

*Hommage de l'auteur*

TP 144 M15

REVUE  
D'ETHNOGRAPHIE  
ET DE  
SOCIOLOGIE

PUBLIÉE PAR

L'INSTITUT ETHNOGRAPHIQUE INTERNATIONAL DE PARIS

WALDEMAR DEONNA

QUELQUES REMARQUES

SUR LA STYLISATION

PARIS  
ERNEST LEROUX, EDITEUR

28, RUE BONAPARTE, VI<sup>e</sup>

—  
1913

## BUREAU DE L'INSTITUT ETHNOGRAPHIQUE INTERNATIONAL DE PARIS

---

*Président* : M. J. DE MORGAN, ancien Directeur général des Antiquités de l'Égypte, ancien Délégué général en Perse du Ministère de l'Instruction publique.

*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. G. REGELSPERGER, docteur en Droit.

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

*Trésorier* : M. J.-A. DECOURDEMANCHE.

---

### SECTIONS D'ÉTUDES

**Afrique occidentale.** — *Président* : M. M. 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<sup>e</sup>).

Pour tous les renseignements, s'adresser au Secrétaire Général, M. G. REGELSPERGER, rue La Boétie, 85, Paris (VIII<sup>e</sup>).

---

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 Dupeyrou, 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.

## QUELQUES REMARQUES SUR LA STYLISATION

Le problème de l'origine des motifs schématiques, stylisés, dans l'art ornemental, a depuis longtemps attiré l'attention des savants et suscité de nombreux travaux, aussi bien en ethnographie qu'en archéologie préhistorique ou classique. Tout récemment encore, M. l'abbé Breuil <sup>1</sup>, à qui l'on doit antérieurement déjà <sup>2</sup> l'examen minutieux des dérivations ornementales dans l'art quaternaire, puis M. Déchelette <sup>3</sup>, M. Luquet <sup>4</sup>, ont repris cette question, et ont donné à l'appui de leurs thèses de nombreux schémas évolutifs. M. Pottier, vient de son côté de lui consacrer quelques pages dans son admirable étude sur la céramique peinte de Suse, pleine d'aperçus ingénieux sur le polygénisme, le monogénisme, les survivances, les influences <sup>5</sup>.

Il m'a semblé, à lire ces travaux et d'autres encore, riches en faits et en idées, que l'on était souvent trop enclin à tout réduire à la rigidité d'une formule unique, et à ramener à une même interprétation ce qui pourrait prêter à des explications différentes. Qu'on me permette donc de rappeler ici sommairement combien le problème est complexe et délicat <sup>6</sup>.

Deux théories sont en présence :

L'une, la plus ancienne, suppose que les premiers éléments du décor sont d'ordre *abstrait, sans rapport avec l'imitation des formes naturelles*; petit à petit seulement,

1. *Anthropologie*, 1912, p. 22 sq., fig. 21 sq.; *Rev. arch.*, 1912, I, p. 222 sq.; origine de quelques motifs ornementaux de la céramique peinte d'Aragon, *Bulletin Hispanique*, 1911, p. 233; *Arch. Anzeiger*, 1912, p. 415, 426 sq.

2. La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux, *Comptes rendus de l'Acad.*, 1905, p. 105 sq.; Exemples de figures dégénérées et stylisées à l'époque du renne, *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès intern. d'anthrop. et d'arch. préh.*, Monaco, I, p. 394 sq.; Le passage de la figure à l'ornement dans la céramique peinte des couches archaïques de Moussian et de Suse, *ibid.*, II, p. 332 sq.; cf. réf. dans Morgan, *Les premières civilisations*, p. 133; Pottier, *op. l.*, p. 38, note 2; *Anthropologie*, 1912, p. 40, note 1.

3. Le culte du Soleil aux temps préhistoriques, *Rev. arch.*, 1909, I, p. 305 sq.; II, p. 94 sq.; *Manuel d'arch. préhist.* II, p. 453 sq.; Nouvelle interprétation des gravures de New Grange et de Gavrinis, *Anthropologie*, 1912, p. 29 sq.

4. Sur la signification des pétroglyphes des mégalithes bretons, *Rev. de l'École d'anthropol. de Paris*, 1909, p. 224 sq.; Les représentations humaines dans le néolithique ibérique, *Rev. des Et. anciennes*, 1911, p. 437 sq.; cf. Luquet, *Les dessins d'un enfant*, 1913, p. xxxiii, note 1, p. 98-100 (passage du naturalisme ou schématisme dans le dessin enfantin).

5. *Mémoires de la délégation en Perse*, tome XIII, *Céramique peinte de Suse et petits monuments de l'époque archaïque*, p. 38 sq. La stylisation, p. 53.

6. J'ai déjà abordé cette question dans *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, tome II, *Les lois de l'art*, p. 471 sq. De la conscience à l'inconscience; tome III, p. 500 sq. On y trouvera diverses références omises ici. Cf. encore Spearing, *The Childhood of art*, 1912.



à mesure que l'observation se développa et que la technique se perfectionna, le schématisme fit place à un tracé plus naturaliste. Cette thèse a trouvé de nombreux défenseurs. M. S. Reinach, dans ses études sur l'art de l'Europe préhistorique, a voulu prouver que les formes géométriques se muèrent par différenciation progressive en formes anthropomorphiques et animales <sup>1</sup>. M. Pottier, qui a depuis lors passé au camp adverse, s'exprimait jadis ainsi : « Les premiers éléments ne sont pas dûs à l'imitation de la nature, le dessinateur primitif est comme isolé en lui-même, le monde extérieur ne l'occupe pas. Il trace des lignes droites, brisées ou courbes, que son cerveau imagine et se complait à reproduire indéfiniment » <sup>2</sup>. MM. Riegl <sup>3</sup>, Hall <sup>4</sup>, Siret <sup>5</sup>, Doehlemann <sup>6</sup>, d'autres encore <sup>7</sup>, n'admettent pas non plus l'origine naturaliste du décor stylisé. Les partisans de cette théorie, comme du reste ceux de la théorie opposée, se fondent sur les dessins des primitifs, souvent schématiques, et sur ceux des enfants, qui sont idéoplastiques <sup>8</sup>. Tant il est vrai que les mêmes séries de monuments peuvent souvent fournir les arguments les plus contradictoires !

La théorie adverse gagne à l'heure actuelle le terrain que perd de plus en plus sa rivale, et nie l'antériorité du dessin géométrique sur le dessin d'après nature. Les travaux de Haddon, Holmes, Grosse, van Gennep <sup>9</sup>, pour l'art des demi-civilisés actuels, de Breuil pour l'art quaternaire, de Déchelette, Luquet, pour le néolithique européen, de Capart <sup>10</sup>, pour le néolithique égyptien, de Breuil, de Morgan <sup>11</sup>, Gautier et Lampre, Pézard, Pottier <sup>12</sup>, pour l'art susien, d'autres encore <sup>13</sup>, se sont efforcés de prouver la vérité de cette opinion, et M. Munsterberg a formulé comme suit le principe directeur de cette école : « Partout l'art à ses débuts est d'abord réaliste, tant l'art ornemental que l'art plastique, et c'est par la dégénérescence des motifs réalistes que la représentation exacte, ou voulue telle, des formes, se change peu à peu en représentation conventionnelle, c'est-à-dire stylisée, et enfin linéaire » <sup>14</sup>. Les adversaires invoquent le dessin des enfants, mais M. van Gennep montre que ce dessin est réaliste dès ses débuts : « l'exécution d'ornements géométriques ou de signes alphabétiques est d'une difficulté inouïe pour un débutant, au lieu que la représentation réaliste est aisée » <sup>15</sup>. D'autres, aboutissant à un

1. *Anthropologie*, 1895, p. 32 et passim; *Cultes*, II, p. 248.

2. *Catalogue des vases*, p. 247-8.

3. *Stilfragen*, p. 3 sq.

4. *The decorative art of Crete*, p. 4, 40.

5. *Religions néolithiques de l'Ibérie*, p. 22 sq.

6. *Prähistorische Kunst und Zeichnung, Beit. z. Anthr. und Vorgesch. Bayerns*, 1909, p. 41.

7. Verworn; cf. Deonna, *op. cit.*, III, p. 500, note 6, référ.

8. Cf. référ. Pottier, *op. l.*, p. 40, note 1; van Gennep, *Dessins d'enfant et dessin préhistorique*, *Archives de psychologie*, 1911, p. 327 sq. (*Religions, mœurs et légendes*, IV, p. 105 sq.); sur le dessin de l'enfant, cf. le récent ouvrage de Luquet, *Les dessins d'un enfant*, 1913.

9. Pour M. van Gennep, cf. entre autres ses belles études sur la poterie kabyle, la gravure sur roseau et sur bois, *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1911, p. 263 sq., 1912, p. 1 sq., 349, sq. : Notes sur le décor de la poterie populaire savoyarde, *Revue de Savoie*, 1912, p. 83 sq. Références sur les autres travaux, cités dans son article sur le dessin enfantin, *Archives de psychologie*, 1911, p. 334-5; *Religions*, IV, p. 119 sq.

10. *Les débuts de l'art en Égypte*, p. 59 sq.

11. Cf. encore, *Étude sur la décadence de l'écriture grecque dans l'empire perse*. *Rev. arch.* 1912, II, p. 1, sq. (dégénérescence des légendes helléniques sur les monnaies, p. 15, 17, 19, 23).

12. *Op. l.*, références à ces travaux, p. 39, note 1.

13. Van Gennep, *l. c.*; Pottier, p. 40, note 1 (référ.).

14. Cité par van Gennep, qui donne les référ., *Arch. de psych.*, 1911, p. 335, note 3; *Religions*, IV, p. 121.

15. *Arch. de psych.*, 1911, p. 326; *Religions*, IV, p. 124.

compromis, affirment qu'on ne peut comparer le dessin des enfants, idéoplastique, à celui des primitifs, physioplastique dès l'origine <sup>1</sup>.

..

Tel est, exposé sommairement, l'état actuel de la question. Mais, à n'admettre avec intransigeance que l'une ou l'autre de ces théories, on aboutit à négliger des faits qui ne peuvent s'y plier, et l'on proclame comme certains des résultats qui paraissent douteux. Il y a lieu, avant de s'affilier à l'une ou l'autre de ces thèses, d'établir d'emblée les distinctions suivantes :

..

A. — Il y a des motifs schématiques *qui ne sont pas des imitations d'objets naturels*, anthropomorphes, phytomorphes, zoomorphes, skeiomorphes <sup>2</sup>, mais qui sont spontanés, parce qu'ils sont très simples. Par l'intervention du principe du rythme, de la symétrie, dont l'effet est bien connu en art ornemental <sup>3</sup>, ils peuvent aboutir à des combinaisons de lignes abstraites. Aucun ornement schématique des primitifs, dit-on, n'est d'essence purement géométrique, mais tous dérivent de motifs naturels, et l'on invoque l'exemple des nègres de l'Afrique du Sud, dont le dessin est stylisé, mais qui n'ont qu'une notion très imparfaite de la ligne droite ou courbe prise en soi <sup>4</sup>. Pour le confirmer, M. van Gennep a montré que tous les motifs de l'ornementation des vases kabyles ou des flûtes algériennes ont une signification qui permet de remonter au prototype originel <sup>5</sup>.

On peut susciter à cela deux objections :

a) Est-il vrai qu'aucune ligne de forme géométrique n'est d'invention spontanée, comme on tend à l'admettre? Les lignes verticales et parallèles qui ornent le col des vases de Suse sont des dégénérescences des files d'oiseaux <sup>6</sup>, mais verra-t-on dans toutes les lignes droites des dérivations analogues? Le losange, le carré, la spirale, dont l'origine naturaliste est souvent prouvée, ne peuvent-ils dériver que de motifs naturalistes? La tête de bovidé, dans l'art quaternaire, aboutit au chevron <sup>7</sup>, mais tous les chevrons dériveront-ils de figures naturelles? Les partisans de la dégénérescence admettent eux-mêmes cette restriction, croient à l'existence d'un petit stock de combinaisons abstraites très simples. « Parmi les motifs employés, comme les chevrons, les quadrillés, les carrés et les losanges, etc., il est vraisemblable de croire que beaucoup ne dérivent pas d'un animal ou d'un être déformé et conventionnellement figuré, mais plus simplement d'une combinaison de matériaux » <sup>8</sup>. Bien plus, certains motifs qui imitent des végétaux, ne sont que pseudo-phytomorphes et sont produits par des combinaisons définies de motifs simples géométriques <sup>9</sup>.

1. Verworn; cf. Deonna, *op. cit.*, III, p. 500, référ.

2. Sur ces divisions, Deonna, *op. cit.*, II, p. 475 sq., référ.

3. Sur le rythme, *ibid.*; Capart, *op. l.*, p. 62.

4. Christol, *L'Art dans l'Afrique australe*, p. 53.

5. *Rev. d'Ethnographie*, l. c.; 1912, p. 353 sq.; Pottier, *op. l.*, p. 57.

6. Breuil, *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès d'anthropologie*, II, p. 341, fig. 211; Pottier, *op. l.*, p. 40.

7. Breuil, p. 337, fig. 208.

8. Pottier, *op. l.*, p. 41; van Gennep, *Etudes d'Ethnographie algérienne*, p. 90; *Rev. de Savoie*, 1912, p. 92.

9. *Rev. de Savoie*, 1912, p. 89; *Rev. d'Ethnographie*, 1912, p. 350.

b) N'a-t-on pas souvent renversé l'ordre des choses, et ne peut-on croire avec M. S. Reinach <sup>1</sup> qu' « avec le temps, on a pu reconnaître le soleil dans le cercle, la lune dans le croissant, la roue solaire dans la croix », mais que tout cela « semble demi-savant, adventice et non populaire et primitif »? Les potières kabyles reconnaissent un objet naturel dans chaque ornement qu'elles tracent et sortent de leur tête ; mais la définition est-elle conforme à l'intention primitive ou bien a-t-elle été suggérée par la ressemblance de l'ornement avec une forme réelle <sup>2</sup>! Mon bébé s'amuse à tracer des ronds sur le papier, ou des lignes brisées, promenant au hasard son crayon. Mais si je lui demande ce que signifient ses dessins, suggestionné, il me répondra que c'est une lune, un serpent <sup>3</sup>.

\*  
\* \*

B. — Il est certain toutefois que la plupart des motifs stylisés sont *inspirés de formes naturelles*. Le point délicat est de ne pas équivoquer sur les termes, ce qui peut prêter à bien des erreurs.

Dans cette stylisation, on distinguera tout d'abord celle qui est *volontaire*, de celle qui est *involontaire*.

\*  
\* \*

I. Par la stylisation *volontaire*, l'artiste dénature consciemment son modèle, le rendant plus décoratif, plus ornemental par l'élimination des détails inutiles <sup>4</sup>. C'est ce qui s'est produit à maintes époques, dans la Grèce minoenne, où les végétaux, sur les vases du style du palais, sont traités avec un sens très sûr de la simplification ornementale, dans la Grèce classique <sup>5</sup>, dont la céramique prodigue les palmettes, les feuilles de lierre, dans notre art moderne.... Cette stylisation là n'offre aucune difficulté à comprendre et ne nous retiendra pas plus longtemps.

\*  
\* \*

II. Il n'en est pas de même de la stylisation *involontaire*, dans laquelle le motif naturel peut être déformé par toutes sortes de causes différentes, qu'il importe de préciser. Nous noterons tout d'abord que le motif stylisé peut être *primordial*, ou bien être un *aboutissement*. Ainsi qu'on l'a dit, il ne faudrait pas confondre le géométrique qui est au début, avec le géométrique qui est à la fin <sup>6</sup>. Nous établirons donc les deux divisions suivantes :

\*  
\* \*

1. *Le motif naturel est rendu immédiatement, et sans intermédiaire, de façon sché-*

1. *Rev. arch.*, 1911, II, p. 491; Deonna, *op. cit.*, II, p. 483.

2. Van Gennep, *Etudes d'Ethnogr. algérienne*, p. 94 : « Mais ceci suffit-il à prouver que la forme primitive du dessin représentait en effet les objets indiqués par les interprétations actuelles » ? *Rev. d'Ethnographie*, 1912, p. 360.

3. M. Luquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 47, 61, 67, 86-87, etc., montre que le dessin tracé par un enfant lui suggère souvent une interprétation toute différente de son intention primitive.

4. Cf. Deonna, *op. cit.*, II, p. 487; III, p. 525, etc.

5. Sur la stylisation, dans la céramique hellénistique, Leroux, *Lagynos*, p. 109 sq.

6. Pottier, *Bull. de corresp. hell.*, 1907, p. 137.

*matique.* — Les causes qui déterminent cette stylisation immédiate peuvent être de deux sortes :

a) *Incapacité technique.* — L'ouvrier est maladroit, sa technique est encore dans l'enfance. Il voudrait rendre la nature telle qu'il la voit, mais sa main le trahit et lui inspire les schémas connus qui sont à l'origine de tous les arts <sup>1</sup>. Le peintre grec du Dipylon s'inspire de la vie réelle ; il trace sur ses grands vases les scènes qu'il pouvait voir dans l'Athènes du ix<sup>e</sup> siècle, les funérailles des Eupatrides, l'exposition du corps, le transport au cimetière, les jeux funèbres, mais il schématise involontairement les corps des hommes, des animaux, les plantes, les objets divers qui meublent le champ de son tableau, absolument comme le faisaient, en peinture et en sculpture, ses ancêtres néolithiques et paléolithiques. Dira-t-on que cette stylisation est un résultat par dégénérescence de formes figurées naturalistes ? Certes non, elle est primordiale, car l'art du Dipylon, s'il est la suite chronologique de l'art mycénien, s'il a hérité de lui maintes survivances, n'en est pas moins un recommencement technique absolu. Une nouvelle civilisation est née, la civilisation proprement hellénique, dont les produits figurés en sont encore aux premiers balbutiements et ne sortiront que petit à petit de ce schématisme grossier <sup>2</sup>.

Reprenons maintenant la phrase de M. Munsterberg : « Partout l'art à ses débuts est d'abord réaliste, tant l'art ornemental que l'art plastique ». Certes, il s'inspire d'objets naturels. Mais, entre le désir et l'exécution il y a un abîme, et tel ouvrier qui a la ferme intention de copier exactement ce qu'il voit, ne réussit qu'à tracer un schéma rudimentaire. Est-il alors juste d'ajouter : « c'est par la dégénérescence des motifs réalistes du début que la représentation exacte, ou voulue telle (notez la restriction qui à elle seule annihile ce qui précède) des formes se change peu à peu en leur représentation conventionnelle » ? S'exprimer ainsi, c'est admettre que partout et toujours l'artiste commence par une image figurée fidèle, pour aboutir à la stylisation. C'est bien ce que croient nombre d'archéologues, qui ont tort de généraliser une théorie juste, tant qu'elle n'a pas la prétention d'être une clef pour ouvrir toutes les serrures rouillées des motifs stylisés.

b) *Nécessité technique due aux matériaux.* — On a constaté que certains motifs stylisés, losanges, chevrons, etc., ne sont, en céramique, qu'une transposition de motifs nés dans d'autres industries, telles que la vannerie, le tissage, dans lesquelles la stylisation est imposée par la matière même qui est employée et par les procédés qui la mettent en œuvre <sup>3</sup>. Influence indéniable, bien qu'il semble, a-t-on dit, qu'on ait exagéré le rôle de ces industries dans la formation du décor géométrique <sup>4</sup>.

Sans avoir besoin de recourir à une transposition d'une technique à une autre, principe d'explication qui engendre maintes erreurs <sup>5</sup>, on voit le même phénomène se produire dans la céramique, où l'outil conditionne souvent le dessin. M. van Gennep a montré que si le décor des poteries kabyles appartient à la catégorie du

1. Je les ai étudiés dans mon ouvrage, tome II, p. 131 sq., *Les similitudes spontanées et les régressions involontaires*.

2. Deonna, *op. cit.*, III, p. 45.

3. Perrot, *Hist. de l'Art*, VII, p. 187 sq.; Deonna, *op. cit.*, II, p. 477, référ.; cf. sur cette question mon article, *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art*, *Rev. arch.*, 1913, I, p. 119 sq.; van Gennep, *Rev. d'Ethnogr.*, 1912, p. 359; *Etudes d'Ethnogr. algérienne*, p. 95 (industrie du tulle).

4. Pottier, *op. l.*, p. 41; *Anthropologie*, 1895, p. 665.

5. Deonna, *op. cit.*, II, p. 265 sq. Thèses monogénistes et polygénistes, *Influence d'une matière sur une autre*.

géométrique rectiligne, c'est que le pinceau spécial dont se servent les femmes ne permet pas de rendre des lignes courbes<sup>1</sup>; que l'ornementation des poteries savoyardes est conditionnée par l'instrument qui sert à les tracer<sup>2</sup>. « Il y a lieu de tenir compte, dès les débuts, dit ailleurs cet auteur, des nécessités techniques, trop souvent négligées par le théoricien ». Elles peuvent donc déterminer le genre de technique, comme ailleurs les attitudes, les sujets<sup>3</sup>.

∴

En résumé, le motif, *schématique aux débuts*, pour les raisons qu'on vient d'indiquer, *deviendra de plus en plus naturaliste*, quand ces causes cesseront d'agir sur lui. D'une part la technique inexpérimentée s'affermira, et l'artiste vaincra les difficultés qui empêchaient la réalisation naturaliste; d'autre part, les outils se perfectionneront et n'exerceront plus cette contrainte. Le curviligne pourra succéder au rectiligne<sup>4</sup>, les schémas naïfs du Dipylon s'assoupliront...

\*.

2. *Le motif stylisé est le résultat d'une dégénérescence.* — De nombreux auteurs ont montré comment s'effectue le passage de l'ornement naturaliste à l'ornement stylisé, qui, d'altération en altération, se transforme encore par l'intervention de l'élément rythmique et symétrique, et devient méconnaissable. Qu'on jette un coup d'œil sur les tableaux évolutifs dressés par Haddon, Holmes, Breuil, Déchelette, etc.<sup>5</sup>, et l'on saisira clairement ce processus.

Quelles sont les causes de cette dégénérescence?

a) *L'incapacité technique.* — Placé devant un motif-naturaliste qu'il doit copier, comme directement devant la nature, l'ouvrier maladroit le déformera nécessairement<sup>6</sup>.

b) *La loi du moindre effort*, le désir d'éviter le travail<sup>7</sup>, tendance très nette dans l'art industriel, qui doit fournir une somme considérable de travail en un minimum de temps<sup>8</sup>.

c) *La routine*, l'indifférence devant la répétition devenue machinale du même motif<sup>9</sup>.

d) *L'intervention du rythme, de la symétrie*, qui transforme en réseau géométrique les motifs d'abord abrégés, puis reproduits en série continue (mise au rouet), etc.<sup>10</sup>.

e) *La matière, le champ employés*, influence qui peut se manifester aussi bien au

1. *Rev. d'Ethnographie et de Sociologie*, 1911, p. 303; Pottier, *op. l.*, p. 32; Deonna, *op. cit.*, II, p. 56.

2. *Rev. de Savoie*, 1912, I, c.; *Rev. arch.*, 1913, I, p. 439.

3. Le motif du galop volant, dans l'art mycénien, ne proviendrait pas du désir de rendre un mouvement violent, mais aurait été déterminé par le champ à remplir; *Bulletin de Corresp. hellén.*, 1886, p. 330; Van Gennep, *Archives de psychologie*, 1911, p. 335.

4. Van Gennep, *Rev. d'Ethnographie et de Sociologie*, 1911, p. 305; Deonna, *op. cit.*, II, p. 56; Pottier, *op. l.*, p. 46.

5. Cf. dessus, p. 454-5; cf. aussi Reinach, *Cultes*, II, p. 253 sq.

6. Cf. dessus, p. 458.

7. Demiker, *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès intercontinental d'Anthropologie et d'Archéologie pré-historiques*, I, p. 403.

8. Deonna, *op. cit.*, II, p. 51 sq. *Conditions économiques*. Sur ce besoin de travailler vite, facteur de changement du décor. Van Gennep, *Revue d'Ethnographie*, 1912, p. 356.

9. *Rev. de Savoie*, 1912, p. 81 (poterie savoyarde).

10. Breuil, *Comptes rendus du XIII<sup>e</sup> Congrès*, II, p. 339.

cours de l'évolution qu'au début <sup>1</sup>. L'étroitesse des surfaces que gravait l'artiste, et son amour de la symétrie et du rythme, ont aussi fréquemment contribué à lui faire modifier le motif qu'il copiait <sup>2</sup>.

f) Le fait que le prototype n'est pas reproduit d'après un modèle, mais de mémoire.

g) L'incompréhension du sujet <sup>3</sup>.

..

Le motif, stylisé par dégénérescence, n'a-t-il qu'une source unique? Bien au contraire, il peut *dériver de prototypes très différents* <sup>4</sup>. Ainsi, dit M. Déchelette, « les signes en forme de cercles pointés, cercles concentriques et cercles radiés, peuvent provenir de deux origines différentes : œil humain, roue, astre radié. Il est possible que dans certaines régions, ces deux catégories de signes très différents par leur nature, mais en apparence semblables, aient fini par se confondre plus ou moins intégralement » <sup>5</sup>.

Le losange, sur les dalles irlandaises, dérive des lignes brisées qui représentent le tatouage au-dessous des yeux <sup>6</sup>; à Suse, il dérive du poisson <sup>7</sup>, et, dans le paléolithique, de la tête de cerf <sup>8</sup>, etc. Il serait facile de multiplier les exemples. Les confusions sont donc aisées, on le reconnaît volontiers. « Dans l'étude d'une autre série de signes figurés, celle des symboles solaires, on devra se prémunir contre certaines méprises faciles, et ne pas confondre quelques-unes de ces représentations avec les yeux schématiques rayonnants; les signes solaires sont des dérivés de la roue » <sup>9</sup>.

..

Inversement, un seul motif naturaliste peut aboutir à des stylisations différentes. Dans l'art néolithique, le schéma facial, aux gros yeux et aux arcades sourcilières accentuées, aboutit, d'une part aux demi-ellipses concentriques, qui représentent des yeux orbiculaires à cercles multiples abrégés <sup>10</sup>, de l'autre, aux spirales doubles.

\* \* \*

Enfin, l'interprétation du même motif, indépendamment de son origine, varie beaucoup, non seulement suivant le pays, mais dans un même art. Sur les chu-

1. Ci-dessus, p. 158. Cf. mon article *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art*.

2. M. Déchelette résume tous ces facteurs de la façon suivante : « Simplification du motif dans son ensemble, multiplication symétrique de ses éléments, préalablement abrégés, enfin déformation complète par l'abandon du rythme, et sous les influences évolutives d'affinité graphique, tel est ici le processus du passage du motif anthropomorphe au géométrique symétrique et asymétrique ». *Anthropologie*, 1912, p. 46.

3. Cf. sur ce point, Deonna, *L'erreur et l'illusion, source de nouveaux thèmes artistiques*, Genève, 1913.

4. Breuil, *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès*, II, p. 335; Pottier, *op. l.*, p. 41; Deonna, *op. cit.*, II, p. 480 ex.

5. *Anthropologie*, 1912, p. 51.

6. *Ibid.*, p. 37.

7. Pottier, *op. l.*, p. 58.

8. *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès*, I, p. 399; II, p. 338.

9. Déchelette, *Anthropologie*, 1912, p. 51.

10. *Ibid.*, p. 45.

ringa des Arunta, le même trait qui indique un arbre sur l'un, désignera un kangourou sur l'autre <sup>1</sup>. Aussi ne saurait-on qu'approuver M. Jullian, qui met en garde contre les théories uniques à propos des croissants d'or préhistoriques <sup>2</sup> et montre que pour les demi-civilisés <sup>3</sup>, « ces signes (cercles, spirales droites, points) n'ont un sens que si l'auteur ou l'interpréteur initié en fait le commentaire. M. Déchelette verrait probablement l'image du soleil sur les churinga des Arunta où sont tracés des cercles ou pointillés. Or il n'en est rien : on a constaté que les Arunta disposaient des points en cercle pour exprimer un groupe d'hommes ou d'animaux. N'est-ce pas la preuve qu'on ne saurait être trop prudent dans l'interprétation des dessins préhistoriques ? »

\*  
\* \*

Au cours de sa dégénérescence, le motif arrive à n'être plus qu'une forme neutre, prête à fournir à l'artiste une interprétation tout autre que celle qui est primordiale, prête donc à *changer de sens*. Il suffit d'un léger effort de l'imagination. Dans les nuages aux contours indécis, celle-ci se plaît de même à discerner toutes sortes de formes fantastiques ; dans les pierres naturelles, l'homme a parfois reconnu des animaux, des êtres humains <sup>4</sup>... Les exemples de ces suggestions de sens sont nombreux dans les motifs stylisés <sup>5</sup>. Dans les dessins paléolithiques, la tête de cheval devient semblable à une fleur, et, dit M. Breuil, on peut se demander si le dessinateur n'a pas modifié consciemment dans ce sens nouveau le motif déjà dénaturé qu'il copiait <sup>6</sup>. Ailleurs, des motifs dépourvus de toute signification deviennent anthropomorphes <sup>7</sup>. M. Reinach avait déjà fait remarquer la suggestion que peuvent exercer sur les artistes certaines formes appropriées, occasionnant des motifs nouveaux <sup>8</sup>. L'enfant donne de ses dessins, une fois terminés, une interprétation différente de l'intention qu'il avait en commençant à les tracer, parce qu'en cours de route, diverses suggestions ont pu l'inciter à ce changement de sens <sup>9</sup>.

\*  
\* \*

En résumé, si nous songeons qu'un motif stylisé peut être d'origine abstraite ou naturaliste, dans ce dernier cas être primordial ou résultat, provenir de formes différentes, et souvent avoir été transposé à un autre sens, nous comprendrons combien il est difficile d'établir la dérivation exacte de ce motif.

1. *Anthropologie*, 1911, p. 299.

2. *Journal des savants*, 1911, p. 153.

3. *Revue Hist. Relig.*, 1911, n° 63, p. 380.

4. Deonna, *op. cit.*, III, p. 449 (ex. Egypte primitive, Cnossos, etc.) ; sur les pierres-figures de l'époque quaternaire, *Comptes rendus du xiv<sup>e</sup> Congrès d'Anthropologie et d'Archéologie préhist.* (à paraître), où je discute la valeur des pierres-figures quaternaires, à propos de la communication de M. Dharvent.

5. Deonna, *op. cit.*, II, p. 483 ex.

6. *Comptes rendus de l'Académie*, 1905, p. 114 ; xiii<sup>e</sup> Congrès d'Anthropologie, I, p. 395.

7. *Ibid.*, p. 145.

8. *Anthropologie*, 1895, p. 32 ; 1896, p. 173, 190 ; *Cultes*, II, p. 248 ; Pottier, *op. l.*, p. 39 note 1. Le corps du poulpe, dit M. Sirel (dont les dérivations sont du reste très douteuses), se transforme en protomé de taureau, etc. *Anthropologie*, 1909, p. 150-1.

9. Laquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 25, 44, 47-8, 67.

Il peut être à la fin d'une évolution dans le sens de la dégénérescence, ou au commencement d'une évolution dans le sens du naturalisme. Dès lors, comment pourrait-il servir de critère chronologique? Peut-on dire, sans risque, en présence d'une série céramique au décor stylisé, qu'elle suppose l'existence d'une série antérieure au décor naturaliste? C'est ce que prétend M. de Morgan, à propos de la céramique peinte de Suse (1<sup>er</sup> style). « L'artiste, en copiant son modèle, en a certainement, au début, traduit tous les éléments comme faisaient, avec autant d'exactitude et de soin, les peintres dont les cavernes quaternaires de l'Europe nous ont conservé les œuvres. Puis un autre artiste vint, qui, copiant une peinture plus ancienne et non le modèle naturel, simplifia le dessin, et, les générations se succédant, le motif s'éloigna de plus en plus du sujet jusqu'à devenir méconnaissable... Il résulte de ces observations que l'art céramique susien, tel qu'il nous a été révélé par les couches profondes des ruines, est loin de marquer la phase primitive; que les potiers de Suse n'étaient que les descendants d'autres artistes inventeurs de cet art, et qui, eux, avaient directement copié la nature »<sup>1</sup>. Cela se peut. Mais on ne saurait se fonder sur la seule présence de la stylisation du décor pour l'affirmer. On ne saurait même, pour prouver l'existence de ce stade antérieur naturaliste, invoquer la perfection des formes, la pureté de l'argile, la qualité du vernis, etc.<sup>2</sup>, puisque les vases du style II, qui sont postérieurs, marquent un recul sur ceux du style I : terre plus grossière, vernis de qualité inférieure, horreur du vide plus marquée dans le décor<sup>3</sup>. Tant il est vrai que l'évolution chronologique ne se fait pas toujours dans le sens de la perfection.

Les ingénieux schémas dressés par MM. Breuil et Déchelette, pour ce qui concerne les arts paléolithique et néolithique, satisfont l'œil du lecteur, s'ils ne satisfont pas toujours son esprit critique. A les voir, il semblerait que les auteurs aient voulu montrer que ces déformations ne sont pas seulement successives dans l'évolution logique, mais aussi dans l'évolution chronologique. Etablir ces séries, c'est laisser supposer que chaque schéma procède par filiation du schéma immédiatement antérieur, qu'il a encore abrégé. Cela n'est pas. Les dessins stylisés coexistent souvent avec les dessins naturalistes<sup>4</sup>, et le schéma le plus simplifié, qui apparaît au terme de la série, peut être contemporain, des schémas qui semblent l'avoir engendré, ou même antérieur.

L'artiste peut s'être inspiré aussi bien directement d'un modèle naturel que d'une copie, et, par incapacité technique, avoir tracé d'emblée une stylisation qui semble supposer derrière elle l'existence de plusieurs stylisations intermédiaires...

Autrement dit, ces dérivations logiques ne le sont-elles pas trop? et ne peut-on pas éprouver quelques soupçons, quand on voit le schéma facial devenir spirale, ou

1. *Mémoires de la Délégation en Perse*, XIII, p. 5-6.

2. *Ibid.*, p. 28, 32.

3. *Ibid.*, p. 45.

4. *Comptes rendus de l'Académie*, 1903, p. 120.



demi-cercles concentriques, la femme accroupie devenir triangles superposés <sup>1</sup>, la tête de bovidé devenir ligne ondulée <sup>2</sup>, etc...

N'est-il pas trop logique de grouper en un même tableau des motifs stylisés dont chacun a des traits de ressemblance avec le voisin, mais dont le dernier n'a plus de ressemblance avec celui qui est en tête de la série? Ne peut-on pas *toujours trouver en effet un chaînon intermédiaire satisfaisant*? Jadis, un dessinateur politique a prouvé sans réplique que la tête de Louis-Philippe se muait, par transformations successives, en une poire. Assurément « un philologue dira par quelles formes successives a passé le mot « aqua » avant d'aboutir à « eau » <sup>3</sup>, mais des philologues fantaisistes n'ont-ils pas aussi prouvé que *fistula* a donné *fistularis*, celui-ci *fistularicus*, qui au datif est *fistularico*, d'où... *haricot*!

Pour que ces dérivations soient exactes, il faut que les *éléments en soient pris dans une série homogène et bien définie* <sup>4</sup>. J'admets certes que la file d'oiseaux devienne dans la céramique de Suse une rangée de lignes verticales, puisque ce motif se répète dans cette série de vases, toujours à la même place, au haut du gobelet <sup>5</sup>. Mais j'éprouve des doutes légitimes, quand je vois réunir sur un même tableau des stylisations empruntées au Mas d'Azil, à Marsoulas, à la Madeleine, à Bruniquel, etc. <sup>6</sup>, non pas à une seule série de monuments analogues, mais indifféremment à des fresques, à des gravures sur petits objets <sup>7</sup>. Il est plus aventureux encore de grouper ensemble des éléments empruntés à des régions beaucoup plus éloignées, et de fusionner les stylisations ibériques, bretonnes, irlandaises <sup>8</sup>. En effet, nous venons de voir qu'un motif stylisé peut provenir de prototypes dissemblables, dont la variété est d'autant plus grande que les régions sont aussi plus variées. « Dans chaque région, la stylisation schématique engendre des formes géométriques simples, qui se retrouvent les mêmes en tous pays, mais dont les origines sont très variées » <sup>9</sup>. Si on ajoute que le motif peut changer de sens en cours de route, ne risque-t-on pas d'introduire, dans la série logique des dérivations, un élément qui semble en faire partie, mais qui en réalité procède d'une autre évolution? Sur les pierres de New-Grange, dit M. Déchelette <sup>10</sup>, les spirales conjuguées se sont substituées aux yeux à cercles concentriques dans le schéma facial. Mais ces spirales procèdent-elles bien des yeux par filiation, ou bien n'y a-t-il pas là l'introduction d'un élément étranger à cette série? M. Déchelette semble le croire lui-même : « Nous sommes en présence d'un nouvel avatar du signe facial... dû évidemment à l'introduction de la spirale conjuguée scandinave sur le sol irlandais » <sup>11</sup>. Élément étranger, cette spirale peut donc avoir une toute autre dérivations que l'œil humain <sup>12</sup>.

1. *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès d'Anthropologie*, II, p. 333, fig. 205.

2. *Ibid.*, p. 337, fig. 308.

3. Pottier, *op. l.*, p. 59.

4. De même qu'un rite, pour être bien compris, ne doit pas être étudié isolément, mais dans sa série, suivant la *méthode des séquences* de M. van Gennep (cf. *Religions*, IV, p. 76), car il peut ne pas avoir qu'un sens, mais autant de sens qu'il y a de cérémonies dont il est partie constituante.

5. Pottier, *op. l.*, p. 40.

6. *Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès d'anthropologie*, I, p. 396, fig. 144, etc.

7. *Ibid.*, p. 460.

8. *Anthropologie*, 1912, p. 45.

9. Pottier, *op. l.*, p. 58.

10. *Anthropologie*, 1912, p. 42.

11. *Ibid.*, p. 42.

12. Dans le paléolithique, la spirale simple dérive de l'œil du bison (*Compte rendu de l'Académie*, 1905, p. 410); la spirale double provient des cornes du bison (*Compte rendu du XIII<sup>e</sup> Congrès d'anthropologie*, I, p. 401). Puisque la spirale peut avoir une quantité de prototypes très divers,

..

En résumé, *excès de logique*<sup>1</sup>, *confusion de la logique avec la réalité et la chronologie*<sup>2</sup>, voilà les dangers de ces théories absolues sur la stylisation. Elles sont exactes, à condition qu'on n'en fasse pas une arme à toutes fins, et qu'on leur laisse la souplesse nécessaire pour admettre en elle des éléments contradictoires. Sachons admettre qu'un motif schématique peut être une création abstraite, comme aussi une dégénérescence d'un objet naturel ; que ce motif stylisé peut à son tour devenir ou redevenir naturaliste<sup>3</sup>, s'éloigner de son sens primitif, se styliser de nouveau, etc. *Schématisme, puis naturalisme, naturalisme, puis schématisme*, les deux processus peuvent coexister<sup>4</sup>. Et, *dans l'examen des dérivations, sachons faire preuve d'un juste scepticisme*, qui évitera des constatations ingénieuses, mais hasardeuses. « On peut espérer qu'en appliquant les mêmes méthodes d'investigation aux autres figures encore problématiques, on réussira peu à peu à déterminer la signification des signes en apparence les plus indéchiffrables. Le procédé est le même que celui qui consisterait à expliquer des formules magiques parfaitement incompréhensibles (et cependant toujours efficaces) en remontant jusqu'au texte intelligible dont elles dérivent »<sup>5</sup>. Ce désir est louable, mais est-il facile à réaliser ? Je préfère répéter les paroles un peu désabusées que M. van Gennep adresse aux préhistoriens : « Quelle chance ont-ils de voir clair dans des faits d'art et de religion datant du premier millénaire au moins avant notre ère, alors que nous, mis en présence des décors et des rites au moment où on les exécute, et pouvant en interroger les inventeurs et les exécutants, nous nous perdons dans un flot de contradictions, d'impossibilités et de suppositions »<sup>6</sup>.

c'est un argument de plus contre la thèse qui veut suivre toutes les étapes de cet ornement dans sa marche théorique du sud au nord (cf. Deonna, *op. cit.*, II, p. 198 ; *Anthropologie*, 1912, p. 43) et un argument en faveur de son origine polygéniste.

1. J'ai donné divers exemples de ce principe d'erreur, *op. cit.*, I, p. 411 sq.

2. Deonna, *op. cit.*, II, p. 26. Sur cette erreur de méthode, cf. mon article *Logique et chronologie*, qui paraîtra incessamment dans cette Revue.

3. Une forme naturaliste, puis stylisée, peut redevenir naturaliste sous l'action d'un nouveau facteur. Munsterberg, cf. van Gennep, *Rev. d'Ethnographie*, 1914, p. 350.

4. *Anthropologie*, 1896, p. 190 ; *Cultes*, II, p. 248.

5. *Anthropologie*, 1912, p. 50.

6. *Revue d'Ethnographie*, 1912, p. 361 ; cf. encore 1910, p. 186-7.





LE PUY, IMP. PEYRILLER, ROUCHON & GAMON, BOULEVARD CARNOT, 23.