vol. in-8, avec fig. 6^e édition, 6 fr.
- La Vie du langage**, par WHITNEY, 1 vol. in-8, 4^e édition 6 fr.
- Les Champignons**, par COOKE et BERKELEY, 1 vol. in-8, avec fig. 4^e édition 6 fr.
- Les Sens**, par BERNSTEIN, 1 vol. in-8, avec 91 fig. 5^e édition, 6 fr.
- La Synthèse chimique**, par BERTHELOT, 1 vol. in-8, 5^e édition, 6 fr.
- La Photographie et la Photochimie**, par H. NIEWENGLOWSKI, 1 vol. in-8, avec gravures et une planche hors texte, 6 fr.
- Le Cerveau et ses Fonctions**, par LUYK, avec fig. 1 vol. in-8, 7^e édition, 6 fr.
- La Monnaie et le Mécanisme de l'échange**, par STANLEY JEVONS, 1 vol. in-8, 5^e édition, 6 fr.
- Les Volcans et les Tremblements de terre**, par FUCHS, 1 vol. in-8, avec fig. et une carte en couleur, 5^e édition, 6 fr.
- Les Camps retranchés et leur Rôle dans la défense des Etats**, par le général BRIALMONT, 3^e édition, *Epuisé*
- L'Espèce humaine**, par de QUATREFAGES, 1 vol. in-8, 12^e édition, 6 fr.
- Le Son et la Musique**, par BLASERNA et HELMHOLTZ, 1 vol. in-8, avec fig. 5^e édition 6 fr.
- Les Nerfs et les Muscles**, par ROSENTHAL, *Epuisé*
- Principes scientifiques des beaux-arts**, par BRÜCKE et HELMHOLTZ, 1 vol. in-8, avec 39 fig. 4^e édition, 6 fr.
- La Théorie atomique**, par WURTZ, 1 vol. in-8, 8^e édition, 6 fr.



- Les Etoiles**, par SECCHI (le père). 2 vol. in-8, avec 63 fig. dans le
 . texte et 17 pl. en noir et en couleur hors texte. 3^e édition . . . 12 fr.
L'Homme avant les métaux, par JOLY. 1 vol. in-8, avec fig.
 4^e édition. *Epuisé*
La Science de l'éducation, par A. BAIN. 1 vol. in-8. 9^e édition. 6 fr.
Histoire de la machine à vapeur, précédée d'une introduction de
 M. HIRSCH, par R. THURSTON. 2 vol. in-8, avec 140 fig. dans le texte et
 16 pl. hors texte. 3^e édition. 12 fr.
Les Peuples de l'Afrique, par R. HARTMANN. 1 vol. in-8, avec fig.
 2^e édition. *Epuisé*
Les Bases de la morale évolutionniste, par HERBERT SPENCER.
 1 vol. in-8. 5^e édition 6 fr.
L'Ecrevisse, introduction à l'étude de la zoologie, par HUXLEY. 1 vol.
 in-8 avec fig. 2^e édition. 6 fr.
De la Sociologie, par DE ROBERTY. 1 vol. in-8. 3^e édition 6 fr.
Théorie scientifique des couleurs, par ROOD. 1 vol. in-8, avec fig. et
 une pl. en couleur hors texte. 2^e édition. 6 fr.
L'Evolution du règne végétal (les Cryptogames), par DE SAPORTA et
 MARION. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
**Le Cerveau, organe de la pensée chez l'homme et chez les ani-
 maux**, par CHARLTON BASTIAN. 2 vol. in-8 avec fig. 2^e édition. . 12 fr.
Les Illusions des sens et de l'esprit, par JAMES SULLY. 1 vol. in-8,
 avec fig. 2^e édition. 6 fr.
Le Soleil, par YOUNG. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
L'Origine des plantes cultivées, par DE CANDOLLE. 4^e édition. 1 vol.
 in-8. 6 fr.
Fourmis, Abeilles et Guêpes, Etudes expérimentales sur l'organisa-
 tion et les mœurs des sociétés d'insectes hyménoptères par sir
 JOHN LUBBOCK. 2 vol. in-8, avec 65 fig. dans le texte et 13 pl. hors texte,
 dont 5 coloriées. 12 fr.
La Philosophie zoologique avant Darwin, par Edm. PERMER. 1 vol.
 in-8. 3^e édition. 6 fr.
La Matière et la Physique moderne, par STALLO. 1 vol. in-8. 3^e édi-
 tion, précédé d'une introduction par CH. FRIEDEL. 6 fr.
La Physionomie et l'Expression des sentiments, par MANTEGAZZA.
 1 vol. in-8. 3^e édition, avec huit pl. hors texte. 6 fr.
**Les Organes de la parole et leur Emploi pour la formation des
 sons du langage**, par DE MEYER. 1 vol. in-8, avec 51 fig., précédé
 d'une introduction par M. O. CLAVEAU. 6 fr.
Introduction à l'Etude de la botanique (le Sapiu), par DE LANESSAN.
 1 vol. in-8. 2^e édition, avec 143 fig. dans le texte 6 fr.
L'Evolution du règne végétal (les Phanérogames), par DE SAPORTA et
 MARION. 2 vol. in-8, avec 136 fig. 12 fr.
Les Microbes, les Ferments et les Moisissures, par TROUSSART.
 1 vol. in-8. 2^e édition, avec 107 fig. dans le texte 6 fr.
**Les Singes anthropoïdes et leur Organisation comparée à celle
 de l'homme**, par R. HARTMANN. 1 vol. in-8, avec fig. 6 fr.
**Les Mammifères dans leurs rapports avec leurs ancêtres géolo-
 giques**, par O. SCHMIDT. 1 vol. in-8 avec 51 fig. 6 fr.
Le Magnétisme animal, par BINET et FÉRÉ. 1 vol. in-8. 4^e édition. . 6 fr.
L'Intelligence des animaux par ROMANES. 2 vol. in-8. 3^e édition. 12 fr.
Physiologie des exercices du corps, par F. LAGRANGE. 1 vol. in-8.
 7^e édition. 6 fr.
Evolution des mondes et des sociétés, par DREYFUS. 1 vol. in-8.
 3^e édition 6 fr.
Les Régions invisibles du globe et des espaces célestes, par DAU-
 BÉNÉ. 1 vol. in-8, avec 85 fig. dans le texte. 2^e édition. 6 fr.
L'Homme préhistorique, par sir JOHN LUBBOCK. 2 vol. in-8, avec
 228 fig. dans le texte. 4^e édition 12 fr.
La Chaleur animale, par CH. RICHTER. 1 vol. in-8, avec fig. . . 6 fr.
La Période glaciaire principalement en France et en Suisse, par
 A. FALSAN. 1 vol. in-8, avec 105 fig. et 2 cartes *Epuisé*
Les Sensations internes, par H. BEAUNIS. 1 vol. in-8. 6 fr.

Voir le complément de cette liste en face du titre de ce volume.





Ante

LB

pis



7



