

4574

[Signature]

**XV^e Congrès International d'Anthropologie
& d'Archéologie Préhistorique**

**IV^e Session de l'Institut International
d'Anthropologie**

PORTUGAL

21-30 Septembre 1930



M. L. SIRET

ORIGINE ET SIGNIFICATION DU DÉCOR
SPIRALÉ

LIBRAIRIE E. NOURRY
62, rue des Écoles, 62 — PARIS-V.

1931

Bibliothèque Maison de l'Orient



151512

à Monsieur A. Pottier
témoin d'âme et de sympathie
Louis Siret

Origine et signification du décor spiralé.

Par M. Louis SIRET
(Cuevas del Almanzora.)

L'étude dont je viens présenter un très court aperçu eut comme point de départ l'interprétation des dessins stylisés du poulpe dans l'art mycénien. L'aspect auquel la stylisation extrême a amené les représentations de cet octopode m'avait suggéré l'idée d'en rechercher l'inspiration dans les dessins que forme l'eau en mouvement. Je me mis en conséquence à observer et à reproduire les remous de l'eau. Afin de les rendre plus visibles et de pouvoir les photographier, je fis usage de petits

bassins et d'une eau chargée d'argile. J'ai pu ainsi constater que tous les motifs élémentaires et essentiels du décor spiralé se retrouvent dans les remous de l'eau, et que réciproquement tous ceux que fournissent ces derniers ont été utilisés dans le décor spiralé ; en d'autres mots, le répertoire des motifs tracés par l'eau et celui du décor spiralé, surtout dans le bassin égéen, sont une seule et même chose.

Avant d'aborder l'examen des motifs de l'art ancien inspirés par les remous de l'eau, il me faut dire un mot de la signification que les anciens attribuaient à ceux-ci.

L'hydromancie, c'est-à-dire la divination par les mouvements et les dessins de l'eau, fut la science la plus répandue dans la haute antiquité et jusqu'à des temps récents : Chaldéens, Assyriens, Egyptiens, Grecs, Etrusques et Romains la pratiquèrent avec une foi aveugle ; on consultait l'eau couramment dans les affaires ordinaires de la vie et dans les plus graves problèmes d'Etat, comme nous consultons le médecin, l'avocat, l'ingénieur, ou le baromètre. C'est dire que toutes les images que l'on peut observer dans l'eau ont été non seulement connues, mais analysées avec soin par les anciens.

Pour comprendre l'origine de ces pratiques il faut remonter aux théories primitives de l'univers et particulièrement aux idées que l'on s'était faites au sujet de la vie ; je vous en dirai rapidement quelques mots.

Les anciens confondaient de la façon la plus absolue le mouvement et la vie ; les mouvements de l'eau notamment étaient des manifestations de la vie de l'univers considéré comme un grand être animé. Pour entraîner la matière, la posséder intimement et l'animer d'une façon stable, le mouvement doit être tourbillonnant, giratoire. Le remous de l'eau était donc la forme propre de la vie qui anime les êtres, et les spirales que dessinent ces remous étaient des images de la vie.

Pour les Assyro-babyloniens, l'eau, siège de la vie, était par le fait même la demeure du savoir, le cerveau du monde ; elle savait tout et les dessins qu'elle traçait étaient l'expression graphique de cette connaissance, les caractères d'une véritable écriture. L'hydromancier déchiffrait cette écriture : le *baru* de Babylone « lisait » dans l'eau et surprenait ainsi les secrets de l'univers.

Une autre notion ancienne qu'il faut connaître pour comprendre nombre de motifs de l'art ancien, est celle qui, voyant dans tous les êtres vivants des composés dualistes, nés de l'union de la vie et de la matière, reconnaissait en eux les caractères et notamment l'image de chacun de leurs deux générateurs. Pour ne parler que de la vie, tous les animaux devaient en présenter une image, et ceux dont la vie était la plus intense en présentaient l'image la plus parfaite, telle qu'on la voyait dans l'eau. On pouvait donc, pour découvrir les secrets de la nature, interroger les mouvements des animaux ; de là les diverses variétés de l'art divinatoire par les animaux. De tous ceux-ci celui qui donnait l'image la plus parfaite de la vie et que l'on considérait à cause de cela comme le plus riche en souffle et en savoir était le serpent qui est une spirale vivante, une image vivante de la vie, et qui dans ses mouvements trace constamment les mêmes signes que l'eau, assimilés à des caractères d'écriture. Aussi le serpent était-il considéré comme ayant enseigné à l'homme la divination et l'écriture, le rendant maître de ce savoir dont l'eau était le réceptacle. Ainsi s'explique le rôle du serpent dans la première conquête de l'homme sur la nature, celle de la science, enseignée au 3^e chapitre de la Genèse.

Il restait à l'homme une seconde conquête à réaliser au moyen de ces mêmes images de la vie. Les images comme les noms, qui sont des images parlées, étaient considérées comme solidaires des objets et des êtres qui les émettent ou les portent. Sur cette croyance sont basées les pratiques de la magie dite sympathique. La loi de solidarité donnait le moyen d'agir sur les puissances de la nature par leurs images ; celles-ci étaient les intermédiaires entre elles et l'homme. Or être les intermédiaires entre l'homme et la nature, c'est la fonction qui sert à définir les dieux de l'antiquité, qui étaient cela et rien que cela. Il convient d'insister : les dieux n'étaient pas comme pour nous, les puissances qui se cachent derrière les images ; ils étaient, je le répète, les intermédiaires entre l'homme et ces puissances ; et il n'y avait pas d'autres intermédiaires possibles que les images ou idoles. De même dans les envoûtements c'est l'image, et non pas l'individu visé, qui est l'objet des soins et qui par conséquent, dans les pratiques, tient la place que dans le culte tiennent les dieux.

Les images de la vie empruntées aux remous de l'eau et aux mouvements du serpent étaient donc non seulement les caractères de la première des écritures, mais encore un moyen d'agir sur la vie et de se l'assujettir. C'est la seconde conquête dont parle la Genèse, mais dans la poursuite de laquelle les efforts de l'homme échouèrent ; il ne réussit pas à vaincre la mort.

L'identification des premiers dieux avec des caractères d'écriture est la définition qui se trouve dans le plus vieux document connu sur l'origine naturaliste des cultes et des dieux, attribué à Sanchoniaton, prêtre phénicien contemporain de Sémiramis. Ce document, resté incompris de ceux qui nous l'ont transmis, contient une page sur les serpents tellement étrange qu'elle a été taxée de ridicule. Or les idées qu'on y trouve exposées sont exactement celles que je viens de résumer, et deviennent parfaitement compréhensibles : c'est un document d'une valeur inestimable.

Pour en revenir à l'hydromancie, d'après saint Augustin, Numa Pompilius cherchait dans l'eau les images des dieux. Dans l'eau on ne voit d'autres images que celles dont je vous ai montré quelques photographies ; c'étaient donc là les dieux que cherchait et qu'interrogeait Numa. La nymphe Egérie était le remous de l'eau, dont elle porte le nom, (*αἰγίς*), ou plutôt, le bassin dans lequel se produisaient les remous.

A une époque tardive, les dieux de la Grèce revêtirent la forme humaine. Les hydromanciens, pour suivre la mode, furent obligés de donner également la forme humaine aux images qu'ils montraient dans l'eau. A cet effet ils plaçaient leur bassin avec un fond transparent au-dessus d'une ouverture pratiquée dans le plancher d'une chambre ; dans l'appartement inférieur se mouvaient des compères travestis en dieux contemporains.

Les spécialistes de la céramique grecque, et à leur tête M. Edmond Pottier, affirment que la peinture céramique des Ioniens est l'héritière et la continuatrice de celle des Mycéniens : l'ensemble est un bloc. Or on voit dans l'Ionisme les dieux à figure humaine prendre la place des ornements linéaires mycéniens tout comme dans le bassin des hydromanciens. Il est donc clair que ces ornements étaient les dieux avant l'avènement de la figure humaine.

L'analyse directe du décor spiralé renforce ces conclusions. Elle permet de constater un fait essentiel qui est la présence, à côté de la spirale, d'une autre figure géométrique, le triangle. Ce dualisme existe dans le remous de l'eau lui-même et nous allons voir que les anciens l'ont observé et qu'ils ont opéré la dissociation des deux éléments, les traitant comme deux motifs indépendants et autonomes, soit séparément, soit combinés de diverses manières.

Or on peut démontrer indépendamment que la spirale était l'image du mouvement ou de la vie, c'est-à-dire de l'élément mâle et âme de l'univers, du ciel en un mot, tandis que le triangle représentait l'élément complémentaire, le principe féminin passif, la terre. Les deux motifs essentiels des décors mycéniens étaient donc les images des deux grandes puissances de l'univers, ce qui implique nettement leur caractère divin. Dans le culte elles ont été employées soit isolées, soit associées, suivant les besoins.

Après l'imitation du remous de l'eau par le décor spiralé, son dualisme est donc le point le plus important à mettre en évidence.

Ajoutons que dans l'art religieux issu de ces théories, il n'est pas question de symbolismes ni d'allégories; il est tout entier pratique et naturaliste. Il est aussi naturaliste que l'art paléolithique, mais d'un naturalisme plus savant, résultant

d'une analyse approfondie et méthodique des phénomènes naturels.

Voici quelques exemples de remous de l'eau, d'après des photographies, et de leurs imitations dans l'art religieux, principalement du bassin égéen.

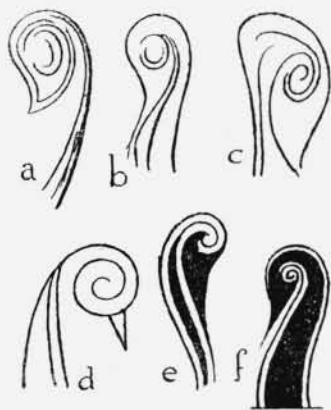


Fig. 1.

Figure 1. — Le plus simple des signes empruntés au remous de l'eau est la crosse. Comme image de la vie elle est un signe de santé, de salut. Elle joue comme telle un rôle important dans le culte.

Souvent dans les remous de l'eau, la crosse est agrémentée d'un appendice triangulaire, comme on le voit sur la figure 1 en (*a, b, c*) ; on retrouve ce même appendice dans les décors anciens (*d, e, f*).

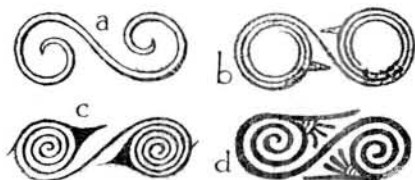


Fig. 2.

Figure 2. — Le motif spirale le plus commun est le signe en esse ; les remous de l'eau le dessinent dans la perfection ; c'est encore une image de la vie. Le sens de symbole ou d'image du

principe humide fécondateur lui a déjà été reconnu, notamment lorsqu'on a cherché à interpréter les fils de bronze suspendus à l'épaule d'une statue de Jupiter trouvée au Châtelet ; je reproduis un de ces fils en (*a*) ; mais on ne s'était pas rendu compte de ce que c'est l'eau elle-même qui fournit cette image.

Le signe en esse n'est qu'une crosse double ; on le trouve fréquemment muni de suppléments triangulaires (*b, c, d*).



Fig. 3.

Figure 3. — L'alignement (*a*) est un alignement de signes en esse, tel que le produit l'eau en mouvement ; dans la partie de gauche j'ai teinté en noir les vides des postes ; ils fournissent un motif en forme de deux grecs ou de deux lambdas. Nous retrouvons ce groupement sur des sceaux de Crète et d'Egypte (*b, c*), ce qui prouve qu'il lui a été attribué une signification particulière. Les vides triangulaires sont fréquemment transformés en fleurs ; en (*d*) sur un sceau crétois, ces fleurs, fixées sur des tiges, se sont dégagées du vide qui leur a donné naissance. En Egypte tous ces triangles aboutissent souvent à des

— 6 —

fleurs de lotus vues de profil (*f*) ; en même temps l'œil des spirales, adoptant les lignes radiées de l'iris, est devenu une rosace, c'est-à-dire une fleur de lotus vue d'en haut, ce qui est une image du soleil, œil du monde et source de vie. La même fleur a donc servi d'image du ciel ou de la terre suivant qu'elle a été vue de face ou de profil.

On ne pouvait, dans l'interprétation florale des dessins que trace l'eau, choisir mieux que le lotus qui naît et fleurit dans ce liquide.

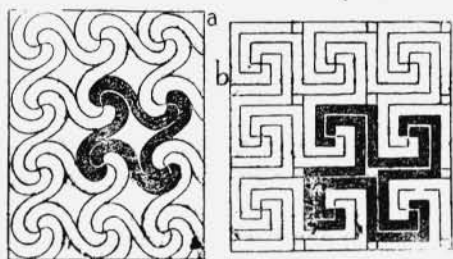


Fig. 4.

Figure 4. — Je vous ai fait voir la photographie d'une surface d'eau agitée par des mouvements et montrant des combinaisons de spirales se multipliant à l'infini. On trouve de nombreux ob-

jets anciens et même des surfaces d'édifices pareillement couverts de décors où les motifs spiralés se répètent un grand nombre de fois. Dans le style du Dipylon les spirales deviennent des méandres et l'ornement prend la forme classique du labyrinthe, mais il est certain que le type primitif de cet ornement était formé de lignes courbes.

On explique aujourd'hui le nom du labyrinthe par le mot lydien *λῑβρυς*, hache double, se basant sur ce que le palais de Knossos serait le fameux labyrinthe de Crète et qu'il devrait son nom aux nombreuses images de bipennes qu'il renferme. Ce sont deux hypothèses greffées l'une sur l'autre.

Le seul renseignement positif que nous donnent les textes sur le labyrinthe de Crète le qualifie de prison. Ainsi son nom s'explique très simplement comme venant de la même racine que *λαμβάνω*, prendre, *λάφυρον*, prise, proie ; en français également prison a la même racine que prendre.

Quant à l'ornement que nous appelons labyrinthe et que l'on voit sur les monnaies de Knossos, ses éléments sont des signes en esse ou des méandres ; les uns et les autres ont la forme

d'anses ou de crochets, organes de préhension, dont le nom grec λαβή vient également de λαμβάνω, prendre, et donne tout naturellement pour l'ensemble le nom de labyrinthe.

Nous avons un exemple identique dans le nom de la vigne sauvage, la lambrusque, en latin et en espagnol *labrusca*, du nom de ses vrilles, organes de préhension.

De l'ornement le nom a pu passer à tout édifice compliqué, inextricable, et les mosaïstes anciens aimaient à localiser la lutte de Thésée et du Minotaure au centre d'un édifice en forme de labyrinthe, facile à représenter par leur procédé.

Ces confusions ont compliqué le problème ; mais il n'y a aucun rapport nécessaire entre le labyrinthe prison et le labyrinthe ornement.

Le labyrinthe figuré sur les monnaies de Knossos est formé de quatre signes en esse en forme de méandres, disposés en swastika. Celui-ci est une image de la vie, un des nombreux signes de salut et de bénédiction empruntés à l'eau comme la crosse et le signe en esse isolé. Le nom de croix gammée, créé pour décrire le signe cursif, résidu de l'image primitive, donne une fausse idée de son origine car primitivement il n'était ni croix ni gammé.



Fig. 5.

Figure 5. — Dans les labyrinthes à lignes courbes les signes en esse peuvent être enlacés par groupes de trois ; ils laissent alors

entre eux des vides triangulaires. M. Evans a trouvé à Knossos des plaques de faïence triangulaires qu'il suppose avoir été incrustées dans un décor du type qui nous occupe. La figure 5 montre ces plaques et à côté d'elles un décor spiralé dont les vides reproduisent la même disposition ; il confirme l'explication de M. Evans. Sur une fusaiole d'Hissarlik des triangles au nombre de quatre sont semblablement disposés en rouet et correspondent aux vides d'un swastika formé de

signes en esse. Sur une empreinte de Knossos des triangles pareils ont fait place à des haches emmanchées.

Nous trouverons d'autres exemples montrant que la hache simple ou double est, dans le culte, la concrétion des vides triangulaires accompagnant la spirale et qu'elle est par conséquent une image de l'élément complémentaire de la vie, une image de la terre.



Fig. 6.

Figure 6.— Nous arrivons au remous à double volute. Cette figure présente à gauche (a, b, c) trois remous à double volute, copiés de photographies. Cette variété de remous est produite par l'eau travers-

sant un passage étroit et pénétrant dans un bassin.

Tous les autres dessins sont ceux d'ornements égéens. Tous peuvent se ramener au prototype commun du remous.

L'intérêt de cette série consiste en premier lieu dans l'imitation du modèle naturel et en second lieu dans le rôle du triangle : (d) est un bijou en or ; en (d') je le dessine divisé en deux, afin de mettre bien en évidence que les bijoux, en or également, reproduits en (e, f) sont nés de la dissociation des deux éléments dont se compose le type (d) imité du remous.

Les figures suivantes montrent diverses dispositions relatives de la double volute et du triangle et divers degrés dans leur séparation. On constate aussi l'influence des procédés techniques.



Fig. 7.

Figure 7. — Je représente encore à gauche (a, b, c), trois remous et au milieu (d, e, f, g, h), divers signes des idoles et vases d'Hissarlik. L'imitation du remous montre pourquoi ces soi-disant visages n'ont pas de bouche. D'autre part le motif aquatique donne l'impression d'un regard humain et il

est bien naturel que les anciens aient cédé quelquefois à la tentation de compléter la ressemblance par l'addition d'une bouche comme on le voit dans les deux exemples de droite (i, j) ; on notera que ces faces conservent de leur origine les sourcils descendant démesurément bas.

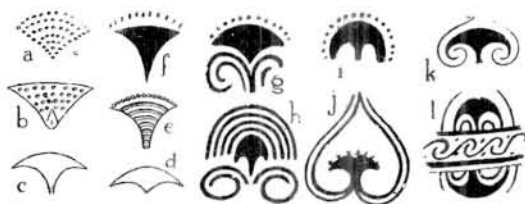


Fig. 8.

Figure 8. — J'ai réuni ici un certain nombre d'exemples de triangles semblables à ceux du remous : (a, b) sont pris de statuettes

féminines d'Égypte ; (c) est le triangle d'un remous ; (d) appartient à l'un des ornements que je viens de vous montrer (fig. 6, g) ; (e) est un type de bijou déjà représenté. Tous les autres proviennent de vases peints égéens ; ils occupent pour la plupart les vides laissés par des volutes divergentes. Vous voyez la tendance de ces vides triangulaires à prendre l'aspect de haches, et la tendance des tranchants de ces haches à se retrousser comme le triangle qui leur sert de modèle.

Nous constatons donc chez les anciens le désir de remplacer le vide et l'image abstraite du triangle par un objet concret : aucun ne pouvait mieux répondre à leur aspiration que la hache dont le profil varie dans les mêmes limites que celui des vides compris entre les spirales. C'est ainsi que la hache est devenue après le triangle, l'image par excellence de la terre, complémentaire de la spirale qui était celle de la vie ou du ciel.

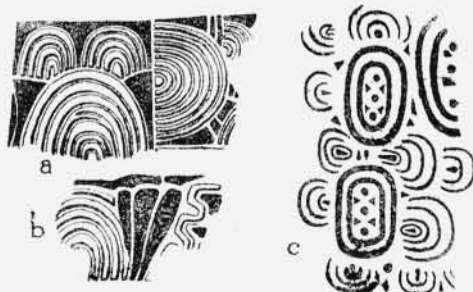


Fig. 9.

Figure 9. — Le désir de transformer en objets concrets les vides existant entre les courbes, se manifeste aussi sur le monument de Gavrinis, où abondent les représentations de la hache. On a fait remarquer que celle-ci remplit un

but décoratif, qu'elle fait partie intégrante de l'ornement. Elle en est effectivement une émanation. Dans beaucoup de cas on ne saurait dire si tel motif en triangle allongé est une hache ou le simple remplissage d'un vide. D'après moi il est les deux à la fois (a, b).

Le même fait se répète sur les pierres du tumulus de New-Grange (c) où la transition entre le triangle et la hache est insensible, au point de laisser place au doute.

Figure 10. — Certains ornements mycéniens (a) formés de demi-courbes concentriques présentent le même phénomène que ceux du dolmen de Gavrinis ; le vide entre les courbes est

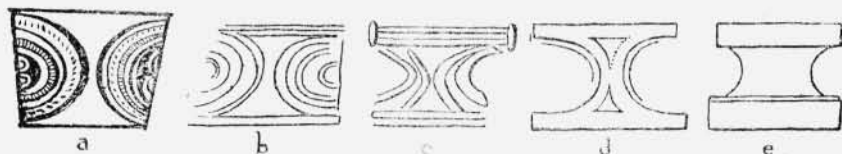


Fig. 10.

devenu un motif autonome ; les courbes se sont peu à peu effacées (*b, c, d*) et ont disparu (*e*), laissant ce motif se transformer en un type d'autel qui a été construit en pierre. Le profil de cet autel se confond parfois avec celui d'une bipenne ou d'un bouclier béotien. Ces trois objets, concrétions matérielles d'un vide, sont des images de la terre.



Fig. 11.

Figure 11. — L'ornement le plus célèbre et le plus impérissable né de l'imitation du remous de l'eau est la palmette grecque. La figure 11

permet de constater la dérivation : (*a*) est un remous de l'eau ; (*b*) un ornement mycénien dérivé du remous, et (*c*) la palmette grecque. Les spirales ayant par elles-mêmes leurs qualités décoratives n'ont pas subi de changements. Le triangle vide a été décoré de lignes concentriques et de pétales.

Figure 12. — Cette figure montre également l'évolution

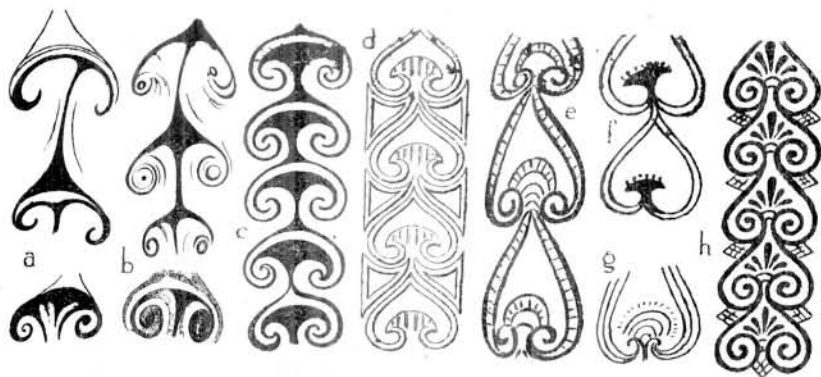


Fig. 12.

artistique qui a transformé le remous de l'eau en élégante palmette.

Les deux premières séries de gauche (*a, b*) sont empruntées

aux photographies que je viens de vous montrer. La troisième (c) est un ornement peint sur une belle amphore d'Isopata ; elle reproduit une enfilade de remous très exactement, sans stylisation ni addition ; l'artiste avait le modèle devant les yeux et savait ce qu'il peignait. Les autres séries sont des amplifications et des variantes artistiques du même motif ; elles montrent comment la palmette s'est substituée au triangle vide d'ornements.

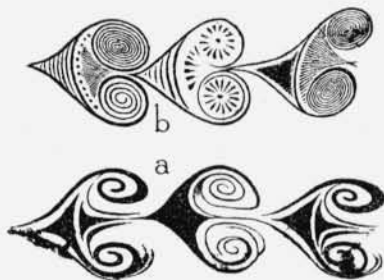


Fig. 13.

s'ébauchent des lignes analogues à celles de la palmette.

Figure 13. — Voici encore trois remous que j'ai empruntés à deux enfilades différentes, et un ornement peint d'un vase de Pseira. L'intérêt de cette figure consiste dans les détails artistiques de l'ornement peint ; nous retrouvons l'œil de la volute adoptant les rayons de l'iris ; dans les triangles

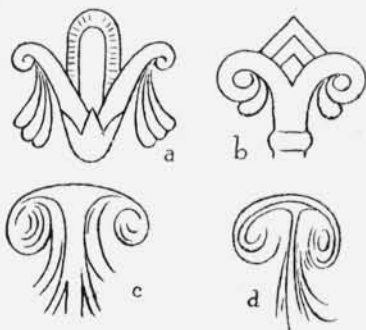


Fig. 14.

au moment où ils sont entraînés par le tourbillon ; j'en donne deux exemples (c, d).

Figure 14. — Les palmettes d'Égypte et de Chypre montrent souvent de petits accessoires insérés dans l'oreille de leurs volutes ; en Égypte ce sont des banderolles bien développées (a) ; à Chypre ce sont, suivant l'expression de M. Dus-saud, des banderolles atrophiées (b). Ces accessoires sont très fréquents dans le remous de l'eau ; ils sont fournis par les filets d'eau

Figure 15. — La rangée supérieure reproduit cinq remous

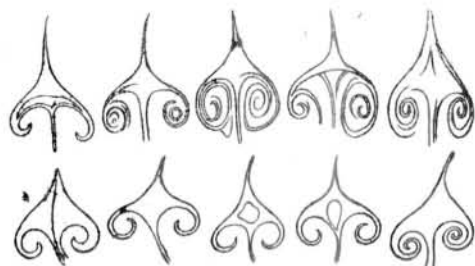


Fig. 15.

de l'eau et la rangée inférieure cinq exemples d'un motif qui joue le rôle de feuille dans des décors d'aspect végétal, et que l'on est convenu de qualifier de feuille de lierre.

Figure 16. — Dans ces dérivés du remous les deux volutes

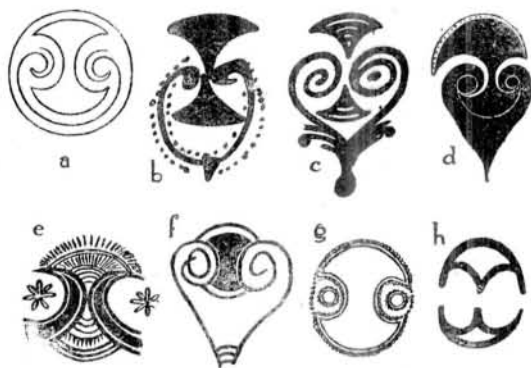


Fig. 16.

sont présentées de manière à être convergentes ; elles donnent ainsi naissance à deux entonnoirs qui ont été traités comme deux triangles, tantôt séparés, tantôt réunis ; ces triangles donnent le profil de haches, et

quand ils sont réunis, celui de bipennes. Dans l'ornement (g) représentant une bipenne ou un bouclier, les deux cercles occupant les échancrures sont le résidu de l'œil des volutes.



Fig. 17.

Figure 17. —

Un exemple très remarquable de bipennes émergeant du remous à double volute nous est donné par

un beau vase polychrome de Knossos. On y voit une suite de remous présentant alternativement d'un côté et d'autre les creux d'où sortent les bipennes. Je reproduis ici cet ornement à côté d'une suite de remous empruntée à la première planche de photographies que je vous ai montrée.

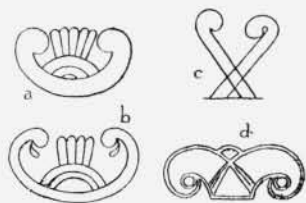


Fig. 18.

tions arbitraires des volutes adoptées par les artistes de Chypre et de Carthage.

Figure 18. — Cette même disposition des volutes a inspiré la palmette chypriote. Seulement on a introduit dans le creux le motif propre à la palmette grecque : le résultat est hybride ; il est cependant d'un effet artistique très satisfaisant. Sur cette même figure se voient deux autres dispositions

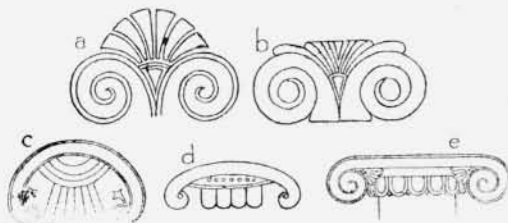


Fig. 19.

présente figure en donne la preuve. Elle montre aussi que les oves du chapiteau classique (e) sont dérivées des pétales renversés de la palmette chypriote (c, d).

Figure 19. — L'origine du chapiteau ionique. Ce chapiteau offre deux variétés (b, e). L'une et l'autre peuvent se définir comme des palmettes (a, c, d) écrasées. La

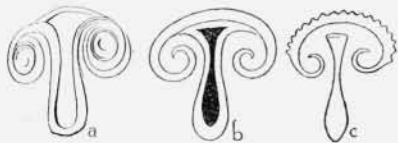


Fig. 20.

Figure 20. — Le type de remous représenté en (a) se prête à deux procédés de dissociation ; le premier consiste à réunir les deux volutes par la courbe enve-

loppante supérieure, comme je le montre ici, d'après deux empreintes de sceaux : l'un égyptien, représenté en (b), l'autre crétois (c).

Figure 21. — Voici l'autre procédé, consistant à réunir

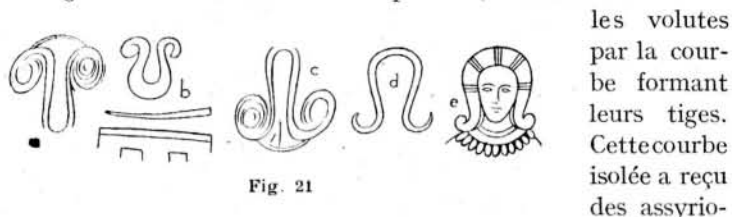


Fig. 21

logues le nom de coiffure de Nin-har-sag, et des égyptologues celui de coiffure d'Hathor. Elle figure sur les cylindres assyriens, droite ou renversée, associée à l'autel (b, d) et dans divers pays, comme coiffure féminine : la tête de la femme prend la place du motif associé aux volutes ; le collier remplace la courbe qui ferme l'entonnoir, et les perles du collier semblent rappeler les pétales de la palmette.

La forme de la courbe, image de la vie, est celle du fer à cheval ; cela peut expliquer que celui-ci passe pour un porte-bonheur.

Figure 22. — Les jets produits à l'air libre ont essentielle-

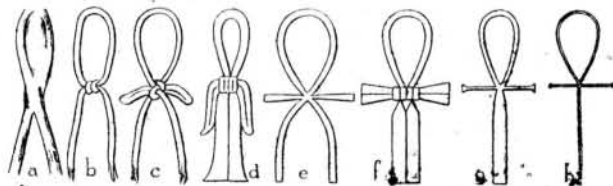


Fig. 22.

ment la même valeur que les remous se produisant au sein d'une masse liquide. Ce sont des images de la vie.

Les égyptologues ont vainement cherché l'origine du plus célèbre des hiéroglyphes connu sous le nom de croix ansée et dont la valeur phonétique est *ankh*. Le mot *ankh*, prononcé, est le nom, l'image auditive du souffle vital. D'après la loi géné-

rale de formation des hiéroglyphes, on aurait dû conclure que le mot *ankh*, écrit, était l'image visuelle de ce même souffle. C'est en effet ce qui résulte de la présente étude ; le signe *ankh* est l'image réaliste du souffle vital porté par le jet fécondateur de l'homme, image dont on a emprunté le modèle au jet d'urine du mâle adulte.

La figure 22 montre que, si on a voulu représenter par une matière solide la boucle que forme ce jet liquide (a), on a dû recourir à un nœud pour renseigner le remous produit par les deux brins du jet à leur rencontre. Les Egyptiens ont insisté sur ce caractère de nœud ; sa forme s'est schématisée et est devenue peu reconnaissable, en même temps que le souvenir de sa signification primitive se perdait.

La crainte de produire des images défectueuses de la vie, explique l'ablation du prépuce qui, chez les enfants, déforme le jet d'urine ; la raison de cette pratique tomba très anciennement dans l'oubli.

Figure 23. — Les libations des rois assyriens sont représentées sur les monuments sous la

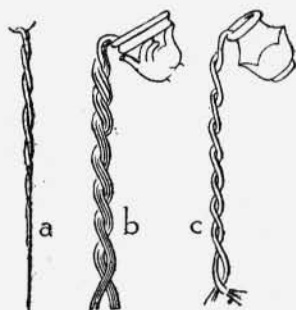


Fig. 23.

tées sur les monuments sous la forme de jets liquides formés par deux brins tournant l'un autour de l'autre en hélice. C'était encore une image de la vie, ce qui explique la signification religieuse de ce rite. Je figure ici un jet photographié d'après nature et deux autres pris de monuments assyriens.

L'émission de la semence fut le modèle naturel de la libation.

Figure 24. — Avant de terminer, revenons au point de départ de ces recherches : le poulpe.

La présente figure montre en (a) un remous qui pourrait passer pour un poulpe stylisé : à côté de lui, en (b) je reproduis le motif peint d'un vase énéolithique d'Espagne dans lequel j'ai d'abord reconnu un poulpe, différent de ceux de Mycènes en ce que l'extrémité de ses bras, au lieu de s'enrouler en spirale, trace un chevron : j'expliquais cette substitution en rap-

pelant que chez les Egyptiens et les Phéniciens, le chevron remplaçait la spirale dans la représentation de l'eau.

Mes études ultérieures m'ont fait comprendre que le poulpe mycénien devait la faveur dont il jouissait et son caractère sacré à ce que, ressemblant au remous de l'eau, il était un merveilleux traceur de spirales, et une image vivante de la vie.

Ceci admis, le motif énéolithique d'Espagne peut passer in-

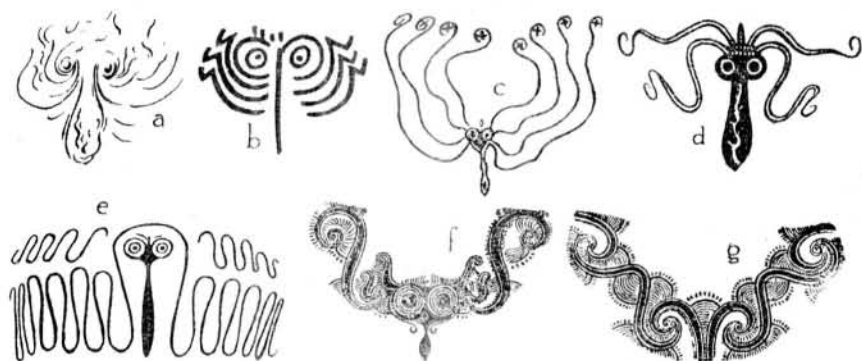


Fig. 24.

différemment pour une copie du remous ou pour un poulpe : dans un cas comme dans l'autre, il est une image de la vie.

Les deux ornements d'un vase de Mouliana reproduits ici en (f, g) ont été décrits comme des poulpes stylisés : leur cas est le même que celui du motif énéolithique d'Espagne ; ils sont poulpes et remous tout à la fois ; le premier se rapproche davantage du poulpe, le second du remous.

Je ne puis, dans cet aperçu écourté, qu'effleurer quelques-uns des points obscurs qui reçoivent la lumière de l'étude des remous. Vous aurez remarqué que ceux-ci fournissent le prototype de toutes les figures monstrueuses de la mythologie : Gorgones, Harpyies, Erinyes, Bès, etc. Ces créations extraordinaires s'expliquent ainsi rationnellement, et les récits fantastiques de transformations de dieux et autres deviennent des histoires vraies dont on peut reconstituer les phases.

Le point essentiel c'est que l'eau, qui était la demeure de toute science, fut en même temps l'éducatrice du sentiment artistique des Grecs.