

- MAUZÉ, Marie, 1996, « Boas Franz », in Patrick Tort (sous la dir. de), *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, Presses universitaires de France, p. 349-352.
- MAUZÉ, Marie, 1999, « L'Éclat de l'haliotide. De la conception du beau dans les sociétés de la côte Nord-Ouest », *Terrain* 32, p. 83-98.
- PRICE, Sally, 1995, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, École nationale des beaux-arts.
- RIEGL, Alois, 1893, *Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens. Traduction française, 1992, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, préface d'Hubert Damisch, Paris, Hazan.
- ROHNER, Ronald, 1969, *The Ethnography of Franz Boas. Letters and diaries of Franz Boas written on the Northwest Coast from 1886 to 1931*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SAMUEL, Cheryl, 1987, *The Raven's Tail*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- SEMPER, Gottfried, 1861-1863, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt-am-Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- SEVERI, Carlo, 1991, « Art (Anthropologie de l'-) », in Pierre Bonte et Michel Izard (sous la dir. de), *Dictionnaire de l'anthropologie et de l'ethnologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 81-85.
- STEINEN (VON DEN), Kari, 1894, *Unter den Naturvölkern Zentral-Braziliens*, Berlin, Dietrich Reimer.
- STOCKING, George W., 1968, « From Physics to Ethnology », in *Race, Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology*, New York, The Free Press, p. 133-160.
- STOCKING, George W., 1974, *The Shaping of American Anthropology, 1883-1911 : A Franz Boas Reader*, New York, Basic Books.
- STOCKING, George W. (sous la dir. de), 1983, *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison, University of Wisconsin Press, « History of Anthropology » vol. 1.
- STOCKING, George W. (sous la dir. de), 1985, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, « History of Anthropology » vol. 3.
- STOCKING, George W. (sous la dir. de), 1996, *Völkergestalt as Method and Ethic : Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press, « History of Anthropology » vol. 8.
- STOLPE, Hjalmar, 1892, « Entwicklungerscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker », *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 22, p. 19-62.
- SUTTLES, Wayne et JONAITIS, Aldona, 1990, « History of Research in Ethnology », in Wayne SUTTLES (sous la dir. de), *Handbook of the American Indians*, vol. 7, *Northwest Coast*, Washington, Smithsonian Institution, p. 73-87.
- TYLOR, Edward, 1871, *Primitive Culture. Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London, John Murray.
- WINTER, Amy, 1992, « The Germanic Reception of Native American Art : Wolfgang Paalen as Collector, Scholar, and Artist », *European Review of Native American Studies* 6 (1), p. 17-26.
- WRIGHT, Robin K., 2001, *Northern Haida Master Carvers*, Seattle, University of Washington Press ; Vancouver, Douglas & McIntyre.

in BOAS, Franz, 2003 (1927) - L'art primitif,  
Ed. Adam Biro, Paris.

## PRÉFACE

FRANZ BOAS

Ce livre tente de donner une description analytique des traits fondamentaux de l'art primitif. L'approche qu'il propose est fondée sur deux principes qui devraient, je crois, guider toute recherche sur les formes de la vie chez les peuples primitifs : le premier est que les processus mentaux sont fondamentalement les mêmes chez tous les hommes d'aujourd'hui, quelle que soit leur race, et quelles que soient les formes culturelles considérées ; le second, qu'il nous faut voir dans tout phénomène culturel le produit de circonstances historiques.

Il a dû exister un temps où l'outillage mental de l'homme, encore très semblable à celui des primates, était différent de ce qu'il est aujourd'hui. Mais cette époque est loin derrière nous : on ne trouve trace d'une organisation mentale inférieure chez aucune des races humaines existantes. Mon expérience personnelle, pour autant qu'elle m'autorise à me prononcer sur des données ethnographiques, me conduit à penser que les processus mentaux de l'homme sont partout les mêmes, indépendamment de toute considération de race et de culture, et quelle que soit l'apparente absurdité des croyances et des coutumes.

Certains soutiennent que l'outillage mental de l'homme primitif serait distinct de celui de l'homme civilisé. Je n'ai jamais vu quelqu'un, placé dans des conditions de vie primitives, à qui cette théorie pourrait s'appliquer. Il y a des hommes qui observent servilement l'enseignement du passé, d'autres qui s'en moquent ; des esprits clairs et des esprits brouillons ; des caractères forts et des caractères irrésolus.

Si le comportement de chacun, quelle que soit la culture à laquelle il appartient, est déterminé par la tradition, l'homme, dans le monde entier, utilise les mêmes méthodes pour traiter le matériau qui lui a été transmis.

L'expérience, traditionnellement, nous a appris à considérer que les événements objectifs obéissent à des causes bien déterminées. En ce domaine règne une causalité inexorable : nos états mentaux sont sans

influence sur le monde extérieur. D'où notre hésitation étonnée devant les techniques de l'hypnose et de la suggestion, où ces distinctions perdent leur netteté. Notre environnement culturel a si profondément imprimé en nous cette manière de voir que nous admettons comme une vérité première l'impossibilité que des phénomènes matériels, en particulier hors du champ des conduites humaines, soient influencés par des processus mentaux, subjectifs. Pourtant, il n'est de vœu ardent dont on ne croie qu'il puisse être exaucé, et les prières que nous faisons pour obtenir de l'aide ou des bénéfices matériels ne diffèrent pas, dans le principe, des efforts de l'homme primitif pour agir sur le cours incontrôlable de la nature. La crédulité avec laquelle nous acceptons des idées fantaisistes en matière de santé, l'essor constant que connaissent des sectes religieuses aux dogmes abscons ou, les modes qui s'imposent jusque dans le champ des théories scientifiques et philosophiques prouvent à quel point notre prétention à une conception rationnelle du monde est fragile.

Quiconque a vécu parmi des tribus primitives, partagé leurs joies et leurs peines, connu avec elles des moments de privation ou d'abondance, et ne voit pas en elles de simples sujets d'étude qu'il s'agirait d'examiner comme une cellule sous un microscope, mais des êtres humains sensibles et pensants, conviendra qu'il n'existe rien de tel qu'un « esprit primitif », qu'une pensée « magique » ou « prélogique », et que chaque individu au sein d'une société « primitive » est un homme, une femme, ou un enfant de la même espèce et ayant la même manière de penser, sentir et agir qu'un homme, une femme ou un enfant appartenant à notre propre société.

Les chercheurs sont trop enclins à oublier que la logique scientifique – cet idéal hors d'atteinte qui vise à découvrir de pures relations de cause à effet qu'aucune émotion ou opinion infondée ne viendrait vicier – n'est pas la logique de la vie. Les sentiments sur lesquels s'appuient les tabous sont omniprésents parmi nous. Je me souviens qu'enfant, lorsque j'assistais à des cours d'instruction religieuse, où l'on ne fait qu'inculquer des dogmes, j'étais totalement inhibé dès qu'il s'agissait de prononcer le mot « Dieu » : il n'y avait pas moyen de m'amener à répondre à une question qui appelait ce mot : « Dieu ». Si j'avais été plus âgé, j'aurais cherché et trouvé, à cette inhibition, une

explication en mesure de me satisfaire. Chacun sait par expérience qu'il est des actes qu'il n'accomplira pas, des idées qu'il repoussera, des mots qu'il ne prononcera pas parce que ces actes sont d'un point de vue émotionnel inacceptables ou que ces idées soulèvent en lui de fortes résistances et impliquent sa vie la plus intime si profondément que les mots se dérobent. On a raison de parler ici de tabous sociaux : il suffit d'ériger ces attitudes en normes, ou en dogmes, pour les transformer en véritables tabous.

Que dire de la magie ? Un adolescent qui verrait quelqu'un cracher sur sa photographie et la découper en morceaux se sentirait, je crois, à juste titre outragé. Je sais que si cela m'était arrivé lorsque j'étais étudiant, je me serais battu en duel. J'aurais tout essayé pour faire à mon adversaire *in natura* ce qu'il m'aurait fait *in effigie* et une victoire n'aurait représenté à mes yeux qu'une compensation au mal qu'il m'aurait fait. Inutile ici de recourir à une interprétation psychanalytique – je ne crois pas que mes sentiments auraient beaucoup différencié de ceux d'autres adolescents. De nouveau, il suffirait d'ériger ce genre de comportement en norme, d'en faire un point de doctrine, pour que nous soyons directement ramenés à des attitudes « magiques ».

Tous ceux qui croient en notre supériorité intellectuelle et en l'incapacité des primitifs à penser clairement liront avec profit le récit des superstitions que le docteur Tozzer a recueilli auprès d'étudiants de l'enseignement supérieur. Les remarques de ceux qui nourrissent ces croyances sont instructives<sup>1</sup>.

D'autres considérations encore devraient nous mettre en garde contre l'hypothèse d'une différence radicale entre mentalité primitive et mentalité civilisée. Cette différence, aimons-nous à croire, tient à une plus grande liberté mentale des individus à l'égard des contraintes sociales, à une attitude de libre critique qui rend possible la créativité individuelle.

Notre formation scientifique, que nous admirons tant, n'a cependant jamais empêché que nos émotions nous égarent, ni que les idées les plus grossières, les plus absurdes, pour peu qu'elles soient présentées avec suffisamment d'énergie, de conviction et d'autorité, soient tenues pour paroles d'évangile. Si quelque chose devait nous en convaincre, c'est

1. A. M. Tozzer, *Social Origins and Social Continuities*, New York, 1925, p. 242 et suiv.

bien la dernière guerre<sup>2</sup> et la propagande à laquelle se sont livrés tant les gouvernements que les personnes privées. Des opinions propagées avec force et des contrevérités distillées avec zèle influenceront des peuples entiers et pas seulement les gens sans instruction. L'intellectuel peut être aussi facilement abusé qu'un homme peu instruit lorsqu'on l'abreuve de pieuses déclarations qui se conforment au code moral de l'époque et du lieu où il vit et entretiennent chez lui le sentiment d'avoir raison. De telles déclarations atténuent le conflit entre paroles et actes et, quand elles viennent des détenteurs de l'autorité, elles donnent à des criminels l'apparence de véritables saints.

Notre connaissance plus étendue du monde objectif nous donne un avantage sur les peuples primitifs. Mais nous faisons un usage assez contestable de ce savoir péniblement acquis grâce au travail de générations successives, et, pour peu qu'une forte émotion nous y pousse, nous sommes pour la plupart prêts à l'oublier pour lui préférer des formes de pensée tout à fait analogues à celles des primitifs.

La méthode si décriée de l'introspection psychologique prouve à tout observateur exempt de préjugés que les causes qui font que l'homme primitif pense comme il le fait sont également opérantes en nous – le comportement des individus, dans chaque cas, étant déterminé par le savoir que la tradition met à leur disposition.

Le second point essentiel qu'il nous faut garder à l'esprit, c'est qu'une culture ne peut se comprendre que comme le résultat d'un processus historique, déterminé dans chaque cas par le contexte social et géographique dans lequel se trouve un peuple et par la façon qu'a celui-ci d'exploiter le matériau culturel en sa possession – que ce matériau soit le produit de sa propre créativité, ou qu'il lui vienne de l'extérieur. Pour les besoins de l'analyse historique, il est d'usage de traiter chaque problème comme une question distincte et de tenter de démêler les différents fils qu'on peut suivre dans l'état présent de cette question. C'est pourquoi nous ne pouvons commencer nos recherches et entreprendre un travail d'interprétation sans nous demander au préalable si l'hypothèse de fond selon laquelle les cultures du monde entier auraient suivi un même développement unilinéaire – auraient toutes évolué dans la même direc-

2. La Première Guerre mondiale [N. d. É.].

tion – peut être considérée comme définitivement prouvée. Si on affirme que la culture a suivi un tel cours, il faut en apporter la preuve en étudiant de manière détaillée les changements historiques survenus dans différentes cultures et en démontrant qu'il existe des analogies dans leur développement.

Or on peut dire avec certitude que les analyses récentes ont définitivement démontré l'impossibilité de dégager de telles homologues, qui nous permettraient d'ordonner les diverses manifestations culturelles selon une classification ascendante où chacune se verrait assigner la place qui lui revient.

Il existe, certes, des facteurs environnementaux, physiologiques, psychologiques et sociaux dont la dynamique peut engendrer des processus culturels similaires dans différentes parties du monde, nous autorisant dès lors à envisager certains événements historiques dans la perspective d'une dynamique plus générale.

Mais les données historiques ne sont pas accessibles et quand la recherche, pour les temps préhistoriques, ne permet pas de comprendre l'ordre de succession de tels ou tels changements culturels, la seule méthode possible est l'approche géographique, l'étude de la distribution des traits culturels. Cette méthode, que Friedrich Ratzel a mise en lumière dans le dernier tiers du siècle passé<sup>3</sup>, a probablement connu ses développements les plus rigoureux aux États-Unis. J'ai été amené à l'utiliser en 1891 dans une étude sur la distribution des contes traditionnels en Amérique du Nord<sup>4</sup>, et elle s'est imposée de plus en plus comme méthode d'analyse des formes culturelles.

Son utilité même a conduit, toutefois, à des excès contre lesquels il serait bon de se prémunir. J'ai attiré l'attention par écrit, en 1911, et dans de nombreuses interventions orales avant et depuis cette date, sur le fait qu'il existe une certaine homologie entre l'universalité des traits culturels et leur ancienneté. Georg Gerland a largement étudié en 1875 le principe sur lequel repose cette hypothèse<sup>5</sup>,

3. Le XIX<sup>e</sup> siècle [N. d. É.].

4. *Journal of American Folk-Lore*, vol. IV, p. 13-20. Voir aussi *Science*, vol. XII (1888), p. 194-196.

5. *Anthropologische Beiträge*, Halle a/S, p. 401 et suiv.

encore que nous ne soyons guère prêts à accepter ses conclusions. L'archéologie préhistorique prouve, de son côté, que certains de ces faits culturels universels remontent à l'époque paléolithique — tels les outils en pierre, le feu, les ornements. La poterie et l'agriculture, qui sont moins universellement répandues, apparaissent plus tard. Les métaux, dont l'usage est encore plus limité dans l'espace, plus tardivement encore.

Des travaux récents ont tenté d'élever au rang de principe général une approche qui ne se révèle pertinente qu'en certaines occasions et demande qu'on prenne quelques précautions. Ainsi Herbert Spinden, dans les travaux qu'il a consacrés à la chronologie de la préhistoire américaine, Alfred Kroeber, dans son analyse des formes culturelles de la côte Pacifique et, il y a peu encore, Clark Wissler ont construit, sur ce principe, un système fondé sur une suite d'enchaînements historiques qui me paraît indéfendable. Que des traits culturels largement répandus prennent des formes spécifiques selon la zone géographique où ils se développent est un truisme qui n'appelle aucune démonstration. Mais que ces développements locaux puissent être ordonnés en une série chronologique, les moins largement répandus étant les plus récents, n'est que partiellement vrai. S'il n'est pas difficile de trouver des phénomènes concentrés dans une région, qui sont plus rarement attestés à sa périphérie, il n'est pas vrai qu'ils soient toujours le produit d'une longue tradition propre à cette région. Non seulement il n'est pas rare, à l'inverse, qu'une idée émanant d'un centre connaisse une large diffusion, mais il ne faut pas toujours en chercher l'origine à l'endroit où elle a connu son plus fort développement. Tout comme des animaux survivent, et prospèrent, dans des régions très éloignées de celle où ils sont d'abord apparus, les phénomènes culturels peuvent se transporter et trouver leur plus haute expression dans des régions situées loin de leur lieu d'origine, ainsi qu'on le constate lorsqu'on étudie les bronzes du Bénin, les sculptures sur bois de Nouvelle-Zélande, les bronzes antiques de Scandinavie, les pierres géantes de l'est de l'Islande ou, encore, les premiers développements de la culture irlandaise et leurs retombées en Europe.

Tout aussi peu sûres sont les méthodes utilisées par Fritz Graebner et Pater W. Schmidt, qui prétendent montrer la stabilité de certaines

corrélations très anciennes et, j'en ai peur, fictives entre différents traits culturels.

Il n'est sans doute pas nécessaire d'insister sur le caractère absolument infondé des travaux d'Elliott Smith, qui cherche à ramener tous les phénomènes ethnologiques à une source unique, et de surcroît tardive d'un point de vue anthropologique, et postule une permanence des formes culturelles qui n'existe nulle part.

Il a souvent été observé que certains traits culturels sont extrêmement tenaces et que des caractéristiques remontant à une très vénérable antiquité survivent encore aujourd'hui. Ceci a pu donner l'impression que la culture primitive est presque toujours stable et qu'elle est restée inchangée depuis des siècles. Mais les faits nous apprennent tout autre chose. Partout où nous disposons d'informations détaillées, la forme des objets et des coutumes nous apparaît dans un état de perpétuel changement. Même si elle reste stable pendant une période donnée, elle connaît ensuite des modifications rapides. Ce processus fait que des éléments qui, à un moment donné, se trouvaient liés les uns aux autres à l'intérieur d'une même construction culturelle finissent par se désolidariser. Certains survivent, d'autres meurent. Dans la mesure où l'on a affaire à des phénomènes objectifs, une forme culturelle pourra se réduire à un assemblage kaléidoscopique de traits variés qui, néanmoins, se réorganiseront en fonction du contexte spirituel changeant de la culture dans laquelle ils s'intègrent, transformant ainsi ce qui était une mosaïque en un tout organique. Meilleure sera l'intégration des éléments concernés, plus cette culture aura de valeur à nos yeux. Je crois qu'on peut dire qu'un assemblage de traits culturels qui ne sont pas organiquement liés les uns aux autres a très peu de chances de survivre sous une forme cohérente, alors que des éléments isolés peuvent connaître une étonnante longévité.

Cet ouvrage n'accorde au problème du développement des styles artistiques particuliers qu'une place secondaire et cherche plutôt à cerner l'ensemble dynamique des conditions qui permettent à ces styles de se constituer. Pour aborder des problèmes historiques précis, il faudrait que nous puissions nous appuyer sur des données bien plus nombreuses que celles dont nous disposons aujourd'hui. Il y a très peu de régions du monde où nous soyons en mesure de retracer la formation

des styles artistiques, que ce soit par le biais de l'archéologie ou celui de la géographie comparative. Les fouilles archéologiques menées sur des sites préhistoriques en Europe, en Asie, et désormais en Amérique, montrent cependant que, de même que les phénomènes culturels de portée générale connaissent des changements constants, les styles artistiques changent et que les ruptures dans la vie artistique des peuples sont souvent étonnamment rapides. Il reste à examiner si le développement des styles artistiques obéit à des lois générales, comme Adama Van Scheltema a tenté de le montrer pour l'art du nord de l'Europe<sup>6</sup>. Le perfectionnement des techniques et des outils ne peut que conduire à des changements culturels dont le cours est déterminé par l'histoire culturelle de chaque peuple. Mais on ne saurait affirmer que les mêmes tendances, seulement modifiées par des circonstances historiques locales, caractérisent le développement des styles artistiques dans le monde entier.

Je souhaite remercier tous ceux qui m'ont aidé à rassembler le matériel qui a servi à illustrer ce livre. Je tiens ainsi à exprimer ma reconnaissance à l'American Museum of Natural History, et en particulier au Dr. Pliny E. Goddard, qui m'a autorisé à faire exécuter des croquis de certaines pièces des collections, après avoir généreusement contribué à leur sélection, et m'a permis d'utiliser des illustrations extraites des publications du musée. Je suis également reconnaissant au Field Museum de Chicago ; à l'United States National Museum de Washington ; au musée de l'Université de Pennsylvanie, à Philadelphie ; au Free Public Museum de la ville de Milwaukee et au musée Linden de Stuttgart, qui m'ont fourni des illustrations. Les dessins ont été réalisés par M. W. Baake, Mlle M. Franziska Boas et Mlle Lillian Sternberg.

6. *Die altnordische Kunst*, Berlin, 1923.

Ed. Adair Biro, Paris.

## INTRODUCTION

Aucun groupe humain, si dures soient ses conditions d'existence, ne consacre tout son temps et toute son énergie à se procurer de quoi se nourrir et s'abriter. Les hommes qu'une situation plus favorable autorise à se préoccuper d'autre chose que de leur subsistance ne passent pas davantage leurs journées à travailler ni, à l'inverse, à ne rien faire. Même les tribus très pauvres produisent des œuvres qui leur procurent un plaisir esthétique, et celles qu'une nature généreuse ou des ressources techniques plus étendues libèrent des soucis de la vie quotidienne consacrent une grande partie de leur énergie à créer des œuvres qui se distinguent par leur beauté.

Il n'est pas d'être humain qui ne connaisse une forme ou une autre de plaisir esthétique. Aussi divers que soient les idéaux du beau, le plaisir que procure la beauté est dans l'ensemble partout du même ordre. Le chant fruste des Sibériens, la danse des Nègres d'Afrique, la pantomime des Indiens de Californie, les pierres sculptées des Néozélandais, les bois taillés des Mélanésien, les sculptures des tribus de l'Alaska exercent sur ces peuples un pouvoir de séduction qui n'est pas différent de celui que nous éprouvons lorsque nous écoutons une chanson, regardons une danse exécutée avec art ou admirons une œuvre ornementale, une peinture ou une sculpture. Le fait même que toutes les tribus connues pratiquent le chant, la danse, la peinture et la sculpture témoigne de ce désir irrépressible de produire des objets dont la forme soit une source de satisfaction, ainsi que de l'aptitude de l'homme à les apprécier.

Toute activité humaine peut prendre une forme qui lui donne une valeur esthétique. Dans un simple cri ou un mot, les composantes de la beauté ne sont pas forcément présentes, sauf effet du hasard. En partie simples réflexes, en partie déterminés par l'usage, les mouvements violents et désordonnés qui résultent d'une vive émotion, les efforts qui accompagnent une poursuite ou les gestes de la vie quotidienne, ne

présentent pas d'intérêt esthétique immédiat. Il en va ainsi de tous les produits du travail humain. On peut étaler de la peinture, tailler un morceau de bois ou un os, ou encore arracher des éclats à une pierre sans nécessairement parvenir à un résultat dont la beauté force l'admiration.

Pourtant, toutes les activités de ce genre peuvent acquérir une valeur esthétique. Les mouvements rythmiques d'un corps ou d'un objet, des formes qui attirent le regard, des suites de sons ou des façons de parler qui plaisent à l'oreille produisent un effet artistique. Le plaisir esthétique naît de nos sensations musculaires, visuelles et auditives, et ces sensations sont le matériau de l'art.

Nous pourrions également parler des impressions qui font appel aux sens de l'odorat, du goût et du toucher. Pour peu qu'ils provoquent des sensations agréables, un bouquet d'odeurs ou un repas gastronomique méritent le nom d'œuvres d'art.

Qu'est-ce qui confère une valeur esthétique à une sensation? Lorsque des opérations techniques atteignent un certain niveau d'excellence, que la maîtrise des processus mis en œuvre est telle qu'elle aboutit à la production de formes types, on appelle *art* cet ensemble d'opérations. Les formes obtenues, si simples soient-elles, peuvent alors être jugées en termes de perfection formelle. Des activités liées au travail – couper, tailler, mouler, tisser –, mais aussi le chant, la danse et la cuisine, peuvent atteindre un excellent niveau technique et prendre une forme appelée à ne plus changer. Les jugements sur la perfection technique d'une forme sont essentiellement des jugements esthétiques. Il n'est guère possible de dire objectivement où passe la frontière entre formes artistiques et pré-artistiques, parce qu'il est impossible de déterminer avec précision où commencent les attitudes esthétiques. Il semble néanmoins certain que partout où un type bien défini de mouvement, une succession précise de sons ou une forme fixe se développent, ce type devient le critère de la perfection de la forme, c'est-à-dire de sa beauté.

Comme de tels types existent dans le monde entier, il nous faut supposer que, pour peu qu'une forme a-typique présente un intérêt esthétique pour un groupe humain, elle sera adoptée sans difficulté, et que nos conceptions de la beauté sont étroitement liées à cette stabilité des formes.

Dans la mesure où une forme type parfaite suppose une technique hautement développée et parfaitement maîtrisée, il doit exister en outre une relation intime entre la technique et le sentiment de la beauté.

On pourrait dire que la notion de réussite est sans objet tant qu'a cours l'idéal de beauté auquel celui qui aspire à être artiste tente de se conformer, même si ses limites techniques l'empêchent d'atteindre cet idéal. C'est l'idée qu'exprime Alois Riegl lorsqu'il dit que la volonté de produire un résultat esthétique est l'essence même de l'œuvre d'art. Cette affirmation nous paraît juste, car il ne fait pas de doute que les individus cherchent souvent à exprimer une impulsion esthétique sans y parvenir. L'objectif qu'ils se fixent présuppose l'existence d'une forme idéale que seuls leurs muscles malhabiles les empêchent d'exprimer de manière adéquate. Autrement dit, ils s'appuient sur un sentiment intuitif de la forme. Pour autant que notre connaissance des œuvres d'art des peuples primitifs nous permette d'en juger, ce sentiment de la forme est inextricablement lié à l'expérience technique. La nature ne semble pas proposer d'idéaux formels – c'est-à-dire de formes stables susceptibles d'être imitées –, sauf dans le cas où un objet naturel se prête à des manipulations quotidiennes, parfois après avoir été soumis à un certain nombre d'opérations techniques. Il semblerait que ce soit la seule manière possible pour une forme de s'imprimer dans l'esprit humain. Le fait même que les productions humaines du monde entier présentent des traits stylistiques accusés témoigne que le sentiment de la forme se développe au travers des activités techniques. Rien n'indique que la simple contemplation de la nature ou d'objets naturels puisse éveiller chez l'homme un sens des formes stables. Rien ne prouve non plus qu'un style de forme bien déterminé puisse naître de la seule puissance d'imagination d'un artisan, si celui-ci n'est pas guidé par une expérience technique qui l'amène à une conscience des formes. On comprend que des formes esthétiques élémentaires comme la symétrie et le rythme ne sont pas seulement le produit d'opérations techniques, mais sont communes à tous les styles artistiques et ne caractérisent aucune région du monde en particulier. Sans une certaine stabilité de la forme des objets produits par l'homme ou d'usage courant, il n'y a pas de style. Cette stabilité de la forme suppose elle-même un haut niveau de développement technique ou, dans quelques cas, l'usage répété d'une même catégorie

de produits naturels. En revanche, une fois que les formes se sont stabilisées, l'imagination peut entrer en action, indépendamment de toute maîtrise technique et, dans ce cas, les capacités de celui qui se veut artiste peuvent trahir sa volonté de produire un résultat esthétique. On pourrait se livrer aux mêmes réflexions à propos de la valeur esthétique des mouvements musculaires dans le domaine de la danse et du chant.

Partout dans le monde, les productions humaines nous prouvent que les formes idéales ont le plus souvent pour fondement les formes types qu'ont développées les techniciens les plus habiles. Parfois, elles constituent autant d'interprétations de formes types plus anciennes. Mais, en l'absence de toute base formelle, la volonté de créer quelque chose qui s'adresse à notre sens de la beauté n'a guère de chance de se manifester.

Les œuvres d'art peuvent nous toucher d'une autre manière. Car l'émotion n'est pas toujours liée à la forme seule, mais peut naître aussi des associations étroites qui se créent entre une forme et les idées qui ont cours chez un peuple. En d'autres termes, quand les formes ont un sens, soit qu'elles rappellent des expériences passées, soit qu'elles aient une valeur symbolique, le plaisir qu'elles nous procurent s'enrichit d'une composante nouvelle. Forme et signification s'allient alors pour élever l'esprit au-dessus de l'état d'indifférence émotionnelle qui est le sien dans la vie quotidienne. C'est l'effet que produisent sur nous une belle sculpture ou une belle peinture, une composition musicale, une pièce de théâtre, ou une pantomime – ces remarques valant tout autant pour l'art primitif.

Parfois ce sont des formes naturelles qui nous donnent un plaisir esthétique. On peut trouver beau le chant d'un oiseau, éprouver du plaisir devant un paysage ou à la vue d'un animal en mouvement, apprécier un goût ou une odeur rencontrés dans la nature, s'arrêter à une sensation agréable. La splendeur de la nature peut nous faire tressaillir d'émotion et une scène réunissant des animaux nous paraître d'une grande force dramatique. Ces exemples ont bien une valeur esthétique. Mais il ne s'agit pas d'art. Alors qu'une mélodie, une sculpture, une peinture, une danse ou une pantomime sont des productions esthétiques parce que ce sont des créations humaines.

La forme et l'activité créatrice humaine sont des caractéristiques essentielles de l'art. Le plaisir ou le sentiment de s'arracher à la quoti-

enneté doivent avoir une base sensorielle, mais ces sensations doivent être liées à une activité humaine ou à son produit.

Il est essentiel de garder à l'esprit que tout effet artistique a une double origine : d'une part, la forme en tant que telle, de l'autre, les idées associées à cette forme. Sans cela, on aboutit à une théorie de l'art qui sacrifie l'un de ces deux aspects. Dans la mesure où les productions artistiques du monde entier, dans les tribus primitives comme dans les nations civilisées, contiennent toujours à la fois un élément purement formel et un élément de signification, il n'est pas acceptable que les études consacrées aux manifestations de l'impulsion artistique partent toutes de l'hypothèse que l'art ne commencerait que lorsque des états émotionnels sont exprimés par des formes significatives, ou selon laquelle encore l'art, comme le langage, serait une forme d'expression. À l'époque moderne, cette opinion se fonde en partie sur le fait, souvent observé, que, dans l'art primitif, les formes géométriques les plus simples peuvent posséder une signification qui ajoute à leur valeur émotionnelle, et que la danse, la musique et la poésie ont presque toujours un sens précis. Pourtant, la signification des formes artistiques n'est pas universelle, et il n'est pas davantage possible de démontrer que cette signification précède nécessairement la forme.

N'ayant pas l'intention d'entrer dans un débat philosophique sur les différentes théories esthétiques, je m'en tiendrai à quelques remarques sur les conceptions de plusieurs auteurs récents qui abordent l'art dans une perspective ethnologique, pour autant qu'elles se rapportent à la question de savoir si l'art primitif exprime des idées précises.

Nos vues concordent pour l'essentiel avec celles de Fechner<sup>1</sup> qui reconnaît l'attrait « direct » qu'exerce l'œuvre d'art, mais prend aussi en compte les éléments associés qui nuancent l'effet proprement esthétique.

Wundt<sup>2</sup> considère que l'étude de l'art doit s'en tenir aux formes qui expriment une pensée ou une émotion. Il écrit ainsi : « Pour la psychologie, l'art occupe une position intermédiaire entre le langage et le mythe... La création artistique nous semble être un développe-

1. G. T. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*.

2. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie*, vol. 3, *Die Kunst* ; 3<sup>e</sup> édition, Leipzig, 1919, p. 5.



ment particulier des mouvements expressifs du corps. Les gestes et le langage sont éphémères. Dans l'art, ils prennent parfois une signification plus haute ; un mouvement fugace peut ainsi revêtir une forme permanente... Toutes ces relations se manifestent surtout dans des œuvres remontant à des périodes relativement anciennes – mais non les plus anciennes –, où les besoins passagers liés à l'expression de la pensée dominent l'art comme le langage. »

Max Verworn<sup>3</sup> écrit de son côté : « L'art est la faculté d'exprimer des processus conscients par les moyens que se donne l'artiste lui-même, de sorte qu'ils puissent être perçus par nos organes sensoriels. Dans ce sens général, le langage, le chant, la musique et la danse sont de l'art, au même titre que la peinture, la sculpture et l'ornementation. Les arts graphiques et plastiques, au sens strict, résultent de notre aptitude à rendre visibles des processus conscients dans des matériaux permanents. »

Richard Thurnwald<sup>4</sup> adopte le point de vue de Wundt lorsqu'il écrit : « L'art, quelque imparfaits que soient ses moyens, est une forme d'expression propre à l'humanité. Ses moyens sont distincts de ceux en usage dans le domaine des gestes, du langage et de l'écriture. Même lorsque l'artiste s'attache à reproduire ce qu'il a à l'esprit, c'est dans le but au moins inconscient de communiquer ses idées, d'influencer autrui. »

Une réflexion d'Yrjö Hirn témoigne de la même vision univoque<sup>5</sup> : « Pour comprendre l'impulsion artistique en tant que tendance à la production esthétique, nous devons la rattacher à une fonction, dont la nature explique les qualités propres à l'œuvre d'art. Les activités tournées vers l'expression des émotions remplissent, croyons-nous, cette condition. »

On voit que la définition de l'art que donnent ces auteurs ne prend en compte que les formes qui expriment des états émotionnels ou des

3. Max Verworn, *Die Anfänge der Kunst*, Iéna, 1920, p. 8. « Kunst im allgemeinsten Sinne ist, wie das Wort schon sagt, ein «Können». »

4. Richard Thurnwald, *Handbuch der vergleichenden Psychologie*, herausgegeben von Gustav Kafka, vol. 1, p. 211.

5. Yrjö Hirn, *The Origins of Art*, Londres, 1900, p. 29.

idées et exclut le plaisir généré par tout élément formel qui n'est pas principalement d'ordre expressif.

Ernst Grosse<sup>6</sup> exprime des vues similaires sous une forme un peu différente. Il insiste sur la finalité pratique des formes artistiques, qui lui paraît jouer un rôle essentiel. Cependant, ces formes, tout en servant d'abord des fins pratiques, satisfont dans le même temps, selon lui, un besoin esthétique propre aux hommes. Ainsi, il soutient que, par leur origine et leur nature la plus profonde, les ornements primitifs n'ont pas de fonction décorative, mais doivent être considérés comme des signes ou des symboles ayant une signification pratique, c'est-à-dire comme des éléments expressifs. Si je le comprends bien, cette signification pratique implique un sens inhérent à la forme.

Emil Stephan<sup>7</sup> conclut de l'étude détaillée qu'il a consacrée à l'art mélanésien que les contraintes techniques ne suffisent pas à expliquer la genèse des formes artistiques. Il pense que tous les ornements ont une fonction représentative, et voit l'origine de l'art dans le processus mental inconscient qui nous conduit à distinguer la forme du contenu de l'impression visuelle, ainsi que dans le désir de donner un caractère permanent à cette forme. C'est pourquoi cette approche de la forme, propre à l'artiste primitif, lui paraît valoir pour l'ensemble des formes artistiques.

Alfred C. Haddon<sup>8</sup> et W. H. Holmes<sup>9</sup> estiment que tous les arts décoratifs dérivent de représentations réalistes. Ils étudient comment des formes résultant d'une technique se transforment en ornements, mais considèrent aussi que ces derniers tentent de reproduire des formes réalistes, qui renvoient à des détails techniques. Henry Balfour<sup>10</sup> est, dans l'ensemble, d'accord avec cette analyse, même s'il insiste sur le rôle des procédés techniques dans la genèse des motifs décoratifs.

6. Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, 1894, p. 292.

7. Emil Stephan, *Südseekunst*, Berlin, 1907, p. 51 et suiv.

8. Alfred C. Haddon, *Evolution in Art*, Londres, 1895.

9. W. H. Holmes, *Origin and Development of Form in Ceramic Art*, Annual Report Bureau of Ethnology, vol. 4, 1886, p. 443 et suiv.

10. Henry Balfour, *The Evolution of Decorative Art*, Londres, 1893.



Gottfried Semper<sup>11</sup> souligne l'importance de la forme telle qu'elle est déterminée par l'usage. Il insiste également sur l'influence des motifs issus de la technique du tissage, qu'on retrouve dans d'autres types de techniques, en particulier dans le domaine de l'architecture.

Alois Riegl<sup>12</sup>, qui fonde essentiellement son argumentation sur le réalisme des sculptures et des peintures paléolithiques, tend lui aussi à souligner l'importance de la représentation dans les formes d'art les plus anciennes. Selon lui, l'étape déterminante serait la tentative de représenter les contours d'un animal sur une surface en deux dimensions qui exige dès lors qu'une ligne idéale se substitue à la forme en trois dimensions telle que nous la connaissons dans l'expérience quotidienne. Il suppose que l'ornement géométrique naît de ce type de traitement de la ligne, dans le respect de certains principes formels.

Si l'on ne tient pas compte de l'enchaînement chronologique qu'il établit entre ces deux aspects, Riegl se démarque des auteurs mentionnés plus haut en ceci qu'il reconnaît que la forme répond à des principes distincts de ceux qui commandent les questions de contenu.

Ce principe formel est défendu avec plus d'énergie encore par Van Scheltema, qui tente de montrer que le traitement des formes dans l'art du Nord de l'Europe, au néolithique, puis à l'âge du bronze et enfin à l'âge du fer obéit à des processus de développement bien précis<sup>13</sup>.

Alfred Vierkandt souligne aussi que tout effet esthétique, quel que soit le domaine artistique, repose essentiellement sur un élément formel<sup>14</sup>.

11. Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten*, 1860.

12. Alois Riegl, *Stilfragen*, 2<sup>e</sup> édition, Berlin, 1923, p. 2 et suiv.

13. F. Adama Van Scheltema, *Die altnordische Kunst*, Berlin, 1923. On trouvera une recension complète des travaux sur l'art primitif jusqu'en 1914 dans Martin Heydrich, *Afrikanische Ornamentik, Internationales Archiv für Ethnographie*, supplément au vol. XXII, Leyde, 1914. Voir aussi la bibliographie dans Eckert von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin, 1923 ; et dans Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, Munich, 1923. On trouvera également une excellente analyse du sujet dans Elizabeth Wilson, *Das Ornament* (mémoire de l'université de Leipzig).

14. « Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX, Berlin, 1925, p. 338 et suiv. Voir aussi *Jahrbuch für historische Volkskunde*, vol. II ; *Vom Wesen der Volkskunst*, Berlin, 1926 ; Rafael Karsten, *Civilization of South American Indians*, New York, 1928.

## LES ÉLÉMENTS FORMELS DANS LES ARTS GRAPHIQUES ET LES ARTS PLASTIQUES

Le corpus sur lequel nous nous appuyons pour étudier la valeur artistique des objets de facture primitive prouve que, dans la majorité des cas, nous avons affaire aux produits d'une industrie supposant déjà un haut niveau d'habileté mécanique. Il en va ainsi, par exemple, des ivoires sculptés des Eskimo, des vêtements en fourrure des Tchoukches, des bois sculptés de la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, de Nouvelle-Zélande, des Marquises, ou d'Afrique centrale, du travail du métal tel qu'il est pratiqué en Afrique, des « appliqués » et des broderies de la région du fleuve Amour, des poteries des Indiens Pueblo, en Amérique du Nord, ou encore des bronzes scandinaves antiques.

Il existe entre la virtuosité technique et la perfection artistique une relation étroite qui apparaît bien lorsqu'on étudie l'art des tribus ne possédant qu'un seul type d'industrie. Si certains peuples, comme les Nègres d'Afrique ou les Malais, ont des industries diversifiées incluant la sculpture, la vannerie, le tissage, la métallurgie et la poterie, il en est d'autres chez qui la gamme des activités industrielles est si réduite que presque tous les ustensiles nécessaires à la satisfaction de leurs besoins sont fabriqués selon le même procédé.

Les Indiens de Californie, dont la principale industrie est la vannerie, sont un excellent exemple de société de ce genre. Leurs biens domestiques — éléments de rangement, récipients de cuisine, mortiers pour préparer la nourriture, berceaux d'enfants, instruments de portage — sont pour l'essentiel des ouvrages de vannerie. Comparée à cette industrie, la production d'armes et d'outils joue chez eux un rôle insignifiant. Ils n'ont guère développé de techniques de construction des maisons et des canoës, ni de sculpture sur bois ou de peinture, et s'ils sont capables de prouesses avec les plumes d'oiseaux, c'est la seule autre activité où ils font preuve d'une habileté hors du commun. Ils consacrent donc une grande partie de leur temps à fabriquer des vanneries. Leur virtuosité atteint en ce domaine un niveau exceptionnel :

Lors de l'interprétation de ce chant, le chanteur regarde vers l'ouest et marche vers l'avant. Le mot « végétation » est exprimé en levant les mains vers le haut l'une après l'autre ; le « panier » est exprimé en décrivant un grand cercle avec les mains qui se rejoignent devant le corps. Ce geste décrit l'action qui consiste à porter un panier. Le mot « marche » est indiqué en étendant les mains devant le corps et en les agitant de plus en plus haut.

L'exemple suivant est extrait d'un chant kwakiutl<sup>50</sup> :

Je vais par le monde en mangeant partout avec  
Cannibale-de-l'extrême-nord-du-monde.

Je suis allé au centre du monde ; Cannibale-de-l'extrême-nord-du-monde  
crie « nourriture ».

Le danseur accompagne de mouvements ce chant interprété par un chœur. Il fait trembler ses bras de droite à gauche. Aux mots « je vais », il tend les bras sur un côté ; pour « par le monde », il leur fait décrire un cercle ; pour « je », il avance puis recule alternativement les épaules ; pour « en mangeant partout », il tend la main droite comme s'il prenait de la nourriture qu'il porte ensuite à sa bouche, tandis que, de la main gauche, il décrit un grand cercle qui indique « partout » ; pour « Cannibale-de-l'extrême-nord-du-monde », il ramène les deux mains vers l'intérieur et dirige le bout de ses doigts vers sa bouche, ce qui signifie « le mangeur » ; « je suis allé » est exprimé de la même façon que « je vais » ; lorsque « Cannibale-de-l'extrême-nord-du-monde crie « nourriture » pour moi », le danseur fait le signe de l'esprit cannibale, puis il écarte les bras vers l'arrière, les paumes vers le bas, et baisse la tête, adoptant ainsi l'attitude de l'esprit cannibale en train de crier « nourriture ». Au moment où sont chantés les mots « au centre du monde », le danseur se trouve devant le feu et regarde vers le fond de la maison, qui représente le centre du monde, avec l'attitude caractéristique du cannibale.

L'étape suivante dans le développement des mouvements accompagnant les chants conduit à des pantomimes et, en fin de compte, à de véritables représentations théâtrales.

50. Franz Boas, « Social Organisation and Secret Societies of the Kwakiutl Indians », *Annual Report of the United States National Museum*, 1895, p. 547.

In BOAS, Franz, 2003 (1929). L'Art primitif, Ed. Adair Biko, Paris.

## CONCLUSION

Nous avons à présent achevé notre étude des formes d'art primitif, et le temps est venu de récapituler les résultats de nos observations.

Nous avons vu que l'art émane de deux sources : la recherche de la maîtrise technique d'une part, l'expression des émotions et de la pensée, dès que celles-ci prennent des formes types, d'autre part. Plus la maîtrise de la forme par rapport à des mouvements non coordonnés est énergique, plus le résultat est esthétique. Le plaisir artistique est donc fondé essentiellement sur la réaction de notre esprit aux formes. Le même genre de plaisir peut découler des impressions procurées par des formes non issues du travail de l'homme mais, bien qu'elles éveillent une réaction esthétique du même type que celle ressentie devant une œuvre d'art, ces impressions ne peuvent pas être considérées comme artistiques. Ces formes ne doivent être prises en considération que lorsqu'il est question des réactions esthétiques et doivent être exclues de la réflexion si l'on se trouve dans le cadre de la production artistique.

L'effet esthétique du travail artistique qui se dégage de la seule maîtrise de la technique est fondé sur le plaisir que cette maîtrise engendre ainsi que sur celui donné par la perfection de la forme. L'appréciation de la forme peut avoir pour effet d'élever l'esprit, mais là n'est pas son effet premier. Cette appréciation provient en partie du plaisir que ressent le virtuose quand il surmonte des difficultés techniques qui défiaient son ingéniosité. Tant que l'on ne voit pas de sens plus profond dans la signification de la forme, son effet, pour la majorité des individus, est agréable, mais ne permet pas de s'élever.

Nous avons vu que, dans les différents arts, des principes formels précis se manifestent. Nous n'avons pas tenté d'en expliquer l'origine, mais nous avons admis qu'ils existent dans l'art du monde entier et c'est la raison pour laquelle nous considérons ces principes comme les plus anciens et les plus fondamentaux de tout art. Dans les arts graphiques et plastiques, ces éléments sont la symétrie, le rythme et l'accentuation des

formes. Nous avons constaté que la symétrie était en règle générale bilatérale, et suggéré que cela est peut-être dû à la symétrie des mouvements manuels autant qu'à l'observation de la symétrie bilatérale chez l'homme et l'animal. Nous avons également constaté que la répétition rythmique se présente généralement sous forme de bandes horizontales, et remarqué qu'en général les objets naturels de type similaire – tels que les forêts, les montagnes et les nuages, ou les pattes, le corps et les membres – sont disposés en strates horizontales. Les formes rythmiques semblent plus étroitement liées aux processus techniques, bien que l'on trouve d'autres causes de répétition rythmique dans la poésie. Les processus techniques les plus simples produisent une répétition simple des mêmes motifs, tandis que, grâce à une virtuosité croissante, des agencements plus complexes deviennent la règle. Plus la virtuosité est grande, plus les rythmes susceptibles d'être figurés sont complexes. Les artistes primitifs semblent être bien plus aptes que nous à apprécier le rythme.

Le désir de souligner les formes se remarque dans l'application de lignes sur les bordures. Nous avons également constaté la tendance des motifs de bordures à devenir exubérants et à empiéter sur le champ décoratif. La tendance à ajouter des ornements à des endroits importants des objets décorés et à diviser le champ décoratif selon des principes normalisés est tout aussi importante.

Si les caractéristiques prises en compte jusqu'à présent sont communes à l'art dans le monde entier, elles n'expliquent pas le style des différentes aires. Nous avons abordé ce problème dans le détail en ce qui concerne l'art décoratif. Notre attention avait tout d'abord été retenue par le fait que l'on confère à l'art purement formel, ou peut-être plus exactement, à l'art qui apparaît comme tel, un sens doté d'une valeur émotionnelle qui n'appartient pas à la seule beauté de la forme. C'est là un élément expressionniste, commun à un grand nombre de formes d'art primitif, et efficace aussi parce que, dans l'esprit des tribus, certaines formes sont le symbole d'un éventail limité d'idées. Plus l'association entre une forme et une idée précise est forte, plus le caractère expressionniste de l'art ressort clairement. Cela vaut pour les arts graphiques et plastiques, aussi bien que pour la musique. S'ils sont associés à un sens précis, une forme géométrique (pour les premiers) ou un ensemble de sons, un type particulier de phrasé musical (pour la

musique), suscitent des émotions précises ou même des concepts. Une étude de ces relations montre également que la réaction à la forme doit nécessairement être uniforme pour que l'art expressionniste soit efficace, condition qui n'est pas remplie dans nos sociétés modernes, si bien que l'art expressionniste ne peut parler qu'à un cercle d'adeptes qui suivent la ligne de pensée et les sentiments élaborés par un maître. L'art symbolique peut encore s'épanouir dans le cas de quelques symboles dont les associations normalisées valent pour l'ensemble d'entre nous.

La vaste répartition des formes symboliques et leur peu de ressemblance avec les objets qu'elles symbolisent nous a conduit à nous intéresser à leur histoire. Nous avons étudié en particulier la théorie qui énonce que toute reproduction artistique est par essence naturaliste et que la géométrisation n'augmente que lorsque l'artiste essaie d'introduire des idées qui ne sont pas inhérentes à l'objet. Nous avons vu que cette théorie n'est pas valide, parce que la représentation réaliste et la géométrisation proviennent de sources distinctes. Le contraste entre ces deux tendances n'apparaît pas aussi clairement dans les arts plastiques que dans les arts graphiques. Dans les premiers, ce contraste est plus fréquent dans le traitement de la surface que dans le contour général. Dans les seconds, le problème est complexifié par les difficultés qu'implique la représentation d'un objet en trois dimensions sur une surface en deux dimensions – problème que l'artiste doit résoudre. Il existe pour cela deux moyens : soit une représentation en perspective de l'objet tel qu'il apparaît à un moment donné, soit la décision que l'objectif essentiel est de figurer toutes les parties caractéristiques, qu'elles soient toutes visibles d'un seul point de vue ou non. La première méthode, où l'on insiste sur les traits contingents, est la méthode impressionniste ; la seconde, où l'on souligne les éléments dont on considère qu'ils constituent les qualités fondamentales de l'objet, est la méthode expressionniste. Les deux méthodes que l'on a nommées « perspective » et « symbolique » sont totalement distinctes et il est impossible de développer l'une à partir de l'autre. Nous avons aussi vu que la méthode perspective ne peut être appliquée de façon cohérente qu'avec l'introduction du principe qui veut que les parties qui sont au centre du champ de vision soient laissées dans le flou et du principe de dépendance de la couleur par rapport à ce qui l'environne. Les deux ont déjà été expérimentées de nos

jours, sans faire l'unanimité. Le principe de la méthode symbolique se révèle toujours d'une application plus ou moins vacillante. Il arrive que l'on essaie de soumettre le contour aux lois de la perspective, tout en conservant une grande liberté dans le traitement détaillé des symboles considérés comme importants. La peinture égyptienne, avec son indécision entre les vues de face et de profil, est de ce type. Dans d'autres cas, le réalisme du contour est entièrement sacrifié, et la forme peut être réduite à un simple assemblage de symboles.

Une certaine théorie avance l'idée que les ornements géométriques se sont développés à partir de la dégénérescence des motifs en perspective ; en partie peut-être aussi à partir de celle des motifs symboliques. On pense que le symbole, ou l'objet représenté, a été mal compris et que, au fil du temps, à force d'un laisser-aller, de représentations négligées et inexactes, les formes sont devenues fragmentaires et ont fini par perdre toute ressemblance avec les originaux. Il est impossible d'accepter cette théorie, car les conditions dans lesquelles le laisser-aller prétendu se produit sont rarement réalisées. Il n'existe pas de travail négligé dans une culture primitive encore préservée. Des malentendus peuvent surgir dans les cas d'emprunts de motifs ou lors de la transformation graduelle des concepts qui trouvent leur expression dans l'art décoratif, mais c'est dans la production industrielle que l'on trouve un véritable laisser-aller. L'observation de quelques cas de ce genre nous a permis de montrer que cela ne mène pas à de la géométrisation, mais à la croissance d'une singularité comparable à celle qui caractérise notre écriture manuelle. On ne peut pas nier que, dans de tels cas, une possibilité de réinterprétation avec des changements conséquents des formes se présente, mais ces cas ne sont pas fréquents. D'un autre côté, nous avons pu montrer que la traduction de significations réalistes en formes géométriques est très commune. Nous l'avons prouvé grâce à une comparaison détaillée du style de peinture et de broderie des Indiens des Plaines d'Amérique du Nord, qui est pratiquement identique partout, alors que les interprétations varient selon les tribus. Ce phénomène correspond à la tendance générale qui consiste à conserver les formes sans les modifier, en les dotant d'une signification nouvelle en accord avec les principaux intérêts culturels du peuple. Nous avons remarqué la prédominance de la même tendance concernant les légendes folkloriques et

les rituels. La géométrisation de modèles réalistes est donc une explication générale inacceptable. Dans la majorité des cas, elle semble plutôt due au penchant de l'homme à donner une signification aux formes géométriques, tout comme nous aimons lire du sens dans la forme des nuages et des montagnes. Nous avons également eu l'occasion de décrire quelques cas illustrant ce processus.

Autre chose nous empêche de considérer la géométrisation comme un processus historique général. Il n'arrive que très rarement que les étapes soient réparties de telle façon que l'on peut prouver qu'elles se suivent dans le temps. Le plus souvent, elles sont toutes présentes au même moment chez les mêmes peuples.

Toutes ces remarques nous ont conduit à la conclusion que les formes stylistiques qui comprennent, dans une plus ou moins grande mesure, des éléments géométriques constants sont décisives pour la détermination du mode de représentation. Conclusion qui nous a donc menés à essayer de trouver les principes qui sous-tendent les styles d'art.

Nous avons abordé ce sujet par l'examen de quelques formes d'art, en commençant par la comparaison d'un grand nombre de styles artistiques qui font usage de la spirale. Nous avons trouvé dans chacun des traits caractéristiques, tant au niveau de la forme des spirales que du traitement du champ décoratif. De la même façon, nous avons constaté que, dans l'art des Indiens d'Amérique du Nord, toutes les tribus utilisent le même genre de triangles et de rectangles, mais qu'il existe des différences typiques au niveau du traitement du champ décoratif. L'étude s'est poursuivie dans le détail par un examen de l'art décoratif du nord de la côte Pacifique, qui est d'un caractère hautement symbolique. Cet exemple nous a appris un point supplémentaire, à savoir que, dans l'art symbolique, le choix des symboles est d'une importance décisive pour la définition du style, et que leur disposition est sujette au même traitement formel que le champ décoratif, qui régit la disposition des motifs géométriques.

À partir de cette étude, nous pouvons conclure que les types particuliers de motifs géométriques qui entrent dans la catégorie des formes figuratives aussi bien que le traitement du champ décoratif déterminent le caractère de la figure, et que le degré de réalisme dépend de l'importance relative des éléments géométriques et figuratifs. Lorsque

c'est la tendance purement décorative qui prévaut, les formes sont géométriques et hautement normalisées ; lorsque c'est l'idée de représentation, les formes sont au contraire plus réalistes. Toutefois, l'élément formel qui caractérise le style est toujours plus ancien que le type particulier de représentation. Ce qui ne signifie pas qu'il n'existe pas de représentations antérieures, mais que le mode de représentation a toujours été déterminé par des éléments formels d'origine distincte.

Le modèle d'expression artistique qui émerge d'un long processus d'accumulation, déterminé par une multiplicité de causes, façonne la forme de l'œuvre d'art. On en reconnaît la permanence dans les cas où une forme utile qui a perdu sa fonction subsiste en tant qu'élément décoratif, dans l'imitation avec de nouveaux matériaux de formes naturelles utilisées à un moment donné comme ustensiles, et dans le transfert de formes d'une technique vers une autre. Le caractère immuable du modèle empêche l'artiste d'employer des formes naturelles non modifiées à des fins décoratives : son imagination est bridée par le modèle. Dans les cas où s'exerce une plus grande liberté d'action, il se peut que la valeur figurative ne soit pas sérieusement entamée. C'est le cas, par exemple, des décors orientaux en palmette et des ornements d'oreille des îles Marquises, où autrefois deux divinités étaient représentées dos à dos, alors qu'elles sont remplacées de nos jours par deux jeunes filles sculptées sur une balançoire exactement dans la même position. Lorsque le modèle est hautement formel et non adapté à la représentation, il peut en résulter une géométrisation apparente. La distinction entre ces deux aspects est très claire dans les cas où la pictographie et l'art géométrique symbolique apparaissent côte à côte.

L'art du nord de la côte Pacifique prouve également qu'il ne faut pas supposer le style d'une tribu toujours uniforme, car il est très possible que dans différentes industries, particulièrement lorsqu'elles sont dévolues à différentes parties de la population, des styles distincts puissent avoir cours. L'excellence et la persistance d'un style, aussi bien que la multiplicité des formes, dépendent du degré de perfection de la technique. Nous avons donc vu que, dans les cas où le travail technique est effectué seulement par les hommes, ce sont ces derniers qui sont les artistes créateurs ; que lorsque ce sont les femmes qui assurent

une grande part du travail technique, elles ne sont pas moins productives ; et que lorsque chacun des deux sexes s'occupe d'industries différentes, il peut développer des styles distincts. Il est cependant plus fréquent que le style d'une industrie dominante s'impose face aux productions d'une autre technique. Le tissage à partir de matériaux grossiers, par exemple, semble avoir été une source féconde de modèles reproduits sur les peintures, les sculptures ou les poteries.

Si l'on compare les éléments fondamentaux des arts graphiques et plastiques – les arts de l'espace – avec ceux de la poésie, de la musique et de la danse – les arts du temps –, certaines différences et certaines similitudes apparaissent. Les deux catégories ont en commun le rythme, et il semble vraisemblable que le rythme du processus soit une simple expression dans l'espace du rythme temporel, dans la mesure où les mouvements rythmiques spatiaux se traduisent par des formes rythmiques lorsqu'ils sont appliqués à des activités techniques. On peut peut-être aussi parler dans les deux types d'art de tentatives d'accentuation des formes closes, car il est fréquent de rencontrer des phrases musicales et des idées isolées en poésie, qui sont closes par ce que l'on pourrait appeler une « chute décorative », composée de refrains ou de codas. Des éléments similaires peuvent également apparaître, au début, comme des introductions. La symétrie, en revanche, est totalement absente des arts purement temporels, puisqu'un ordre temporel inversé ne donne pas l'impression de symétrie, comme c'est le cas pour les arts spatiaux. Elle n'apparaît que dans la disposition symétrique des phrases. La danse comprend des éléments à la fois des arts de l'espace et des arts du temps. Par conséquent, les principes des premiers peuvent être clairement observés dans les formes de danse. Les mouvements rythmiques et l'ordre spatial rythmique, la symétrie de position et de mouvement, ainsi que l'accentuation et l'équilibre des formes sont essentiels dans les formes de danse esthétiques.

Les arts graphiques et plastiques doivent une bonne part de leur valeur émotionnelle aux valeurs figuratives et symboliques des formes. C'est tout autant le cas pour la littérature, la musique et la danse. La narration et la poésie, tant qu'elles comportent des mots intelligibles, ont toujours un sens qui peut avoir une signification profonde, car elles touchent aux aspects de la vie dispensateurs d'émotions. Il y a fréquem-

ment un sens supplémentaire lorsque les mots ont une signification symbolique ultérieure liée à des croyances religieuses ou à des concepts philosophiques. Il arrive aussi fréquemment que, dans la musique et la danse, la signification symbolique soit liée aux formes.

Nous voici parvenus à la fin de nos observations, mais une question reste encore à poser. Nous avons vu que le désir d'expression artistique est universel. On pourrait même dire que la majorité des populations des sociétés primitives ressentent plus fortement que l'homme civilisé le besoin d'embellir leur vie, à tout le moins plus que ceux qui la passent à satisfaire la nécessité urgente d'acquisition de maigres moyens de subsistance. Mais parmi d'autres aussi, le désir de confort a souvent pris le pas sur le désir de beauté. Chez les peuples primitifs, καλόν κ'αγαθόν coïncident. Le bon se confond avec le beau. Ont-ils alors le même enthousiasme pour l'appréciation esthétique que l'on rencontre chez une partie des nôtres au moins ? Je pense que l'on peut affirmer sans risque que, dans le domaine restreint de l'art propre à chaque peuple, leur plaisir devant la beauté est très semblable au nôtre : intense chez une minorité, superficiel au sein de la masse. La propension à s'abandonner à l'exaltation induite par l'art est probablement plus grande chez les primitifs, parce que la retenue conventionnelle de notre époque n'existe pas sous les mêmes formes dans leur vie. C'est le caractère multiple de ses manifestations qui distingue le sentiment esthétique moderne du même sentiment chez les peuples primitifs. Nous ne sommes pas autant enfermés dans un style normalisé. La complexité de notre structure sociale et nos intérêts plus variés nous permettent de voir une beauté imperceptible aux sens de peuples vivant dans des cultures moins ouvertes. C'est la nature de l'expérience, et pas une différence de structure mentale, qui détermine la différence entre la production et l'appréciation artistiques des modernes et celles des primitifs.

## PLANCHES

- Planche I. Vannerie maidu (in Roland B. Dixon, *Basketry Designs of California*, Bull. Am. Museum of National History, Vol. 17).
- Planche II. Peinture corporelle d'une habitante des Iles Andaman (in Brown, *The Andaman Islanders*).
- Planche III. Maison mélanésienne.
- Planche IV. Textiles péruviens (in Charles W. Mead, *Boas Anniversary Volume*, planche X).
- Planche V. Gobelets à koumis, Yakoutes, (in W. Jochelson, *Boas Anniversary Volume*, planche XXI).
- Planche VI. Costume de chaman, Fleuve Amour (A. M. N. H.).
- Planche VII. Sac tissé, Colombie britannique (A. M. N. H.).
- Planche VIII. Couverture tissée, Nouvelle-Zélande (United States National Museum).
- Planche IX. Figure sculptée, Colombie britannique, Linden Museum, Stuttgart.
- Planche X. Couverture chilkat, Musée ethnologique de Copenhague.
- Planche XI. Couverture en écorce de cèdre, Colombie britannique, British Museum.
- Planche XII. Couvertures en laine de chèvre de montagne, Bella Coola, Colombie britannique.
- Planche XIII. Pilier de maison, région d'Eburne, delta du fleuve Fraser, Colombie britannique.
- Planche XIV. Paniers tingit (dans G. T. Emmons, *The Basketry of the Tlingit Indians*).
- Planche XV. Paniers en vannerie imbriquée, Colombie britannique et État de Washington.