

TP.144M15

REVUE D'ETHNOGRAPHIE

ET DE

SOCIOLOGIE

PUBLIÉE PAR

L'INSTITUT ETHNOGRAPHIQUE INTERNATIONAL DE PARIS

WALDEMAR DEONNA

ÉTUDES D'ART COMPARÉ

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, VI^e

—
1914

BUREAU DE L'INSTITUT ETHNOGRAPHIQUE INTERNATIONAL DE PARIS

Président : M. HENRI CORDIER, Membre de l'Institut, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Professeur à l'École des Langues Orientales.

Vice-Président : M. M. DELAFOSSE, Administrateur en chef des Colonies, chargé du cours de langues soudanaises à l'École des Langues Orientales et du cours de dialectes et coutumes de l'Afrique Occidentale Française à l'École Coloniale.

Secrétaire Général : M. L. DE MALIBRAN Y SANTIBANEZ.

Directeur des Publications : M. A. VAN GENNEP, fondateur de la *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, professeur d'Ethnographie à l'Université de Neuchâtel (Suisse).

Trésorier : M. J.-A. DECOURDEMANCHE.

SECTIONS D'ÉTUDES

Afrique occidentale. — *Président* : M. MAURICE DELAFOSSE.

Asie antérieure. — *Président* : M. J. DE MORGAN.

Amérique. — *Président* : M. le Dr CAPITAN.

Empire russe. — *Président* : M. DENIKER.

Indochine. — *Président* : M. le Dr J. HARMAND.

Italie. — *Président* : M. MARCEL VERNET.

Tibet et populations tibéto-birmanes. — *Président* : M. J. BACOT.

Art préhistorique. — *Président* : M. HENRI BREUIL.

Folk-Lore européen. — *Président* : M. A. VAN GENNEP.

Pour devenir membre de la Société, il suffit d'être présenté par deux membres et de verser une cotisation annuelle de 25 francs qui donne droit au service de la *Revue*, permet d'assister aux réunions mensuelles de l'Institut, etc. Cette cotisation peut être rachetée moyennant le versement, une fois pour toutes, de la somme de trois cents francs (art. 3 des Statuts). Si le demandeur désire user de cette faculté, il est prié de l'indiquer.

Toutefois, cette faculté n'est pas accordée aux établissements souscripteurs tels que Sociétés, Bibliothèques, Musées, etc., et, en général, à tout corps moral ou groupement à durée illimitée.

Afin d'éviter les frais de recouvrement, MM. les membres sont priés d'adresser directement leurs cotisations en mandat-poste, bon de poste ou chèque au Trésorier, M. J.-A. DECOURDEMANCHE, rue Condorcet, 53, Paris (IX^e).

Pour tous les renseignements, s'adresser au Secrétaire Général, M. LOUIS DE MALIBRAN, 28, rue Gay-Lussac, Paris (V^e).

Prière d'envoyer tout ce qui concerne la rédaction de la *Revue d'Ethnographie et de Sociologie* (manuscrits, etc.), à M. A. VAN GENNEP, 2, ruelle Dupeyron, Neuchâtel (Suisse), et les revues d'échange, ouvrages pour comptes-rendus, etc., au nom de la *Revue*, chez M. E. LEROUX, éditeur, 28, rue Bonaparte.

Seuls les membres de l'Institut Ethnographique peuvent acquérir les tomes I et II de la *Revue* chez M. E. LEROUX, éditeur, avec une réduction de 50 o/o sur le prix de l'abonnement.

Abonnements : Paris, 25 fr. — Union postale, 27 fr.

Conclusion. — Ma conclusion sera la même pour la deuxième partie de ces études ethnographiques que pour la première ; je n'ai pu apporter que des documents en nombre encore insuffisant ; mais je me suis efforcé de les donner précis, dans l'espérance d'aider à la connaissance de l'Abyssinie ; au besoin ils pourront peut-être servir de points de comparaison pour une étude plus générale sur les civilisations africaines.

ADDITIONS

Pour l'industrie du coton, il convient d'ajouter les termes suivants, que je n'ai pas eu l'occasion d'entendre moi-même : *quācēā* « tordre des fils ensemble », GURU, col. 305 ; *vāgā*, dans le Choa « ouvrier tisserand qui n'est pas d'une famille de tisserand, ouvrier peu habile », GURU, col. 134.

Je tiens aussi à signaler une note intéressante de CONTI-ROSSINI, dans son livre *Langue des Kemant en Abyssinie*, 1912, p. 230 : il cite des documents qui semblent montrer que l'usage du coton n'est pas ancien en Abyssinie. Il n'en faut pas forcément conclure avec lui que la plante n'y est pas indigène, mais au moins que son utilisation n'y a pas été toujours connue.



ÉTUDES D'ART COMPARÉ

Par M. Waldemar DEONNA (Genève)

III

Comment vivent et meurent les types artistiques.

Il est intéressant d'examiner le mécanisme par lequel un type ou un motif artistique arrive à la célébrité, et celui par lequel il décline. Les notes suivantes n'ont pas la prétention d'épuiser ce sujet complexe et vaste, mais seulement d'en présenter une idée générale, d'offrir pour ainsi dire quelques têtes des chapitres qui pourraient être écrits, et dont les éléments sont épars çà et là.

C'est une sorte de mouvement oscillatoire d'ascension et de descente qui caractérise la vie et la mort des types, sortant des degrés inférieurs, pour arriver au point culminant, après lequel ils redescendent dans les couches profondes dont ils étaient issus.

* * *

L'art, dit-on, est aristocratique, l'évolution se fait par les classes supérieures; c'est la loi du développement par le haut, et de haut en bas ¹. Sous cette forme absolue, cette opinion est erronée, puisque déjà par ses origines mêmes, l'art est d'essence populaire ², et qu'il ne peut vivre normalement qu'en restant en contact avec le peuple. Bien plus, on pourrait renverser cette proposition, et montrer que nombre de formes nouvelles s'élaborent dans les classes inférieures de la société, dans les branches inférieures et dans les types inférieurs que l'art représente ³. Les idées les plus fertiles en conséquences sont souvent sorties du peuple; c'est là un phénomène bien connu dans le domaine des croyances, et c'est en lui que s'est élaborée par exemple la propagande des cultes orientaux dans le paganisme romain, celle du mithriacisme d'abord, puis celle du christianisme ⁴.

J'ai montré ailleurs comment les progrès de l'art ne se réalisent pas tout d'abord dans les branches supérieures, mais au contraire dans celles d'un rang inférieur: l'art populaire est souvent plus libre, plus réaliste que l'art officiel, qui arrive à se figer dans une routine, un traditionnalisme mal entendus ⁵; l'art profane n'a pas à tenir compte des restrictions de l'art religieux et est plus libre, plus vivant ⁶: aussi, à côté du grand art grec qui sculpte les statues des dieux, et des mortels consacrés

1. Tarde, *Les lois de l'imitation*, p. 239 sq. Imitation du supérieur par l'inférieur.

2. Pottier, *Les origines populaires de l'art*, *Comptes rendus de l'Acad.*, 1907, p. 732 sq.; cf. Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, I, p. 194; II, p. 82.

3. Deonna, *op. cit.*, II, p. 82 sq.

4. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, p. 49; Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, I, p. 158-9.

5. Deonna, *op. cit.*, II, p. 42.

6. *Ibid.*, p. 43.

aux dieux, l'art profane des céramistes s'inspire de la nature, aborde toutes sortes de recherches qui ne pénétreront dans le grand art que plus tard ; les arts mineurs industriels sont parfois en avance sur la grande sculpture ¹...

On a souvent remarqué que les conventions qui ligotent l'art, surtout aux origines, s'observent d'autant plus rigoureusement que les personnes représentées sont placées plus haut dans l'échelle sociale, parce que les règles de la bonne compagnie exigent une certaine tenue. Dans l'art égyptien, les images des pharaons et des dieux sont raides et graves ; mais l'artiste a donné aux esclaves, aux paysans, aux danseuses, aux animaux, une liberté beaucoup plus grande et a suivi de plus près la nature. L'art grec montre le même dualisme, et l'avance du réalisme dans les types inférieurs.

L'idéalisme du ^ve siècle rejette loin de lui l'accidentel sous toutes ses formes, ne veut pas représenter les traits individuels, les formes spécifiques de la femme, de l'enfant, du vieillard, élimine le paysage, et les passions qui agitent le cœur de l'homme. Tous ces traits de réalisme lui paraissent indignes des dieux comme des Grecs de noble race, et il les réserve aux êtres inférieurs. Ceux-ci peuvent l'être par leur race : Silènes, Satyres, Centaures, ou encore barbares méprisés par les Grecs ; ils peuvent l'être par leur condition sociale : joueurs et joueuses de flûte, hommes du commun ; par l'action dans laquelle ils se trouvent engagés : gens ivres ; par leur constitution physique : vieillards, êtres laids et difformes. Dans ces types, l'artiste donne plus de liberté à son naturalisme, et il les oppose aux Grecs nobles et beaux qui restent impassibles. Plus tard, ce réalisme deviendra une tendance générale de l'art grec, à l'époque hellénistique. C'est alors qu'on verra les dieux et les mortels s'émouvoir, être courroucés et souffrants, les traits devenir individuels, les différences de race être rendues avec exactitude, en un mot tous les sujets rattraper l'avance qu'avaient acquise les types inférieurs. Ce progrès du réalisme est donc venu d'en bas et non d'en haut.

Il n'en est pas autrement dans l'art chrétien. Dans l'idéalisme du ^{xiii}e siècle, où les personnages ont la sérénité du ^ve siècle grec, le réalisme, la laideur des traits sont aussi réservés aux monstres, aux êtres vils, aux paysans. A Notre-Dame de Paris, ce sont les traits grossiers des rustres, aux nez camus, aux grosses lèvres, à côté des anges à la beauté classique ; dans la scène du baiser de Judas, sur la fresque de Giotto à l'Arena de Padoue, l'artiste a donné au traître le profil tourmenté que le céramiste grec du ^ve siècle donnait à Antée, et l'a opposé au pur profil grec de Jésus. Mais plus tard, aux ^{xiv}-^{xv}e siècle, on verra tout ces traits de réalisme ne plus être confinés dans les types inférieurs, et envahir tout l'art.

Ce mouvement d'*ascension* se constate dans l'évolution des types plastiques eux-mêmes, que l'on voit abandonner peu à peu leur humilité première pour se hausser au premier rang. Dans la décoration funéraire des Grecs, certains sujets, tels que ceux des pleureuses, des sirènes, ne sont d'abord représentés qu'en figurines de terre cuite, et déposés dans l'obscurité de la tombe ; on les voit ensuite en sortir pour vivre au grand jour et fournir aux sculpteurs des statues les thèmes de l'ornementation extérieure du monument ².

On pourrait remarquer qu'une progression analogue hausse les artistes à un niveau supérieur, au cours du temps, aussi bien dans l'antiquité que dans les temps modernes ³. De petite extraction au début, ils se recrutent dans les classes de plus en plus hautes, et leur métier devient de plus en plus considéré. Il y a là quelque chose d'analogue à ce que l'on a appelé « l'amplification historique », par

1. Deonna, *op. cit.*, II, p. 43.

2. Collignon, *Les statues funéraires en Grèce*, p. 11, 12, 27, note 1, 204.

3. Tarde, *Psychologie économique*, I, p. 246.

laquelle on constate que tous les domaines sociaux vont s'élargissant depuis les débuts d'une histoire jusqu'à son terme ¹.

Demandons-nous maintenant, après que le type, le motif, est arrivé au sommet de sa course, comment il commence à décliner, à *redescendre* la pente qu'il avait gravie. Les causes qui déterminent cette chute sont de plusieurs sortes. *Intellectuelles* : les idées ont changé avec le temps, et les types créés antérieurement ne répondent plus aux tendances nouvelles; en même temps, le goût s'est modifié, et une certaine lassitude qui s'est emparée des esprits peut amener le discrédit du type ou du style. *Économiques* : n'est ce pas en partie le désir d'assurer plus d'imperméabilité aux vases, qui a amené dès le ^{vi} siècle le renversement de la technique adoptée pour la décoration de la céramique grecque, et substitué aux figures noires sur fond d'argile, les figures réservées sur le fond verni en noir? ². Cette imperméabilité assurait une meilleure conservation de l'huile qui était exportée au loin, et à laquelle est due la grande vogue de la céramique attique, dès le ^{vi} siècle ³. On sait qu'une découverte économique peut changer la condition d'un pays, et que l'invention d'une mine de houille par exemple le fait passer de l'état agricole à l'état industriel. De même, au point de vue artistique, une cause économique peut déterminer l'abandon d'un type, d'une technique en usage, ce dont on pourrait citer divers exemples ⁴. Mais, en plus des facteurs indiqués plus haut, il faut encore tenir compte des facteurs *techniques*. Grâce au labeur incessant des générations accumulées, la technique progresse, la main de l'artiste devient de plus en plus souple, et l'outil, comme la matière mise en œuvre, lui imposant de moins en moins leur influence, les formules anciennes tombent en désuétude.

Toutefois, à côté des causes modificatrices, il en est d'autres, *conservatrices*, qui permettent à un type arrivé au sommet de sa course, de se maintenir, même quand logiquement il devrait décliner parce qu'il n'est plus en communion avec le temps nouveau. Il ressemble dès lors à quelque momie soigneusement embaumée, sur laquelle la destruction n'a point de prise, mais qui n'en est pas moins un organisme que la vie a abandonné. Ainsi la tradition, surtout dans le domaine religieux, conserve maints rites, maints objets de culte, maints types artistiques créés longtemps auparavant et qui n'ont plus rien de commun avec les types nouveaux ⁵. Le respect et l'amour du passé, le misonéisme, la superstition qui s'attache souvent aux choses de jadis, et leur prête des vertus magiques ⁶, sont autant de facteurs qui permettent cette continuation d'existence. Si les causes économiques peuvent déterminer un brusque changement, elles peuvent aussi dans d'autres cas

1. Tarde, *Psychologie économique*, p. 13-4. Ex. dans le domaine religieux, une secte devenant une immense église.

2. Pottier, *CV*, III, p. 646. Sur l'importance de cette imperméabilité dans le décor de la poterie, Franchet, *Céramique primitive*, p. 77.

3. Pottier, *op. l.*, p. 608 sq.

4. Deonna, *op. cit.*, II, p. 54-5.

5. *Ibid.*, *op. cit.*, II, p. 43.

6. Ex. Les superstitions attachées aux monuments antiques au moyen âge, Müntz, *Hist. de l'Art pendant la Renaissance*, I, p. 218.

exercer une influence retardataire, et maintenir pendant longtemps des formes anciennes, dans certaines branches et certains types, alors que l'évolution continue sa marche dans d'autres ¹. Les monnaies d'Égine restent pendant longtemps fidèles au vieux type créé par Phidon; celles d'Athènes conservent jusqu'en plein iv^e siècle le type créé par Pisistrate; elles étaient connues au loin, et devant un type nouveau, la confiance aurait pu hésiter. Aujourd'hui encore, le potier continue à fabriquer les mêmes poteries communes que jadis et n'a garde de changer, parce qu'elles sont connues de sa clientèle qui pourrait se détourner de lui s'il modifiait ses types. Pour ces raisons, et pour d'autres encore qu'il serait trop long d'énumérer, les formes anciennes se maintiennent parfois. Mais, répétons-le, ce n'est qu'une vie factice qui les anime. Ce qu'il est plus intéressant de voir, c'est leur destinée, quand elle n'est pas soumise à ces causes extérieures, mais quand elle s'accomplit normalement.

∴

Dans ses « Dieux en exil », Heine décrit la triste vie des anciens habitants de l'Olympe, déchus, forcés de se déguiser pour échapper à leurs ennemis; Neptune se faisant pêcheur, Mercure, marchand, et Vénus, devenue une vulgaire sorcière. Un écrivain belge, Camille Lemonnier, a repris cette allégorie, et la fait écrire par le héros douloureux de son roman « Les deux consciences ».

Déclassement, et *déguisement* ou changement de sens, voilà, en effet, deux procédés qui permettent aux types artistiques de continuer à vivre d'une façon obscure.

A. Déclassement.

Ce déclassement peut s'effectuer de bien des façons différentes.

1. Dans une même branche de l'art, souvent dans un même monument, *le motif, de principal qu'il était*, devient d'importance *secondaire*, et est relégué au rang *d'accessoire*.

Sur les vases ioniens et corinthiens des vii^e-vi^e siècles, le peintre a dessiné des ornements végétaux, des animaux au type orientalisant, des figures humaines groupées en une action définie et rappelant les sujets célèbres de la mythologie. Chacun de ces types, végétal, animal, humain, forme le motif principal d'une série de vases, et y apparaît, dit M. Pottier, suivant le principe de la hiérarchie des genres ². Mais « la phase végétale n'est point morte avec le développement des compositions plus riches où entraînent les animaux et les personnages. Sur les grands vases, elle a été reléguée au second plan et a cédé la bonne place aux zones d'animaux qui foisonnent sur les œnochoës de Rhodes et sur les cratères corinthiens. Enfin, à leur tour, les animaux ont reculé devant l'invasion de la figure humaine et se sont réfugiés dans les parties inférieures du tableau... Enfin, ils ont fini par s'éclipser complètement » ³.

Les types funéraires subissent la même déchéance. Ils sont tout d'abord, tels le sphinx, la sirène, traités pour eux-mêmes dans les statues de pierre et les figurines de terre cuite. Mais, plus tard, perdant leur valeur primitive, ils deviennent de simples figures accessoires qui contribuent à l'ornementation architecturale du

1. Deonna, *op. cit.*, II, p. 51.

2. Sur ce principe, cf. mon article antérieur *Logique et Chronologie*.

3. Pottier, *Catal. des vases*, II, p. 511.

tombeau, ou qui se réfugient parmi les éléments de la stèle relevant simplement de la décoration ¹. Il y a là, au dire de M. Collignon, une sorte de « loi de recul » ou, pour se servir des termes de M. Pottier, quelque chose d'analogue à la « persistance des espèces » en biologie. C'est, pour parler plus simplement, un processus que l'on retrouve partout : il est tout naturel que le motif qui a fait son temps et qui, pour diverses causes, n'est plus en faveur, soit relégué à un rang secondaire, poussé de côté, jusqu'à ce qu'il soit complètement éliminé. Ainsi les mobiliers de salon qui ne sont plus à la mode sont placés dans les chambres à coucher des maîtres, avant de monter dans celles des domestiques, et d'être définitivement relégués au grenier.

∴

2. Dans une même branche de l'art, le type, le motif, ne sont plus employés que dans les objets de rang inférieur. Dans la peinture de vases grecs, quand la phase végétale est détrônée par la phase animale pour les vases de première importance, elle n'en continue pas moins à former le décor unique des poteries médiocres ². Il en est de même pour la forme des vases, et l'on sait qu'un type céramique, tombé en défaveur, se maintient longtemps encore dans la poterie commune ³. C'est ainsi encore que les stocks de bois gravés des xv^e, xvi^e, xvii^e siècles, ne pouvant plus être utilisés pour leur destination première, c'est-à-dire pour l'illustration des livres, ont été employés pour orner des feuilles volantes, ou tirés en images populaires ⁴.

∴

3. C'est dans les arts mineurs, industriels, que se réfugient les motifs déchus ; les souvenirs du monde égéen persistent dans les techniques industrielles de la Grèce commençante ⁵ ; plus tard, on voit les motifs du grand art, sculpture, peinture, orfèvrerie, descendre « par toutes sortes de voies » dans le répertoire industriel, « matière taillable et corvéable à tous » ⁶. C'est dans les arts mineurs que les souvenirs de l'antiquité se maintinrent au moyen âge, et c'est là qu'ils reprirent une nouvelle vitalité à la Renaissance, avant de reconquérir le grand art ⁷.

∴

4. Déchus, les formes, les types anciens, comme les idées, se réfugient dans les rangs inférieurs de la société. La religion antique, avec le triomphe du christianisme, n'est plus professée que par les paysans, qui donnent leurs noms au paganisme ; et le même sort est réservé au christianisme qui, après être sorti du peuple et renversé son ennemi, comme lui se voit abandonné de nos jours, par la majorité des classes supérieures, et se réfugie dans le peuple, y retrouvant les survivances du paganisme : les sorciers des campagnes ne sont-ils pas les descendants dégéné-

1. Collignon, *Les statues funéraires*, p. 83, 92, 214.

2. Pottier, *Catal. des Vases*, II, p. 511.

3. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 441.

4. Van Gennep, *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1914, p. 48.

5. Deonna, *op. cit.*, II, pp. 40, 423, etc.

6. Pottier, *op. l.*, III, p. 618 : fécond échange de procédés entre le grand et le petit art, *ibid.*, p. 641.

7. Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, p. 212, 231.

rés des prêtres antiques, et ne sont-ils pas les dépositaires de certains rites païens ¹ ?

L'histoire du costume confirme ce processus : les costumes paysans, qui tendent malheureusement à disparaître, sont souvent les derniers survivants de modes qui étaient générales autrefois, d'habits de cour, et l'on sait qu'aujourd'hui encore une mode de chapeau, de vêtement, commence à passer dès qu'elle est sortie des classes aristocratiques pour descendre dans les classes situées au-dessous.

L'art figuré n'échappe pas à cette loi. L'Égypte primitive possède un art réaliste vigoureux, mais les envahisseurs qui ont amené avec eux la civilisation pharaonique ont introduit un style officiel et déjà formé, immobilisé; dès lors le style réaliste est relégué dans le peuple, et c'est l'origine de ce dualisme curieux qu'on constate dans l'histoire artistique de l'Égypte ².

..

5. En même temps les formes en défaveur se retirent dans les *endroits écartés des centres*, dans les *provinces*, qui sont toujours en retard, et qui sont plus attachées que les centres aux traditions ³. C'est ainsi que la technique à figures noires supplante par la technique à figures rouges, continue à vivre dans des ateliers provinciaux comme ceux du Cabirion, en plein v^e siècle ⁴. Il serait facile de donner d'autres exemples ⁵.

Telles sont, sommairement indiquées, les diverses formes de déclassement des types.

B. Changement de sens.

Au cours de leur évolution, *le sens primitif* des types, des motifs, *se modifie nécessairement*, même avant tout déclin, en même temps que se modifient les idées qui leur ont donné naissance. La sirène, qui était l'âme du mort chez les Égyptiens, devient en Grèce le soutien de l'âme du défunt; au v^e siècle, c'est un être bienveillant qui compatit aux douleurs des hommes; enfin la sirène musicienne est vide de tout symbole funéraire profond, et parfois ne fait allusion qu'au goût du mort ⁶. Le lion, gardien des portes, dans l'Orient comme dans la Grèce primitive, devient le symbole de la vaillance, réservé à la sépulture de ceux qui sont morts en héros ⁷. Le sphinx, ravisseur d'âmes, n'est plus que le gardien du tombeau ⁸. Le double geste de la déesse nue, qui ne veut qu'insister sur la force de la génération, est devenu le geste même de la pudeur ⁹. Cette perpétuelle adaptation du sens aux

1. Sébillot, *Le paganisme contemporain*, p. 338.

2. Capart, *Les débuts de l'Art en Égypte*, p. 281.

3. Deonna, *op. cit.*, II, p. 30 sq.

4. Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 647 sq.

5. Deonna, *l. c.*

6. Collignon, *Les statues funéraires*, p. 216, 225, 382.

7. *Ibid.*, p. 91, 231.

8. *Ibid.*, p. 382.

9. Heuzey, *Figurines de terre cuite*, p. 108. De modification en modification, le sens arrive à être l'opposé de ce qu'il était primitivement. Artémis, à l'origine la déesse biche, protège les animaux (*Bullet. de Corresp. hellén.*, 1891, p. 105), mais à la fin devient la chasseresse et les tue. J'étudie ce processus de renversement des valeurs dans un prochain article des *Archives suisses d'anthropologie générale*, 1914, Comment les idées et les formes artistiques, leur transcription matérielle, changent de sens...



idées nouvelles est un élément nécessaire de la vie des formes artistiques, comme de celle des formes linguistiques ¹.

Ces modifications, qui s'opèrent insensiblement dans un même art, peuvent être beaucoup plus rapides quand le motif passe *d'un art à un autre*, grâce à des confusions de sens, des erreurs iconographiques ². Le sphinx égyptien est devenu en Grèce symbole funéraire et a en même temps changé de sexe par une double erreur inconsciente d'ordre iconographique : des monuments égyptiens montrent des sphinx tenant entre leurs pattes un homme terrassé ; de tels prototypes, imités par l'imagerie grecque, ont pu donner l'idée du sphinx considéré comme un démon de la mort qui étrangle et qui tue ³.

Cette adaptation à une signification nouvelle est une des causes qui permet aux types de vivre, quand ils ne correspondent plus aux idées des temps nouveaux ; ils se déguisent, comme les dieux en exil de Heine, se revêtent d'oripeaux de mascarade qui cachent leur identité. Dieux et héros du paganisme ont changé de nom et sont devenus les dieux et les saints du christianisme ⁴. Les causes qui déterminent ce changement de sens peuvent être volontaires ; mais elles peuvent être aussi inconscientes, et, le sens du motif s'étant perdu, ce sont des erreurs involontaires qui amènent à la modification ⁵.

*

**

On peut remarquer que ces deux procédés, *déclassement* et *changement de sens* peuvent *exercer leur influence simultanément* sur un même type. Des vases funéraires de l'antiquité ont conservé intégralement leur forme dans notre industrie actuelle, mais en même temps qu'ils ne sont plus usités que dans les campagnes, ils ont perdu leur destination première, et sont devenus des saloirs ⁶.

*

**

Ainsi se prolonge la vie de types artistiques, jusqu'à ce que, l'adaptation ne devant plus se faire, cette impossibilité détermine leur disparition définitive.

Mais il se peut aussi, qu'au cours de leur chute, une cause fortuite vienne leur *redonner la faveur* qu'ils avaient perdue. Elle peut être d'ordre technique ; la tech-

1. Meillet, *Comment les mots changent de sens*, Année sociologique, IX, p. 14 ; cf. van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, II, p. 288, note 1 ; Deonna, *op. cit.*, II, p. 476 sq.

2. Une estampe populaire du XVIII^e siècle rapporte les exploits de Gargantua ; elle fut reproduite grossièrement en Russie, mais en passant d'un pays à un autre, Gargantua est devenu un simple goinfre dont le texte glorifie la glotonnerie, car l'histoire classique de Gargantua n'eût pas été comprise du nouveau public. *Revue d'Ethnogr.*, 1911, p. 44.

3. Collignon, *op. l.*, p. 81-2 ; Pottier, *op. l.*, I, p. 141 ; Heuzey, *op. l.*, p. 8. Inutile de rappeler le principe fécond de la mythologie iconographique. Cf. Deonna, *L'Erreur et l'illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques*, 1913 (réf.).

4. Sur l'assimilation des types païens par le christianisme, cf. Saintyves, *Les saints successeurs des dieux* ; Goblet d'Alviella, *Croyances* I, p. 50 sq. ; p. 105 sq. Quelques réflexions sur la persistance dans les emprunts faits au mithriacisme, etc.

5. Des modifications analogues se produisent dans l'évolution des légendes, où l'on a pu noter la « loi des adaptations » (« Toute légende qui change de milieu se transforme pour s'adapter aux conditions ethnographiques et sociales de ce nouveau milieu », van Gennep, *Formation des légendes*, p. 284), la « loi des transpositions » (A mesure que le mémoire d'un héros faiblit, la légende qui avait été créée pour l'honorer le quitte et s'attache à un héros plus fameux », *ibid.*), ou encore la prétendue loi du « changement des motifs d'action » de Frobenius (« une action reste souvent inchangée dans sa forme alors que son but se modifie », *ibid.*, p. 291).

6. Franchet, *Céramique primitive*, p. 66.

nique de la figure noire, dans la décoration des vases grecs, déclinait et allait être supplantée par la figure au trait réservé, quand un procédé nouveau, celui de l'ombre portée, surgit, qui donna pour un siècle encore un succès décisif à la figure noire ¹. Elle peut être d'ordre *intellectuel*, car il y a dans l'histoire de l'art de chaque peuple des périodes où le goût revient en arrière et s'éprend pour les types déchus, comme on l'a constaté en Grèce, à Rome, à la Renaissance, et de nos jours ².

..

Enfin, quand un type artistique est sur le point de mourir complètement, ou bien quand il est mort et n'intéresse même plus ceux vers lesquels il était descendu progressivement, il se pare de la beauté de toutes les choses ruinées, il éveille la curiosité que l'on éprouve à voir ce que l'on ne comprend plus, et il s'élève de nouveau dans l'échelle des valeurs artistiques. L'imagerie populaire s'adressait au peuple, et les légendes, les histoires qu'elle racontait en ont fait les délices jadis; aujourd'hui ce genre est presque mort, il ne touche plus le peuple qui l'ignore ou le méprise, parce qu'il ne correspond plus aux tendances qui l'ont faite naître. En revanche, cette imagerie devient aristocratique, elle est recherchée par les collectionneurs et les artistes ³. Les poteries populaires, aux dessins naïfs et gais, sont de plus en plus dédaignées par ceux auxquels elles s'adressaient, et qui lui préférèrent les faïences faites à la grosse dans les usines, parce qu'elles leur paraissent plus élégantes. Mais les collectionneurs commencent à les rechercher et à en orner leurs vestibules, leurs salles à manger ⁴. Les dentelles que faisaient les paysannes sont remplacées dans les campagnes par les dentelles mécaniques importées des villes, mais voici que dans ces villes même, des comités se fondent pour relever cette industrie domestique et en vendent très cher les produits.

Ce stade est bien le dernier avatar du type. Devenu objet de curiosité érudite et mondaine, il a fini son existence réelle et n'a plus qu'à dormir dans le silence de collections et des musées....

1. Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 501, 559. La céramique à reliefs, si usitée dans l'archaïsme, est reléguée dans l'ombre par le succès de la céramique peinte, mais elle renaît au III^e siècle, après le déclin de la peinture de vases (*Ibid.*, I, p. 51; Perrot, *Hist. de l'Art*, 9, p. 473).

2. Deonna, *op. cit.*, II, p. 323 sq.

3. Van Gennep, *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1911, p. 27, 49.

4. Deonna, *Poteries savoyardes et poteries antiques*. Nos anciens et leurs œuvres. Genève, 1913.

L'ART CHEZ LES TOUAREG

Par M. G. DE GIRONCOURT (Paris).

L'aire géographique parcourue par les Touareg s'étend, on le sait, des confins sud-algériens au Tchad, au territoire de Zinder, et à celui de Tombouctou. La présente note concerne exclusivement les Touareg du sud-ouest, tribus ou fractions de tribus nomadisant dans la région nigérienne¹ : Iguadaren, Tenguereguedesch, Oudalan, Ouliminden, etc.

En cette zone de leur aire de dispersion, ils trouvent les conditions climatiques d'une vie pastorale relativement aisée ; n'ayant pas à lutter, comme plus au nord, contre un froid hivernal très marqué et rencontrant, dans la région des mares ou au fleuve, l'eau nécessaire à leurs troupeaux ainsi que des pâturages abondants, ils y mènent, selon leur mode de nomadisation à parcours restreint, une existence fort simple.

Leurs habitations sont de simples tentes en peaux de bœuf cousues sans ornementation et, en certains points méridionaux, des abris temporaires de paille à calotte sphérique montée sur arceaux, fermés de nattages simples mobiles de joncs tressés. Leurs vêtements, sous le climat chaud, sont réduits à trois pièces de forme et de dimension constantes, en cotonnade légère bleu foncé, dite guinée, de couleur peu stable et teignant par contact la peau en bleu : un pantalon bouffant sans excès et serré aux chevilles ; une tunique ample et le litham, pièce de tissu entourant le visage et le front en ne laissant apercevoir, en la manière d'un heaume, que les yeux encerclés de kohl ; jamais ce litham ne se différencie, comme dans les tribus de l'Est, par une recherche d'élégance, du tissu du reste de l'habillement.

Par suite, l'art chez ces Touareg ne trouve, à proprement parler, à se manifester que sur quelques-uns de leurs objets de première nécessité, tels que les ustensiles de ménage ou de laiterie, les cuillers, les bois de lit, les selleries, les coussins, les armes. Il ne varie que par la recherche du dessin et de la couleur dans l'ornementation de ces objets, dont la forme elle-même reste immuable.

L'art, particulier et caractéristique, se spécialise d'ailleurs, à l'exception de la gravure sur les rochers, dans la décoration, comme il vient d'être dit, des objets usuels de ménage ou de guerre ; cette décoration comporte un certain raffinement qui trahit toujours l'élégance d'une race blanche, si soucieuse de sa pureté qu'on a appelé non sans raison les Touareg : les chevaliers du désert.

En premier lieu, la facture de l'ornementation loin d'être laissée au hasard de l'improvisation, s'inspire de beaucoup d'unité ; le caractère de fixité, d'originalité de ses éléments mérite qu'elle soit définie et retenue.

Si les chefs de race pure montrent un certain souci de raffinement dans la forme

1. Pour l'étude anthropologique et géographique de ces Touareg, voir la carte au 1/500.000 de la Boucle du Niger dressée par la mission de Gironcourt, in *la Géographie*, mars 1910, et *Documents et résultats scientifiques de la mission de Gironcourt* : Fascicule III, etc. Géographie, Anthropologie.

