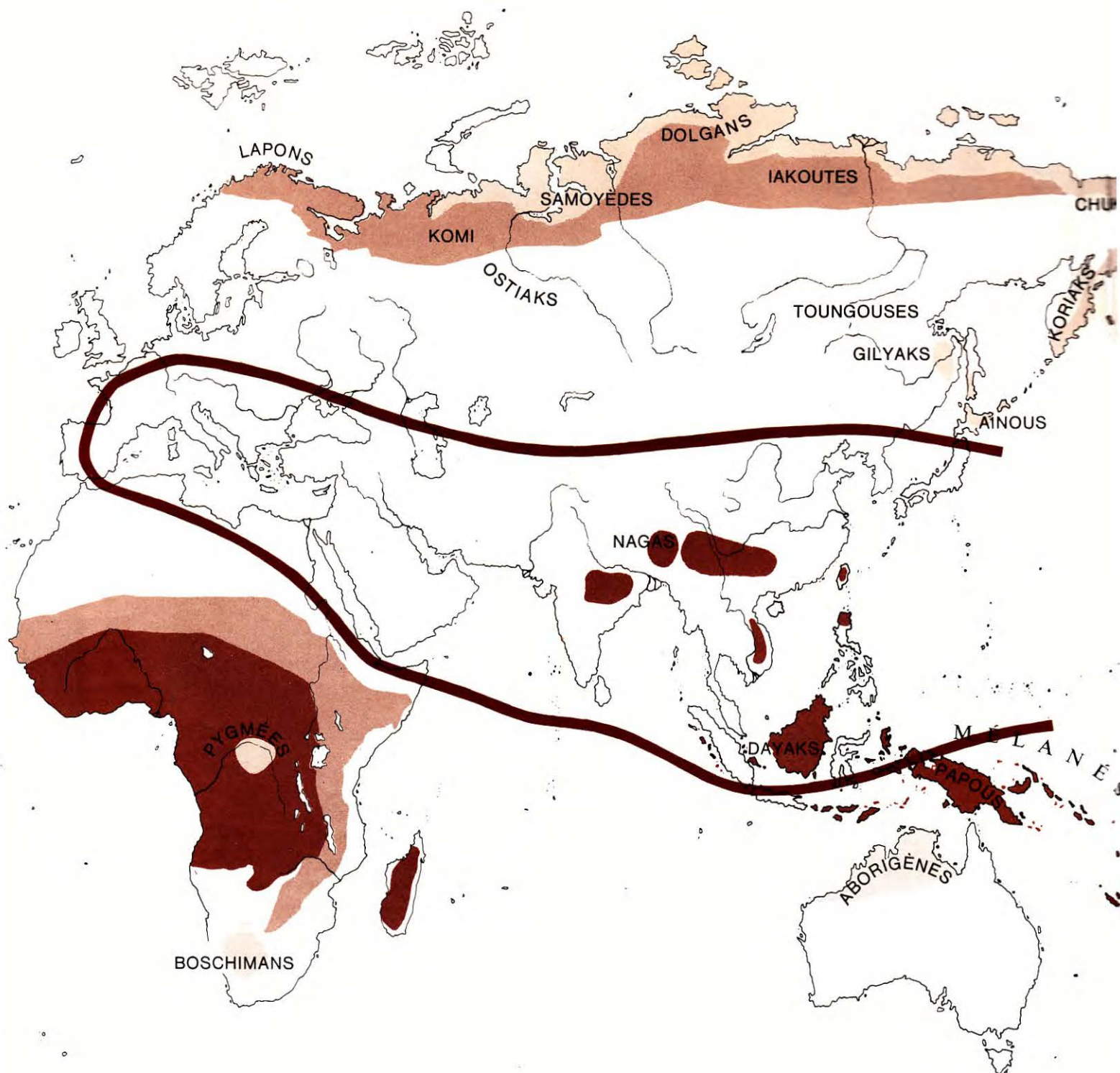


LES MERVEILLES
DES GRANDES
CIVILISATIONS



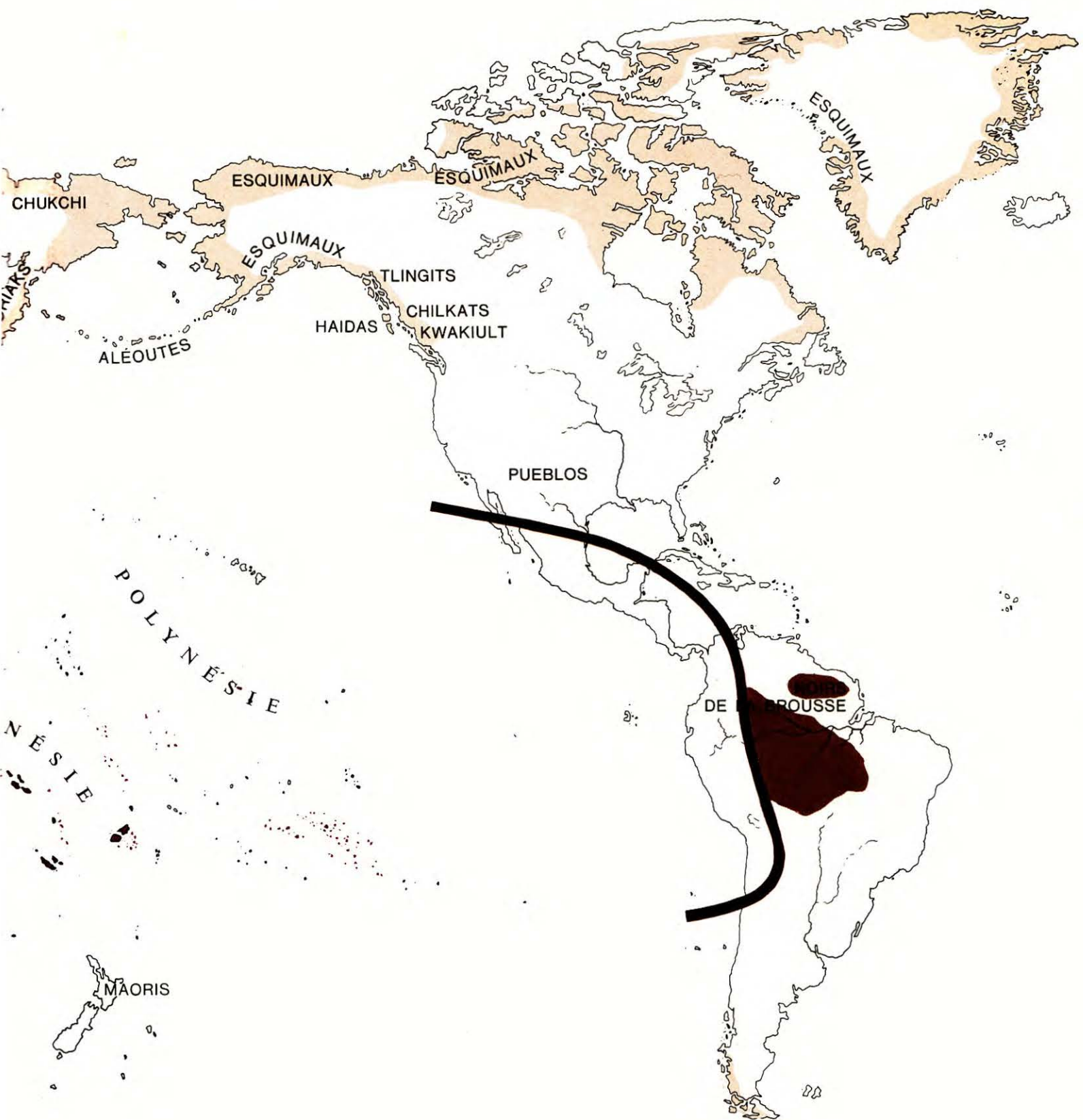
Les Cultures primitives aujourd'hui

par rapport aux cultures évoluées d'autrefois

Zone d'anciennes cultures évoluées



Régions où l'on trouve encore des peuples cha







L'HOMME PRÉHISTORIQUE ET PRIMITIF

ANDREAS LOMMEL

Directeur du Musée d'Ethnologie de Munich

Traduit de l'anglais par
MARIE-LAURE LE GAL

Pages précédentes : **Figure de femme Balouba.** *Détail de l'illustration 97, page 165.*

© THE HAMLYN PUBLISHING GROUP LIMITED, LONDRES, 1966 © ÉDITIONS DE CRÉMILLE, GENÈVE, 1969

General Editors

TREWIN COPPLESTONE
London

BERNARD S. MYERS
New York

IMPRIMÉ EN HOLLANDE PAR N.V. DRUKKERIJ SENEFELDER - AMSTERDAM

Table des Matières

8	Préface	L'art primitif et nous
10	Introduction	Ce que l'on entend par cultures « primitives » Grandes lignes de l'histoire des cultures primitives Les cultures évoluées et les cultures primitives L'homme primitif
14	Les Chasseurs	L'origine de l'homme Art et pensée des peuples chasseurs Importance du chamanisme L'art des grottes franco-cantabriques Diffusion du style animalier Styles des peuples chasseurs Le harpon
47	Les Fermiers	La période mésolithique en Europe septentrionale Le style chasseur « secondaire » Les débuts de l'agriculture Les premières cités du monde Les dernières cultures primitives en Europe
70	Les Nomades	L'art des steppes Le style « rayons X », la spirale et le cerf Les pâtres et les fermiers des steppes asiatiques Le style nomade en Chine et en Asie du Sud-Est
76	Indonésie et Océanie	L'Asie du Sud-Est pendant la préhistoire Serpents, dragons et spirales Le <i>naga</i> de Bornéo Le « <i>naga</i> en volutes » et le « <i>naga</i> -mère » L'art « circum-Pacifique »
102	Motif et variante	Le culte des ancêtres La diffusion de la « figure accroupie » L'origine de la « figure accroupie » Les coupeurs de têtes, le culte de la tête de mort et les <i>korvars</i> L'ours Le problème des peintures rupestres Changement de signification et stylisation La figure aux « genoux fléchis »
135	L'Amérique	Les premiers Américains L'art des Indiens L'Asie et l'Amérique
140	L'Afrique	Les sources de l'art africain L'âge de la pierre en Afrique L'art nègre L'Afrique et l'Europe L'art africain aujourd'hui

Planches en couleurs

1	Peinture rupestre : animaux de la chasse. Lascaux	25	55	Bol incrusté de style chimu. Pérou	95
2	Peinture rupestre : chevaux. Lascaux	26	56	Bol en argile peinte de style chama. Pérou	95
3	Peinture rupestre : bison. Altamira	26	57	Tissu de style chimu. Pérou	96
4	Peinture rupestre : homme et bison. Lascaux	27	58	Dérive de radeau sculptée. Pérou	105
5	Peinture rupestre : chevaux et bouquetins. Lascaux	28	59	Poteau de porte mélanésien. Nouvelle-Calédonie	106
6	Peinture rupestre : cheval. Lascaux	28	60	Châle peint d'un Indien chilkat	106
7	Masque esquimau d'Alaska	29	61	Masque indonésien de l'île Saibai	107
8	Peinture rupestre : quadrillage. Lascaux	30	62	Sculpture sur bois maori. Nouvelle-Zélande	108
9	Masque esquimau d'Alaska	31	63	Tête d'ancêtre de Nouvelle-Bretagne. Mélanésie	108
10	Masque esquimau d'Alaska	32	64	Tête d'ancêtre maori de Nouvelle-Zélande	108
11	Fragment de broderie péruvienne	33	65	Masque représentant une vieille femme de la tribu miská	108
12	Vase en argile peinte, fait par les Indiens Pueblos	33	66	Tête d'ancêtre des Nouvelles-Hébrides. Mélanésie	109
13	Peinture rupestre : taureaux sur un aurochs. Lascaux	34	67	Tête d'ancêtre; style de la vallée du Sépik. Nouvelle-Guinée	110
14	Relief sur roche de la « Vénus de Laussel »	35	68	Figure destinée à écarter les mauvais esprits, des îles Nicobar	110
15, 16	Détails d'un tapis de laine venant de Pazyryk	36	69	Bouclier peint et sculpté; style de la vallée du Sépik	111
17	Peinture <i>ranka</i> tibétaine : Bouddha en méditation	37	70	Figure de proue des îles Salomon. Mélanésie	111
18, 19	« La danse du Léopard ». Fresque de Catal-Hüyük	38	71	Masque mélanésien des Nouvelles-Hébrides	112
20	Tête de tigre en bronze incrusté. Période Chou	39	72	Chapeau de chasse pointu aléoute, d'Alaska	113
21	Vase sacré en bronze. Période Shang	40	73	Urne avec un visage, de Nouvelle-Guinée; style de la vallée du Sépik	114
22	Socle de tambour en forme de grues et de serpents. Période Chou	49	74	Vase en forme de tête, de style paracas. Pérou	114
23	Ornement en bronze représentant des animaux. Chine du Nord	50	75	Masque de culture mixtèque à mosaïque de turquoise. Mexique	115
24	Masque en bronze. Période Han	51	76	Ornement mixtèque en turquoise. Mexique	116
25	Plaque en bronze de la région de l'Ordos : « chevaux superposés »	52	77	Tissu peint de style chimu, du Pérou	116
26	Texte indonésien de l'île Sumba	53	78	Tête maya en bois représentant le dieu du Maïs. Honduras	117
27	Tête de licorne en bronze. Période Han	54	79	Manteau orné d'yeux de jaguar de style tiahuanaco. Pérou	118
28	Boucle de ceinture en bronze incrusté. Période Han	55	80	Tapisserie avec une tête de jaguar de style tiahuanaco. Pérou	119
29	Textile batak, de Sumatra	55	81	Vase de libation de style tiahuanaco. Pérou	120
30	Vase peint chinois du Néolithique	56	82	Peinture rupestre : bétail. Tassili-n-Ajjer	145
31	Ornement maori en jade	57	83	La « Dame blanche de Aouanrhet ». Tassili-n-Ajjer	146
32	Bol incisé; style du Sépik. Nouvelle-Guinée	57	84	Peinture rupestre : main et figures. Libye	147
33	Hache et gourde des îles Salomon. Mélanésie	58	85	Peinture rupestre : main, figure et points. Rhodésie	147
34	Eolithes olmecs en jade, de Vera Cruz. Mexique	59	86	Peinture rupestre : bétail et figures. Tassili-n-Ajjer	148
35	Bande de tissu, ornée de bateaux, de la région de Kroe. Sumatra	59	87	Peinture rupestre : combat d'archers. Libye	149
36	Tête de bâton sculpté d'un sorcier batak. Sumatra	60	88	Peinture rupestre : cérémonie de la pluie. Rhodésie	149
37	Pendentif maori <i>hei-tiki</i> en jade	61	89	Peinture rupestre : chasse au rhinocéros. Afrique du Sud-Ouest	150
38	Figure d'ancêtre en bois, des îles Babar	62	90	Tissu peint bambara, du Mali	151
39	Textile bagobo, de Mindanao. Philippines	63	91	Figure de proue sculptée de Douala. Cameroun	151
40	Motifs abstraits sur tissu péruvien	64	92	Grande peinture rupestre composite : figures humaines et animaux. Rhodésie	152, 153
41	Peinture mélanésienne des Nouvelles-Hébrides : figure d'ancêtre	81	93	Coiffure de danse en forme de tête d'antilope. Haute-Volta	154
42	Cuillère en bois sculpté de Luzon. Philippines	82	94	Figure sur bois senufo, représentant un oiseau debout. Côte d'Ivoire	155
43	Figure en argile peinte provenant d'un toit. Nouvelle-Guinée	83	95	Tête en bronze oni, d'Ifé. Nigeria	156
44	Bouclier peint de Bornéo	84	96	Masque du Bénin. Nigeria	156
45	Textile nazca du Pérou	85	97	Tête de reine mère (iyoba) du Bénin. Nigeria	156
46	Statue aztèque en pierre : le dieu Xochipilli	86	98	Masque de société secrète du Poro. Libéria	156
47	Figure accroupie en pierre, de Costa Rica	87	99	Figure en bronze du Bénin : chasseur, antilope et chien. Nigeria	157
48	Figure uli, de Nouvelle-Irlande	88	100	Figure en bois bena lulua du Congo	158
49	Figures d'ancêtre mélanésiennes, de Nouvelle-Bretagne	89	101	Tissu bakouba (appelé « velours Kasai »)	158
50	Peinture sur écorce exécutée par les Papous. Nouvelle-Guinée	90	102	Masque de singe makondé, de Tanzanie	159
51	Figure d'ancêtre, des îles de l'Amirauté. Mélanésie	91	103	Masque féminin bapendé, du Congo	160
52	Figures d'ancêtre, des îles Cook. Polynésie	92			
53	Figure d'ancêtre, de l'île de Pâques. Polynésie	93			
54	Tissu d'écorce décoré, de Samoa	94			



Figurine préhistorique : *Grand-Mère*, (pierre à chaux)
venant de Sinorbi, Sardaigne. Musée Cagliari.

Préface

Les chiffres en caractères gras renvoient aux hors-texte en couleurs.

Les chiffres en italique renvoient aux illustrations en noir et blanc.

Les lettres correspondent aux cartes A à J.

L'ART PRIMITIF ET NOUS

Il est impossible de tracer une limite rigoureuse entre les anciennes cultures primitives, aujourd'hui disparues, et celles qui subsistent dans tous les continents à l'exception de l'Europe, car les cultures d'aujourd'hui ont hérité de celles du passé. Nous ne devons pas oublier que d'innombrables cultures très anciennes ont existé en Europe tout comme en d'autres continents, depuis la dernière période glaciaire, et si nous voulons comprendre les cultures dites primitives et leur art, nous devons les prendre toutes en considération, depuis les plus anciennes que l'homme connaisse, jusqu'à celles qui existent encore de par le monde. C'est pourquoi dans ce livre, toutes les cultures, de quelque époque qu'elles soient, sont traitées telles que l'anthropologue peut les appréhender, c'est-à-dire comme un sujet unique et, d'un certain point de vue, éternel.

L'histoire de l'art nous permet, en fait, d'identifier et de découvrir des éléments de continuité culturelle, sous forme de motifs artistiques transmis d'une culture à une autre, et de constater les liens qui unissent les peuples primitifs de n'importe quelle époque à leurs voisins contemporains ainsi qu'à leurs prédécesseurs. L'étude de ces relations étroites à la fois dans le temps et dans l'espace, peut être captivante et on lui a consacré une attention toute particulière dans le plan de ce livre. C'est pourquoi le lecteur trouvera dans les prochains chapitres de fréquentes allusions à la diffusion de certains motifs à travers le globe et à l'existence de liens qui peuvent sembler inattendus, non seulement entre des lieux que séparent parfois des océans (par exemple, entre Saint-Domingue dans la mer des Caraïbes et les îles Marquises dans le Pacifique, ou entre Madagascar et l'Indonésie) mais aussi entre des peuples et des cultures qui ont existé à des siècles ou même à des millénaires d'intervalle.

Voici quelques mots d'explication pour définir ce qu'on entend par l'approche « diffusive » de l'art et de la civilisation. La phrase attribuée à Léo Frobenius, « la carte ne ment jamais ! », résume assez bien cette idée. En d'autres termes, on relève quelques traits typiques d'une culture donnée et on indique sur une carte tous les endroits où ils se manifestent. Ces traits peuvent être des techniques — tissage, emploi de la roue — ou bien des mœurs comme celles des coupeurs de têtes — ou bien encore des motifs artistiques comme la spirale. Il en résultera une carte où apparaîtront, dans chaque cas, la zone de diffusion. On s'aperçoit alors que la culture considérée s'étend sur les différentes régions de la carte où les zones coïncident. De même, on peut lire sur les cartes où l'on a relevé les indices révélateurs, les relations qui existent entre les diverses cultures et les influences qu'elles ont exercé les unes sur les autres.

Le premier chapitre propose une étude comparative des cultures primitives et des cultures « supérieures » ou « évoluées » et explique le sens de ces termes. Les plus anciennes cultures sont décrites de la page 14 à la page 46, celles des peuples chasseurs dont l'art est apparu en Europe à la fin de la dernière période glaciaire ; elles atteignent leur apogée dans les célèbres peintures des grottes du sud-ouest de la France et du nord de l'Espagne. Vers l'an 12000 av. J.-C., l'art des peuples chasseurs gagna l'Afrique, le nord de l'Asie, les deux Amériques et l'Australie.

La représentation d'animaux (style zoomorphe) dans des peintures et des gravures fut le trait caractéristique de l'art primitif des peuples chasseurs. On trouve bien quelques silhouettes humaines, mais elles n'atteignent jamais au réalisme que l'on rencontre dans les animaux observés avec une sorte d'affection — les intérêts de l'homme se concentraient encore sur le monde animal dont dépendait presque entièrement son existence, et son sentiment de supériorité ne s'était pas encore développé. L'art des premiers chasseurs s'est éteint en Europe depuis des millénaires, mais on en trouve encore des manifestations parmi les Boschimans d'Afrique du Sud et les aborigènes australiens, et il se manifesta dans diverses régions d'Amérique jusque vers le XVII^e siècle.

Les chapitres suivants traitent de la grande culture qui suit celle des chasseurs : la culture des fermiers agriculteurs du Néolithique et du début de l'âge de bronze. Leurs formes typiques d'art étaient des personnages sculptés, des statuettes représentant l'homme, car les animaux n'étaient plus leur centre d'intérêt. L'agriculture apparut au Moyen-Orient, au huitième millénaire av. J.-C., fournissant ensuite une base aux premières cultures évoluées qui apparurent dans le croissant de terres fertiles formé par la Palestine, la Syrie et la Mésopotamie. On a trouvé des traces de l'expansion des communautés agricoles en Europe, dès le troisième millénaire av. J.-C. La culture des fermiers primitifs en Europe reçut son principal encouragement du Moyen-Orient par les voies naturelles que sont la Méditerranée et le Danube. Mis à part le Moyen-Orient et, bien sûr, les grandes civilisations de l'Inde et de la Chine, l'art des fermiers connut son apogée en Asie du Sud-Est, pendant le premier millénaire av. J.-C.

Les frontières étaient naturellement changeantes et incertaines, et en bien des endroits, les deux cultures, celle des chasseurs et celle des fermiers, coexistèrent et exercèrent l'une sur l'autre des influences réciproques. Ainsi, l'art des peuples chasseurs fleurissait encore à la période néolithique dans certaines régions méditerranéennes.

néennes, telle la partie de l'Espagne orientale connue sous le nom de *Levant*. Là, les peintures rupestres joignent à des vestiges du style animalier propre aux chasseurs, des reproductions de silhouettes humaines pleines de vie, comparables à celles que l'on a trouvées à l'autre bout de la région méditerranéenne, en Anatolie, dans le village fortifié de Çatal-Hüyük. Le résultat de cette combinaison s'appelle le style du « Levant espagnol » ou encore style chasseur « secondaire » qui fleurit dans les années 6000 à 2000 av. J.-C. Résultant lui-même d'influences dues aux cultures évoluées de la Méditerranée orientale, le style du Levant espagnol gagna à son tour l'Afrique du Nord et s'étendit aux régions alors fertiles qui, de nos jours, constituent le Sahara.

Le style « nomade » — étudié des pages 70 à 75 — provient des plaines d'Asie centrale et du Nord. C'est un prolongement du style des chasseurs du nord de l'Europe. Il se trouva sans cesse amené à faire des échanges d'influence avec les cultures évoluées du Sud : Iran, Moyen-Orient. Durant les premiers millénaires av. J.-C. les motifs de ce style furent apportés en Chine par les nomades envahisseurs et furent transmis à l'Indonésie comme faisant partie de l'influence chinoise grandissante. Des pages 76 à 101, une attention particulière sera nécessairement accordée à l'art chinois, à cause de l'influence qu'il joua dans la diffusion des styles.

L'Indonésie et les îles de l'océan Pacifique (Océanie) sont une sorte de laboratoire vivant où l'on peut étudier les styles artistiques évolués des fermiers et de leurs prédécesseurs, les chasseurs des premiers temps; c'est pourquoi l'on a consacré tout un chapitre à ce domaine plein d'intérêt. La figure accroupie de l'ancêtre, dans toutes ses variantes, est le motif dominant du style des fermiers. En raison de son importance quant au tracé des influences et des courants culturels, ce motif d'expression caractéristique est largement commenté, pages

102 à 134. Finalement, les motifs des fermiers se répandirent au-delà de l'océan Pacifique, en Amérique, et au-delà de l'océan Indien, en Afrique.

Rares sont les vestiges, en Amérique du Nord et du Sud, d'une culture des chasseurs restée pure, sauf parmi les Esquimaux du grand Nord et dans quelques tribus de la Terre de Feu, à l'extrémité sud du continent. Tous les peuples indiens d'Amérique subirent les influences des cultures plus évoluées qui les entouraient. Les cultures primitives qui existent encore sont surtout d'origine agricole et elles ont, elles aussi, subi l'ascendant des cultures évoluées précolombiennes d'Amérique centrale et des Andes. Les vagues d'influence océanique et même directement asiatique qui ont déferlé sur les côtes occidentales du continent américain ont laissé des traces évidentes de leur passage, dans la distribution de certains motifs de base. On pourra y voir, pages 135 à 139, des indices des influences qui ont conduit aux grandes réalisations des anciens peuples mexicains et péruviens. L'Afrique contraste avec l'Indonésie, car on trouve en Indonésie des exemples de culture, où se mêlent des motifs propres aux chasseurs et aux fermiers, alors qu'en Afrique elles demeurent séparées et restent plus ou moins distinctes, chacune dans une région bien déterminée. Il existe dans la moitié est de l'Afrique et jusqu'à la pointe du continent, au sud, un art du type des premiers chasseurs; mais le véritable art nègre qui est d'origine nettement agricole, occupe le centre et l'ouest du continent. L'Afrique noire a subi de très bonne heure les influences du Moyen-Orient et de l'Europe méditerranéenne, mais ce n'est que récemment que des découvertes archéologiques — décrites page 162 — ont pu nous permettre de comprendre comment elles parvinrent en Afrique et quelles furent leurs conséquences. Une discussion sur l'impact qu'a produit l'art nègre sur la sensibilité des artistes occidentaux modernes et sur la position de cet art sur la scène contemporaine, vient clore ce dernier chapitre.

Introduction

CE QU'ON ENTEND PAR CULTURES « PRIMITIVES »

On a longtemps considéré, dans l'étude de l'évolution et des réalisations de l'homme, que seules les cultures dite « supérieures » ou « évoluées » étaient dignes d'intérêt. La question des cultures primitives était traitée de façon sommaire; parfois même elle était totalement ignorée. Cette attitude commença de changer vers le milieu du XIX^e siècle, lorsqu'on aborda le problème de l'homme et de ses origines sous un angle scientifique. On découvrit la valeur et l'intérêt du passé préhistorique de l'homme, tandis que les nouveaux musées et collections s'enrichissaient d'œuvres d'art réalisées non seulement par les premiers hommes mais aussi par des peuples primitifs qui existent encore de par le monde. On admit que l'art de ces sociétés pouvait égaler celui des sociétés évoluées et parfois même, le surpasser.

Le mot « primitif » prête à confusion; il est, à tout le moins, ambigu. Par cultures primitives on entend, d'une part, celles des sociétés préhistoriques — chasseurs et fermiers — qui engendrèrent les cultures évoluées du monde antique, et, d'autre part, celles qui existent encore de nos jours tout comme les cultures évoluées, mais qui se sont moins développées. Il faut les distinguer nettement. Les premières, les cultures primitives de la préhistoire, étaient pleines de vigueur, de dynamisme, et elles s'épanouirent; les autres, au contraire, totalement dépourvues de vitalité, sont demeurées statiques et se sont presque fossilisées. Leur assimilation et leurs apports à notre civilisation moderne sont rares.

Les cultures évoluées du monde antique apparurent au Moyen-Orient aux environs de l'an 5000 av. J.-C., tandis que celles de l'Inde et de la Chine ne se manifestèrent qu'un millier d'années plus tard. Ce n'est qu'en 500 av. J.-C. que les cultures évoluées se révélèrent sur le continent américain. Lorsque celles-ci apparurent, les cultures primitives se transformèrent. Elles ne pouvaient pas échapper à l'influence des cultures évoluées, mais jusqu'au cinquième millénaire av. J.-C. — période beaucoup plus longue de l'évolution de l'homme — elles furent seules au monde et purent exploiter leurs ressources vitales les plus profondes sans subir la moindre contrainte ou la moindre influence.

Il se peut que le degré d'évolution technique, économique et matériel des cultures primitives soit inférieur à celui des cultures évoluées, mais il n'en est rien de leur art. Ce fait surprenant et qui semble inexplicable ne fut clairement admis qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque les Européens prirent conscience de l'attrait exercé par l'art exotique, surtout les arts nègres et d'Océanie. Les premières peintures rupestres européennes, découvertes à Altamira en 1879 et en Dordogne vers 1890, ^{2,4,5}, donnèrent la preuve que l'homme primitif avait été un ^{6,8,13} artiste consommé.

Une histoire de la civilisation doit tenir compte de l'action réciproque qui s'exerce entre les cultures primitives et celles qui sont plus évoluées. Ces dernières se développent en un terrain qu'a déjà préparé une culture primitive, parfois plusieurs, et ne font que mettre en lumière et exprimer dans leur art des idées qu'ont déjà

eues leurs prédécesseurs. Ces formes artistiques sont alors retransmises aux cultures primitives grâce au jeu des influences, aux échanges commerciaux ou à l'occasion de conquêtes, puis réservées sous leur forme originale par ces cultures plus anciennes pendant un temps souvent considérable. Cette action réciproque règle le mode d'évolution des cultures primitives qui ne stagnent plus alors dans la phase initiale ou à un niveau quelconque de leur développement. Les cultures évoluées exercent parfois sur ces dernières une influence telle que leur développement culturel s'arrête et qu'elles demeurent incapables de s'épanouir. Elles ne sont pas assez vigoureuses pour assimiler une culture, puis progresser. En pareil cas, toutes les énergies créatrices de la communauté sont annihilées par le processus d'adaptation. Il en est ainsi, par exemple, des cultures que l'on trouve non loin du berceau de la civilisation chinoise, au nord du fleuve Jaune, à l'exception — et ceci ne manque pas d'intérêt — de la Corée et du Japon. La vigueur naturelle de ces peuples leur permit de s'imprégner de l'influence des dynasties chinoises de Han et de T'ang à l'apogée de leur orgueilleux épanouissement, et de l'assimiler. Des cultures nouvelles, aux caractéristiques bien définies, apparurent en Corée et au Japon, et purent se développer à l'ombre de leur immense voisin; mais d'autres peuples éparpillés en Mandchourie, dans le sud de la Chine, l'Annam et dans l'île de Tai-Wan (Formose), se pétrifièrent. Ils adoptèrent souvent les modes de vie chinois mais n'évoluèrent pas sur les autres plans.

Les régions de cultures évoluées font le tour de la terre comme une ceinture, séparant les cultures primitives en deux zones : l'une au nord, l'autre au sud. On trouve des cultures évoluées dans les régions méditerranéennes, au Moyen-Orient et jusqu'en Amérique, en passant par l'Inde, l'Indochine et le Japon. On les reconnaît toutes grâce à l'existence de villes, de calendriers, de chiffres, d'une écriture, et au fait que leur économie est basée sur l'agriculture. On rencontre, au nord et au sud, des peuples cultivateurs plus primitifs avec, çà et là, des groupes de nomades dont le mode de vie dérive de celui des peuples agriculteurs avec quelques traditions propres aux chasseurs. Aux pôles Nord et Sud, en Sibérie et dans les régions arctiques d'Asie et d'Amérique, en Australie et en Afrique du Sud, de petits groupes de chasseurs ont survécu jusqu'à nos jours dans des secteurs assez isolés où la plupart d'entre eux sont en voie de disparition.

Il fut un temps où les ancêtres de l'homme étaient chasseurs, et les cultures des chasseurs sont très anciennes. A l'origine, l'homme se nourrissait d'herbes qu'il ramassait, puis il semble qu'il ait commencé à chasser pendant la dernière période glaciaire, 50 000 ans av. J.-C. L'agriculture apparut d'abord au Moyen-Orient, mais on ne sait pas exactement où. Des fouilles faites à Jéricho et ailleurs nous autorisent à penser, cependant, que l'évolution des chasseurs vers l'agriculture commença aux environs de l'an 8000 av. J.-C. Les communautés agricoles se répandirent aussi sur tout le globe et absorbèrent les cultures des peuples chasseurs qu'elles rencontraient. Un seul continent, l'Australie, demeura intact et resta le domaine des seuls chasseurs. Ce sont des peuples cul-

Pages
de garde

tivateurs qui s'implantèrent dans les îles du Pacifique, aux environs du premier millénaire av. J.-C., sans doute parce qu'ils avaient des bateaux capables de tenir la mer. Lorsqu'ils s'installèrent en Australie, dès l'an 15000 av. J.-C., les chasseurs n'avaient certainement pas des moyens de navigation aussi perfectionnés et il semble qu'ils firent la traversée dans de petits canots faits d'écorce.

GRANDES LIGNES DE L'HISTOIRE DES CULTURES PRIMITIVES

Une histoire de l'art et de la civilisation commence normalement par les cultures des premiers chasseurs dont l'art atteignit son apogée dans les peintures rupestres du sud-ouest de la France et du nord de l'Espagne, vers l'an 12000 av. J.-C. Même aux premiers stades de son développement culturel, l'homme faisait d'énormes progrès sur le plan mental et c'est à lui que nous devons les fondations de notre civilisation. L'homme était chasseur lorsqu'il imagina les premières formes de religion, mais l'invention du langage et l'emploi des outils sont beaucoup plus anciens, ils remontent à un million d'années alors que l'homme ne chassait pas encore mais se nourrissait de ce qu'il cueillait. Il est encore difficile pour la plupart d'entre nous de réaliser les efforts intellectuels faits par ces êtres ingénieux qui sont à l'origine de l'espèce humaine, ou d'imaginer leurs conditions de vie.

Il y avait certainement en Asie et en Afrique des cultures de peuples chasseurs beaucoup plus anciennes qu'en Europe. On a découvert dans les gorges de l'Olduvai en Tanzanie, des traces d'hominidés ayant utilisé, pour tailler la pierre, des outils qui se trouvaient là sans doute depuis un million d'années, tandis que les fossiles d'homme découverts près de Pékin ont quatre cent mille ans d'existence. C'est en Europe cependant, pour des raisons encore inconnues, que l'art des peuples chasseurs apparut tout d'abord. Les célèbres lignes semblables à des rubans dessinées par des doigts humains sur les parois d'argile humide des grottes d'Altamira, qui datent de l'an 30000 av. J.-C., constituent certainement les débuts artistiques des hommes. Afin de comprendre ce que l'art signifiait pour nos ancêtres, il faut se mettre à leur place; heureusement pour nous, l'art rupestre gagna peu à peu l'Australie puis l'Afrique du Sud, où l'on retrouve des manifestations très récentes de cet art. La mentalité des premiers peuples chasseurs est restée intacte chez les aborigènes australiens, les Boschimans d'Afrique du Sud et, dans une certaine mesure, chez les Esquimaux. C'est pourquoi l'homme moderne peut, en faisant un léger effort, comprendre l'état d'esprit des artistes qui ornèrent les grottes d'Altamira et de Lascaux.

La comparaison des styles et des motifs nous permet d'établir la chronologie des différentes étapes de la diffusion de l'art rupestre. Entre l'an 9000 et l'an 8000 av. J.-C., après la fin de la dernière période glaciaire en Europe, le climat changea et les conditions de vie de l'homme furent totalement transformées. Les températures montèrent, les plaines nues et gelées où le gibier errait en troupeaux disparurent et commencèrent à se couvrir de forêts. Les chasseurs, plus ou moins contraints de se nourrir des fruits de leurs cueillettes, étaient prêts à

apprendre du Moyen-Orient comment cultiver la terre : la présence dans cette région de plantes sauvages comestibles en faisait un lieu d'élection pour la grande découverte de la domestication. Le processus d'évolution vers l'agriculture, s'acheva en Europe vers l'an 2000 av. J.-C., époque à laquelle, l'influence des cultures évoluées du Moyen-Orient se faisait sentir presque partout, et, à l'est, jusqu'en Chine. Dès ce moment, il est indispensable de considérer les cultures primitives, quelles qu'elles soient, à la lueur de leurs relations avec les cultures évoluées.

Vers l'an 6000 av. J.-C., un nouveau style d'art rupestre apparut en Méditerranée occidentale, à la suite des contacts des chasseurs nomades avec les cultures évoluées du Moyen-Orient. Aux anciennes reproductions d'animaux vinrent s'ajouter des silhouettes humaines provenant des cultures contemporaines d'Anatolie (Çatal-Hüyük); mais l'élégance toute particulière de ces silhouettes humaines, surtout dans leurs mouvements, est due, sans nul doute, aux seuls chasseurs. Cet art « secondaire » des chasseurs gagna l'Afrique et parvint en Australie en passant par l'Asie du Sud-Est.

Après l'apparition et l'expansion des civilisations méditerranéennes, les cultures primitives ne subsistèrent en Europe que dans le grand Nord, dans les régions arctiques peuplées de nos jours par les nomades lapons éleveurs de rennes. Dans la moitié nord de l'Asie, le mode de vie des chasseurs ne changea pas; cependant, vers l'an 2000 av. J.-C., les nomades ayant domestiqué le cheval dans les grandes steppes du centre, purent amener les cultures des chasseurs à un stade plus avancé. Ils eurent de fréquents contacts avec les cultures évoluées du Moyen-Orient, d'Europe et de Chine. Les motifs artistiques créés par les nomades furent transmis à l'Indonésie par l'intermédiaire de la Chine qui joua un rôle important dans la diffusion des influences diverses.

C'est peut-être dès l'an 20000 av. J.-C. que les cultures des peuples chasseurs gagnèrent le continent américain par le détroit de Béring. On ne sait pas comment fut transmise l'impulsion qui provoqua plus tard la découverte de l'agriculture et la création de cultures évoluées au Mexique et dans les Andes, mais elle vint sans doute d'Asie.

L'Afrique resta, dans une large mesure, à l'écart de l'influence des cultures évoluées. Au nord et à l'est, l'Afrique était surtout peuplée de nomades et de chasseurs sur lesquels l'Égypte avait peu d'influence. Il semble probable que, pendant le premier millénaire av. J.-C., des agriculteurs, venant d'Indonésie, gagnèrent l'Afrique occidentale. On remarque une certaine réceptivité aux cultures évoluées de la Méditerranée, dans la deuxième moitié du premier millénaire av. J.-C.

LES CULTURES ÉVOLUÉES ET LES CULTURES PRIMITIVES

Ainsi, dès les temps les plus reculés, on trouve de par le monde des cultures évoluées entourées par des groupes de cultures primitives qui en dépendent plus ou moins, ou qui, en tout cas, ne sont pas restées à un stade initial — stade que nous pouvons seulement imaginer. D'autre

CARTE A

TABLEAU DES CULTURES ET DES CLIMATS EN EUROPE OCCIDENTALE

COURBE DES TEMPÉRATURES essai de reconstitution ← CHAUD FROID →	ANNÉES AVANT J.-C.	PÉRIODE GLACIAIRE	PRINCIPALES DIVISIONS DE L'ÉPOQUE PRÉHISTORIQUE	ART	PRINCIPALES CULTURES ET TRADITIONS	
	250 000	Période Inter-glaciaire de HOLSTEIN	PALÉOLITHIQUE INFÉRIEUR (DÉBUT DE L'ÂGE DE LA PIERRE)	(OUTILS EN SILEX)	CLACTONIEN (homme de Swanscombe)	
	200 000					ACHEULÉEN
	150 000	LEVALLOISIEN				
	100 000				LEVALLOISIEN DU NORD DE LA FRANCE ET DE GRANDE-BRETAGNE	
	Dernière période Inter-glaciaire de EEMIAN	PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR (FIN DE L'ÂGE DE LA PIERRE)	(OUTILS EN OS)	DERNIER ACHEULÉEN		
					Dernière glaciation de WÜRM	MOUSTÉRIEN (homme de Néanderthal)
	50 000			PREMIERS OBJETS D'ART 25000 AV. J.-C.		
	40 000				SOLUTRÉEN	
	30 000					ART DE LA PÉRIODE GLACIAIRE 6000 AV. J.-C.
	20 000				MÉSOLITHIQUE, NÉOLITHIQUE	
10 000						
0						

part, sur les plans pratique et intellectuel, les cultures évoluées se sont inspirées des cultures primitives — parmi lesquelles on n'imaginait et ne prévoyait, au début, que de très vagues possibilités de progrès — puis elles les ont supplantées. Les cultures primitives font souvent subir aux idées une période d'incubation, puis les cultures évoluées les font fructifier. L'art nous fournit un exemple de cette évolution. On retrouve dans l'art des cultures évoluées, des motifs et des styles qui s'étaient répandus sur le globe à l'époque où les cultures venaient d'apparaître. On trouvera dans ce livre de nombreux exemples de motifs très primitifs qui furent ainsi transmis.

Le mode d'expression le plus typique des premiers chasseurs est le style animalier des peintures rupestres : sur les parois des grottes et des abris sous roche, les chasseurs reproduisaient le gibier dont ils dépendaient, avec une perfection qui leur est particulière, que ce soit en Europe, en Asie, en Afrique, en Australie ou même en Amérique du Sud. Il existe un style assez peu répandu qu'on appelle « rayons X » dans lequel l'artiste peignait également les organes internes de l'animal.

La principale réalisation des cultures évoluées est d'avoir créé puis imposé un mode et un ordre d'existence. Hommes, État, cité, sont soumis à une notion très vaste de l'univers. Cela expliquait les phénomènes déroutants que sont le cosmos, la terre, les cieux, les étoiles. L'uni-

vers gravitait autour de l'image sacro-sainte d'un maître suprême; il y avait des types évolués de cultes et de croyances religieuses et un calendrier basé sur des observations astronomiques, qui fonctionnait avec une précision suffisante. On retrouve ces traits caractéristiques au Moyen-Orient et en Amérique précolombienne. Dans les cultures primitives également, l'homme essaie d'expliquer l'univers, mais au lieu de s'imposer à la nature, il tente de s'intégrer à son entourage.

L'HOMME PRIMITIF

L'homme primitif vit dans un état d'esprit plus ou moins inconscient. Cela ne veut pas dire qu'il n'est pas intelligent, mais qu'il perçoit le monde qui l'entoure de façon naïve; il est donc mieux placé pour l'appréhender directement et le représenter avec un art plein de fraîcheur et de vigueur. S'il entre en contact avec une culture évoluée, il se voit à la merci d'une religion, d'une société, d'un art, plus forts que les siens. Toute culture primitive doit faire de grands efforts pour assimiler ces types nouveaux et puissants d'organisation, de philosophie, de vision artistique, pour les comprendre puis les faire siens.

Les relations entre cultures évoluées et cultures primitives sont restées les mêmes; seul, le fossé qui les séparait s'est agrandi. Les cultures « supérieures » modernes, c'est-à-dire les civilisations industrielles d'Europe et

d'Amérique, très développées sur le plan technique, ne sont plus des cultures évoluées au vieux sens du terme, mais quelque chose d'entièrement neuf. Depuis la Révolution française, ces cultures ont dépassé le stade des premières cultures supérieures et elles progressent maintenant — avec un dynamisme qu'on n'avait jamais vu — vers un nouveau système dont on ne peut prévoir la forme définitive. Dans les cultures supérieures modernes l'importance des structures politiques et économiques l'emporte sur celle des structures religieuses ou culturelles. Ce qui distingue essentiellement les sociétés industrialisées et prospères de celles qu'on appelle « sous-développées », c'est la différence de leur système économique. Le centre de gravité des cultures évoluées s'est déplacé vers l'Europe et l'Amérique. Au nord, elles ont englouti successivement le Canada et la Sibérie, tandis que la plupart des pays « sous-développés » occupent l'hémisphère sud; il en résulte une curieuse division du monde en deux parties : « le Nord, riche, et le Sud, pauvre », selon l'expression du pandit Nehru.

Les cultures primitives doivent aujourd'hui faire face au problème du « développement ». Pendant longtemps — depuis que les cultures évoluées existent — les cultures primitives ont reçu passivement les impulsions intellectuelles venant de l'extérieur et nul ne songea, sauf récemment, à modifier le sens de cet apport culturel. Elles doivent maintenant se modeler sur les cultures évoluées, tout en luttant pour conserver leur originalité. On pense en général à leur indépendance politique et économique, mais en fait, elle doit être culturelle. La transformation des pays « sous-développés » en nations industrialisées modernes, nécessite, d'abord, une évolution culturelle. Une assimilation culturelle progressive entraînera une assimilation politique et économique.

Notre époque industrielle requiert une conception philosophique totalement différente de celle qui convenait à des systèmes économiques beaucoup plus primitifs. L'homme doit prendre conscience des connaissances scientifiques modernes et s'habituer aux méthodes scientifiques. Le problème qui se posait aux premiers chasseurs était de trouver et de tuer assez de gibier pour survivre. La magie était son seul recours pour tenter d'influencer l'issue de la chasse. Le problème qui se posait aux premiers cultivateurs était de se procurer une nourriture suffisante, en travaillant la terre, et d'assurer la perpétuation de l'espèce. L'idée d'une fertilité accrue de la terre comme de l'homme l'obsédait et pour l'augmenter il avait recours à des rites magiques. Les anciennes limites à cette fertilité semblent avoir disparu de nos jours.

Autrefois, il était toujours difficile de maintenir l'équilibre entre l'accroissement de la population et la production de nourriture, mais il semble que dans un proche avenir la disproportion sera complète. La population humaine s'accroît plus vite que jamais, et la situation sera bientôt telle que, malgré les régions fertiles dont il dispose et l'abondance de ses récoltes, l'homme ne pourra plus subvenir à ses besoins. Notre civilisation humaine n'a pas trouvé la stabilité, pas plus sur ce plan que sur les autres.

Le problème qui se pose à l'homme moderne est

d'obtenir une juste répartition des produits agricoles et industriels au bénéfice de chaque peuple, communauté, classe sociale. Nous commençons seulement à réaliser qu'un accroissement incontrôlé de la population peut conduire à la disette. Obsédé par cette nécessité d'équilibre, de justice sociale, de production, l'homme sera contraint d'élaborer de nouvelles structures et un nouveau mode de vie, basés sur la rigueur et l'économie.

Même alors, des principes anciens continueront d'agir, comme par le passé. Telle est la leçon que nous donne l'histoire. Pour comprendre ce qui se passe dans le monde, il faut remonter aux sources. Pour comprendre l'histoire de la civilisation, il faut s'imprégner de l'histoire des cultures évoluées, analyser leur évolution et apprendre à déceler — sans l'aide de documents historiques — les progrès faits par les cultures primitives qui, de tout temps, ont existé.



1. Mains humaines superposées à un bison et à d'autres animaux. D'après un relevé de l'abbé Breuil : peinture rupestre en rouge; (Aurignacien), 25000 av. J.-C. Grotte du Castillo, Puente Viesgo (Santander). L'abbé Henri Breuil (1877-1961) fut l'un des plus célèbres pionniers de l'étude et de la vulgarisation de l'art de nos ancêtres préhistoriques. Ses relevés nous montrent combien il comprenait leurs chefs-d'œuvre.

Les Chasseurs

L'ORIGINE DE L'HOMME

Pour le docteur L.S.B. Leakey, l'origine de l'espèce humaine remonte à 1 800 000 années. En faisant des fouilles dans les gorges de l'Olduvai en Tanzanie du Nord, il a découvert les fossiles d'un homme qu'il appelle *homo habilis*, qui se servait d'outils. Il était sans doute plus intelligent et plus dynamique que l'*homo zinjanthropus* qui vivait en Afrique il y a environ 1 750 000 années et qui finit par disparaître.

L'*homo habilis*, lui, vécut jusqu'en 800 000 av. J.-C. et on le considère aujourd'hui comme l'ancêtre de l'homme moderne, la nature ayant abandonné toute tentative de faire apparaître l'espèce humaine à partir de la famille des anthropoïdes.

On peut trouver dans des couches du début du Pléistocène, en Olduvai, à Soan en Inde, à Chou-k'ou-tien près de Pékin et à Java, des fossiles d'hominidés (ancêtres de l'homme et non du singe). On trouve également en Olduvai, une série de strates qui illustrent les progrès dans la fabrication des outils. Elles prouvent que l'homme commença à utiliser des outils de pierre : à partir d'un éclat de pierre dont l'arête était aiguë, il se façonnait un outil plus ou moins tranchant. C'est très tôt que l'homme d'Olduvai commença à fabriquer des petites haches en pierre, entièrement taillées et qui sont classées d'après l'ordre typologique établi grâce aux découvertes faites en France.

D'importantes variations climatiques se produisirent sur tout le globe, pendant la Pléistocène (de 2 000 000 d'années jusqu'à 30 000 années av. J.-C.); plusieurs glaciations — cinq sans doute — se produisirent; le nord de l'Europe se couvrit de glaciers et les régions tropicales d'Asie et d'Afrique furent alors plus tempérées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Cela les rendait, pour les hommes du début de l'âge de pierre (Paléolithique inférieur), propices à la chasse. En Afrique, le gibier se composait d'hippopotames, d'ours et de moutons sauvages (Ologesailie, près de Nairobi, au Kenya). En Espagne (Torralba), il se composait d'éléphants, de rhinocéros et d'aurochs (espèce, aujourd'hui disparue, de bœuf sauvage).

Vers la fin du Pléistocène moyen — environ 250 000 années av. J.-C. —, la technique de fabrication des haches changea en Afrique du Nord. On accorda moins d'importance au noyau de la pierre — formé en enlevant des éclats — qu'aux éclats eux-mêmes. Cette technique diffère en ce que la pierre est légèrement incurvée, comme une écaille de tortue; les éclats arrachés à cette même pierre servent, à leur tour, d'outils. C'est la technique dite de l'écaillage « Levalloisien ». Née en Afrique du Nord, cette technique gagna sans doute l'Europe occidentale en passant par le Moyen-Orient et le sud de la Russie.

La culture « Moustérienne » apparut en Europe occidentale il y a environ trente ou quarante mille ans. Son principal représentant est l'homme de Néanderthal, qui disparut à la fin de la période moustérienne. Il semble qu'il pratiquait déjà une forme particulière d'enterrement : c'est ce qui fait son importance; on liait le corps

du défunt dans la position accroupie et on l'enterrait ainsi. On retrouve cette coutume parmi des peuples primitifs qui existent encore et même parmi des peuples de culture évoluée. Cette position évoque celle d'un embryon et suggère l'idée d'une seconde naissance après la mort.

Vint ensuite en Europe occidentale, l'« Aurignacien » (de 34 000 à 30 000 av. J.-C.). Il semble qu'il se soit développé à l'ouest de l'Asie, puis qu'il ait gagné la Mésopotamie, l'Afghanistan et aussi l'Europe, par les Balkans. Cette culture se caractérise par des pointes de sagaie en os, et par des motifs géométriques simples gravés sur des objets en pierre et en os.

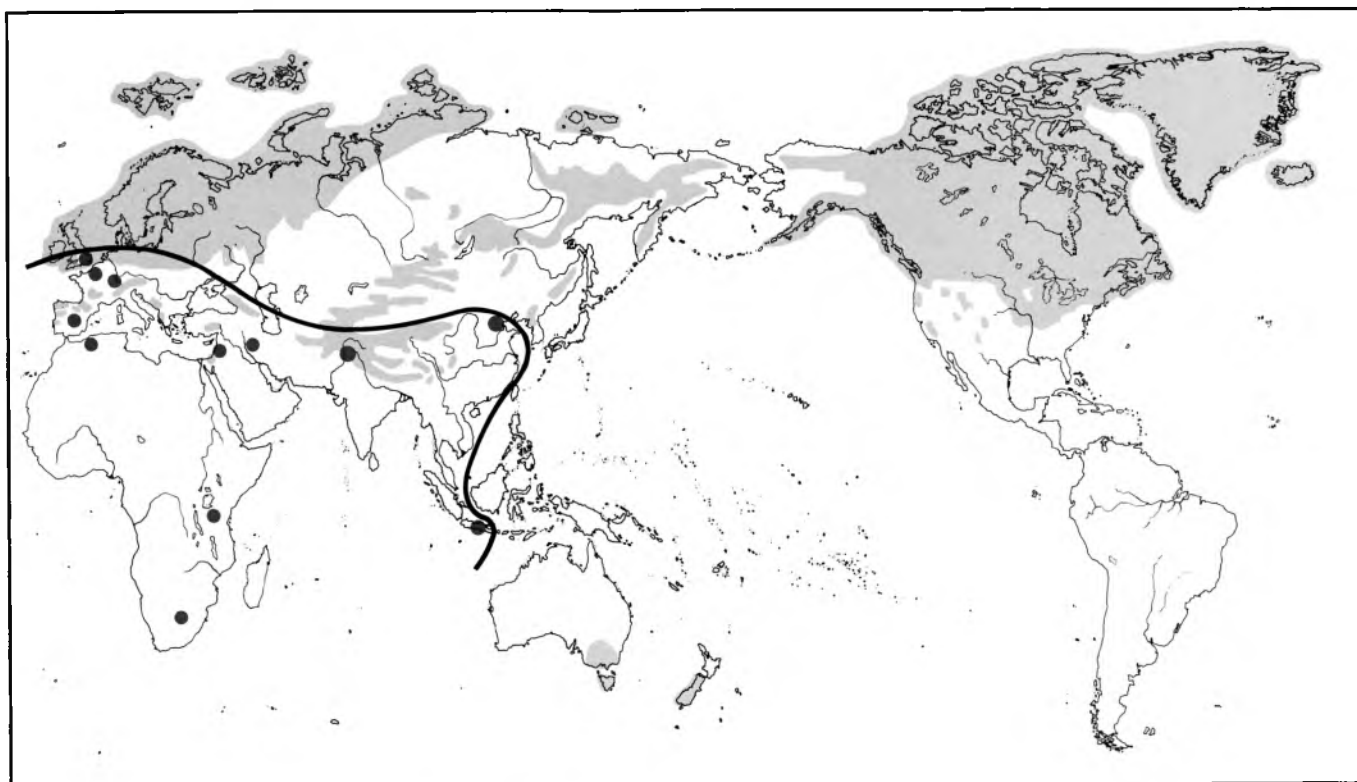
D'un certain point de vue, l'Aurignacien servit de base à la culture Gravettienne (de 30 000 à 25 000 av. J.-C.). Celle-ci se développa dans le sud de la Russie, et en Europe centrale, puis elle gagna l'Espagne, la France et l'Italie. Durant cette période, l'homme vivait sans doute dans des abris qu'il faisait lui-même. C'est du moins le cas dans le sud de la Russie. Là, les hommes s'abritaient probablement sous des tentes, ou sous des huttes de branchages. Ils étaient chasseurs avant tout, mais aussi artistes. Ils sculptaient dans des défenses de mammoth, des statuettes représentant des corps féminins très stylisés dans certains cas, plus ou moins réalistes dans d'autres. Peut-être sculptaient-ils aussi des statuettes en bois, mais aucune n'a été préservée. Les statuettes stylisées sont parfois ornées de losanges parfaitement géométriques.

La plus caractéristique de ces statuettes réalistes en ivoire est la célèbre « Vénus de Willendorf ». Le visage n'a pas de trait, mais les cuisses, les seins et les organes génitaux sont fortement exagérés, ce qui prouve que le thème de la fertilité obsédait les auteurs de ces statuettes que l'on a trouvées dans toute la zone de culture gravettienne, entre le sud de la Russie et la France. Ces sculptures semblent primitives, mais les motifs géométriques qui les ornent sont déjà si parfaits qu'ils paraissent être le fruit d'une vieille tradition artistique; ce qui laisse supposer que pendant le Gravettien, l'homme avait beaucoup évolué. Les splendides œuvres d'art des grottes de Dordogne et du nord de l'Espagne, dont nous allons maintenant parler, sont peut-être dues à une rencontre avec l'art de la culture gravettienne. (La « Vénus de Laussel » — voir reproduction en couleurs, n° 14) rappelle les vénus gravettiennes.

Il y a environ trente ou quarante mille années, dans les grottes de Dordogne et du nord de l'Espagne, des hommes commencèrent à dessiner, avec les doigts de la main, des lignes irrégulières, sur les parois d'argile humide. ²

Bientôt les lignes firent place à des silhouettes d'animaux, puis à des reliefs sculptés. Pendant le Solutrén (de 20 000 à 15 000 av. J.-C.) et le Magdalénien (de 15 000 à 10 000 av. J.-C.) apparurent des graffiti (ou dessins tracés sur les murs) légèrement colorés. L'homme faisait des progrès de plus en plus rapides. Le Solutrén est caractérisé par ses merveilleuses pointes de silex en forme de feuille de laurier, ses pointes de sagaie, ses poinçons en os et ses aiguilles à chas. Pendant le magdalénien, l'homme améliore encore sa technique et fabrique des outils en os et en corne : harpons barbelés, sagaies, petits objets en silex. ³

CARTE B : L'HOMME PRIMITIF ET LES PÉRIODES GLACIAIRES



Limite nord des régions où l'on trouve l'homme, pendant le Pléistocène inférieur.

Régions couvertes par les glaces

Principaux sites où l'on trouve des fossiles humains (Clacton, Heidelberg, Torralba, Olorgesailie, Olduvai, Sterkfontein, Soan River, Chou-K'ou-Tien, Java).

On a donné au style des peintures rupestres le nom de « franco-cantabrique » à cause de la région où se trouvent les grottes. On trouve dans ce style les influences des sculptures de la période aurignacienne et des statuettes gravettiennes. Ces peintures sont les exemples les plus émouvants des premières œuvres d'art de l'homme. Les plus récentes (12000 av. J.-C.) ont suscité un immense intérêt, mais l'explication de leur perfection nous échappe d'étrange façon.

Certains préfèrent écarter résolument ce problème, car il demeure insoluble pour celui qui étudie la Préhistoire, et surtout pour celui qui croit naïvement au progrès. Car si l'homme « primitif » était capable de créer des œuvres d'art aussi parfaites — et ce, à l'aide d'outils rudimentaires, en pierre et en os — il ne pouvait pas être primitif, au sens intellectuel et artistique du terme, mais devait, au contraire, avoir atteint un stade d'évolution qui, par la suite, ne fut jamais dépassé. S'il en est ainsi, c'est que le développement artistique et mental ne va pas nécessairement de pair avec un progrès matériel. Cette hypothèse pourrait bouleverser l'idée que nous nous faisons d'une évolution plus ou moins régulière de l'homme.

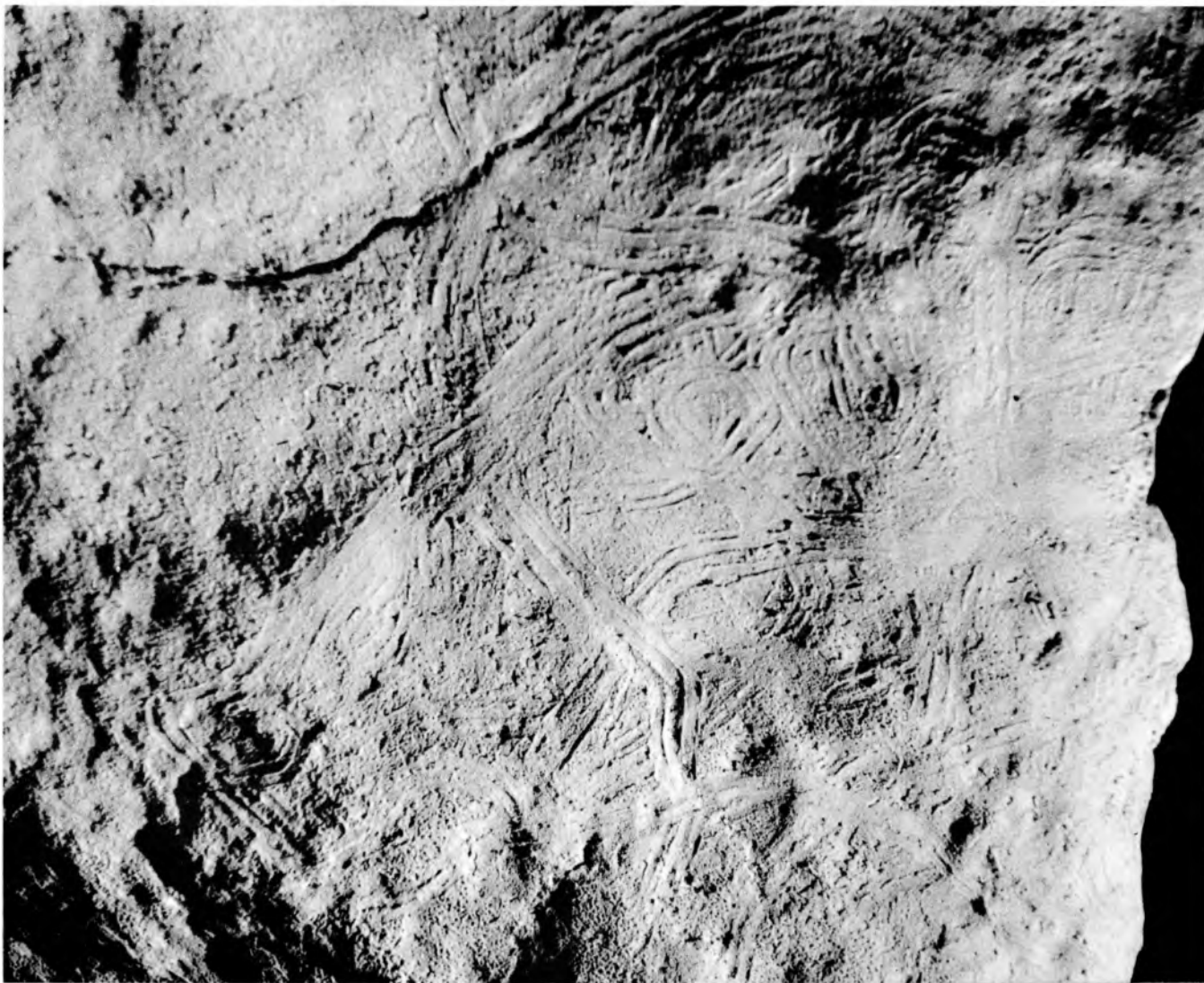
Les problèmes apparaissent dès que l'on essaie de comprendre la mentalité de l'homme primitif, à travers son art. Nous devrions cependant tenter de le faire, en étudiant d'une part, son art, et de l'autre, les perspectives

qui s'offraient à ces peuples chasseurs dont quelques-uns ont survécu — en Australie, en Afrique du Sud et en Amérique du Sud.

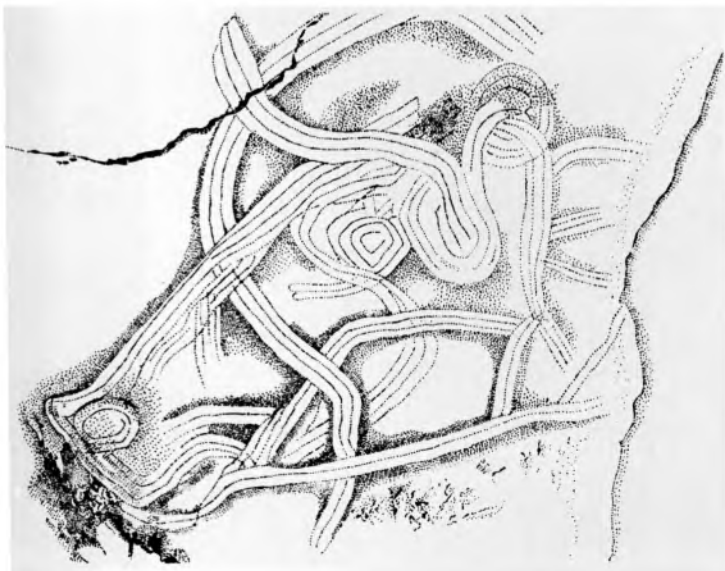
ART ET PENSÉE DES PEUPLES CHASSEURS

Les peuples chasseurs qui existent encore aujourd'hui sont les survivants des peuples de la Préhistoire; cependant, au cours des millénaires, l'influence qu'ont exercée sur eux les cultures évoluées a certainement beaucoup transformé leurs structures religieuses et sociales. Le chasseur moderne, avec son fusil et ses jumelles, n'a rien de commun avec les chasseurs de la Préhistoire, même s'il respecte des usages et s'il emploie des procédés qui lui viennent peut-être des temps les plus reculés. Ce qui importe dans la chasse, c'est l'équipement, qui se perfectionne de plus en plus; et il y a loin des armes à feu modernes au filet et à l'arc du Moyen Age, et à la fosse de la Préhistoire. Les premiers chasseurs devaient compenser leur manque d'équipement, par leur habileté, leur patience et leur instinct — autant de qualités que le chasseur moderne ne possède pas et qu'il compense par la perfection de son équipement.

En ces temps reculés où l'homme était plus faible encore que le gibier qu'il poursuivait, la chasse devait requérir le maximum de concentration physique et mentale dont



2. Taureau musqué de la galerie droite. Altamira (Espagne) (30000 av. J.-C.). 5 m. Les premières œuvres d'art de la période glaciaire étaient des lignes dessinées dans l'argile humide avec les doigts. A partir de ces « gribouillis » apparents on a pu reconstituer un musée de profil (voir le dessin ci-dessous).



l'homme était capable. Cette concentration et la position qu'occupait l'homme par rapport à la nature, avaient pour conséquence une attitude mentale très particulière. Cette infériorité devait être compensée par un sentiment de supériorité forcé et par une exagération de l'« ego ».

L'attitude du chasseur vis-à-vis de son environnement diffère radicalement de celle de l'agriculteur primitif. Le fermier sème puis récolte. Il est engagé dans une économie productive. Il sait qu'il n'obtiendra rien sans travail. Le chasseur, lui, prend ce qu'il trouve. Il récolte, en quelque sorte, sans avoir semé. Le fermier primitif, d'autre part, est plus réaliste. Il a vite compris qu'après la mort vient la vie, et que sans la mort il n'est point de vie. Le chasseur ne produit rien, il participe et prend part à la vie de son entourage. Il tue les animaux dont il a besoin pour vivre, mais laisse à la nature le soin de procéder à leur multiplication.

Le chasseur s'identifie à la nature. Il voit le monde comme une entité spirituelle et matérielle. Ce n'est que peu à peu qu'il s'oppose à son entourage et qu'il prend conscience de lui-même, en tant qu'individu, distinct de la nature qui l'entoure. Ce sentiment, il l'exprime, dans son art, tout en restant très proche de la nature. Il essaie d'imposer sa volonté au monde, et il sera le premier à vouloir le faire. Mais il restera toujours en har-

monie avec la nature, alors que le fermier dépassera ce stade. Le labour le conduit à la création d'une ferme, puis d'un village, puis d'une ville et enfin d'un État. Il impose à la nature un ordre artificiel. Celui du chasseur reste naturel et s'harmonise parfaitement avec son entourage. Ces conceptions des premiers chasseurs survécurent et on les retrouve, longtemps après, dans les cultures évoluées d'Asie. Dans le Taoïsme chinois et le Shintoïsme japonais, les deux religions de ces pays, tout est centré sur la nature et non sur l'homme. L'art qui correspond à cette notion n'est pas anthropomorphe, mais d'abord zoomorphe. Plus tard, cet art s'intéressera aux paysages; l'homme n'y joue jamais un rôle important.

L'esprit et l'art du chasseur restent dominés par les animaux, qui, à ses yeux, sont ses égaux, voire ses supérieurs. Dans cette mythologie, le chasseur ne distingue pas l'homme de la bête. Les hommes peuvent être transformés en animaux et *vice versa*. Dans son art, le chasseur représente les êtres humains comme des animaux ou comme des créatures hybrides, ainsi que le feront plus tard les Égyptiens. On trouve en Afrique du Nord, des peintures rupestres représentant les hommes avec des têtes d'animaux. Les masques mi-humains, mi-animaux des Esquimaux d'Alaska sont bien connus. Les Indiens du nord-ouest de l'Amérique ont des masques d'animaux qui se soulèvent et révèlent un autre masque — humain, celui-ci —, symbole de l'âme humaine de l'animal.

L'effort du chasseur pour se soumettre à la nature, est gêné par la nécessité de tuer. C'est le premier pas vers une dissociation de l'homme et de son entourage. C'est pour vivre que le chasseur doit tuer les animaux, mais ce massacre nécessaire lui coûte de plus en plus. Il semble que l'homme primitif ait toujours tenté de se libérer de ce fardeau. Il crée le concept d'immortalité et d'éternité. Il se persuade qu'il ne tue que le corps des animaux et que ceux-ci peuvent renaître si l'on prend soin de leurs os et si on les soumet à des rites magiques.

C'est cette attitude qui pousse l'homme à représenter les animaux dans son art. L'image qu'il crée, lui permettra, pense-t-il, de contrôler l'essence et l'âme de l'animal. Les peintures elles-mêmes sont destinées à capturer les pouvoirs que l'homme attribuait aux animaux et ne sont autres que des moyens de s'assurer par la magie une chasse fructueuse.

On peut étudier, chez les peuples chasseurs qui existent encore, les idées complexes qui étaient celles de l'homme primitif, même si elles se sont transformées ou simplifiées. Les idées qui ont inspiré aux hommes de l'âge de pierre ces peintures rupestres sont logiques, mais pour l'Européen d'aujourd'hui, les origines profondes de leur philosophie sont difficiles à saisir.

L'homme de la Préhistoire essayait de comprendre son entourage grâce à l'analogie, aux paraboles, et de s'intégrer au monde par le jeu des symboles. Il peut paraître surprenant que les hommes primitifs — les chasseurs de l'âge de pierre (Paléolithique inférieur) — aient été des hommes qui pensaient et non pas les sauvages que, pendant longtemps, on a cru qu'ils étaient. Ils étaient arriérés en ce sens qu'ils se trouvaient au seuil de l'évo-



3. Bas-relief sur argile, représentant deux bisons accouplés. Magdalénien (20000 - 10000 av. J.-C.); hauteur du mâle : 63 cm; hauteur de la femelle : 61 cm. Le Tuc-d'Audoubert (Ariège), France. Cette œuvre célèbre d'un artiste magdalénien a été modelée sur une dalle inclinée en argile, tombée de la voûte. Elle fait apparaître clairement le but magique de l'art des peuples primitifs : la procréation du gibier.

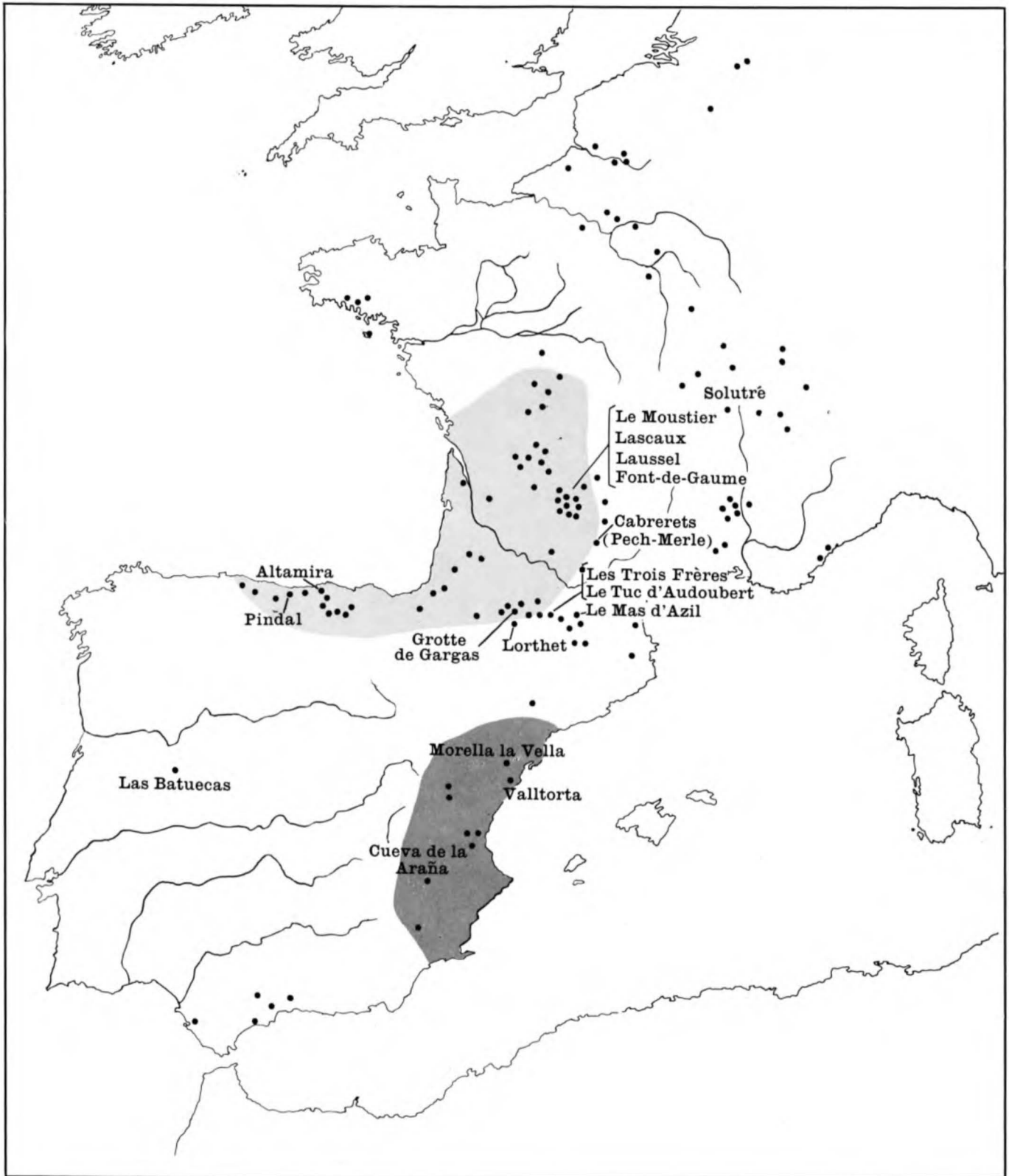
lution humaine, mais ils n'étaient pas des demi-bêtes comme on les a représentés en se basant sur les premiers crânes fossiles. Certes, il n'est pas facile pour l'homme moderne de rendre justice à l'homme de la Préhistoire et de saisir sa mentalité, mais l'art rupestre qu'il nous a laissé devrait nous aider à le comprendre.

Nul ne conteste le fait que les peintures rupestres sont des œuvres d'art splendides et uniques; cependant, certains n'admettent qu'à contrecœur que ceux qui les ont faites devaient être des hommes singulièrement intelligents, de grands artistes comparables aux grandes figures qui ont dominé l'histoire.

IMPORTANCE DU CHAMANISME

Le Chaman (mot d'origine Toungousienne) ne doit pas être pris pour l'un de ces guérisseurs, sorciers ou magiciens que l'on trouve depuis toujours chez les peuples primitifs. C'est un type bien précis d'individu que l'on retrouve chez quelques chasseurs du nord de la Sibérie et chez les Esquimaux. On trouve des traces de son passage en Australie et en Afrique. Cet homme combine des fonctions et des pouvoirs, qui, dans le monde moderne, sont distincts, à savoir : ceux de prêtre, de médecin et d'artiste. On a pu prouver, grâce à l'art de chamans qui vivent à notre époque, que de nombreuses peintures

CARTE C : L'ART RUPESTRE EN EUROPE OCCIDENTALE



Sites préhistoriques



Art rupestre franco-cantabrique



Style chasseur « secondaire »
(Levant  spagnol)

rupestres franco-cantabriques, mêmes anciennes, sont « chamanistes » ; c'est-à-dire qu'elles sont l'œuvre de chamans et qu'elles s'inspirent de leur mode de pensée. Pour comprendre les peintures rupestres, il est donc indispensable de bien expliquer ce qu'est un chaman.

Chez les peuples primitifs, le chaman et le guérisseur remplissent les mêmes fonctions et utilisent les mêmes techniques psychologiques, mais ils ont un caractère et une mentalité bien différents. On trouve un guérisseur dans presque tous les groupes primitifs. Il joue avant tout le rôle d'un médecin, mais il occupe au sein de la communauté une place de choix. Son prestige peut se comparer à celui de chef. Les fonctions de chef et de guérisseur sont parfois remplies par le même individu. Quelquefois, son rôle, dépassant celui du médecin, se rapproche de celui du prêtre ou pasteur — ou du psychologue moderne.

Le chaman, lui aussi, fait office de prêtre et de médecin, mais à la différence du guérisseur, il agit toujours dans un état de transe. Lorsqu'il conjure les esprits ou tente une guérison, il n'est jamais tout à fait conscient mais, le plus souvent, opère dans une sorte d'extase. Ceci explique la présence de phénomènes psychiques : don de seconde vue, télépathie, disparitions puis réapparitions mystérieuses, etc. Le guérisseur, lui, a plutôt recours à la supercherie. Il le fait pour produire dans l'auditoire le phénomène d'autosuggestion. Le chaman, au contraire, ressent réellement ces phénomènes psychologiques. Il y a chez le guérisseur, une volonté de puissance indéniable. Mais la personnalité du chaman est beaucoup plus complexe. Souvent il devient chaman, non par sa propre volonté, mais poussé par le sentiment que c'est là sa vocation. L'influence du chaman sur le groupe est grande et son rôle social est, sans nul doute, de maintenir l'équilibre psychologique de son entourage; cependant, il n'y a en lui aucune volonté de puissance.

Voici donc les différences qui existent entre le chaman et le guérisseur : tout d'abord, ce qui les pousse à assumer leurs fonctions, puis leur personnalité, leur attitude envers le monde qui les entoure et enfin les techniques auxquelles ils ont recours pour influencer leur entourage. Enfin, le chaman est souvent un artiste doué — chanteur, danseur, peintre et metteur en scène —, toutes qualités que le guérisseur ne possède pas. Le chaman est souvent poussé à assumer ses responsabilités. Une volonté plus forte que la sienne semble le contraindre à devenir chaman.

Des récits sibériens nous montrent que le futur chaman n'aspire pas à remplir cette tâche, mais qu'il y est forcé « par les esprits » et qu'il cède afin de ne pas périr. Le chaman en herbe est un malade. Il est atteint de troubles épileptiques, psychopathologiques, parfois même physiques. Malgré ses tentatives répétées, il ne parvient pas à échapper à la volonté des esprits, et son état s'aggrave. La seule façon pour lui de résoudre ce dilemme est de mourir ou d'accepter le rôle de chaman.

En d'autres termes, le chaman est atteint d'une psychose qui va en empirant et il se voit forcé à adopter un mode de vie et de pensée basé sur la tradition, sans quoi, il périclète. Parfois la psychose est si aiguë qu'elle détruit

celui qui en est atteint s'il n'est pas soigné à temps. La guérison est considérée comme une sorte de mort suivie d'une résurrection. Le chaman ressent cette présence des esprits qui le tuent, le rongent et le consomment. Pendant sa guérison, le chaman a le sentiment de revivre et de voir sa personnalité se rénover. Cette psychose a une très longue histoire. Très tôt, les hommes ont dû découvrir les moyens de la guérir et leur ont donné une forme traditionnelle.

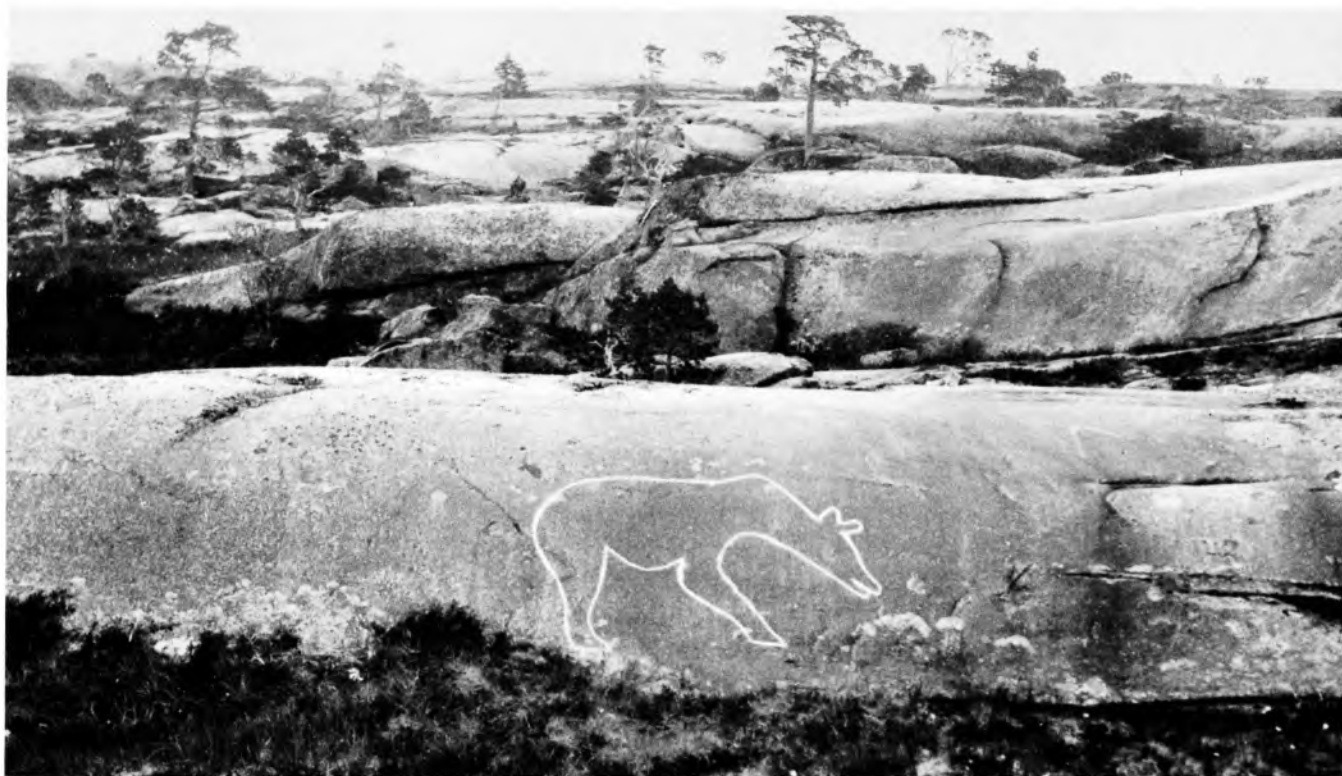
A l'opposé du guérisseur qui est en parfaite santé et qui a soif de puissance, le chaman apparaît comme un malade qui doit évoluer psychologiquement avant d'être guéri. Le rôle social du chaman dépend donc de ce rétablissement. Sa guérison engendre un état de transe, qui fait partie de la tradition religieuse locale. Dans cet état d'inconscience, le chaman a des visions et la mythologie de sa communauté revêt à ses yeux une forme artistique et poétique nouvelle. On peut attribuer certains motifs et certains styles à l'influence du chamanisme; quelques méthodes et techniques, telles celles du drame, de la danse et l'emploi de masques, ont sans doute leur origine dans cette guérison par laquelle le futur chaman devait passer.

Pour les membres de la tribu, le chaman peut, dans ses trances, détacher son âme de son corps et se rendre dans l'autre monde où il prépare (sur le plan psychologique) les événements qui se produiront ici-bas. La technique du chamanisme a dû apparaître à une époque où l'homme ne faisait plus un avec la nature; il avait pris conscience de l'existence d'un monde physique et mental distinct. Les expériences psychiques extraordinaires ne furent plus attribuées au hasard, mais à l'action d'esprits invisibles qui s'incarnaient dans l'homme. Dans la terminologie anthropologique, on classe les chamans parmi les « prêtres frénétiques ». Le phénomène de frénésie ne peut se produire qu'à un stade où l'homme n'est pas encore conscient de ses propres opérations mentales. L'idée d'une âme qui peut quitter le corps, survivre après la mort et se réincarner est fondamentale dans le chamanisme. Hommes et animaux avaient une âme soumise aux mêmes lois de séparation et de réincarnation. Toute la magie des peuples chasseurs primitifs est basée sur le principe que l'âme des animaux peut être capturée et tuée.

Pour assurer des chasses fructueuses, le chaman se rend, ou plutôt envoie son âme dans l'autre monde, tandis que son corps gît, comme mort. Dans l'au-delà, le chaman poursuit l'âme des animaux, ou entre en pourparlers avec la « maîtresse des animaux », esprit à qui sont soumises toutes les bêtes. Le chaman décrit son voyage dans ses dessins, ses danses, ses poèmes. Le secret de l'efficacité de la magie, dépend de la qualité de la mimique. Le chaman imagine l'expédition et la représente avec une telle conviction que, lorsque les chasseurs partiront, ils n'envisageront même pas la possibilité d'un échec. Ils traquent et capturent leur proie avec l'assurance de somnambules. Le chaman peut prévenir la maladie et l'accident dans la mesure où il peut influencer psychologiquement son patient. L'influence du chaman sur ses compagnons consiste à faire naître en eux une totale assurance et la foi absolue dans leur succès imminent.

4. Profil d'un ours gravé, puis dessiné à la craie. Art arctique (groupe du nord) 5000-2000 av. J.-C. Finnshagen, Nordland, en Norvège. Sur un affleurement dénudé de rochers, révélés par le retrait des glaciers qui les avaient polis, les premiers chasseurs scandinaves

ont gravé avec leurs outils de pierre cet ours d'un réalisme saisissant. Il est rare de trouver aussi loin, au nord, un exemple de style animalier monumental. La silhouette de l'animal est adroitement rendue. Longueur de l'ours : 2,20 m.



On a beaucoup insisté — et on a eu raison — sur les fonctions du chaman en tant que magicien, prêtre et médecin. Cependant, son rôle et ses activités artistiques sont peut-être plus importants, du moins sur le plan individuel. Ils sont, bien sûr, capitaux pour comprendre les peintures rupestres. Toute l'évolution qui transforme un homme en chaman est avant tout une évolution vers la création artistique. Tout d'abord, le malade se soigne en mettant en œuvre ses dons artistiques. Son rôle social consiste ensuite à répéter ce procédé aussi souvent qu'il lui plaît, en certaines occasions. Il commence par entrer en transe en ayant recours à diverses méthodes : le plus souvent, il produit — à l'aide d'un tambour ou d'une crécelle —, des sons monotones accompagnés de mouvements rythmiques. Il laisse alors son subconscient s'exprimer librement.

Pendant qu'il est en transe, le chaman est plus à même de guérir ceux qui, parmi son auditoire, sont malades physiquement et mentalement. Il entre en communication avec les esprits. Il appelle cela « un voyage dans l'au-delà ». Cette « communication avec les esprits » ne peut avoir lieu si le chaman est dans un état normal. C'est là une technique psychique sans doute très ancienne et qui sert de remède contre certains états d'esprit dépressifs.

Le chamanisme concerne en général la Sibérie et l'Amérique du Nord ; mais si l'on définit le chaman comme un être qui ne peut agir que dans un état de transe, le phé-

nomène du chamanisme peut être alors beaucoup plus répandu. Il semble se produire dans presque toutes les régions où les cultures des chasseurs ont survécu jusqu'à une époque récente : chez les Esquimaux, les Lapons du nord de la Scandinavie, en Amérique du Nord et du Sud, dans certaines régions d'Afrique et sur la frange nord-ouest de l'Australie.

De nos jours, chez de nombreux peuples chasseurs, l'âme — surtout celle des animaux — semble être associée à certaines parties du corps, telles que la peau ou les os ; en les préservant, on s'assure la bienveillance des animaux tués, qui peuvent alors se réincarner et être chassés à nouveau. On a trouvé des preuves de l'existence de cette croyance dans l'ouest de la Suisse, où l'on a découvert des crânes d'ours des cavernes — gibier de choix pendant la Préhistoire — qui avaient été enterrés cérémonieusement. On trouve encore des vestiges de coutumes semblables en Sibérie et chez les Aïnous du nord du Japon. Des peintures rupestres de la période glaciaire, comme celles de Lascaux, comportaient déjà des dessins que l'on peut interpréter comme étant chamanistes.

L'ART DES GROTTES FRANCO-CANTABRIQUES

L'art d'Europe occidentale commença — sans doute entre l'an 30000 et l'an 25000 av. J.-C. — par de simples lignes dessinées avec les doigts sur l'argile humide.² Puis les hommes primitifs ont repéré, semble-t-il,

parmi ces lignes tracées au hasard, des silhouettes d'animaux.

On divise le style rupestre en trois phases. La première consiste en silhouettes d'animaux aux contours noirs; l'intérieur est coloré en une seule teinte. Dans la seconde phase, il y aura deux teintes. Dans ces peintures les irrégularités de la roche ont été utilisées pour donner du relief aux animaux, parfois même elles ont servi de point de départ pour l'artiste. Les peintures polychromes d'Altamira et de Font-de-Gaume, appartiennent à la troisième phase, la plus remarquable. Le réalisme du dessin, l'impression de dynamisme étaient rendus — ce qui ne manque pas d'être surprenant — à l'aide de moyens très rudimentaires — charbon et couleurs minérales. L'homme moderne peut regarder avec humilité les œuvres de ces premiers artistes.

Les formes géométriques ne jouent pas un rôle important dans cet art. Elles restent relativement rares et furent probablement ajoutées aux dessins d'animaux pour répondre aux besoins de la magie. Des dessins géométriques étaient parfois incisés sur les figurines en ivoire gravettiennes de la même époque, en Europe centrale et orientale. On les retrouve aussi sur les petits cailloux peints, dont on ignore l'usage, et que l'on a découverts dans les grottes du sud de la France; ils remontent sans doute à la période Azilienne (vers 8000 av. J.-C.).

Les peintures rupestres de la période glaciaire furent découvertes à Altamira, en Espagne, en 1879, par une petite fille de douze ans. Elle était avec son père, le baron Sautuola, qui explorait une grotte, et elle remarqua sur la voûte des peintures qu'il n'avait pas vues. Sa découverte marqua le début d'une époque nouvelle dans notre compréhension de l'art et de la pensée européens. Il n'était pas facile d'interpréter correctement les peintures. Les explications données par des aborigènes australiens qui font encore des peintures rupestres montrent combien les Européens peuvent parfois se tromper dans leurs interprétations. Ainsi, des peintures rupestres tout à fait réalistes, sont parfois accompagnées de dessins géométriques; ces dessins stylisés représentent des bâtons que les aborigènes utilisent dans leurs rituels et qui symbolisent à leur tour des animaux qui jouent un rôle important dans leur vie. Cette introduction dans une peinture réaliste, de motifs stylisés qui appartiennent au domaine du culte religieux, se retrouve dans certaines peintures rupestres d'Europe occidentale.

Il semble que les habitants de l'Espagne et du sud de la France, aient eu vaguement connaissance tout au long des siècles, de l'existence de ces peintures rupestres. Lorsque le Dr Herbert Kühn, auteur du livre intitulé *Peintures rupestres en Europe*, visita les grottes de Valltorta en Espagne, en 1923, les habitants d'Alboacer refusèrent de l'accompagner, par peur des esprits qui, croyaient-ils, hantaient ces lieux. Le Dr Kühn fait aussi remarquer que, en 1598, Lope de Vega fit mention, dans une de ses comédies, d'une grotte ornée de peintures rupestres, et qui était hantée. Le premier pape Borgia, Calixte III, était espagnol et il avait longtemps été archevêque de Valence; on raconte que pendant son pontificat il interdit la célébration des rites religieux dans une grotte espagnole

où se trouvaient des peintures représentant des chevaux.

La région habitée par le peuple basque au temps des Romains — correspondait approximativement aux sites des grottes franco-cantabriques. Des recherches sur le folklore basque, faites par José-Miguel de Barandiaran, ont révélé que ces gens connaissaient vaguement l'existence de peintures préhistoriques. Leur réalité est attestée par certains mythes concernant des fantômes, des apparitions d'animaux : taureaux rouges, vaches et, à l'occasion, chevaux, oiseaux et serpents. Le mythe le plus révélateur a trait à des esprits, mi-bêtes, mi-hommes, qui apparaissaient aux humains.

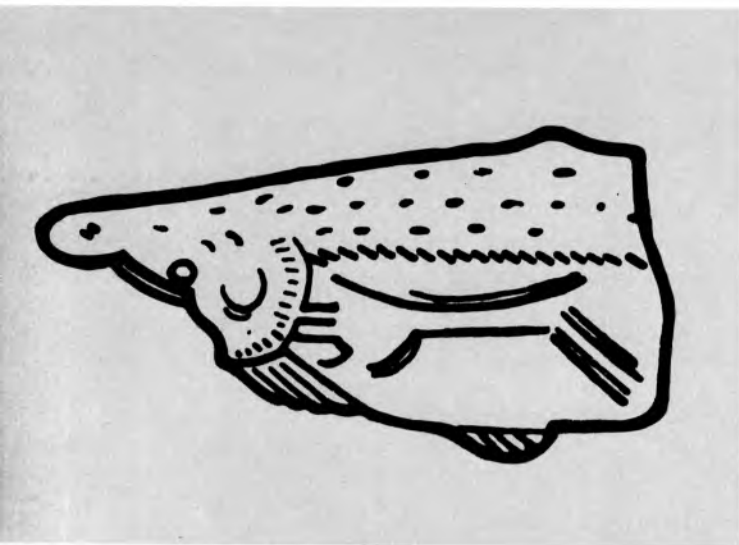
L'une de ces manifestations, appelée Mari, avait l'apparence d'une femme. Elle habitait les grottes, gouvernait le tonnerre, mais elle se montrait bienveillante envers les hommes. Elle était très belle, mais avait des serres en guise de pieds. Il en était de même de Maide, un autre esprit, homme celui-ci, qui était associé à Lamin, une femme. Il fallait rendre compte à Mari de ses troupeaux de cerfs, et si un être humain osait la tromper, elle le punissait. Mari et Lamin présentent certaines caractéristiques de l'ancienne « maîtresse des animaux » et elles ressemblent par certains traits aux *akkas* ou « déesses de l'autre monde » de la mythologie lapone (voir p. 44).

Le chamanisme des chasseurs préhistoriques reposait sur la croyance que les images perçues par l'esprit grâce à l'imagination pouvaient influencer le cours des événements. Un basque de Guipuzcoa, Saint Ignace de Loyola (1491-1556), redonna vie à ces techniques mentales. Il basa ses *Exercices spirituels* sur une série de « Méditations » ou images mentales de scènes de la rédemption des hommes par le Christ; tous les fidèles pouvaient se livrer à ces méditations, sous la direction d'un « directeur spirituel ». Le poète et philosophe espagnol Miguel de Unamuno (1864-1936), un basque lui aussi, établit un lien entre saint Ignace et le personnage de don Quichotte qui ignore la réalité et se réfugie dans le monde de l'imagination. Unamuno a peut-être mis en lumière un trait fondamental du caractère espagnol dont l'origine remonterait à des temps préhistoriques et aux croyances chamanistes.

Une fois que l'on a admis le fait que le chamanisme peut nous aider à comprendre le sens des peintures rupestres, l'on peut aussi découvrir des aspects chamanistes dans le folklore du sud de la France et du nord de l'Espagne — aspects que l'on ne peut s'attendre à trouver que dans la mythologie du nord de l'Europe.

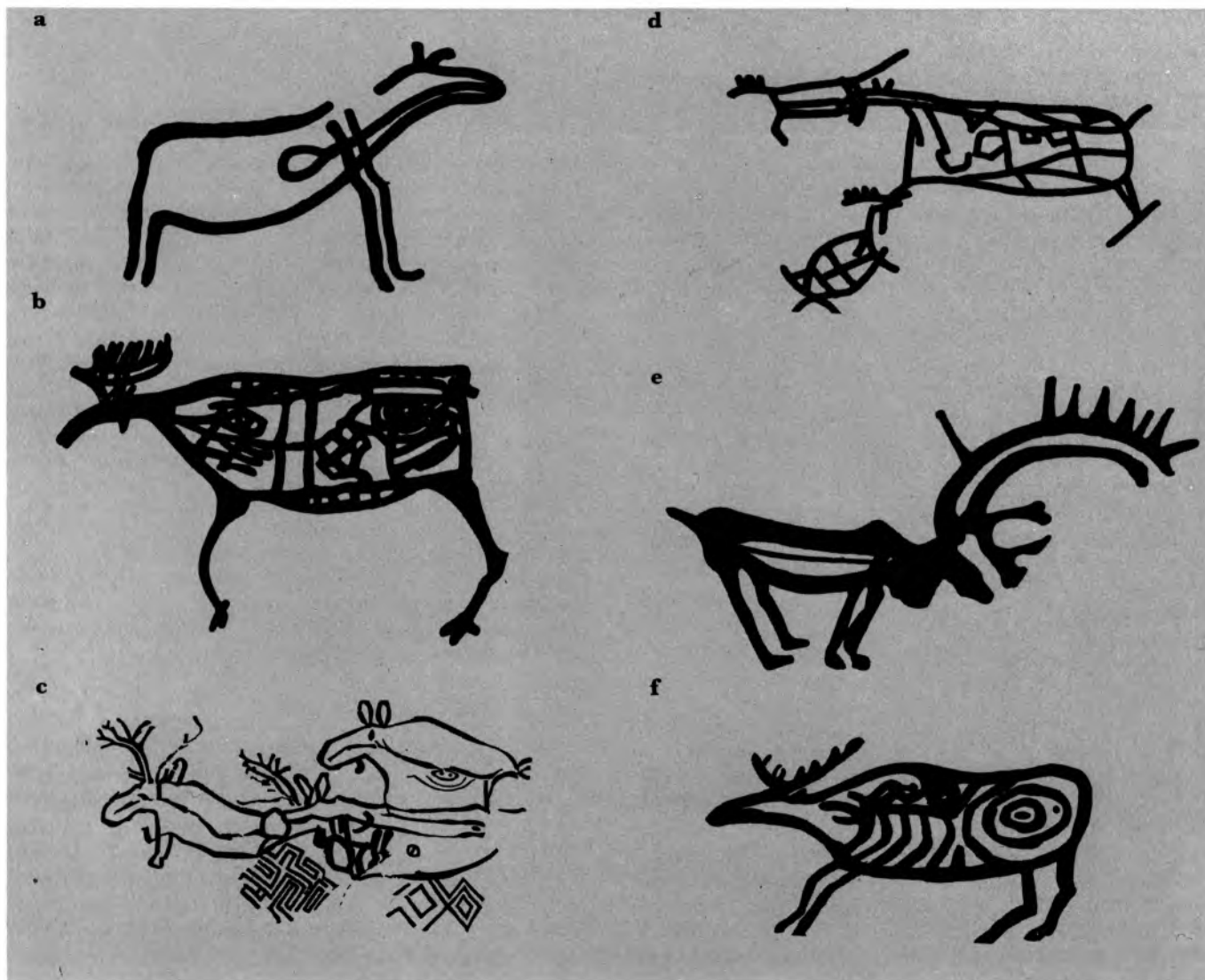
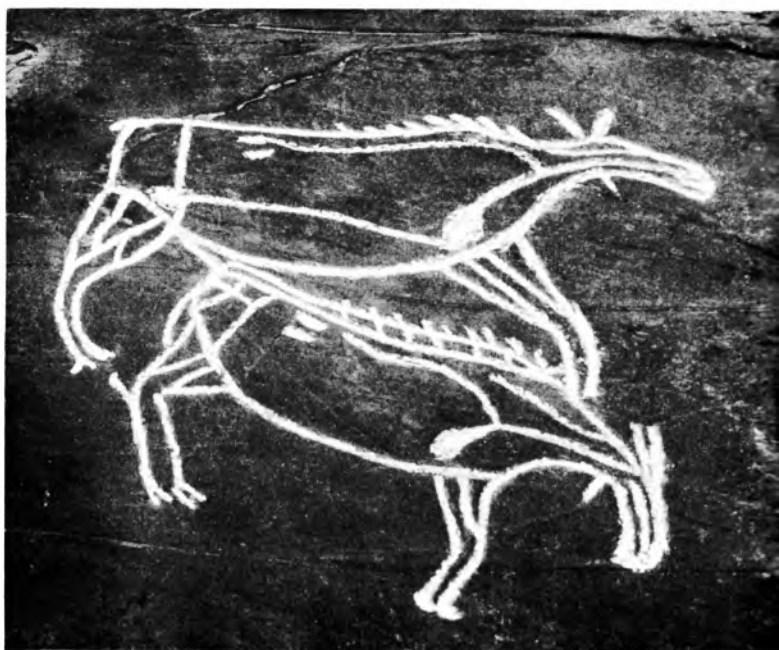
DIFFUSION DU STYLE ANIMALIER

Les peintures rupestres de style chasseur apparurent d'abord dans le sud-ouest de la France et le nord de l'Espagne entre 40000 et 12000 av. J.-C. Vers l'an 15000 av. J.-C., ce style gagna le monde entier et, dès cette époque, l'on peut parler d'un style animalier universel. Les premières représentations sont des contours incisés dans la pierre, puis polis. On peut trouver des dessins de ce genre dans la zone qui s'étend de la région franco-cantabrique à l'Afrique du Sud, en passant par l'Afrique du Nord. En Afrique du Sud on retrouve des traces de



5. (ci-dessus) Copie d'une incision représentant une truite de profil. Gravure sur os découverte à Lorther (Htes-Pyrénées), France. Fin du Magdalénien (13000-6000 av. J.-C.). 8,5 cm (d'après *l'Art paléolithique* de Graziosi, pl. 50.).

On trouve les premiers exemples de style « rayons X » sur des fragments d'os découverts dans le sud-ouest de la France. L'artiste de la période glaciaire a dessiné les taches qui ornent la peau de la truite, et aussi le tube digestif de l'animal.



6. Gravure sur roche : élan accoupiés, redessinés à la craie; art arctique. Groupe oriental (5000-2000 av. J.-C.). Longueur de la gravure : 70 cm. Klotefoss, Gjeithus, Modum, Buskerud, Norvège. Les vertèbres, l'aorte, le cœur et d'autres organes apparaissent sur cet exemple du style « rayons X » des chasseurs, en Europe du Nord. Même signification magique qu'à la gravure n° 3.

7. Variation et diffusion du style « rayons X », à travers six copies de représentations animales primitives :

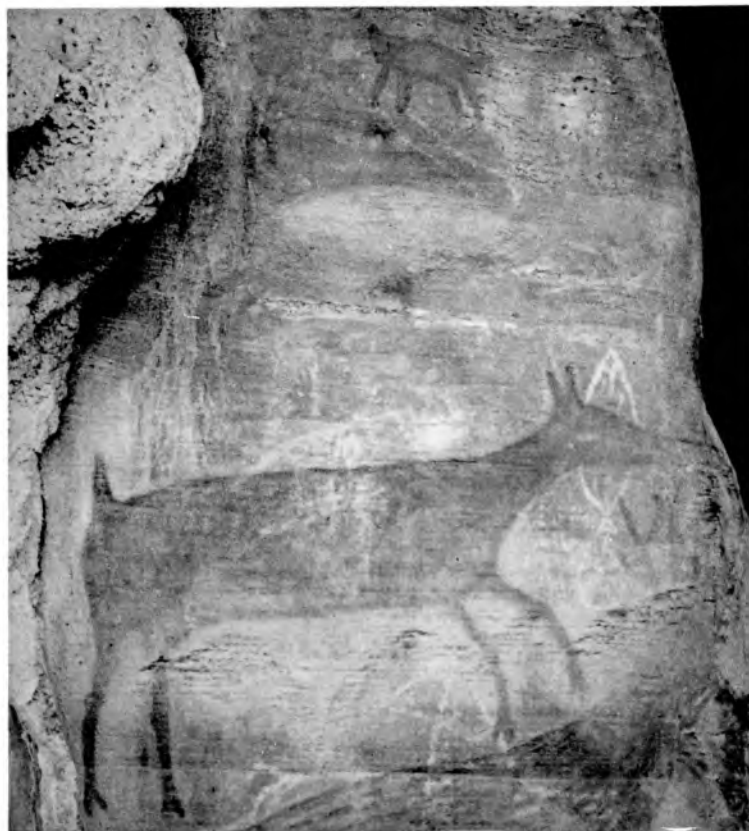
- a) art arctique; gravure sur roche, à Evenhus, Trondelag-Nord, Norvège (groupe central), longueur 64 cm;
- b) art arctique; gravure sur roche d'un élan, à Askollen, Vestfold, Norvège (groupe oriental), longueur 175 cm;
- c) art arctique; peinture rupestre (ocre) d'un renne et dessins géométriques, à Hinna, More-Og-Romsdal, Norvège (groupe central), 5000-2000 av. J.-C., 280 cm;
- d) art arctique; gravure sur roche d'un cerf ou renne et d'un renard, à Skogerveien, Drammen, Buskerud, Norvège (groupe oriental), 132 cm;
- e) peinture lapone d'un renne sur le tambour d'un chaman;
- f) gravure sur roche d'un renne, à Sakachi, vallée de l'Amour-Oussouri (U.R.S.S.).

dessins très anciens, conservés par la tradition jusqu'à l'arrivée des Européens.

On trouve aussi des peintures de style chasseur en Sibérie et en Norvège. Au fur et à mesure qu'il se répandait, le style chasseur perdait ses qualités initiales; cependant, les motifs de base et, dans une certaine mesure, la vaste échelle à laquelle les dessins étaient faits, restèrent semblables à ce qu'ils avaient été dans les grottes d'Europe occidentale. En Sibérie et en Afrique du Nord, les premières peintures de style animalier sont beaucoup plus grandes que celles qui vinrent plus tard.

Les animaux représentés sont de grandes espèces, ours ou bisons, remplacés en Afrique par le *bubalus antiquus* (sorte de buffle) et le rhinocéros; les éléments magiques sont en général très accentués. Certains animaux sont percés de flèches, parfois les peintures elles-mêmes ont été frappées avec des piques aigües. Des signes stylisés représentant des pièges sont souvent dessinés à côté des animaux (voir page 44).

L'art rupestre gagna le Nord très lentement, et sans doute par des voies détournées. Il parvint en Scandinavie entre l'an 6000 et l'an 2000 av. J.-C.; il atteignit la Sibérie vers 2000 av. J.-C. et l'Extrême-Orient pendant le premier millénaire av. J.-C. De là, il fut transmis à l'Améri-



8. Trois daims peints en jaune et rouge, et poisson, à Cerca Grande, Minas Gerais, Brésil.

De même que le mode de vie des chasseurs, leur art rupestre se répandait aussi dans le monde entier. Leur style animalier réaliste avait parfois une grande élégance, tels ces daims peints dans un abri sous roche préhistorique à deux cents milles seulement de Rio de Janeiro.

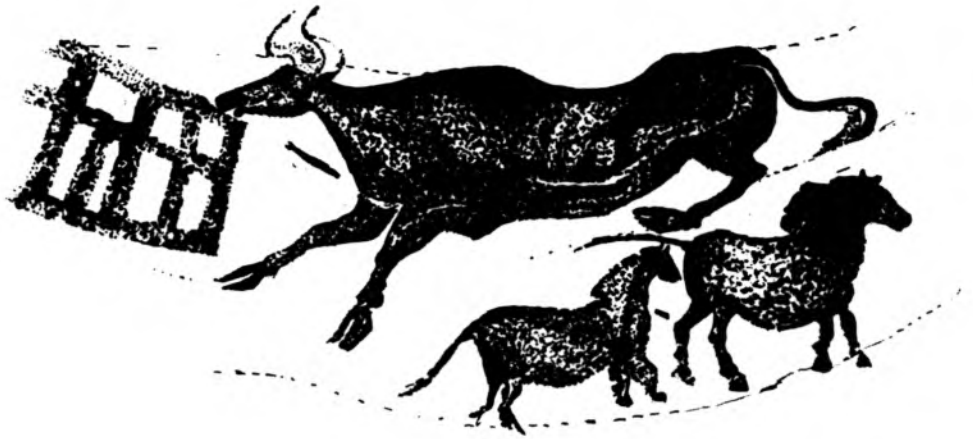
que, vers l'an 500 apr. J.-C. Au cours de ces migrations, l'art animalier se trouva souvent en contact avec d'autres styles. Il donna une impulsion nouvelle à l'art des agriculteurs du nord de l'Anatolie et même à des peuples urbains de la dynastie de Shang et de Chou, en Chine. Ceux-ci influencèrent à leur tour l'art animalier. Tous les motifs animaliers, où qu'on les trouve, ont leur source dans le style chasseur de l'âge de pierre. Dans les régions où les derniers vestiges de ce style ont presque entièrement disparu, la tradition de l'art rupestre est demeurée.

Les aborigènes d'Australie, en raison de leur isolement géographique, constituent un cas particulier. Le style chasseur leur parvint sans doute vers 2000 av. J.-C., mais les contacts qu'ils eurent avec les premiers agriculteurs d'Océanie leur firent assimiler différentes particularités de style. Les motifs chasseurs devinrent plus stylisés, sauf en terre d'Arnhem, au nord du continent, où les traditions des chasseurs demeurèrent plus longtemps et où le caractère réaliste des peintures rupestres resta plus net.

En Amérique du Nord on trouve peu d'exemples de l'art rupestre des chasseurs, sauf en Californie. Il fut marqué en Amérique centrale par des styles rupestres des

31c, d, e

9. Bœuf sauvage en train de sauter, piège et deux poneys. Magdalénien; 15000-10000 av. J.-C. Copie d'une peinture qui se trouve sur le mur droit de la galerie centrale de Lascaux (Dordogne). Longueur du bœuf : 170 cm. Le bœuf est monochrome (noir) et recouvre un dessin plus ancien, rouge. Les poneys sont bruns avec un épais contour noir. Le « piège » a été ajouté, il est peint en ocre rouge. Les reproductions en couleurs nos 5 et 6 illustrent, elles aussi, le rite magique qui consistait à peindre les animaux pour capturer leurs âmes.



cultures évoluées mexicaines, tandis qu'en Amérique du Sud (Guyane, Équateur) on rencontre des motifs venus des îles du Pacifique. Dans presque toute l'Amérique du Sud on trouve des peintures rupestres de pur style chasseur.

82, 83, 86 Il y a en Afrique du Nord de nombreuses peintures rupestres bien conservées, dans les montagnes de l'Atlas, et surtout dans le Tassili, au cœur du Sahara. Elles sont l'œuvre de plusieurs générations de chasseurs qui occupèrent ces régions autrefois fertiles et peuplées d'un abondant gibier.

E Les peuples de Sibérie et du nord de l'Asie gardèrent longtemps le mode de vie des peuples chasseurs. Des nomades, comme les Scythes, les Sarmates et les Huns, héritèrent de leur art qui s'était répandu jusqu'en Mésopotamie, où il avait subi de nouvelles influences. De nouveaux animaux apparurent, que les chasseurs du Nord ne connaissaient pas, tel le lion. La composition, elle aussi, changea. Le style animalier paraît dans les splendides objets en bronze de la région de l'Ordos, au nord-ouest de la Chine et dans le bassin du Minousinsk en Sibérie orientale. Il est clair que ce style vient du style chasseur; mais des innovations, combats d'animaux, par exemple, qui sont propres au Moyen-Orient, révèlent une conception nouvelle de ce style. A l'origine, le but de cet art était purement magique et il était basé sur l'observation; il devient décoratif. Des variantes du style animalier des nomades gagnèrent l'Inde et la Chine, puis parvinrent en Indonésie et en Océanie.

STYLES DES PEUPLES CHASSEURS

Dans l'énorme production artistique des peuples chasseurs on peut suivre l'évolution de certains motifs qui reviennent toujours : le style « rayons X », le lion de face, et l'animal qui regarde derrière lui.

Quelques mots sur le style dit « rayons X » nous apporteront des éclaircissements sur les premiers chasseurs et sur les œuvres dans ce style qui nous sont restées. Ce terme désigne un style qui, dans un but magique, dessine sur la proie les organes internes vitaux de l'animal. Ils sont souvent réduits à une « ligne de vie » qui part de la bouche et va jusqu'au cœur ou à l'estomac de la bête. Les premières traces de style « rayons X » n'apparaissent pas dans les peintures rupestres, mais dans des fragments

d'os incisés du sud-ouest de la France et qui remontent à la fin de la période magdalénienne (entre 13000 et 6000 av. J.-C.). Il existe une peinture d'une époque antérieure à celle-ci, mais que l'on peut classer dans le style « rayons X ». Elle représente un mammouth de la période glaciaire et se trouve dans la grotte de Pindal, au nord de l'Espagne. A l'emplacement du cœur de la bête, on peut voir une grosse tache rouge qui le représente, sans doute.

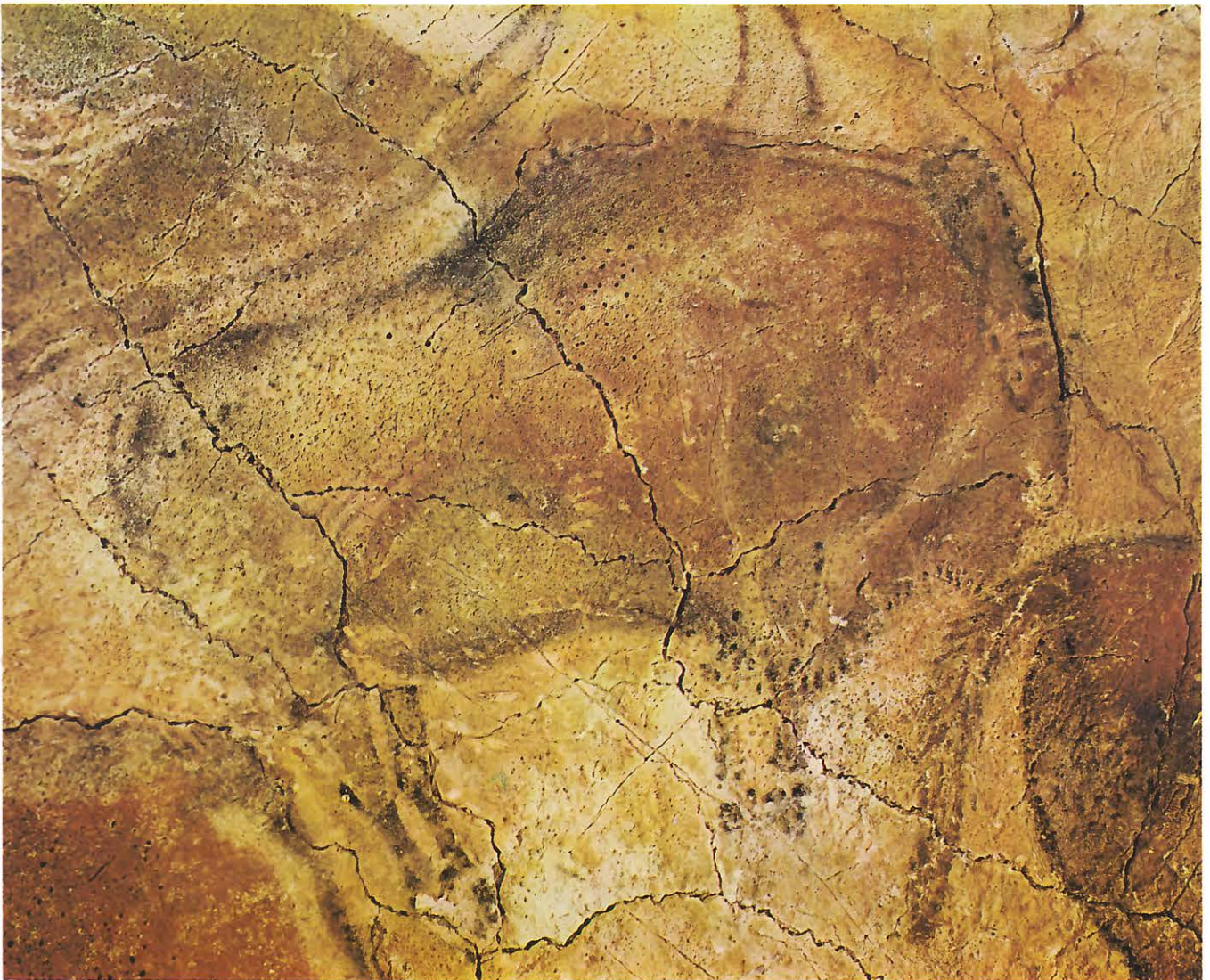
Il paraît curieux que le style « rayons X » n'ait pas gagné une autre partie de l'Espagne, puis l'Afrique du Nord. Au lieu de cela, il se répandit au nord et à l'est, jusqu'en Amérique du Nord, en passant par la Sibérie et l'Australie. C'est dans l'art arctique de Norvège (6000-2000 av. J.-C.) que l'on trouve les peintures rupestres les plus proches du style « rayons X ». 6, 10, 11

Les peintures arctiques ont certainement un lien avec les œuvres magdaléniennes du sud-ouest de la France, mais on ne s'est pas encore expliqué comment ce style avait gagné la Norvège. Il a peut-être d'abord atteint la Russie puis est passé, de là, en Norvège. Les peintures rupestres

(Suite page 41)

1. (ci-contre) Animaux de la chasse. 15000-10000 av. J.-C. Peinture rupestre; hauteur des cerfs, 80 cm. Lascaux, France. Complétée à diverses époques, peut-être à chaque nouvelle saison des chasses, cette splendide fresque, est peinte à l'ocre et au charbon. Les chasseurs croyaient, grâce à ces dessins, capturer l'âme des animaux dont leur existence dépendait. Le gibier, pensaient-ils, viendrait à eux de son plein gré. Les cerfs, dans cette portion de la fresque ont été surajoutés. Le bétail et le cheval sont sans doute d'une époque antérieure. C'est ici l'un des plus beaux exemples de l'art primitif de l'époque glaciaire. A gauche, les mystérieuses taches rouges symbolisent, d'après certains experts, des pièges peints à côté des animaux dans des buts magiques. (On les retrouve aux reproductions 4, 5, 6 et 8).





2. (page de gauche, en haut) **Chevaux.** 20000 av. J.-C. Peinture rupestre; longueur des chevaux, 3,40 m. Pech-Merle, France. Les grosses taches de couleur qui se trouvent sur les chevaux et à côté, augmentaient, croyait-on, la fertilité des animaux. Les aborigènes australiens font encore des peintures rupestres en juxtaposant des taches de couleur. Ou bien ils taillent des éclats dans des pierres qui se trouvent sous les peintures. Ils appellent cela « chasser l'esprit des pierres ». On ne connaît pas la signification des mains en réserve. Elles ont sans doute un lien avec la magie de la chasse (voir nos 84, 85).

3. (page de gauche, en bas) **Bison.** 12000 av. J.-C. Longueur du bison, 80 cm. Altamira, Espagne; peinture rupestre. Malgré leur taille relativement petite, ces créatures massives qui se succèdent en procession tout le long de la paroi rocheuse, sont d'un réalisme surprenant. Les grottes d'Altamira, contiennent les chefs-d'œuvre du style de la période glaciaire. L'économie des lignes et l'impressionnisme des couleurs qui donnent une impression de force massive, annoncent déjà les techniques de nombreux peintres du xx^e siècle.

4. (ci-dessous) **Homme portant un masque d'oiseau attaqué par un bison blessé.** 15000-10000 av. J.-C. Peinture rupestre; 1,40 m. de haut. Lascaux, France. Cette scène sanglante et animée peut s'expliquer grâce aux légendes chamanistes qui existent encore de nos jours en Sibérie : deux rivaux chamans s'affrontent; l'un d'eux a pris l'aspect d'un bison et l'autre porte un masque d'oiseau. La baguette surmontée d'un oiseau évoque le « protecteur » de l'âme du chaman étendu à terre. Le flanc du bison paraît transpercé par un javelot et l'on peut voir les entrailles sortant par la blessure.





5. (page de gauche, en haut) **Chevaux et bouquetins.** 15000-10000 av. J.-C. Peinture rupestre; hauteur : 80 cm. Lascaux, France. Les pièges placés bien en vue sur cette peinture et sur la suivante (n° 6) ne représentent pas des pièges réels mais des objets magiques qui servaient à capturer l'âme des animaux (voir n° 8).

6. (page de gauche, en bas) **Cheval.** 15000-10000 av. J.-C. Peinture rupestre; longueur du cheval : 1,40 m. Lascaux, France. L'énergie de ce poney qui appartient à une espèce vigoureuse — la proie favorite du chasseur magdalénien — est admirablement rendue par le trait ferme du dessin et les couleurs très riches. Ici, le but magique de la peinture apparaît clairement. Outre l'emblème du « piège », l'on peut voir des flèches.

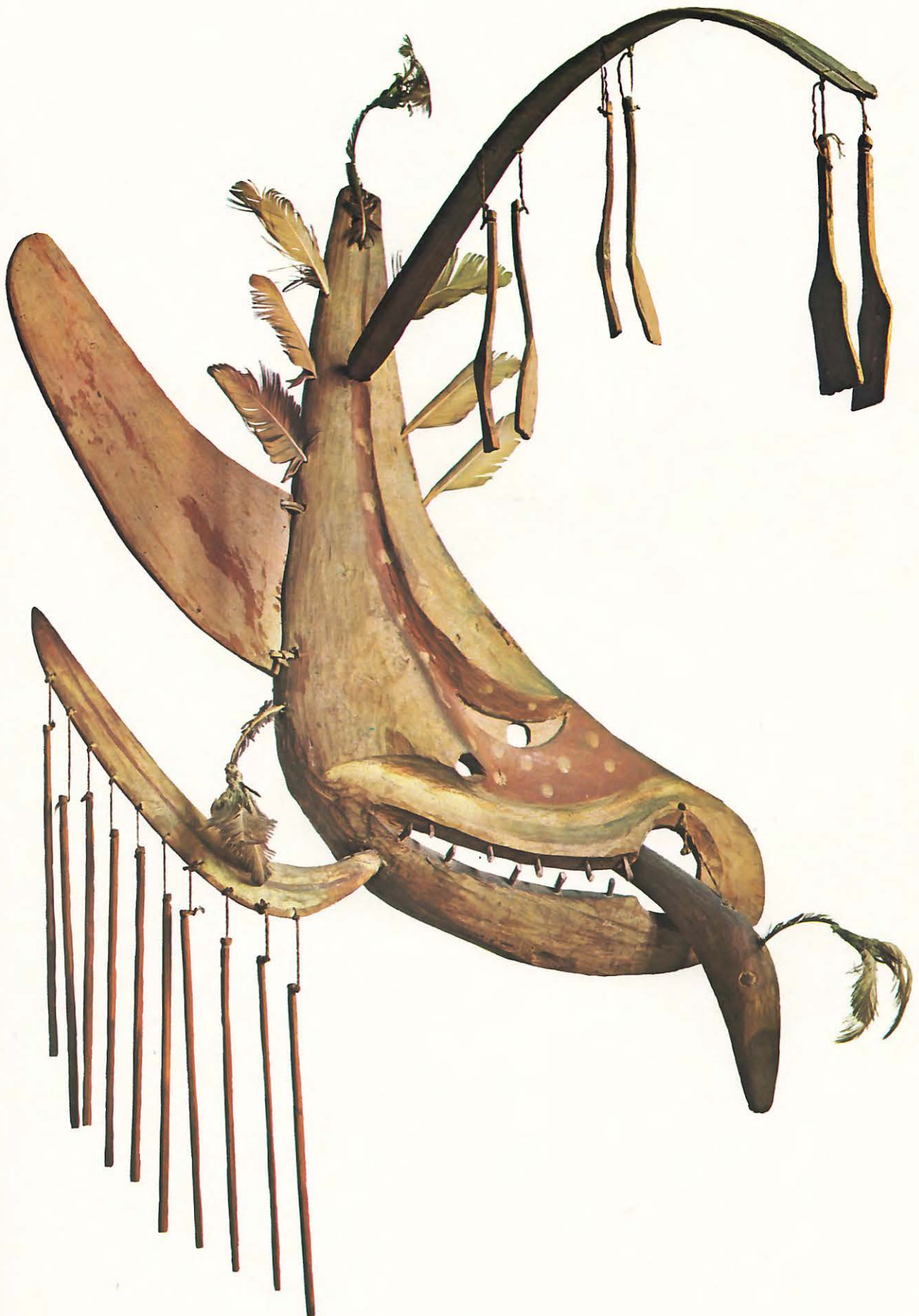
7. (ci-dessous) **Masque esquimau inua.** S.-E. de l'Alaska. xix^e siècle, sans doute. Bois peint et plumes. Hauteur : 48 cm. Collection André Breton, Paris. L'artiste a représenté l'âme d'un saumon. En portant ces masques lors des cérémonies et des danses, les chasseurs croyaient augmenter leur pouvoir magique sur l'âme des animaux et, de là, sur leurs corps. Les sept pendoques représentent des poissons réduits et stylisés, et renforcent l'efficacité du masque magique (voir également les reproductions n°s 9 et 10).



8. **Quadrillage peint et incisé.** 15000-12000 av. J.-C. Peinture rupestre (24 × 22 cm). Lascaux, France. Si, comme on le pense, ce dessin représente le symbole du « piège », il serait un des rares exemples de l'art de la période glaciaire, où le symbole constituerait à lui seul toute la peinture. Partout ailleurs, les « pièges » accompagnent des animaux. Les couleurs et la texture se rapprochent de la technique de quelques artistes abstraits du ^{xx}^e siècle, en particulier Paul Klee.

9. (ci-contre) **Masque esquimau kuskokwim.** Fin du ^{xix}^e siècle. Bois peint et plumes, hauteur : 72 cm. Collection André Breton, Paris. Le mouvement de la baleine fendant les flots est évoqué avec une force étonnante par la majesté des formes et la légèreté des décorations de ce masque. Il représente « un esprit protecteur » conduisant vers les chasseurs un banc de baleines blanches. Le chaman le portait lors des cérémonies. Tout comme au n° 7, les pendoques symboliques devaient augmenter l'efficacité du masque.







10. (page de gauche) **Masque esquimau du sud-ouest de l'Alaska**. XIX^e siècle. Bois peint; hauteur : 38 cm. Musée d'Anthropologie. Université de Californie. La vision grotesque d'un « esprit protecteur » par un chaman en transe a été concrétisée avec des moyens presque rudimentaires. Le dynamisme et la simplicité des lignes donnent à ce masque un air de parenté avec l'art occidental moderne. Pourtant, cette œuvre est libre de toute influence européenne. Le motif de la bouche ainsi tordue, se retrouve en Amérique du Nord dans les masques iroquois.

11. (ci-contre) **Fragment d'un galon brodé**. Région côtière du sud du Pérou. Style Paracas (400 av. J.-C.-400 apr. J.-C.) 53 cm de long. Collection Robert Woods Bliss, National Gallery of Art, Washington. On retrouve dans ces esprits humains (les plus grands) deux motifs qui les relient directement et sans doute possible, à des sources venues du Pacifique Sud et de la Chine néolithique. Le motif de la cage thoracique nettement visible symbolise l'esprit d'un ancêtre mort, et se retrouve peint sur des poteries de Yang-Shao (2200-1700 av. J.-C.). Il est parvenu en Amérique du Sud en passant par les îles Marquises (200 av. J.-C.). Les genoux pliés pour indiquer un mouvement constituent une variante polynésienne de la figure primitive d'un ancêtre accroupi; ce motif apparut dans le sud de la Chine, pendant le deuxième millénaire av. J.-C.

12. (ci-dessous) **Vase en argile fait par les Indiens Pueblos (tribu Zuni)**. XIX^e siècle. 23 cm de haut. Museum für Völkerkunde, Munich. Les anciens Américains n'ont jamais connu le tour du potier. Ce vase aux proportions parfaites a été entièrement façonné à la main. Deux styles différents se combinent dans les décorations : un dessin abstrait qui s'inspire des motifs d'Asie de l'Ouest (spirale), et un motif nettement chasseur; le cerf est représenté dans le style « rayons X » le plus pur. La ligne de vie et le cœur apparaissent clairement. On peut voir au n° 60 un autre exemple d'Amérique du Nord.



13. **Taureaux superposés à un aurochs.** 15000-12000 av. J.-C. Peinture rupestre. Longueur du taureau : 4 m. Lascaux, France. Les taureaux de Lascaux ne sont pas aussi complètement dessinés que ceux d'Altamira, mais ils donnent davantage l'impression de vie. La réutilisation d'une surface rocheuse pour de nouvelles peintures, quand l'occasion se présentait, est bien mise en évidence dans la partie inférieure et la partie supérieure droite de cette illustration.

14. (ci-contre) « **Vénus de Laussel** ». 15000-10000 av. J.-C. Bas-relief sur roche; hauteur : 46 cm. Musée d'Aquitaine, Bordeaux. Cette image puissante est l'une des plus anciennes sculptures d'un nu féminin, dans l'histoire de l'art. Les conceptions classiques de la beauté humaine idéale ne peuvent nous aider à comprendre son sens. Le réalisme avec lequel sont représentées les formes grossières ne reproduit pas fidèlement la réalité, car les mains

et la tête sont seulement esquissées. La chair distendue et les seins affaissés représentent un type de femme enceinte et mettent l'accent sur la fertilité. Tout comme pour les « Vénus » de Willendorf et d'ailleurs, les détails du visage et des mains sont négligés. La corne (remplie de sang) qu'elle tient évoque les mythes de la « maîtresse des animaux », déesse qui règne sur les bêtes et les conduit vers les chasseurs.







15, 16. Tapis de laine venant d'une tombe, Pazyryk, Sibérie (détails). Longueur du tapis : 3,50 m. 500 av. J.-C. Musée de l'Ermitage, Leningrad. Tout comme pour le vase indien Pueblo (12) la décoration de ce très ancien tapis oriental — le plus vieux du monde — joint à des motifs réalistes (16) des motifs abstraits (15) qui en découlent.

17. (ci-contre) **Bouddha en méditation.** Peinture *tanka* tibétaine. Musée Rietberg, Zürich. Formes et personnages viennent surtout de l'art hindou, mais les lignes tournoyantes qui émanent du plexus solaire du Bouddha sont typiquement tibétaines; elles ont leur origine dans les idées des chasseurs de la Préhistoire. Ce *tanka* (barrière d'un temple) illustre la croyance des bouddhistes tibétains — croyance enracinée dans la pratique chamaniste des transes — selon laquelle, si la contemplation mystique est assez intense, les initiés peuvent voir les « courants énergétiques » de son corps (*prana*) sous forme d'irradiations lumineuses.







18, 19. «Danse du Léopard» de Çatal-Hüyük, Anatolie du Sud (Turquie) (détails). 6000 av. J.-C. Peinture murale. Musée archéologique d'Ankara. Voici, découvert seulement en 1961, un souvenir plein d'intérêt d'un des progrès les plus importants de l'humanité avec l'apparition des premières villes véritables en Anatolie du Sud. Ce sont, à notre connaissance, les plus anciennes peintures qui n'ont pas été faites sur la roche mais sur les murs, blanchis à la chaux, des maisons. L'apparition de silhouettes humaines animées montre que l'intérêt s'éloigne des animaux de la chasse. Ceci influença profondément les peuples qui vivaient encore en chasseurs, en Méditerranée occidentale, et dont le style animalier et humain gagna l'Afrique. (cf. n°s 87, 89, 92). Les silhouettes en train de sauter et de tourner et les bandes pointillées qui s'enroulent autour d'eux représentent sans doute des danseurs vêtus de peaux de léopard. S'il en est ainsi, nous sommes peut-être là devant les plus anciennes peintures des rites du culte de Dionysos, dont les Grecs disent qu'il apparut en Asie Mineure.

20. (ci-contre) Tête de tigre chinoise primitive. Dynastie Chou. 1027-221 av. J.-C. Bronze incrusté d'argent. 7 cm de long. Museum für Ostasiatische Kunst, Cologne. Ce petit chef-d'œuvre de métal ouvré chinois illustre le style animalier d'inspiration chamaniste d'Asie centrale, où se mêle avec élégance une décoration abstraite Chou basée sur le motif de la spirale. Les volumes, dans cette petite tête de bronze ainsi que les incrustations, sont parfaits.







7 a-f du nord de la Russie et de la Sibérie ressemblent beaucoup à celles que l'on trouve en Norvège, surtout à celles du groupe oriental. On trouve des interprétations presque semblables aux deux extrémités de la région où fleurit l'art arctique : en Norvège, du côté de l'Atlantique, et dans les vallées de l'Amour et de l'Oussouri, du côté du Pacifique. Il existe un prolongement du style « rayons X » chez les Lapons, sur les tambours peints dont se servaient les chamans.

11 Dans les gravures sur pierre du centre de la Norvège, les organes internes ont été réduits à quelques rectangles et losanges. Ce procédé de stylisation apparaît très clairement dans un dessin rupestre, à Skogerveien, Buskerud. Celui-ci montre plusieurs stades dans la stylisation — depuis la représentation des organes par des cercles qu'une ligne de vie relie à la bouche de l'animal — jusqu'à un simple enchevêtrement de lignes.

c Un second motif naquit également dans le sud-ouest de la France : c'est un animal — en général un lion — qui est dessiné de face. Ce motif apparut pour la première fois dans les grottes de Trois-Frères, dans les Pyrénées, gagna l'Afrique du Nord et subsista dans les bronzes du Bénin du xvi^e siècle. Aujourd'hui encore, il apparaît dans certains arts mineurs d'Afrique occidentale.

A l'encontre du style « rayons X », ce motif, né dans la région franco-cantabrique, ne se répandit pas vers le nord, mais vers le sud et l'est. Ce qui laisse supposer que, parmi les motifs du style chasseur, quelques-uns se sont cristallisés très tôt, et n'ont pas pu gagner certaines régions où d'autres concepts prédominaient. Le lion dessiné de face correspondait à l'idée du mauvais œil chez les oiseaux de proie. Le style « rayons X », lui, correspondait à la croyance dans la réincarnation des animaux.

13, 14 L'anthropologue allemand, Léo Frobenius, dont les études comparatives font autorité, a tiré quelques conclusions intéressantes à partir du motif de l'animal qui regarde derrière lui :

« Partout où l'on rencontre ce motif dans l'art occidental, l'animal ne donne pas uniquement l'impression

de regarder derrière lui, mais aussi d'avoir peur et de se mettre à fuir. Certes, dans la peinture de l'Ariège, on voit une silhouette poursuivre le taureau en fuite. Mais nous ne sommes pas plus renseignés, car cette mystérieuse silhouette semble être celle d'un homme masqué. La question reste posée : devant qui le taureau s'enfuit-il ? La réponse nous est donnée par des découvertes faites à Suse et à Ninive qui montrent que le même motif apparaît très tôt en Asie occidentale. »

Les dessins les plus anciens qui ornent des céramiques de Suse, sont plutôt primitifs. L'un d'eux représente un oiseau de proie fondant sur la gorge d'un animal qui regarde derrière lui. On retrouve le même motif sur des disques en écaille de Mésopotamie ; ce qui est intéressant c'est la très faible ressemblance de l'oiseau avec un oiseau de proie. A Suse, le rôle de l'oiseau est joué par un quadrupède. A Tello (en 2100 av. J.-C.) nous avons un lion. En Asie orientale, le motif prend des proportions énormes, on le retrouve dans les gigantesques figures qui ornent le palais de Darius à Persépolis. Ainsi, au cours des siècles, le motif avait gardé son importance. Frobenius remarque :

« Tous ces bols de Suse sont ornés de dessins cosmiques. Les animaux se détachent au-dessus de l'Océan comme des étoiles dans les cieux. Il semble qu'on ait trouvé, plus tard, une définition intelligible de ce qui, à l'aube de la connaissance humaine, ne pouvait pas s'exprimer ouvertement. »

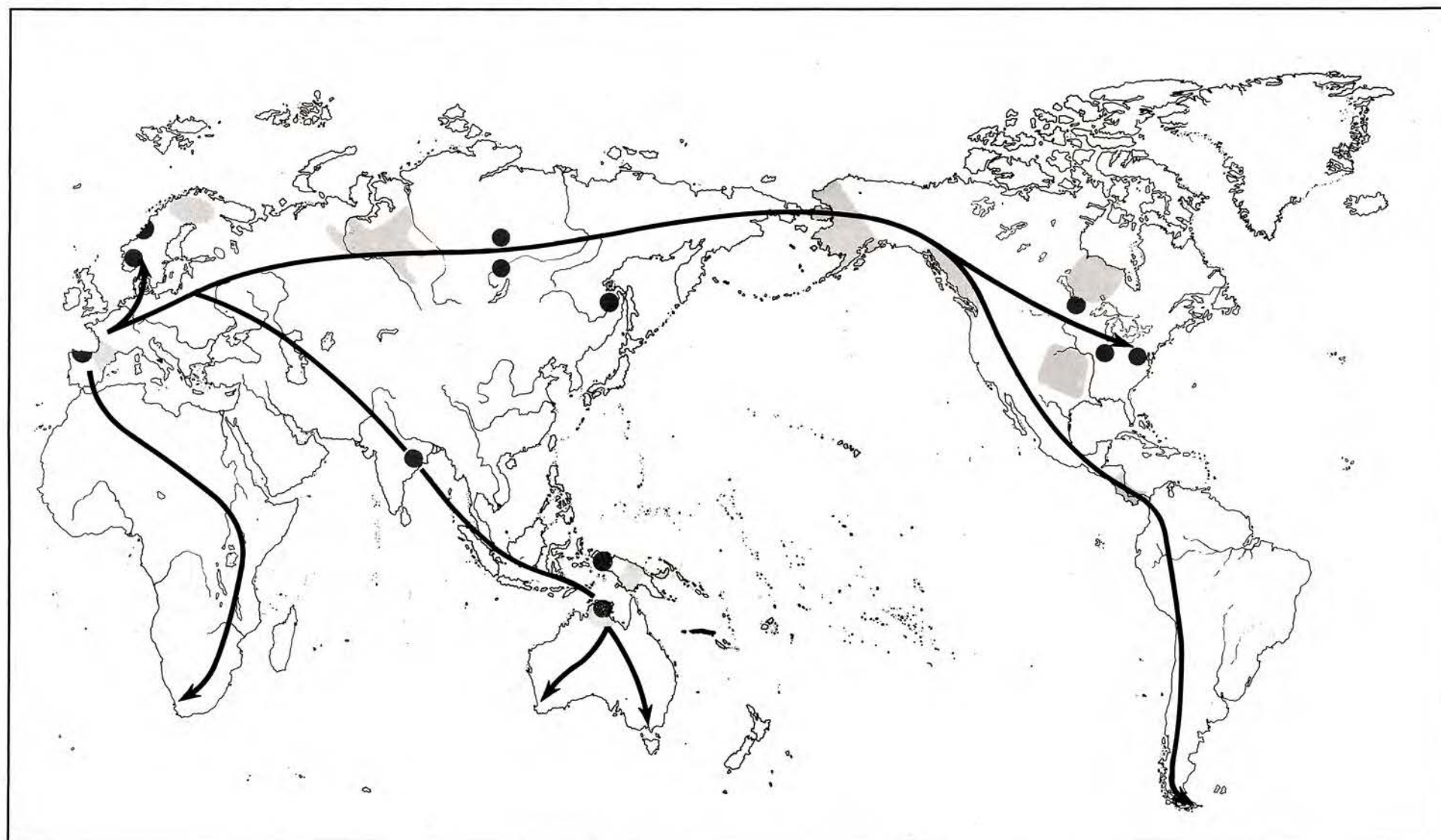
Nous comprenons de mieux en mieux les origines de l'art et de la civilisation d'Asie occidentale et nous trouvons normal de voir des têtes d'animaux ornées de constellations et de symboles stellaires. Le taureau, comme la lune, représente l'assaut de l'obscurité. Le soleil sous les traits du lion chasse tous les matins la lune et les étoiles. Ainsi, les mythes des cultures du Moyen-Orient nous aident à comprendre le sens de l'art occidental de l'âge de pierre beaucoup plus ancien. On peut se demander si les Mésopotamiens ne voyaient pas une similitude allégorique entre le terrible regard du lion — qui signifie parfois la mort immédiate — et le soleil, dont les rayons puissants chassent chaque matin les étoiles, entre les constellations et les vastes troupeaux.

On peut rattacher ce langage symbolique à ce que Frobenius a pu apprendre d'une culture d'un peuple chasseur du Sahara, aujourd'hui disparu. Il a pu assister à des pratiques magiques chez les derniers représentants de cette culture. Ces chasseurs croyaient que le gibier qu'ils pourchassaient leur était envoyé par une divinité qui leur apparaissait sous une forme animale plus souvent qu'humaine. Ils appelaient cette divinité, le « maître des animaux » ou bien « le père buffle » et ce sont les rites célébrés en l'honneur de ce dieu, que Frobenius a pu observer : on dessinait des animaux sur le sable et, au lever du soleil, on aspergeait ces dessins de sang contenu dans une corne. Ce cérémonial jouait un rôle important dans les rites Mahalbis et l'on suppose que cette corne était inspirée par celle que la « Vénus de Laussel » tient à la main 14 droite.

Partout où se retrouve cette idée du « père buffle », l'on pense qu'il symbolise la lune. Il est probable que lorsque

21. (ci-contre) Vase sacré chinois primitif (yu). Dynastie de Shang ; 1500-1027 av. J.-C. Bronze ; hauteur : 35,5 cm. Musée Cernuschi, Paris. La pensée chamaniste pouvait difficilement être mieux exprimée que par ce superbe vase sacré (yu). Le petit homme ne va pas être mangé par le tigre. Il recherche la protection de cet esprit ; les grosses pattes retiennent avec douceur l'homme qui s'abrite sous les crocs du tigre. Les décorations sont, d'une part, sur le tigre, des dragons stylisés, d'autre part, sur l'homme, des serpents stylisés. On retrouve la même conception en Amérique, où l'homme apparaît souvent sous des pelages ou des têtes d'oiseau ou d'animal. L'homme et son esprit protecteur se montrent unis en une seule image.

CARTE D : L'ART RUPESTRE ET LE STYLE "RAYONS X"



→
Diffusion de l'art rupestre

●
Peintures rupestres
de style « rayons X »



Décoration de style « rayons X »

les hommes de l'âge de pierre gravaient ou dessinaient des animaux sur les parois des grottes — qui leur tenaient lieu de sanctuaires — ces animaux étaient les symboles de la lune, des étoiles et du soleil.

Les derniers vestiges de l'art chasseur européen se trouvent chez les Lapons du nord de la Scandinavie; ils datent du XVII^e siècle. On peut faire des comparaisons intéressantes entre les peintures rupestres de la Préhistoire et les œuvres d'art lapones, en particulier les tambours peints qu'utilisaient les chamans et dont la plupart se trouvent aujourd'hui dans les musées. Ces tambours étaient indispensables aux chamans pour parvenir à la transe, mais ce sont en eux-mêmes de véritables œuvres d'art.

Ces tambours lapons sont ornés de dessins qui n'ont pas été choisis au hasard, mais qui illustrent la cosmologie des chasseurs. Au centre de la membrane se trouve souvent un losange. Des quatre points de ce losange partent des lignes qui divisent la surface totale en quatre parties. Le losange représente le soleil et les autres dessins — hommes, animaux, objets divers — ont chacun une signification précise. Ils évoquent les dieux du tonnerre, du vent, de l'autre monde, des scènes de la vie des rennes ou d'autres animaux.

On devine une influence germano-nordique, ainsi que des éléments chrétiens; mais des motifs très anciens se retrouvent sur ces tambours : animaux dessinés dans le style « rayons X », motif du « piège » des artistes magdaléniens (page 44). Le style « rayons X » relie l'art lapon à celui des chasseurs arctiques qui firent des peintures rupestres, dans le sud de la Suède et en Norvège, entre l'an 6000 et l'an 2000 av. J.-C. Cela ne veut pas dire que les Lapons aient vécu en Scandinavie à cette époque; ils arrivèrent plus tard, du nord-est. Mais ils ont conservé certains éléments d'une ancienne culture des chasseurs qui avait fleuri dans le sud de la Scandinavie avant l'arrivée des peuples germaniques dans cette région.

La ligne de vie stylisée que les Lapons dessinent sur le renne qui décore les tambours des chamans est un vestige du style « rayons X », en rapport direct avec le concept de *saivo*. Le *saivo* est la demeure des esprits animaux. Les peuples primitifs en Eurasie du Nord croient que la chasse sera fructueuse si les âmes des animaux qu'ils vont tuer ont été domptées auparavant par le chaman. Les organes de ces animaux sont dessinés, car ainsi les bêtes pourront se réincarner. Ces peuples croyaient que les animaux pouvaient renaître de leurs os, ou de leur peau. Le style « rayons X » découle de ces idées qui sont propres au chamanisme et à la culture des premiers chasseurs. Ce style n'apparaît que dans les régions où vivaient les chasseurs.



10. Peinture rupestre arctique représentant des élans et différents symboles. 5000-2000 av. J.-C. Longueur totale : 280 cm. Hinna, More-Og-Romsdal, Norvège (groupe central). Peintes en rouge sous un surplomb rocheux, ces peintures rupestres du milieu de la période arctique tendent vers la stylisation. On peut voir au n° 7c, un dessin d'un détail, à gauche sur cette peinture.

à gauche, une femme entourée d'animaux. C'est la maîtresse des bêtes, qui « envoie » leurs âmes aux chasseurs. À côté d'elle se tient un renne de style légèrement « rayons X » et un chasseur qui essaie de le transpercer d'une flèche. Il s'agit sans doute du chaman venu dans cet au-delà, ce monde des rêves, pour persuader les âmes des animaux de laisser les chasseurs capturer leurs corps. À droite, un renne, qui a la « ligne de vie », entraîne vers le haut un homme assis dans un traîneau. Il est poursuivi. Ce dessin représente le chaman qui tente de gagner l'autre monde; le chien, créature de l'au-delà, essaie de le retenir.

Ici, deux éléments nous permettent d'interpréter des symboles ou dessins géométriques qui apparaissent dans des peintures rupestres antérieures (époque magdalénienne). Ainsi, dans les peintures de Lascaux, on peut voir des sortes de rectangles coupés de lignes transversales, à côté des animaux sauvages. Il semble que ce soient là des « pièges ». Parfois, la grille recouvre tout l'animal, qui a l'air d'être en cage. Cependant, ces pièges sont purement symboliques. Ce sont des procédés magiques qui servent à attraper l'âme du gibier. Ce sont peut-être aussi des sortes de « ratures » qui « tuent » le réalisme du dessin.

Les explications que nous fournissent ainsi les œuvres chamanistes récentes ne nous donnent pas seulement le sens de certains motifs des peintures rupestres; elles

12 Le tambour de chaman reproduit page suivante nous montre le monde merveilleux du *saivo*. Là, chose assez rare, le dessin n'est pas divisé en quatre parties, mais en trois plans superposés. Dans celui du haut on voit deux soleils (ou bien un soleil et une lune), une tente, quelques divinités et notre monde. Dans celui du milieu apparaît le monde des morts; quant à celui du bas, il nous transporte dans un autre monde où se trouvent trois déesses de l'au-delà : les *akkas*. Dans le plan médian, on distingue,



11. Gravure sur roche représentant des animaux stylisés et une baleine, redessinés à la craie; art arctique (groupe oriental) 5000-2000 av. J.-C. Longueur de la baleine, 140 cm. Skogerveien, Drammen, Buskerud, Norvège. Le terme d'art arctique s'applique à un groupe défini de peintures rupestres, que l'on trouve en Scandinavie et au nord de la Russie. Ces peintures de l'âge de pierre sont l'œuvre de chasseurs et de pêcheurs qui avaient conservé le mode de vie des gens du Magdalénien et de l'Aurignacien (fin de la période glaciaire). Les peintures rupestres arctiques les plus anciennes, que l'on trouve au nord de la Norvège (voir n° 4) sont les plus réalistes. Elles se rapprochent de l'art aurignacien d'Europe occidentale. Dans ses dernières phases, le style « rayons X » est de plus en plus stylisé, comme le montre cette photographie.

servent aussi à reconstruire des styles. Ainsi, on trouve sur une peinture rupestre du sud de la Suède de la période arctique, des animaux de style « rayons X » et des dessins géométriques — losanges isolés ou côte à côte; ainsi est mise en évidence l'association d'un style réaliste avec un style purement géométrique, dans les peintures rupestres du Paléolithique (20 000 ans av. J.-C.), dans
⁵ les peintures arctiques (de 6000 à 2000 av. J.-C.) et dans
^{8c} les peintures rupestres australiennes de notre siècle.

Entre l'an 9000 et l'an 8000 av. J.-C., le climat évolua assez rapidement. La glace recula et les plaines gelées ou toundras, où les troupeaux avaient erré, se couvrirent d'épaisses forêts. De nombreuses espèces émigrèrent vers le nord ou disparurent; des animaux qui sont plus familiers à l'homme moderne, trouvèrent refuge dans les forêts. La ceinture de pluies se déplaça vers le nord, et certaines régions d'Afrique du Nord et du Sud-Ouest asiatique devinrent arides. Leurs habitants se virent contraints de partir vers des terres plus fertiles. A la fin de l'âge de pierre ou Paléolithique, le climat était sensi-

blement le même que le nôtre — peut-être un peu plus chaud. La période transitoire qui suivit, le Mésolithique, vit les débuts de l'agriculture. Il y avait toujours des chasseurs qui, pour la plupart, utilisaient les mêmes outils qu'avant, mais qui travaillaient davantage l'os et la corne. Vers 7500 av. J.-C., une nouvelle culture — le Maglémorien — apparut. Son nom vient du danois *maglemose*, qui signifie marécage. Elle s'étendait de l'East-Anglia jusqu'au nord-ouest de la Russie. Les hommes de cette culture pratiquaient la pêche et se familiarisèrent avec l'hameçon, les filets, les harpons et les pagaies. Ils utilisaient sans doute des pirogues. L'art de ce peuple comprenait des figurines sculptées dans l'ambre et représentant des animaux, et quelques gravures sur os.

LE HARPON

L'exemple du harpon illustre la diffusion progressive des chasseurs dans le monde entier. Cette arme ingénieuse apparaît d'abord dans la baie de Roland, dans le sud de la France, à la fin du Paléolithique supérieur, pendant



12. Dessins sur un tambour lapon du nord de la Suède. 1800. 37 cm de diamètre. Les dessins qui ornent les tambours des chamans lapons nous aident à comprendre le monde imaginaire du chamanisme. Le tambour jouait un rôle important pour le chaman. Il s'en servait pour entrer en transe. Ce spécimen est tendu sur un cercle de bois d'une seule pièce.

le Magdalénien, (de l'an 15000 à l'an 10000 av. J.-C.). On le voit ensuite, 1200 av. J.-C., à Stellmoor, près de Ahrensbourg, non loin de Hambourg. Il gagna la Russie et la Sibérie (à Serovo, sur l'Angara) entre 2500 et 1500 av. J.-C. Vers l'an 1000 av. J.-C., le harpon se répandit au Japon, et parvint à Formose à peu près à la même époque. L'arrivée précoce du harpon en Sibérie pourrait expliquer le fait qu'on l'emploie encore aujourd'hui sur les rivages des mers intérieures et les lacs du centre (la mer Caspienne et la mer d'Aral, ainsi que les lacs Issyk-kul et Zaysan).

En Afrique on a trouvé de nombreux harpons dans le bas Nil à Fayoum (4200 av. J.-C.) et près de Khartoum (3000 av. J.-C.). On trouve d'autres harpons dans des sites de la même époque au Soudan, en Afrique orientale, dans le haut Nil, sur les bords des grands lacs, tout le long du Congo.

Cette arme parvint en Alaska à l'époque du Christ et de l'ancienne culture de Béring qui se développa sur la côte asiatique du détroit de Béring. On l'utilise aujourd'hui

dans les régions arctiques de Sibérie orientale, parmi les Esquimaux et les Aléoutes, au Groenland et au Labrador. Dès l'an 1000 av. J.-C., des harpons de cuivre martelé apparaissent autour des grands lacs. On a découvert des harpons en os dans divers tumulus d'Amérique du Nord (du 1^{er} au XVII^e siècle). On le voit en Amérique du Sud, notamment en Guyane, dans la vallée de l'Amazone, au Pérou et en Terre de Feu. Oswald Menghin, en se basant sur des études comparatives, affirme qu'il a trouvé trace du même style de harpon, depuis Ahrensbourg jusqu'en Amérique du Sud, où cet instrument parvint vers l'an 2000 av. J.-C., en passant par le nord de la Californie.

Le harpon apparaît aux Indes vers 700 av. J.-C. dans ce qu'on appelle les « trésors d'objets en cuivre », en Indochine vers 300 av. J.-C. et on le retrouve parmi des petits groupes de pêcheurs de la côte birmane, dans l'archipel de Mergui, dans les îles Andaman et Nicobar et en Indonésie orientale.

En ce qui concerne le Pacifique, le harpon est encore utilisé chez les Ainus du nord du Japon, et chez les

Indiens haïdas du nord-ouest de l'Amérique. On s'en servait avant l'arrivée des Européens aux îles Marquises. Des archéologues l'ont découvert en Nouvelle-Zélande et dans les îles Chatham. Il parvint finalement au sud de la Nouvelle-Guinée et au nord de l'Australie. On le connaissait dans la région du détroit de Torrès et il a dû parvenir — comme le prouvent des peintures rupestres —, au nord-est de la terre d'Arnhem et à la pointe nord du cap d'York ainsi qu'à l'île de Groote Eylandt, dans le golfe de Carpentarie.

Les harpons découverts aux îles Marquises, en Nouvelle-Zélande et aux îles Chatham sont, de toute évidence, apparentés à ceux qu'utilisent les pêcheurs de l'Arctique.

Ceux du détroit de Torrès se rapprochent plutôt d'instruments voisins employés aux Indes. (Les harpons que l'on voit dans les peintures rupestres du nord de l'Australie sont les seuls dont on ne connaisse avec certitude, ni l'âge, ni l'origine).

Le fait que l'on ait trouvé des harpons semblables dans des régions très éloignées les unes des autres prouve la migration précoce des peuples chasseurs, et aussi que cet outil fut inventé en Europe occidentale à l'époque magdalénienne. La culture des peuples chasseurs a dû naître en Europe occidentale, puis elle s'est répandue sans subir d'importantes transformations. Le mode de vie et les outils restèrent les mêmes.



13. Gravure sur roche représentant un faon. Paléolithique. Grotta di Levanzo, îles Égades, à l'ouest de la Sicile.



14. Plaque de bronze représentant un cerf. Steppe d'Ordos, Mongolie intérieure; 5 cm de haut. Museum für Völkerkunde, Munich. Motif de l'animal qui regarde derrière lui. La petite taille de la bête rappelle l'art du Japon, qui, par l'intermédiaire de la Chine, a peut-être subi l'influence du style Ordos.

Les Fermiers

LA PÉRIODE MÉSOLITHIQUE EN EUROPE SEPTENTRIONALE

Le passage de la chasse à l'agriculture se produisit en Europe septentrionale vers 2000 av. J.-C. et résulta d'influences venues de l'ouest de l'Asie où il s'était produit entre 10000 et 4000 av. J.-C. Lorsque les grands troupeaux disparurent, les chasseurs se virent contraints de se nourrir d'une autre façon. Ils retournèrent à une phase très ancienne de cueillette de la nourriture, dans les forêts qui avaient maintenant remplacé la toundra européenne. Grâce à des ossements, on sait que le chien fit à ce moment son apparition en tant qu'animal domestique. En Europe, l'homme commença aussi à faire de la poterie, sans recourir cependant au tour, et fournit ainsi aux archéologues leur point de repère le plus sûr pour dater leurs découvertes.

Dans les activités du Mésolithique, on distingue plusieurs niveaux, surtout dans la grotte du Mas-d'Azil (Ariège) dans les Pyrénées-Orientales. Au niveau le plus bas, se trouve la fabrication d'objets de l'âge de pierre, au milieu de la période magdalénienne (12000 av. J.-C.) et au niveau le plus élevé, il y a la fabrication du matériel néolithique (vers 6000 av. J.-C.). Entre les deux, ce sont les niveaux mésolithiques, à qui l'on a donné le nom d'Aziléen (entre 10000 et 7000 av. J.-C.). Ce sont de petits outils appelés microlithes et quelques étranges cailloux ornés de dessins stylisés.

On a trouvé également des microlithes dans les sites maglémosiens (entre 7000 et 6000 av. J.-C.). Dans le Nord, on fit des découvertes de plus en plus fréquentes : harpons, arcs, flèches, bateaux. Le site de Ahrensbourg, près de Hambourg, date de 8500 av. J.-C. ; et celui de Duvensee, près de Lauenbourg, qui recelait des haches de pierre d'un type assez massif, date de 7000 av. J.-C. La phase finale de cette culture est marquée par ce qu'on appelle des « amas de résidus » situés non loin de certains villages au Danemark, où l'on a découvert des restes de baleines, de phoques, de poissons et d'escargots. Ces tas de résidus apparurent entre 5000 et 2000 av. J.-C. au début de la période néolithique en Europe septentrionale.

LE STYLE CHASSEUR « SECONDAIRE »

Le style rupestre du Levant espagnol diffère sensiblement du style franco-cantabrique de la période magdalénienne, et ce, par deux traits principaux. Le premier et le plus important est que les silhouettes humaines en mouvement y apparaissent régulièrement, alors que parmi les multiples représentations animales du style franco-cantabrique, l'homme ne se présente que très rarement. Le deuxième trait distinctif est que les animaux de ce style n'appartiennent pas aux grosses espèces des peintures rupestres plus anciennes mais à des espèces plus petites : cerfs, ours, chiens. Il existe entre ces deux styles une troisième différence : hommes et animaux se côtoient dans des scènes de chasse ou autres activités, ce qui, auparavant, était extrêmement rare.

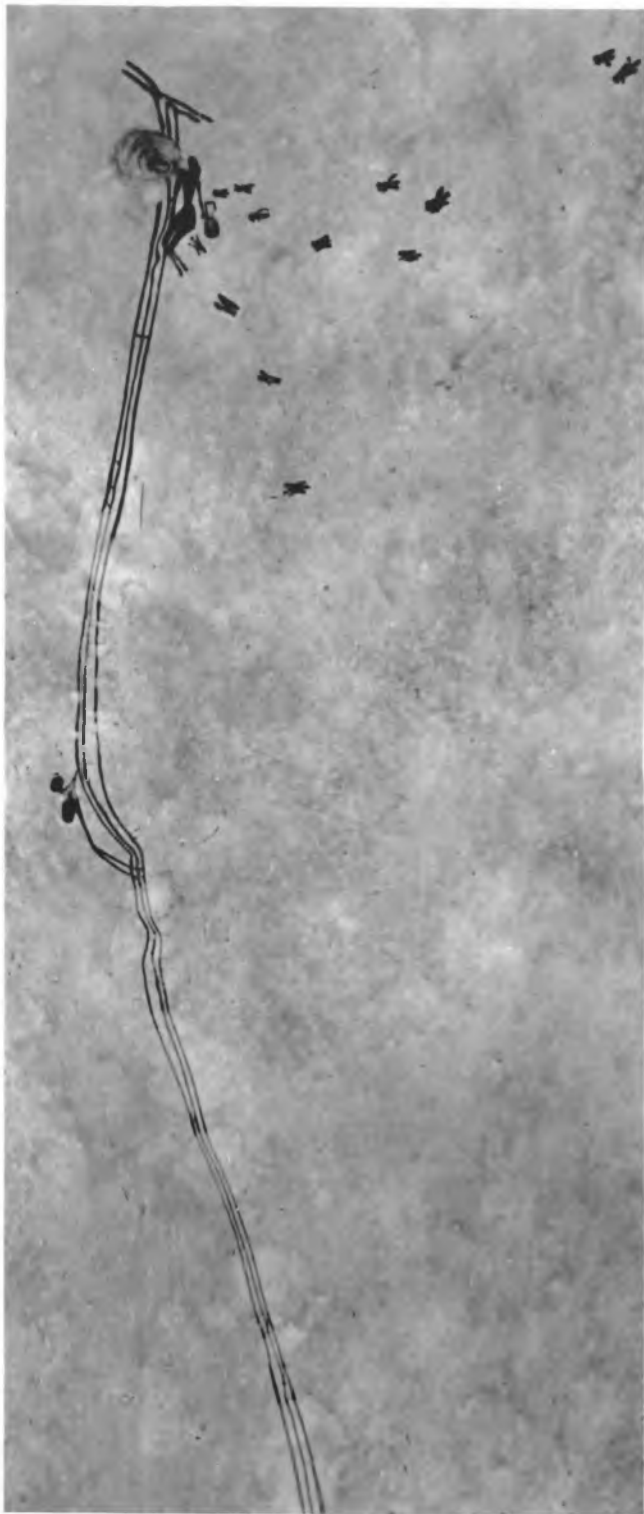
Plusieurs milliers d'années séparent les peintures du Levant espagnol, que l'on situe en général entre 6000 et 2000 av. J.-C., et les peintures franco-cantabriques



15. Gravure sur roche d'hommes, d'une femme et d'un daim. Paléolithique. Hauteur de la figure centrale : 24 cm. Grotta di Addaura (Addaura) Monte Pellegrino, Palerme, Sicile.

16. Cerf et autres figures avec des dessins abstraits superposés. Style chasseur « secondaire » (6000 à 2000 av. J.-C.). Copie d'une peinture rupestre. Cueva de Tajo de las Figuras, Casas Viejas, Cadix. Les contours incisés d'hommes et de femmes mêlés à des animaux d'un style traditionnel à Monte Pellegrino, représentent une révolution dans l'art de l'âge de pierre et sont peut-être le lien qui réunirait les fresques de Çatal-Hüyük (nos 18-19) à l'art rupestre du levant espagnol (16, 17).





17. Récolteurs de miel grimpant le long d'une corde jusqu'au nid d'abeilles sauvages. Style chasseur « secondaire » (6000-2000 av. J.-C.). Copie par Hernández-Pacheco d'une peinture rupestre en rouge; hauteur : 68 cm. Cueva de la Arana (Valencia). Dans cette scène vivante, les intrus sont attaqués par les abeilles dont le miel joue un rôle important dans la nourriture de tous les peuples primitifs.

qui ont sans doute atteint leur apogée vers 12000 av. J.-C. On n'a encore découvert aucun signe de transition qui puisse expliquer où, quand et comment le plus ancien de ces styles a pu produire le style plus récent.

Si le style original des grottes du nord de l'Espagne ne fournit aucun antécédent au style beaucoup plus tardif du « Levant espagnol » c'est que d'autres influences se sont exercées. S'il en est ainsi, il semble que les recherches doivent s'attacher à trouver un lien avec les récentes découvertes de fresques à Çatal-Hüyük, en Anatolie. 18, 19 Il est intéressant de remarquer que ces peintures murales sur plâtre de silhouettes humaines datent de 6000 av. J.-C. environ, époque à laquelle commence le style du Levant espagnol. Les fameuses gravures sur pierre de la grotte d'Addaura au Monte Pellegrino, près de Palerme en Sicile, 15 à mi-chemin entre l'Anatolie et l'Espagne, sont peut-être la preuve du lien qui existe entre le Levant espagnol et l'Anatolie. Les peintures du Monte Pellegrino, bien qu'elles soient l'œuvre d'artistes de l'âge de pierre, comprennent de nombreuses scènes montrant des hommes se livrant aux activités tribales. On peut admettre que ce style anthropomorphe se mêla au style zoomorphe des chasseurs, sur la côte est de l'Espagne, relativement proche.

D'autres parallèles apparaissent très nettement entre les scènes des peintures du Levant espagnol — où les hommes accompagnent les animaux — et l'art des Boschimans d'Afrique du Sud. Cette diffusion en Afrique du Nord, du Sud et de l'Est sera traitée aux pages 142 à 162. On trouve d'autres peintures rupestres de style comparable au centre de l'Inde (500 av. J.-C.) et au nord de l'Australie (montagnes de Kimberley). Le style du Levant espagnol s'appelle aussi style chasseur « secondaire », afin de le distinguer du style chasseur franco-cantabrique, qui lui est antérieur. On peut le considérer comme un exemple de la puissance d'assimilation des anciens styles artistiques. 16, 17 85, 87, 88

LES DÉBUTS DE L'AGRICULTURE

Nous avons encore peu d'indices qui nous permettent de savoir comment les hommes cessèrent d'être chasseurs et commencèrent à se tourner vers l'agriculture au Moyen-Orient, pendant le huitième millénaire av. J.-C. Nous ne connaissons pas non plus la raison qui poussa l'homme à abandonner un mode de vie relativement insouciant pour un autre, sédentaire, qui le liait à la terre et le forçait à travailler. On ne sait pas si l'homme commença par cultiver des racines ou des plantes à semences. L'agriculture apparut sans doute à la suite des cueillettes faites par les femmes pendant que les hommes allaient à la chasse. De même, l'élevage fut la conséquence de l'habitude d'accompagner certains troupeaux, les rennes, par exemple, ou de garder les cerfs dans les vallées lointaines comme le suggèrent les peintures rupestres (découvertes en 1957), dans le défilé de Tamgaly, près d'Alma-Ata au Kazakhstan. De même on sait à peine comment le nomadisme dérivait du mode de vie des premiers cultiva-

22. Socle de tambour en forme de grues et de serpents, de Ch'ang-Sha, Chine. Dynastie Chou. 1027-221 av. J.-C. Bois laqué, hauteur : 1,31 m. Collection J. H. Wade, Museum of Art, Cleveland. Les serpents étaient une caractéristique du style Huai,

qui marqua l'apogée de l'influence des nomades montés sur l'art chinois. Les serpents, dont on pensait qu'ils favorisaient la fertilité, devinrent dragons dans la phase finale de l'art chinois. Ici, les deux grues symbolisent l'au-delà, et les deux serpents

accouplés à leurs pieds représentent la terre et sa fécondité. La pureté des lignes annonce l'art indonésien. Le motif de l'oiseau et du serpent reviendra fréquemment en Indonésie, aux Indes et en Mélanésie.





23. Ornement : spirales et têtes d'animaux;
Chine du Nord. V^e-II^e siècle av. J.-C. Bronze;
hauteur : 5 cm. Museum für Völkerkunde,
Munich. Exemple frappant de la combi-
naison animaux-spirales. Ici, les spirales
servent de corps aux têtes de loup (?)
C'était une vieille croyance des peuples
chasseurs, ici exprimée dans le style sibé-
rien, dit « démembré », que même une
partie de l'animal donnait au chaman le
pouvoir de ressusciter l'animal entier.



24. Masque de bronze chinois. Dynastie Han. 206 av. J.-C.-220 apr. J.-C., hauteur : 5,5 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Ces masques minuscules étaient attachés aux vêtements et garantissaient à ceux qui les portaient la protection de l'esprit-tigre. Cette idée totémique est illustrée à la reproduction n° 21. Ici, le réalisme s'unit au motif de la spirale.

25. Ornement en bronze, de la région de l'Ordos, au nord de la Chine. v^e-ii^e siècle av. J.-C., hauteur : 4 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Plaque de bronze ajourée, de la région de l'Ordos, (cartes E, G) où l'on a découvert de nombreuses pièces de ce genre. Le motif des animaux superposés (il semble qu'il s'agisse ici de chevaux aux crinières épaisses) symbolise peut-être la fertilité. Il se répandit du nord-ouest de la Chine jusqu'à l'Indonésie.

26. (ci-contre) Bande de tissu ikat de l'île Sumba (Indonésie). Fin du xix^e siècle. Coton tissé; hauteur : 1,17 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Bien qu'elle ait été tissée au siècle dernier, les cerfs, serpents, dauphins et les dessins abstraits de cette pièce de coton rappellent les motifs chinois de la période Han. Ces motifs ont été mieux préservés à Sumba que partout ailleurs en Indonésie. Ces tissus étaient utilisés comme vêtements de fête par les vivants, et comme linceuls pour les morts. On peignait le dessin sur la chaîne, et la trame devait le suivre rigoureusement. Remarquer les « arbres à têtes de mort » qui se trouvent entre les cerfs. A l'entrée de chaque village, on exposait ainsi les têtes des ennemis tués, pour se protéger des mauvais esprits.



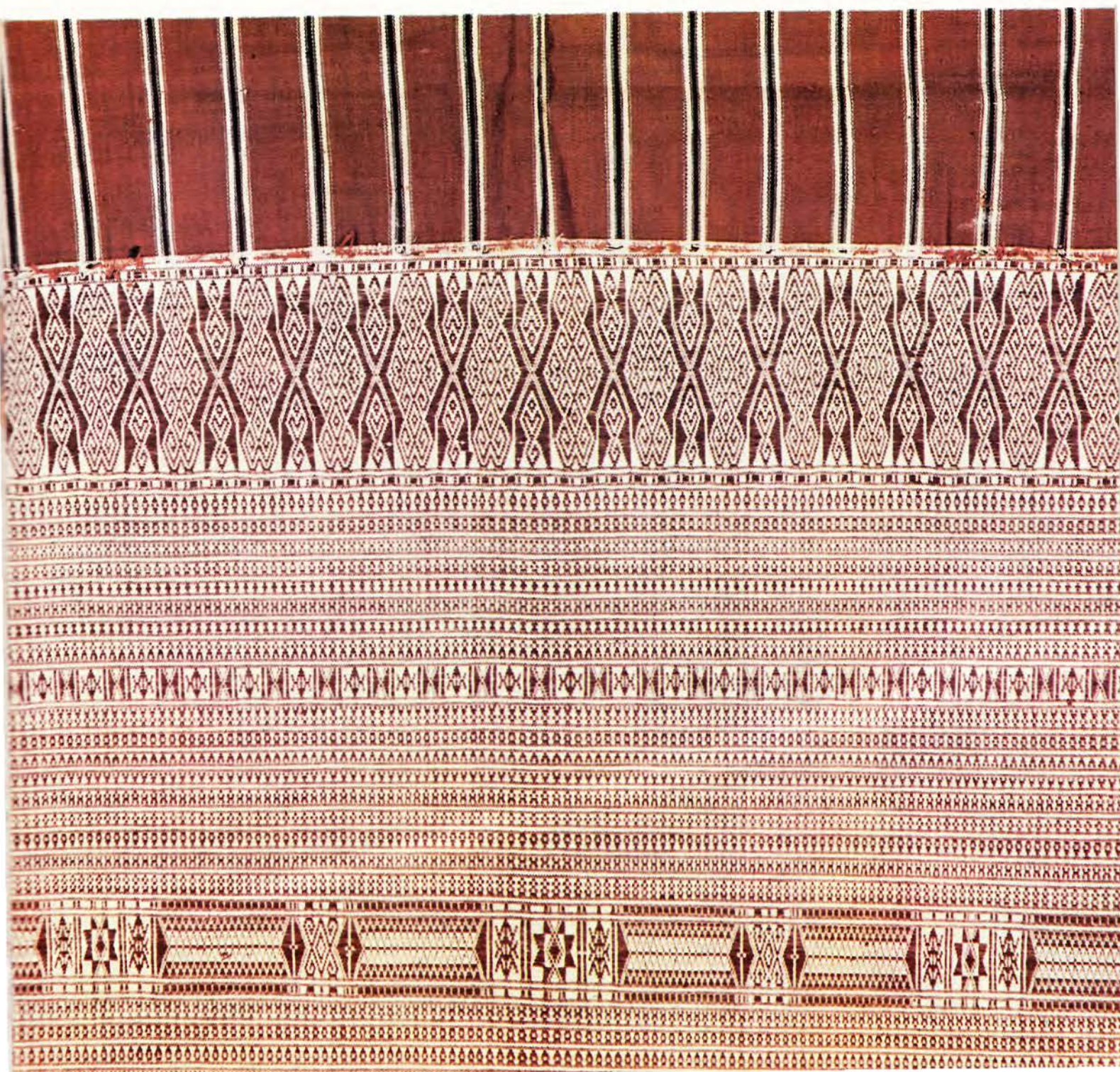


27. (ci-dessous) **Tête de licorne du nord de la Chine.** II^e siècle av. J.-C., dynastie Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.); bronze; hauteur : 7 cm. Museum für Völkerkunde. Cette tête est pleine de réalisme alors même qu'il s'agit d'un animal fabuleux introduit en Chine avec le style animalier des nomades montés. La patine d'un vert vif est due à un séjour prolongé dans la terre.

28. (ci-contre, en haut) **Boucle de ceinture en bronze, chinoise.** Dynastie de Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.). Bronze incrusté d'or; longueur : 17 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Ces longues boucles de ceinture furent portées à la fin de la dynastie Chou et au début de la dynastie Han (III^e-II^e siècle av. J.-C.). Elles furent sans doute empruntées aux nomades montés. A l'époque du déclin du féodalisme chinois, elles firent partie des atours des nobles. La tête de dragon incrustée d'or (extrême droite) est de style réaliste, mais la queue se termine par des motifs de spirale. Les arabesques offrent certaines affinités avec l'art de l'âge de bronze en Europe.

29. (ci-contre, en bas) **Bande de tissu batik, Sumatra (détail) XIX^e-XX^e siècle.** Coton tissé; hauteur (totale) : 60 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Au début du XX^e siècle on tissait encore des tissus de ce genre où apparaît — sous une forme géométrique — le motif de la spirale. Ce dessin est caractéristique de Sumatra et de Bornéo.





30. (ci-dessous) Vase peint de Ning-Ting-Hsien. Kansu, Chine. II^e millénaire av. J.-C.; hauteur : 35 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

32. (ci-contre, en bas) Bol incisé, (extérieur) de la vallée du Sépik (Nouvelle-Guinée); XIX^e-XX^e siècle. Diamètre : 30 cm. Ces deux vases nous montrent la permanence du motif de la spirale. Les vases chinois du Néolithique (connus sous le nom de vases de Pan-Shan) étaient déjà décorés de motifs dérivés de la spirale, dont l'origine se trouve dans les cultures de peuples fermiers de Russie occidentale. (Malgré la répugnance de certains érudits chinois à admettre des sources « étrangères » à leur art.) Dans le bol de Nouvelle-Guinée, de fabrication récente, on retrouve le motif de la spirale qui est parfois sculpté dans l'os ou le bois.



31. Ornement en jade (néphrite) de Nouvelle-Zélande. Museum für Völkerkunde, Munich. xix^e siècle; largeur : 4,5 cm. L'art polynésien est parvenu à un niveau très élevé de stylisation, particulièrement dans les pendentifs et ornements de jade sculptés et polis. Le poisson stylisé en spirale et l'ancêtre Hei-Tiki (n° 37) constituent deux motifs fondamentaux des peuples fermiers d'Océanie.



33. Hache des îles Salomon, Mélanésie. Début du xx^e siècle. Néphrite. Longueur : 42 cm.

Gourde de Nouvelle-Calédonie, Mélanésie. Début du xx^e siècle. Hauteur : 32 cm. Les deux objets : Museum für Völkerkunde, Munich.

34. Éolithes olmecs de El Mangal, État de Vera Cruz, Mexique. 1500 av. J.-C., longueur : 28,2 cm et 21,5 cm. Robert Woods Bliss Collection, National Gallery of Art, Washington. Les découvertes de ces roches de pierre polie typiques, de forme ovale, permettent de suivre les migra-

tions des premiers fermiers en Asie du Sud-Est et en Océanie. Leur grande influence en Amérique centrale est prouvée par ces éolithes olmecs. Les outils mélanésiens modernes ont peu changé depuis le Néolithique (II^e millénaire av. J.-C.).





35. Bande de tissu ornée de bateaux de la région de Kroë, sud de Sumatra, xx^e siècle. Coton; longueur : 2,80 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Les bateaux reviennent souvent dans l'art indonésien, où ils ont une double signification. Ils représentent

la migration, par la mer, des ancêtres de la tribu. Évoquant des événements ancestraux, ils symbolisent également « l'au-delà ». Le motif de la spirale apparaît sous des formes multiples.



36. Tête de bâton sculpté d'un sorcier batak, Sumatra. xix^e siècle, sans doute. Bois et plumes. British Museum, Londres. Pour diverses raisons, les « baguettes magiques » des Bataks sont pleines d'intérêt. Hautes de deux mètres ou deux mètres cinquante, elles symbolisaient le pouvoir du sorcier et la puissance des ancêtres que l'on peut voir sculptés autour de la hampe. Les Bataks étaient d'habiles cavaliers (voir carte E), et la figure qui couronnait le bâton représentait souvent un homme à cheval, c'est d'ailleurs le cas ici.

37. (ci-contre) Pendentif Hei-Tiki de Nouvelle-Zélande. xix^e siècle. Jade (néphrite) incrusté de nacre; hauteur : 12,5 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les chefs maoris portaient ces célèbres pendentifs qui sont une forme stylisée d'une figure accroupie, sans doute l'ancêtre déifié des Polynésiens : Tiki. La tête inclinée évoque l'idée de l'embryon avant la naissance. L'agrandissement révèle les traces laissées par les abrasifs dont les Maoris se servaient pour polir et travailler le jade, car ils ne connaissaient pas le métal.





38. Figure d'ancêtre des îles Babar, Indonésie. XIX^e siècle. Bois, hauteur : 1,44 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Nous avons ici et au n° 54 le prototype de toutes les figures d'ancêtres accroupis, de l'est de l'Indonésie et d'ailleurs. Récemment encore on sculptait dans le bois des figures comme celle-ci, aux îles Babar, bien que cet exemple soit sans doute très ancien. Le motif floral en relief, à la base, est peut-être signe d'une influence islamique venue de l'ouest de l'Indonésie.

39. (ci-contre) Tissu Bagobo, de Mindanao, Philippines (détail). XIX^e siècle. Coton et fibres d'abaca. Longueur de la pièce : 1,76 m. Museum für Völkerkunde, Munich. On voit dans la large bande verticale, des figures d'ancêtres accroupis très stylisées. Elles évoquent les figures ambiguës d'hommes et de grenouilles des poteries chinoises Yang-Shao, de la période néolithique. Un humain apparaît sous les traits d'un ancêtre grenouille. Partout ailleurs, le dessin est basé sur le motif de la spirale. La chaîne est en fibre végétale et la trame en coton, ce qui signifie qu'il s'agit d'un tissu ancien. L'abaca, proche du bananier, produit des fibres, semblables à celles du chanvre, que l'on utilise encore pour faire des cordes et des nattes.





teurs, emprunta certaines habitudes aux chasseurs et devint ainsi le troisième type de culture primitive qui exista parallèlement aux deux autres.

Avec l'agriculture, les relations de l'homme avec son entourage changent totalement. Il s'intéresse de moins en moins au gibier et à la reproduction des animaux et se préoccupe de la fertilité du sol dont dépend son existence. Un type nouveau de symbolisme artistique découle de ces relations changées. Le serpent symbolise la terre, et ce sont des motifs de serpents avec leurs associations phalliques qui prédominent dans l'art depuis la Mésopotamie — où ils apparaissent d'abord — jusqu'à l'Inde, la Chine et l'Amérique centrale.

La période qui commence par la découverte de la production des aliments s'appelle le Néolithique ou l'âge de la pierre polie. C'est aussi à cette époque que la poterie fut inventée. La poterie apparut en Anatolie au début du Néolithique, entre 7000 et 6000 av. J.-C., lorsqu'on commença à utiliser des objets en argile ainsi que des vases de pierre creusée. On commença par presser simplement des mottes d'argile, à la main, jusqu'à obtention de la forme voulue. Cependant, bien avant qu'il invente le tour du potier, l'homme était capable de donner aux vases qu'il faisait des formes esthétiquement satisfaisantes, de polir les surfaces, puis de les peindre. Les poteries peintes datent de la fin du Néolithique (entre 6500 et 5500 av. J.-C.) et apparurent d'abord en Anatolie du Sud.

Grâce aux poteries mises au jour et aux différents types de dessins qui les décorent, les archéologues peuvent découvrir certaines cultures et suivre leur diffusion. On ne sait pas où apparut tout d'abord le tour du potier, mais on l'utilisa aux Indes, et en Égypte, à partir du troisième millénaire av. J.-C., et peu après en Chine. Il ne parvint pas en Amérique pendant la période précolombienne, et les céramiques du Pérou, dont la finition est parfaite, furent fabriquées sans l'aide du tour jusqu'à la conquête espagnole, au XVI^e siècle.

Les plus anciens motifs de décoration sur ces nouveaux objets d'art sont la spirale et les dessins circulaires. Vers 4000 av. J.-C., ces dessins abstraits se mêlèrent à des figures d'animaux de style réaliste, en particulier des cerfs et des chèvres, comme sur les poteries trouvées à Siyalk, en Iran. C'est à Samarra, au nord de l'Irak, que l'on a trouvé l'une des plus anciennes poteries offrant



18. (ci-dessus) Vase polychrome thessalien du Néolithique. Poterie blanche peinte en rouge et noir. Dimini, près de Volos en Grèce. Musée National, Athènes.

19. (ci-dessous) Flacon danubien du Néolithique, venant de la grotte Jungfernhöhle en Franconie. 3000 av. J.-C. Ouvrage incisé; hauteur : 14,30 cm. Prähistorische Staatssammlung, Munich. L'art des poteries décorées venu des centres de cultures évoluées de l'ouest de l'Asie, gagna l'Europe en amenant avec lui des motifs du Moyen-Orient, tels que la spirale (voir ci-dessus), l'un des symboles des cultes de la fertilité pratiqués par les peuples fermiers.



40. (ci-contre) Tissu péruvien, provenant d'une tombe. 1000 apr. J.-C. Laine de lama; longueur totale de la bande : 2,91 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Trois interprétations du motif de la spirale apparaissent ici : en bas, la spirale « frettée » que l'on trouve dans d'innombrables monuments mexicains et andins, est une variante géométrique de la spirale. Des spirales de forme arrondie, limitent la bordure où l'on voit une autre variante géométrique de ce motif. Les couleurs vives et la répétition d'un même thème, sont des traits typiquement précolombiens.



Figurines de femmes évoquant la fertilité, faites par les peuples fermiers du Néolithique en Europe (2000-1500 avant J.-C.).

20. Figurine en argile cuite, de Tatar Pazardjik, près de Plovdiv, Bulgarie; hauteur : 9,5 cm. Naturhistorisches Museum, Vienne.

21. Figurines d'argile cuite et peinte, de Strelce, région de Znojmo, Moravie, Tchécoslovaquie; hauteur : (à gauche) 21 cm., (à droite) 22 cm. Musée moravien, Brno.

22. Idole en argile incisée et cuite, de Chypre. Louvre, Paris.

23. Figures « cycladiques » en marbre sculpté. Musée national d'Athènes. L'artiste primitif ne représentait pas le corps de la femme par égard pour elle, mais pour ce qu'elle symbolisait : la possibilité de reproduction. Ainsi l'image de la « grand-mère », qui assurait la fertilité des animaux, des plantes et de l'homme, devint-elle symbole de vie et de résurrection. Depuis la période aurignacienne (n° 14) les artistes qui faisaient ces images de culte accentuaient les aspects qui mettaient l'accent sur le sexe féminin et en faisaient des formes abstraites qui, du point de vue esthétique, sont satisfaisantes.



ce type de combinaison; ce style exerça une influence jusqu'à Harappa, l'un des grands sites de la civilisation de la vallée de l'Indus. En Égypte pré-dynastique, l'importance des spirales peintes sur les poteries de la culture Gerzéenne (vers 3400 av. J.-C.) montre l'influence de ce style. Lorsque la spirale fut introduite au Moyen-Orient on peut admettre qu'elle était le symbole de la terre (emblème du serpent), de la vie et d'un éternel renouveau. Cette signification fut laissée de côté lorsque le motif de la spirale se diffusa à l'ouest et à l'est en tant que motif décoratif et rien de plus.

LES PREMIÈRES CITÉS DU MONDE

L'agriculture et la domestication des animaux avaient été inventées en Asie occidentale, c'est aussi là que se fit le premier pas vers la création des cités, c'est-à-dire le passage d'une société simple à une société plus compliquée. Les dernières fouilles effectuées à Çatal-Hüyük au sud de l'Anatolie et à Jéricho ont mis au jour des villes fortifiées qui furent bâties vers 6000 av. J.-C. Les principales civilisations antiques du Moyen-Orient n'apparurent que plusieurs milliers d'années plus tard : la civilisation sumérienne commença vers 3500 av. J.-C. et celle de l'Égypte vers 3200 av. J.-C. Il faut attendre 1500 av. J.-C. pour voir une civilisation urbaine en Chine, et 2500 av. J.-C., dans la vallée de l'Indus.

En Chine et au Moyen-Orient, les civilisations évoluées transformèrent profondément les civilisations primitives et le cours de leur évolution. La civilisation de la vallée de l'Indus s'effondra aux environs de 1500 av. J.-C.; mais elle avait influencé auparavant les cultures primitives des Indes, comme le prouve une comparaison entre l'art de la vallée de l'Indus et l'art villageois primitif aux Indes. Jusqu'à cette époque, les progrès réalisés par l'humanité étaient dus à des communautés primitives. Maintenant, leur rôle était secondaire. L'avenir dépendait des nouvelles cultures évoluées qui faisaient progresser les idées et les réalisations des chasseurs et des fermiers.

Désormais, le progrès signifiait ceci, pour les cultures primitives : parvenir à intégrer à leurs propres traditions le maximum de ce que leur offraient les cultures évoluées. Elles devaient réussir à conserver ce qui avait de la valeur dans leur héritage propre, tout en assimilant l'influence souvent écrasante des cultures évoluées. L'action exercée par la Chine sur les peuples voisins a déjà été mentionnée. Il en fut de même pour les tribus dravidiennes du centre et du sud de l'Inde après l'apparition de la civilisation hindoue dans les plaines du Nord.

L'influence du Moyen-Orient fut ressentie en Méditerranée, en Afrique du Nord, et au nord de l'Europe, elle parvint même en Asie du Nord où des notions de dualisme, venues de Perse, gagnèrent le chamanisme — la lutte entre le bien et le mal, par exemple, qui était tout à fait étrangère au chamanisme, à l'origine. Pendant la dynastie Chou, la Chine reçut plusieurs stimulants artistiques venus du nord et de l'ouest de l'Asie, par l'intermédiaire de nomades d'Asie centrale; elle les transmet ensuite à l'Indonésie et à l'Océanie. Il est difficile



Le style mégalithique en Europe.

24. (ci-dessus) Temple de Hagar Qim, Malte. 2000 av. J.-C.

25. (ci-dessous) Vue aérienne de Stonehenge. Entre 1900 et 1600 av. J.-C.

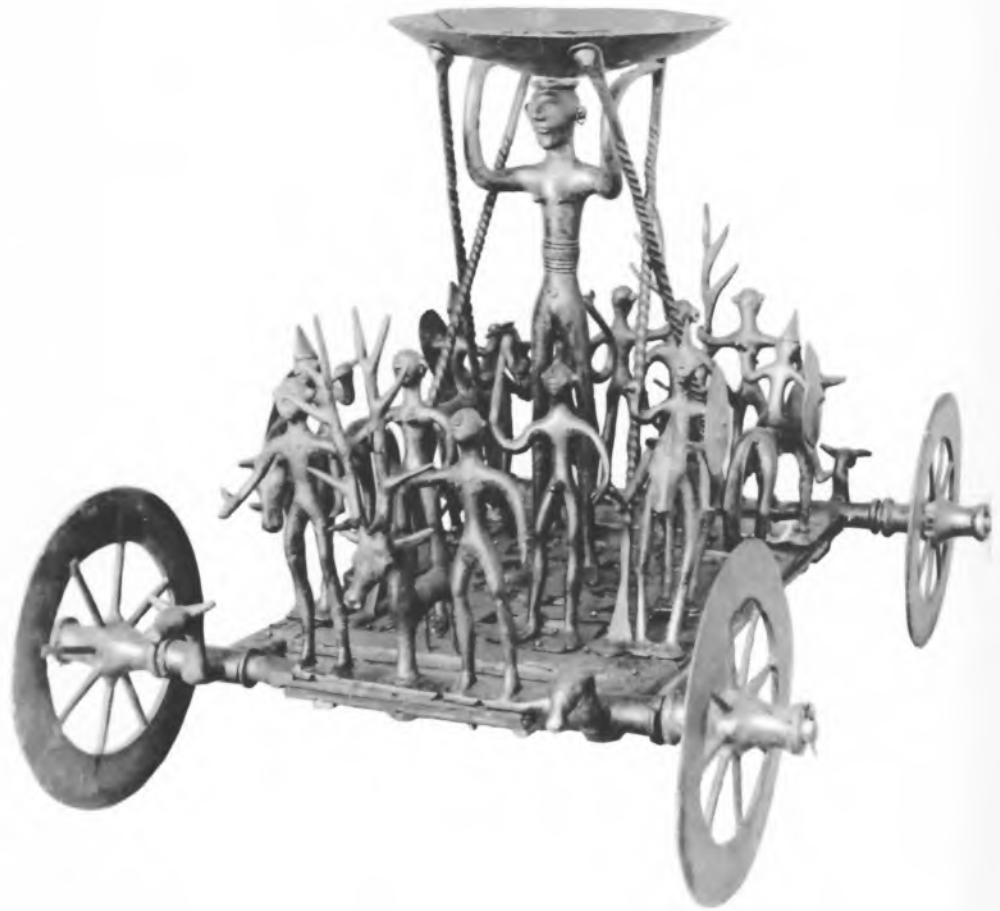
Entre 3000 et 2000 av. J.-C., une nouvelle religion apparut en Méditerranée orientale et se répandit jusqu'au nord-ouest de l'Europe. Cette religion était basée sur le culte de la « grand-mère ». Son style se caractérisait par des tombes bâties à l'aide d'énormes blocs de pierre; les murs étaient souvent surmontés par des linteaux massifs. A Stonehenge, chaque pierre est alignée à au moins une autre pierre pour désigner une position extrême de la lune ou du soleil.



26. (ci-dessous) Spirales incisées, de New Grange, Irlande (recoin nord du tumulus funéraire) 2000 av. J.-C. Les constructeurs des tombeaux de la vallée de la Boyne, près de Dublin, ont dessiné à profusion le motif de la spirale.



27. Char cultuel en bronze, de Strettweg, Styrie. Culture Hallstatt. Landesmuseum Joanneum, Graz. Les cerfs avec leurs andouillers et les cavaliers armés montrent l'influence grandissante du style des nomades montés des plaines eurasiennes, même dans ce groupe expressif et plein de grâce de l'âge du fer en Europe centrale.



de mesurer l'influence de l'Asie sur l'Amérique; au Mexique et au Pérou les principales cultures évoluées s'orientèrent vers des formes urbaines, parmi les peuples chasseurs et cultivateurs qui, eux, conservèrent un mode de vie primitif jusqu'à la conquête espagnole (1520-1530 apr. J.-C.).

LES DERNIÈRES CULTURES PRIMITIVES EN EUROPE

L'influence des civilisations urbaines d'Asie occidentale sur les cultures primitives d'Europe de la période néolithique et de l'âge de bronze apparaît nettement dans les découvertes archéologiques qui concernent cette époque. L'art européen était une réponse au défi lancé par les cultures urbaines évoluées de la Méditerranée orientale. L'agriculture était venue du Moyen-Orient, et maintenant la poterie suivait le même chemin. C'est là le premier exemple — il n'aurait pu se produire avant l'apparition des premières cultures évoluées — de l'action réciproque qui s'exerça entre cultures évoluées et cultures primitives et qui se poursuivit jusqu'à nos jours.

Les cultures néolithiques se manifestèrent dans la région égéenne, les Balkans et le sud de l'Europe vers 4000 av. J.-C. et gagnèrent le sud et l'ouest de l'Europe à partir de 2500 av. J.-C. Les cultures qui utilisèrent le bronze suivirent, dans les mêmes régions, entre 3000 et 2000 av. J.-C. La diffusion de ces influences se fit par deux grandes voies naturelles : le bassin du Danube vers l'Europe centrale, les côtes de la Méditerranée et de l'Atlantique,

vers le nord. Les échanges culturels existaient déjà à la période néolithique.

Entre 3000 et 1000 av. J.-C., on mit dans les tombes des petites figurines en argile, représentant des femmes du type de la « grand-mère », symbole de fertilité dans les croyances orientales. Ces idoles du Néolithique étaient souvent extrêmement simples et se réduisaient parfois à une petite tablette plate en argile, portant un emblème. Ce n'est qu'à l'âge du bronze (second millénaire av. J.-C.) que ces figurines furent dotées de traits humains, peut-être sous l'influence de la Crète. Les idoles « cycladiques » qui plaisent tant à l'homme du XX^e siècle sont une version en marbre de ces mêmes figurines.

La première vague de poteries fabriquées en Europe consiste en vases décorés de rubans (*Bandkeramik*);¹⁸ cela nous permet de suivre le chemin parcouru par le motif de la spirale, depuis l'Asie occidentale — où il apparut — jusqu'en Europe centrale, en remontant la vallée du Danube. Jusqu'à Prague, les rubans étaient peints sur le vase. Plus à l'ouest, ils étaient incisés.¹⁹ Le motif de la spirale sur les poteries, atteignit son apogée pendant ce qu'on appelle la deuxième phase de l'âge du bronze en Europe septentrionale (entre 1400 et 1200 av. J.-C.). Pendant la troisième phase (entre 1200 et 1000 av. J.-C.) et la quatrième phase (entre 1000 et 900 av. J.-C.) les spirales devinrent des ondulations. Finalement, pendant la cinquième phase (entre 900 et 750 av. J.-C.) la décoration libre et les motifs animaliers l'emportèrent.

La culture mégalithique avec ses énormes monuments de pierre fut diffusée par la route maritime. Les peuples mégalithiques étaient fermiers et l'on connaît même les céréales qu'ils cultivaient. Ils avaient des animaux domestiques : vaches, chèvres, porcs et, à la fin de la période, chevaux. Ils vénéraient les morts. Leurs orgueilleux sanctuaires et tombeaux sont éparpillés dans tout l'ouest et l'est de l'Europe. Ceux-ci sont la conséquence directe de l'influence des cultures évoluées du Moyen-Orient, notamment la culture égyptienne. Cette influence se fit d'abord sentir en Crète, (le palais de Cnossos fut construit vers 2000 av. J.-C. et détruit vers 1400 av. J.-C.), puis à Malte, (second millénaire av. J.-C.), en Espagne, en France, en Irlande et au nord de l'Europe. Les menhirs de l'ouest de la France apparurent entre 2000 et 1500 av. J.-C. et les monuments mégalithiques entre 1800 et 1400 av. J.-C.

L'un des plus célèbres monuments mégalithiques se trouve à Stonehenge, dans la plaine de Salisbury, dans le sud de l'Angleterre. La destination de cet ensemble imposant de menhirs, dont certains atteignent sept mètres de haut, a longtemps intrigué les archéologues; on pense que ce n'était pas seulement un lieu de culte, mais aussi un observatoire astronomique compliqué. Stonehenge fut bâti en plusieurs phases, environ entre 1900 et 1600 av. J.-C. On explique l'acquisition de connaissances astronomiques indispensables, par des rapports avec l'Égypte.

Le motif de la spirale dans les sculptures sur pierre vint également par la voie maritime. Au temple de Hal Tarxien à Malte (deuxième millénaire), on le voit dans des bas-reliefs, et on le trouve souvent incisé sur les murs des tombeaux en Bretagne et en Irlande (à New Grange, par exemple). La spirale apparaît également dans les peintures rupestres de l'an 1000 av. J.-C. en Allemagne et en Scandinavie, malgré la prédominance du motif du bateau. Il existe un groupe important de gravures sur pierre de l'âge de bronze, dans le Val Camonica (Alpes italiennes), où apparaissent chars et têtes de taureau. A cette époque, le char prenait une importance croissante en tant qu'objet de culte. Le char du soleil de Trundholm au Danemark (entre 1400 et 1200 av. J.-C.) et le célèbre char de bronze de Strettweg en Styrie (vers 700 av. J.-C.) ont été faits pour répondre à des besoins religieux. Ces objets en métal annoncent les sculptures archaïques en bronze qui seront exécutées en grand nombre aux environs de l'an 500 av. J.-C. Parmi elles, les plus remarquables sont les figurines, dites « nuraghiques », qui viennent de Sardaigne.

Pendant la deuxième moitié du premier millénaire av. J.-C., les dernières cultures primitives importantes fleurissent en Europe. Ce sont, en Autriche, la culture Hallstatt, pendant l'âge du fer, et en Europe occidentale, la culture celte La Tène, à partir du IV^e siècle av. J.-C. L'art de ces deux cultures était d'une grande perfection et il présentait des affinités avec le style des nomades des steppes de Russie et d'Asie centrale; il existe également des affinités avec l'art de l'âge du bronze dans le sud-est asiatique. Ce phénomène — d'un intérêt particulier — sera étudié dans le chapitre traitant de l'Indonésie.



28. (ci-dessus) Dos d'un miroir britannique gravé, en bronze. De Desborough, Northamptonshire, 1^{er} siècle apr. J.-C. 27 cm. British Museum, Londres.

29. (ci-dessous) Aiguière en bronze incrusté, de Basse-Yutz (Moselle) (détail). Culture La Tène; hauteur de l'aiguière (39,4 cm). British Museum, Londres.

Les Celtes ont conduit l'art primitif d'Europe à son apogée et ont créé un style qui a survécu à la culture de l'Empire romain et qui a réapparé au début du Moyen Age. La décoration du bec et de la poignée utilise les motifs des nomades montés. Le dessin de spirales compliquées (ci-dessus) est lié à l'Asie du Sud-Est et à l'art chrétien des Celtes.



Les Nomades

L'ART DES STEPPES

Aux environs du troisième millénaire, les hommes qui peuplaient les grandes steppes qui s'étendent, sans presque rencontrer d'obstacles naturels, à l'est de l'Europe et à l'ouest de l'Asie, depuis les Carpates jusqu'au Pamir, abandonnèrent la cueillette de la nourriture et se tournèrent vers l'élevage. Puis, avec la domestication du cheval et l'usage du char, cette vie de bergers devint du nomadisme monté. Le char, lourd et encombrant, tiré par des ânes, avait été inventé par les Sumériens, vers 3000 av. J.-C., mais il n'y avait pas de chevaux sauvages au Moyen-Orient et il fallut attendre que les envahisseurs venus du Nord, l'amènent avec eux, pour que le char devienne une arme rapide et parfois mortelle.

La plus ancienne trace que nous avons des guerriers montés est un relief sculpté du xv^e - xiv^e siècle av. J.-C. découvert à Tell-Halaf, au nord de la Syrie où les Hurrites subirent les invasions des suzerains indo-européens venant du Caucase. Le char tiré par des chevaux faisait la force militaire des agressifs Hittites qui, venant eux-aussi du Nord se fixèrent en Anatolie vers 2000 av. J.-C.

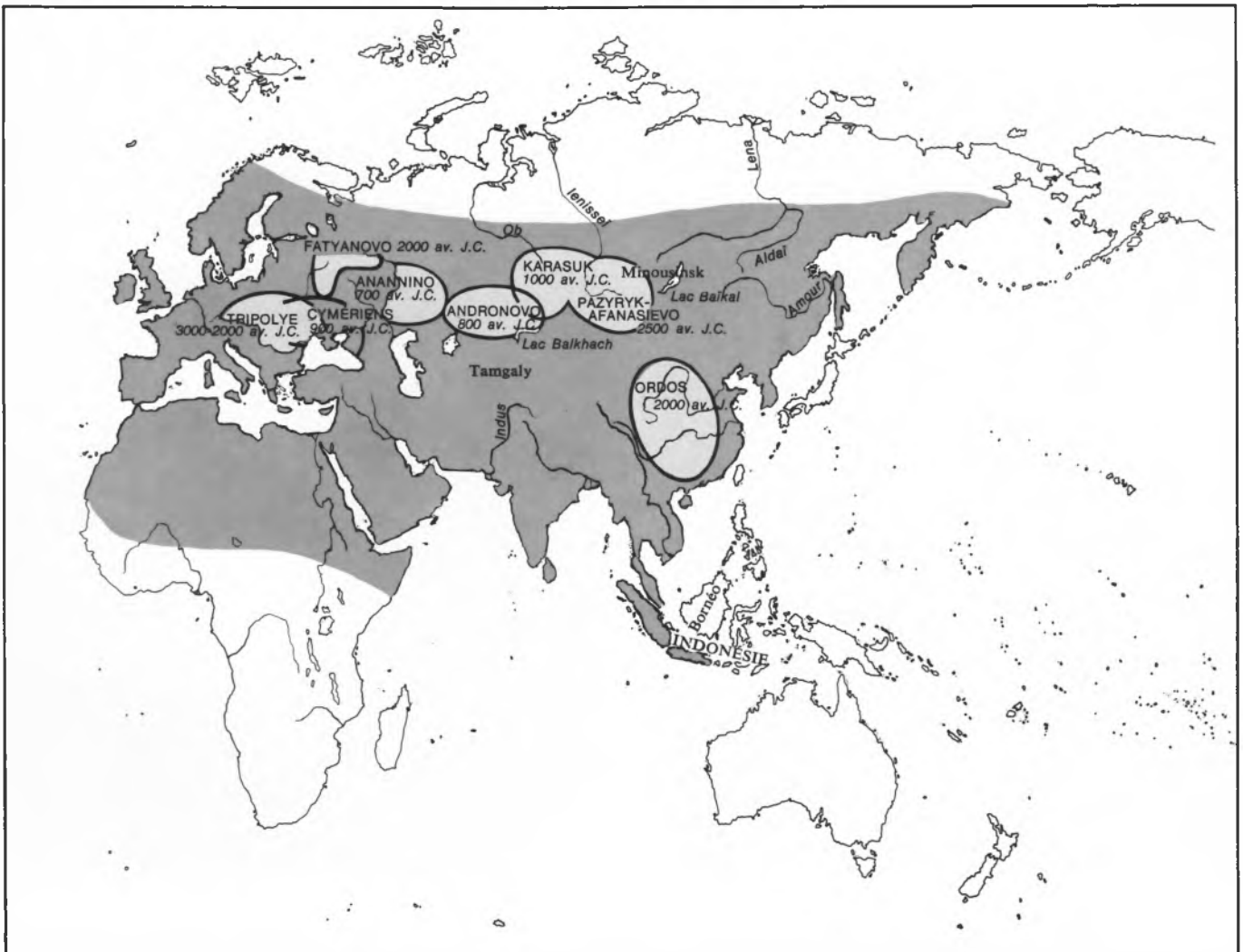
Le terrain des steppes convenait parfaitement aux chars et aux chevaux et dès que les nouveaux peuples nomades en disposèrent, ils purent se répandre sur toute l'étendue des steppes. Ils étaient donc présents aussi bien en Europe qu'au Moyen-Orient et en Chine.

L'art des peuples nomades était basé sur les croyances chamanistes, dont nous avons déjà parlé. Des motifs dérivés du chamanisme des premiers chasseurs avaient été parfois transmis à des cultures évoluées de l'ouest de l'Asie; ces motifs retournèrent aux nomades, qui les adoptèrent.

L'art des nomades était surtout décoratif — sur bois, métal, cuir. Ils tricotaient sans doute des couvertures, bien que la célèbre couverture trouvée dans un tombeau à Pazyryk, dans les monts Altaï, en Sibérie, ait pu être importée d'Asie centrale. Le changement de vie de ceux des peuples des steppes qui, sous diverses influences, devinrent nomades pendant le premier millénaire av. J.-C., transforma leur art. Au fur et à mesure que l'influence des chasseurs s'amoindrissait, le réalisme disparaissait, remplacé par la stylisation des motifs, autrefois basés

15, 16

CARTE E : LE CHEVAL ET LES CULTURES DE NOMADES MONTÉS



sur l'observation. Le but magique du style animalier réaliste, subsista, car les nomades gardèrent longtemps les croyances chamanistes.

A un certain moment, les nomades transmirent ces motifs aux peuples avec qui ils eurent des contacts. C'est ainsi qu'ils influencèrent l'art d'Asie centrale, de Chine et même d'Indonésie. Ils agirent aussi sur l'art d'Europe occidentale pendant les troubles des v^e et vi^e siècles, à l'époque où les peuples barbares harcelèrent le monde romain, à l'est. Les nomades adoptèrent le style animalier des peuples chasseurs dont les principaux motifs étaient alors :

- 14 1 — L'animal regardant derrière lui;
- 2 — L'oiseau de proie accroché à la gorge de sa victime;
- 30 3 — Le style ajouré, sans doute dérivé du style « rayons X »;
- 4 — Le cerf.

Les nomades ajoutèrent leurs propres motifs à ceux qu'ils avaient empruntés. Citons, par exemple, la décoration du corps de l'animal avec des spirales. Pendant le premier millénaire av. J.-C. tous ces motifs pénétrèrent

en Chine et dans les régions situées au sud-est de la Chine. Là, ils devinrent si stylisés qu'il est difficile de retrouver leur origine.

LE STYLE « RAYONS X », LA SPIRALE ET LE CERF

Le style « rayons X » n'apparaît pas uniquement dans les peintures rupestres préhistoriques, œuvres des chasseurs de Scandinavie et de Sibérie. On le retrouve encore de nos jours (pages de garde) dans l'art des Ostiaks, en Sibérie, et en Amérique, chez les Esquimaux et les Indiens du nord-ouest; il s'affaiblit chez les Indiens pueblos du sud-ouest. Les rites magiques des Ojibwas (Chippewas) au nord des États-Unis et au Canada, comprennent le dessin d'images de style « rayons X ». On trouve des peintures rupestres de style « rayons X », dans le Kansas, le Minnesota, en Virginie, mais elles sont difficiles à interpréter. Les dernières traces de ce style apparaissent dans des ornements en or de Panama et dans des dessins modernes de la tribu Waika, au Venezuela. Il est curieux que le style « rayons X » ne se soit pas répandu aussi loin que le style animalier des peuples chasseurs

Pages
de
garde

12

D

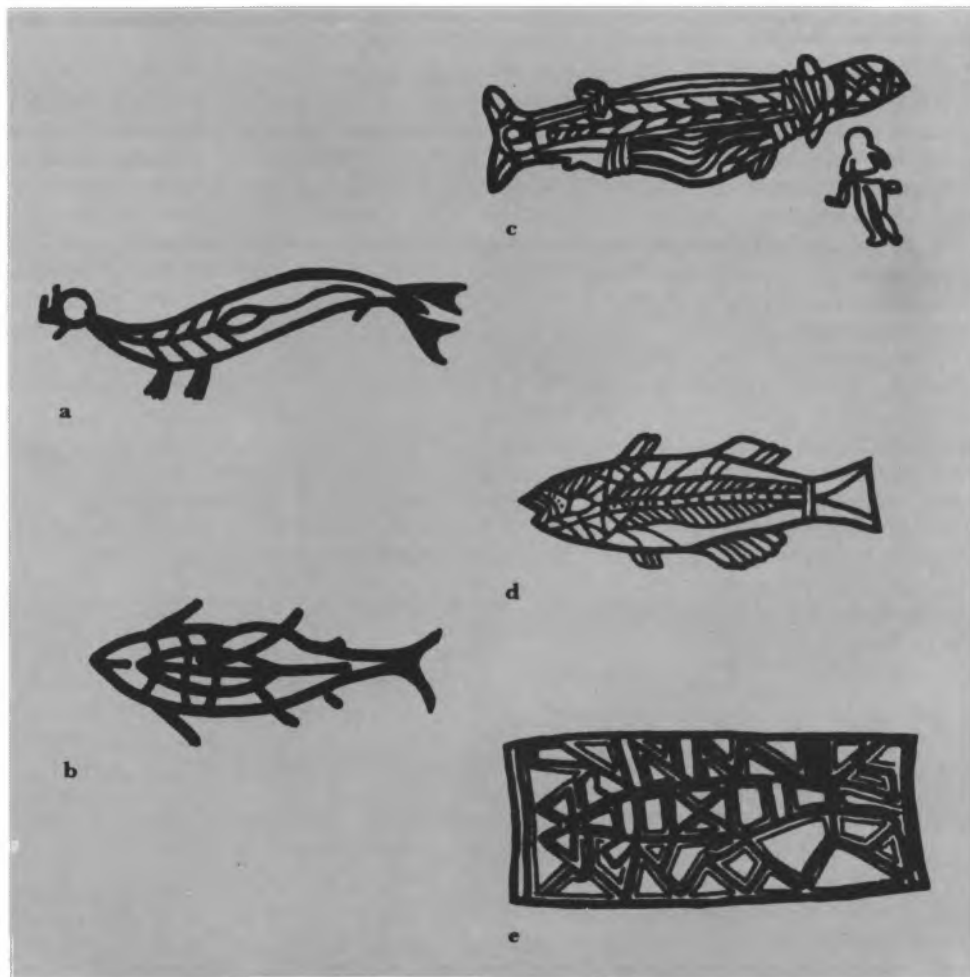


30. Peinture rupestre sibérienne d'une biche regardant derrière elle. Copie d'une gravure du haut Iénisséi, région de Shalabolinsk; longueur : 23 cm. D'après la collection archéologique de l'Académie des Sciences de Léninegrad. Des peintures rupestres de cette région (Minousinsk) sont exécutées dans une forme transitoire du style « rayons X ». La stylisation (raies verticales, volutes) aboutit au style ajouré des nomades montés.

31. Stylisation du style « rayons X ».
a) Copie d'un dessin esquimau représentant un phoque. Alaska.

b) Copie d'une peinture rupestre, représentant un poisson. Golfe Mac Cluer, ouest de la Nouvelle-Guinée.

c, d, e) Copies de peintures aborigènes modernes sur écorce, représentant des poissons. Terre d'Arnhem. L'arête centrale et les organes internes, d'abord assez réalistes, deviennent des lignes entrecroisées, puis le contour lui-même se perd dans des dessins abstraits.



— et ce, sur tous les continents. En Amérique, il n'apparaît pas au sud de l'équateur. En Australie, il ne dépasse pas la terre d'Arnhem et on ne le trouve nulle part en Afrique.

La même tendance à la stylisation que nous avons remarquée dans les peintures rupestres de Sibérie se manifeste dans des dessins de style « rayons X » découverts aux Indes, en Malaisie, à l'ouest de la Nouvelle-Guinée et en Terre d'Arnhem; cependant, ils n'ont recours ni à la spirale ni au style ajouré. Au lieu de cela, le dessin est comme estompé par des losanges, comme on peut le remarquer dans les peintures sur écorce du nord de l'Australie. Les plus anciennes peintures sur écorce, découvertes dans l'île de Field, en 1884, sont réalisées dans un pur style « rayons X ». Une tendance à la stylisation apparaît dans les peintures sur écorce de l'île de Goulburn, exécutées vers 1930, tendance qui s'accroît à une époque plus récente. Dans les dessins de poissons ou de kangourous, par exemple, on voit très nettement — à un certain stade — les organes internes reproduits avec quelque fidélité, puis ils sont peu à peu remplacés par des losanges.

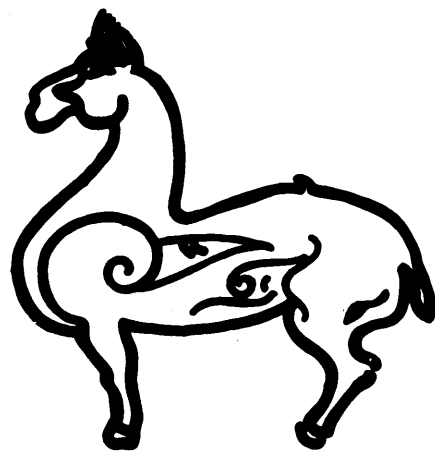
Cette évolution observée au cours des quatre-vingts dernières années et le fait que le style « rayons X » des peintures sur écorce ou rupestres en Terre d'Arnhem n'apparaisse que dans une région bien définie, laissent supposer que ce style résulte d'une influence venue de l'extérieur, qui n'aurait affecté que la côte nord de l'Australie et qui est peut-être toute récente.

Les Marind-Anims du sud de la Nouvelle-Guinée, ont gardé vivace jusqu'à nos jours la tradition du style « rayons X »; il en va de même des peintures rupestres de l'ouest de la Nouvelle-Guinée. Enfin, on s'aperçoit qu'il y a des peintures rupestres de style « rayons X », d'une part, depuis la Norvège jusqu'à l'Amérique du Sud, en passant par l'Asie septentrionale — et d'autre part, de l'Inde à l'ouest de la Nouvelle-Guinée et au nord de l'Australie, en passant par la Malaisie.

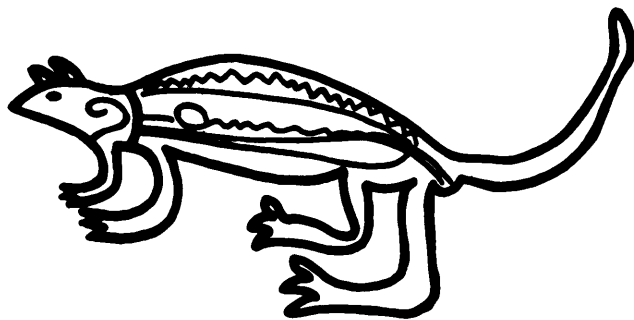
La tendance à la stylisation remonte aux artistes nomades de l'Asie centrale, comme nous le prouve leur propre style « rayons X » auquel ils eurent recours au début du deuxième millénaire av. J.-C. L'importance du sens donné aux lignes qui représentaient le cœur et les organes vitaux alla en diminuant, au fur et à mesure que le mode de vie se transformait. C'est ainsi que ces lignes se stylisèrent. Les dessins réalistes du pur style chasseur devinrent des décorations où apparaissait la spirale. Les intestins devinrent des cercles concentriques, car la vision de l'artiste changea au moment où la spirale fut introduite comme motif décoratif dans le sud de la Russie, avec la culture Tripolye, vers 2500 av. J.-C.

La spirale fut adoptée par les nomades et utilisée dans les peintures rupestres du haut Iénisséï, en Sibérie. La spirale plus libre des cultures évoluées du Sud, fut aussi adoptée plus tard et incisée sur des animaux en bronze, tels ceux de l'Ordos.

La décoration prend souvent des formes grotesques dans le style animalier des nomades. Les corps semblent avoir été démembrés puis reconstitués — têtes, ailes,



32. Cheval chinois de la fin de la période Chou. Copie d'un dessin ornant une tuile. (D'après Eleanor Consten : *Das Alte China*, Stuttgart, 1958). Les lignes à l'intérieur du dessin, sont des vestiges du style « rayons X » de l'art des nomades montés, qui influença la Chine pendant le 1^{er} millénaire av. J.-C. Ces lignes donnèrent naissance au motif de la spirale qui gagna l'Asie du Sud-Est et l'Océanie.



33. Petit kangourou de Nouvelle-Guinée. Copie d'une peinture moderne (d'après Paul Wirz : *Die Marind-Anim*, Hambourg, 1922). Exemple de style « rayons X ».



34. Copie d'une peinture moderne aborigène sur écorce, représentant un kangourou de l'île Goulburn, Terre d'Arnhem. Original : National Museum of Victoria, Melbourne. Le style « rayons X » apparaît clairement, mais il est déjà accompagné de dessins stylisés.

serres, sont simplement juxtaposées. Ce style apparaît d'abord en Chine pendant la période Shang (1500-1000 av. J.-C.). Avant de remplacer les Shang, les Chou avaient eu des rapports étroits avec les nomades d'Asie centrale, aux frontières nord-ouest de l'empire. On a découvert les restes d'une figure accroupie sculptée dans la pierre et décorée de spirales libres, dans les fouilles de Hsiao T'un — capitale de la période Shang — près de Anyang, au nord du Honan. Dans cette figure, deux importants motifs du Sud-Est asiatique — la figure accroupie et la spirale — apparaissent côte à côte, dès cette époque très ancienne (2000-1250 av. J.-C.).

En Océanie, il semble que la spirale ait été apportée par la culture Dongson d'Asie du Sud-Est, vers 300 av. J.-C. (voir page 77). Les spirales de Nouvelle-Zélande et surtout les dessins dérivés de spirales des îles Marquises, indiquent un lien avec les spirales de la fin de la période Chou, en Chine. Dans son étude sur les îles Marquises, H. L. Shapiro, avance la date de 200 av. J.-C. pour l'apparition de ce lien. On trouvera des détails sur la diffusion de la spirale en Amérique, pages 135 et 136.

L'un des plus anciens motifs rénové ou développé par les nomades, fut celui du cerf. Ces animaux appréciés apparaissent dans des peintures rupestres magdaléniennes, puis dans le style du Levant espagnol. Les liens qui existent entre ce style et les fresques de Çatal-Hüyük (déjà mentionnés page 48) nous poussent à les considérer : nous y trouvons des représentations de cerfs. Pendant le II^e et le I^{er} millénaire av. J.-C. le cerf était l'animal le plus fréquemment peint ou dessiné, dans la zone qui va de l'est de l'Espagne à la steppe de l'Ordos, au nord-ouest de la Chine.

Ce motif apparaît pendant les six mille premières années av. J.-C. dans des bronzes de Sardaigne, des métaux ouvrés scythes, des bronzes de Minousinsk en Sibérie orientale et dans les peintures rupestres de Tamgaly. On peut supposer que ce sont les nomades qui ont diffusé ce motif, surtout lorsqu'on sait qu'ils aimaient commander des figurines représentant des cerfs à des artistes des colonies grecques des côtes de la mer Noire et des steppes de l'Ordos.

On ne retrouve pas le cerf en Afrique; mais des scènes montrant des activités humaines — dont l'origine est liée à celles des peintures du Levant espagnol, où des hommes apparaissent à côté des animaux, reviennent dans des peintures, du nord au sud de l'Afrique. Elles sont aussi vivantes dans l'art des Boschimans qu'en Espagne orientale. Voilà un nouvel exemple de la capacité d'assimilation du style chasseur et de l'influence exercée par les cultures évoluées anciennes sur les cultures primitives de toutes les époques. Dans le chapitre sur l'Indonésie, cette évolution sera étudiée d'un point de vue historique.

LES PATRES ET LES FERMIERS DES STEPPES ASIATIQUES

Entre le troisième et le premier millénaire av. J.-C., plusieurs cultures de pâtres et de fermiers apparurent dans la steppe eurasiennne. Les plus importantes furent, d'abord, la culture « Tripolye », au sud de la Russie, entre 3000 et 1700 av. J.-C.; ensuite la culture « Afanasievo » dans

le bassin de Minousinsk, en Sibérie orientale, entre 3000 et 1700 av. J.-C., également; enfin, au même endroit, un prolongement de cette culture, la culture « Karasuk », vers 1000 av. J.-C.

Toutes ces cultures avaient reçu les motifs de l'art nomade et diffusèrent la spirale et d'autres motifs des cultures évoluées. Par l'intermédiaire des nomades et des pâtres, ces motifs se répandirent vers l'est, en Chine, et de là, en Océanie et en Amérique.

La culture Tripolye utilisa beaucoup le motif de la spirale, comme ornement; on peut avec raison supposer qu'à partir de l'Ukraine, la spirale fut diffusée à la fois : vers l'ouest, le long du Danube, et vers l'est, en Chine où elle apparaît dans les céramiques Kansu (2000-1200 av. J.-C.) et sur des poteries Jomon, au Japon, (vers 1000 av. J.-C.).

A l'époque du Christ elle avait atteint l'ouest de l'Alaska, site de la culture de l'« ancienne mer de Béring ». (Cette culture, que l'on ne connaît que par des découvertes archéologiques, est à l'origine de la culture esquimaude. Ses dates probables sont de 100 av. J.-C. à 400 apr. J.-C.)

LE STYLE NOMADE EN CHINE ET EN ASIE DU SUD-EST

On ne peut comprendre comment le style nomade fut diffusé au-delà des frontières de la Chine sans connaître l'art chinois jusqu'à la période de Han. (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C.). Cela nous donnera un exemple de la transmission de motifs animaliers des chasseurs primitifs du nord de l'Asie à des cultures évoluées du Moyen-Orient — du retour de ces motifs devenus décoratifs aux nomades qui les transmettront une nouvelle fois à la Chine qui les transformera. La Chine transmettra alors ces motifs à l'Indonésie et à l'Océanie.

Les splendides vases de bronze des périodes Shang et Chou, nous montrent les débuts de l'art chinois. Ils apparaissent aux environs de 1500 av. J.-C. et sont ornés de dessins abstraits inspirés des céramiques Shang. Bien vite, les dessins font place aux animaux. Les bronzes sont souvent décorés avec le motif très caractéristique du « masque de monstre » (*t'ao t'ieh*) auquel il est difficile de trouver un modèle naturel mais qui est peut-être inspiré du tigre grondant, vu de face. Fréquents dans l'art chinois, les motifs du tigre apparaissent sur les côtes occidentales de l'océan Pacifique, à Bornéo, par exemple, où ils sont dérivés des masques populaires chinois représentant des animaux sauvages. On trouve le motif du tigre en Amérique, sous forme d'ocelot ou de jaguar. D'autres animaux ornent les bronzes Shang : éléphants, poissons et dragons. On ne sait pas exactement de quel animal dérive le dragon qui ne trouve sa forme définitive que pendant la période Han. Les premiers dragons avaient des aspects très variés; on les trouve décrits dans certains livres, ce qui nous aide à les reconnaître sous des formes parfois étranges. Dans le « Livre des chants » (*Shih-Ching*) les dragons de la montagne et de la forêt vivent dans les arbres et n'ont qu'une patte. On dit qu'ils sont les ancêtres des peuples et des princes des provinces chinoises centrales : Honan, Hopei et Hunan. On trouve souvent ces dragons à une patte sur les bronzes rituels de la période Chou.



35. (ci-dessus) Vase japonais néolithique, de Harino-Uchi, Ichikawa, Chiba-Ken. Fin de la période Jômon. I^{er} millénaire av. J.-C. Argile cuite et incisée, hauteur : 50,7 cm. Musée national, Tokyo.

36. (à droite) Figure de proue maori, de la Nouvelle-Zélande; bois sculpté; hauteur : 1,50 m. Museum für Völkerkunde, Munich. C'est d'Asie que ces spirales souples et très décoratives sont parvenues au Japon préhistorique et à la Nouvelle-Zélande, où on les retrouve dans tout l'art maori.

37. (ci-dessous) Pierre tjuringa d'Australie centrale. XIX^e-XX^e siècle. Ces objets sont sacrés aux yeux des aborigènes. Ces *tjuringas* ou *churingas* sont souvent ornées de spirales. Les dessins, tout à fait abstraits, se rapprochent de l'art occidental du XX^e siècle.



Le style animalier Chou dura environ cinq cents ans et s'éteignit au IX^e siècle av. J.-C. Au VII^e siècle, un style nouveau apparut en Chine : le style Huai, connu auparavant sous le nom de style Ch'in, car il eut cours, pendant une brève période, sous la dynastie Ch'in (249-202 av. J.-C.). On le situe maintenant à une époque beaucoup plus ancienne et on l'appelle « Huai » du nom de la vallée où furent découverts des objets remontant au VI^e siècle. Le style Huai est très différent de celui qui le précéda. Les figures représentant des tigres aux têtes baissées qui servaient de poignées à des vases ou à des cloches, sont très caractéristiques. Elles se rapprochent des figures d'animaux d'Asie centrale. Les dragons en S et les dragons qui forment un angle droit — souvent entremêlés ou réduits à un simple ornement linéaire — sont tout à fait frappants. La bande tressée est un motif qui revient également souvent. Ces motifs sont dus à des influences étrangères, tout comme la granulation, qui apparaît à maintes reprises et qui est une technique par laquelle la surface est parsemée de minuscules points en relief, très proches les uns des autres.

Les livres chinois eux aussi situent le style Huai à une date très ancienne et expliquent, en même temps, les influences étrangères. Dans la célèbre histoire appelée *Shih-Chi*, écrite à la période Han, on dit qu'au VII^e siècle av. J.-C., les tribus Tik et Dzong (ou Jung) venues de l'Asie du Nord, envahirent la Chine et s'infiltrèrent jusqu'à la province de Honan, où les princes de l'État de Ch'in les asservirent. Les anciens envahisseurs se fixèrent dans la vallée du Huai et dans le sud du Honan. Ainsi,



38. Dessin reproduisant une figure accroupie sculptée sur pierre; Néolithique; Anyang, Chine. 2000-1050 av. J.-C. Découvert à Hsiao-t'un, Anyang : site de la capitale de la dynastie Shang. (D'après : *Archaeology in China* de Cheng Tê-K'un, 1960. Vol. II, p. 107). Poids : 15,400 kg. Cette plaque d'ornement en marbre était fixée à un monument par du plâtre, dont on a trouvé des fragments adhérant encore à la plaque. Cette sculpture est à peu près contemporaine de celle que l'on peut voir au n° 30. Les spirales montrent que ce motif était employé dans l'art chinois ailleurs que sur les poteries. Il est intéressant de remarquer qu'à cette époque très ancienne de l'histoire de l'Asie, les motifs de la figure accroupie et de la spirale apparaissent côte à côte.

à une époque très ancienne les nomades d'Asie centrale firent de profondes incursions en Chine. D'après la date attribuée par le professeur De Groot à un récit de l'avant-dernier livre du « Livre des chants » (*Shih-Ching*), cette invasion fut précédée — au x^e ou au xi^e siècle av. J.-C. — de celle de la Tribu I qui fut battue sur les rives du Huai par les armées de l'État de Lu. Si l'on n'est pas sûr de l'influence culturelle des premiers envahisseurs nomades, on sait du moins que la seconde invasion donna à l'art chinois une direction nouvelle. Lorsque les Ch'in mirent fin à la dynastie Chou en 249 av. J.-C., ils furent considérés par les Chinois comme des demi-barbares, car, par des mariages nombreux, ils s'étaient mêlés à des nomades du Nord-Ouest. Sous le règne des Ch'in, l'empire fut consolidé. Au nord, la Grande Muraille fut renforcée et prolongée afin de mettre le pays à l'abri des barbares; les Chinois se fixèrent au sud, jusqu'à la côte, où ils atteignirent la région où se trouve aujourd'hui Hong-Kong.

On a de bonnes raisons de croire que l'expansion chinoise ne s'arrêta pas là, mais qu'elle alla jusqu'à l'Indonésie. L'avance vers le nord fut reprise pendant la dynastie Han (206 av. J.-C. 220 apr. J.-C.). La lutte contre les peuples montés d'Asie centrale fut impitoyable. Pour résister aux corps de cavalerie lourde et légère mieux entraînés que leurs hommes, les Chinois durent transformer entièrement leur armement et toute leur organisation militaire. Les tribus nomades qui s'étaient assimilées aux Chinois, jouèrent sans doute un rôle important dans cette réforme. On a découvert dans les tombeaux Han des quantités d'armes et d'armures d'un type nouveau : cottes de

mailles, bannières, longues épées, étriers, brides, ceintures de métal et un nouveau genre de boucle. Les Chinois trouvèrent ces idées d'équipement chez les Sarmates qui dominèrent les steppes centrales au début de la période Han, mais ce sont les peuples Sakas qui les eurent d'abord.

Ce sont les boucles de ceinture décorées qui exercèrent le plus d'influence sur l'art chinois. Selon la coutume des nomades, elles sont ornées d'animaux stylisés, mais pleins de vie. Les poteries trouvées dans les tombeaux Han, et les chevaux modelés sont dus à ce style. La plupart des boucles de ceinture représentent des animaux qui s'affrontent. Le style animalier avait déjà cours en Chine; ces scènes plurent beaucoup aux artistes chinois qui les reproduisirent de multiples fois, jusqu'à ce qu'elles s'imprègnent d'éléments d'inspiration proprement chinoise. De nombreuses figures montrent les différents stades de cette évolution. La mobilité barbare des figures cède peu à peu le pas à la souplesse et à l'élégance des lignes, et de cette fusion naissent des compositions d'une harmonie parfaite.

Cette évolution du style Huai au style Han donna au dragon sa forme définitive. Synthèse de traditions multiples, il devint cette créature pleine de vie que nous connaissons. Les étranges créatures de la période Chou vont disparaître et les transformations seront, par la suite, minimes. Nous aurons un quadrupède au corps long et couvert d'écailles; la gueule ouverte, les babines retroussées révèlent les crocs. Les pieds sont semblables aux serres des aigles. On peut classer les serpents entrelacés parmi les dragons, puisqu'en Chine les serpents sont considérés comme des manifestations des dragons.

Deux outils typiques de cette culture en Asie du Sud-Est, sont connus des archéologues — à cause de leur forme et de leur section — sous le nom de « hache ronde » et d'« herminette quadrangulaire ». On trouve des haches rondes en Mélanésie et en Afrique orientale. Les monuments sont mégalithiques : menhirs, dolmens, plates-formes, pyramides, monticules bordés de pierres, fortifications, escaliers, chemins pavés et lieux de réunion. A Sumatra, les vestiges de cet art sont nombreux de même que les œuvres modernes. C'est sur le plateau de Pasemah, au sud de Sumatra, que l'on trouve le plus grand nombre de sculptures de figures humaines et animales.

La façon dont les statues qui se trouvent dans les cimetières sont exécutées, laisse penser qu'elles sont de tradition mégalithique. Il semble que les artistes du Pasemah aient pris pour point de départ, la forme même du bloc de pierre comme s'ils y voyaient une forme ou une figure et qu'ils aient ensuite mis ces possibilités à profit, en sculptant la pierre. Les figures ont l'air faites en ronde bosse, mais si on les regarde de plus près on s'aperçoit qu'elles sont des combinaisons de plans frontaux et de profil, en relief; cette technique rappelle les sculptures des tombeaux chinois de la période Han. Il est intéressant de comparer le bœuf de pierre de Géramat, à Sumatra, à un bloc sculpté découvert à Hsing-p'ing (Shensi), dans le tombeau d'un général chinois — Huo k'iu-ping — mort en 117 av. J.-C. Ce bloc avait été modelé pour donner l'impression d'un groupe en ronde bosse par des reliefs à deux dimensions sur toutes les faces. Le groupe Han montre un démon en train d'essayer de dévorer un animal. La manière est très proche de celle des scènes du Pasemah reproduisant des combats d'animaux.

De nombreuses gravures représentent des épées de bronze, des anneaux et surtout des tambours qui permettent de situer ces gravures à l'époque de la culture de l'âge de bronze et de l'âge de fer qui gagna toute l'Asie du Sud-Est. L'éventualité d'une influence indienne dans le mouvement des figures est une question qui n'a pas encore été résolue.

La culture mégalithique fleurit encore de nos jours chez les Nagas d'Assam et survit dans les montagnes du Vietnam et à Luzon, aux Philippines. Sa vigueur et sa capacité d'adaptation ont été surprenantes. Lorsque les peuples Khasi et Jaintia d'Assam — dont la culture était à un stade mégalithique — furent confrontés à la civilisation des Indes vers 1500 apr. J.-C., leur propre culture, au lieu d'être éliminée par celle qui était plus évoluée, se diffusa encore plus loin et de nouveaux thèmes artistiques vinrent enrichir leur répertoire. Leur mode de vie ne fut pas modifié. De la même façon, des contacts avec les Indes, sous la domination britannique, permirent aux Agamis d'améliorer leur architecture mégalithique.

Le meilleur endroit pour voir les innombrables variations dont est capable la culture mégalithique, est l'île de Nias, au large de la côte ouest de Sumatra où les styles locaux abondent et où les formes sont exubérantes.

L'âge du métal en Asie du Sud-Est, avec l'apparition presque simultanée du bronze et du fer, commence entre 150 av. J.-C. et 50 apr. J.-C. La principale culture de l'âge



39. Panneau de porte sculpté, de Taiwan (Formose). Incrusté de nacre; hauteur : 1,70 m. Collection ethnographique de l'université de Zürich. Cette sculpture moderne, œuvre d'indigènes non chinois, joint fusils et cartouchières à des motifs des cultures de fermiers de la période néolithique en Asie du Sud-Est : le « serpent du ciel » descend sur la tête de l'homme; il est représenté avec une tête à chaque extrémité; le motif de la spirale apparaît sous la forme d'un serpent lové autour du trou de la serrure. Le motif de la tête de mort est représenté par les deux têtes, en haut du panneau. Enfin, le motif le plus important est celui de la figure d'ancêtre aux genoux fléchis, au centre.

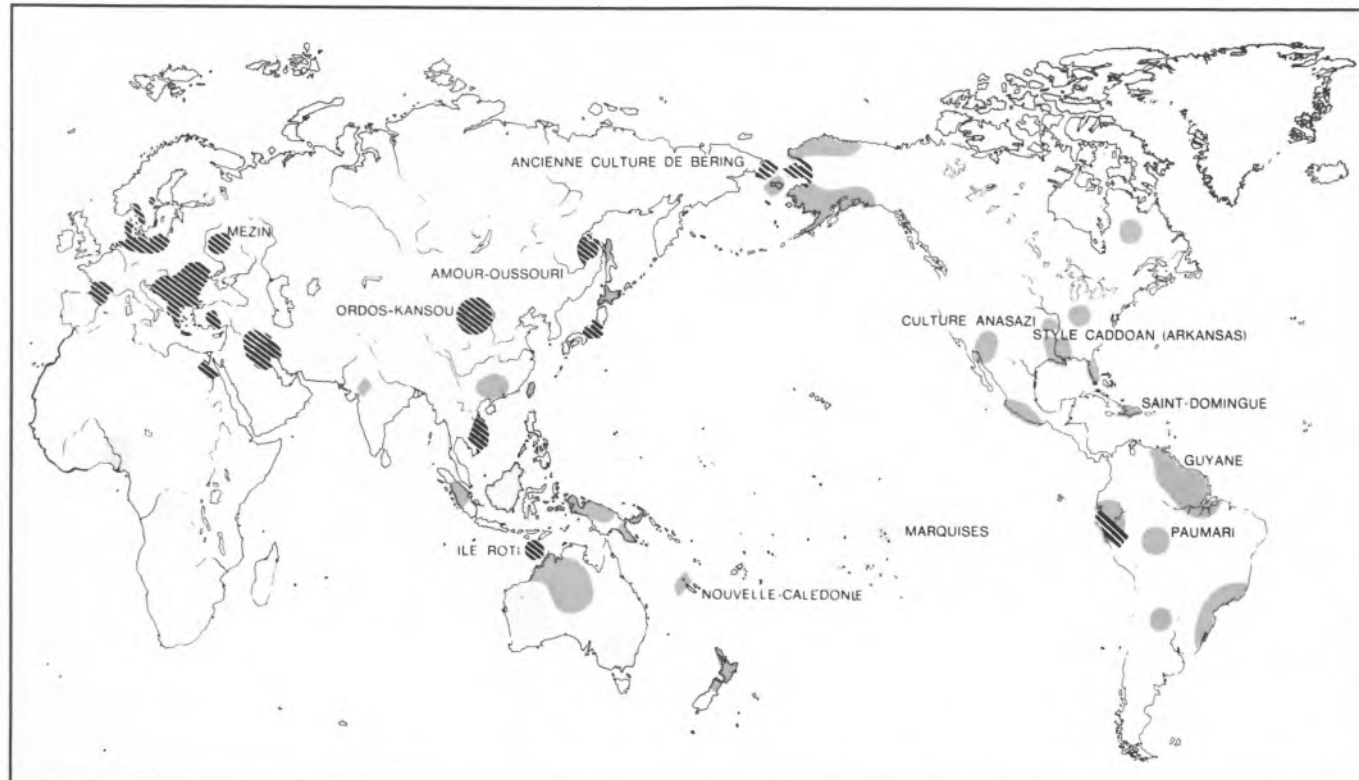
de bronze s'appelle « Dongson », du nom d'un village du Nord-Vietnam, où des fouilles systématiques ont été faites dans des tombeaux. La découverte d'objets de la dynastie Han et de quelques pièces de monnaie frappée sous le règne de l'empereur Wang-Mang (9-23 apr. J.-C.), ont permis d'affirmer que ces tombeaux datent du premier siècle apr. J.-C. On y a trouvé l'outil type de cette culture : une hache de bronze. On peut dire que cet outil est d'origine chinoise et (par la Sibérie), européenne. Des pressions démographiques en Chine vers l'époque du Christ et peut-être même avant, semblent avoir occasionné des migrations massives de peuples du sud de la Chine et d'Asie du Sud-Est en général. Ces peuples se dirigeaient toujours vers le sud et des mouvements semblables ont continué au cours des siècles, provoqués par une agriculture qui appauvissait la terre. On trouve jusqu'en Indochine orientale des objets de métal. Au nord de la Nouvelle-Guinée, près du lac Sentani, on a trouvé une hache en bronze.

Les conditions de vie du peuple Dongson peuvent aisément se deviner, car les peuples qui ont hérité de leur cul-

ture, l'ont gardée presque intacte jusqu'à ce jour. Parmi ces peuples figurent les Dayaks et les Bataks et des peuples de Sumatra. La culture Dongson est celle d'une société féodale primitive dirigée par un chef et basée sur la vie en commun des familles. De nos jours, encore, cette particularité existe dans de nombreuses communautés d'Asie du Sud-Est et d'Océanie. Ces groupes de familles devaient être assez considérables et les champs devaient être cultivés en commun. Le culte des ancêtres était très développé, avec une forme nettement mégalithique. On dressait de grandes pierres et des figures d'ancêtre sculptées et on construisait des tombeaux monumentaux. Outre la pierre, le bronze était le principal matériau artistique. Le style ornemental fantaisiste qui fleurit encore à Bornéo, existait déjà à cette époque. Les décorations des tambours sont la source principale de nos connaissances sur la culture Dongson. Certains ornements sont stylisés à tel point qu'il est difficile de voir ce qu'ils représentent, mais on a pu deviner des scènes de danses funéraires, rituelles, ou d'activités en commun.

Des fouilles récentes dans un site du sud-ouest de la

CARTE G : DIFFUSION DU MOTIF DE LA SPIRALE



Zones où l'on trouve le motif de la spirale à l'état pur



Zones où l'on trouve des formes dérivées du motif de la spirale



Zone où l'on trouve des formes atténuées du motif de la spirale

28, 29, 41

Chine (Shih-Chai-Shan, près de Kunming, dans le Yunnan) ont amené la découverte d'une quantité d'objets de bronze qui nous permettent de retrouver les sources de la culture Dongson. La culture Shih-Chai-Shan semble avoir existé indépendamment de la culture chinoise et — tout en adoptant quelques éléments de l'art de la Chine — paraît s'être inspirée de l'art occidental. Elle est plus proche de l'âge de bronze de Sibérie et d'Europe.

Des dessins sur des tambours en bronze, nous apprennent que ces gens cultivaient et entassaient leurs récoltes dans des greniers communs. Ils étaient bien armés, en particulier d'épées de bronze dont les fourreaux indiquent qu'ils avaient eu des contacts avec des cultures de l'âge de bronze en Europe et avec les Sarmates, sur les côtes de la mer Noire. Des groupes d'animaux en bronze indiquent aussi des rapports avec les Sarmates, tandis que le style réaliste des décorations sur des vases de bronze rappellent des objets semblables, de la culture Hallstatt, en Europe.

22, 26

Partie du Tonkin et du nord de l'Annam (Nord-Vietnam), la culture Dongson de l'âge de bronze fut diffusée dans toute l'Indochine et l'Indonésie, conservant ses liens étroits avec la Chine. Il se peut que l'Indonésie ait eu des relations maritimes directes avec la Chine à l'époque Han, ou même avant, sans doute. Ces relations n'étaient pas uniquement commerciales; des migrations de petits groupes se produisaient aussi. Ces affinités chinoises — qu'elles aient été transmises directement à l'Indonésie ou par l'intermédiaire de la culture Dongson — prédominent dans de nombreux aspects fondamentaux de l'art indonésien. Les tambours typiques Dongson en bronze, sont décorés d'oiseaux qui rappellent des dessins faits sur des tuiles ou des vases de la période Han. Ces célèbres tambours ont des traits qui aujourd'hui nous semblent typiquement indonésiens, mais dont on doit chercher l'origine au sud-ouest de la Chine.

Les éléments non figuratifs du style Dongson ont peu de rapports avec l'art chinois de la période Han, mais la spirale sinueuse typique et la bande tressée existent dans le style Huai de la période pré-Han. Dans le Sud-Est asiatique cependant, ces deux motifs offrent en général un aspect plus archaïque qu'en Chine et se rapprochent plutôt des formes occidentales. La forme originale des cercles continus qui est à l'origine de la spirale sinueuse n'existe pas en Chine, mais on la trouve dans la culture Hallstatt (p. 69). Pendant la période Ch'in (entre Chou et Han), la spirale sinueuse occupe une place très secondaire et en Asie du Sud-Est, les dragons de style typiquement Huai et les bandes de têtes de dragon, sont totalement absents. Il découle de tout cela que l'Asie du Sud-Est n'a pas pu s'inspirer du style chinois Huai, et que la Chine et l'Indochine ont puisé à des sources différentes, issues d'une culture encore inconnue située plus à l'ouest.

SERPENTS, DRAGONS ET SPIRALES

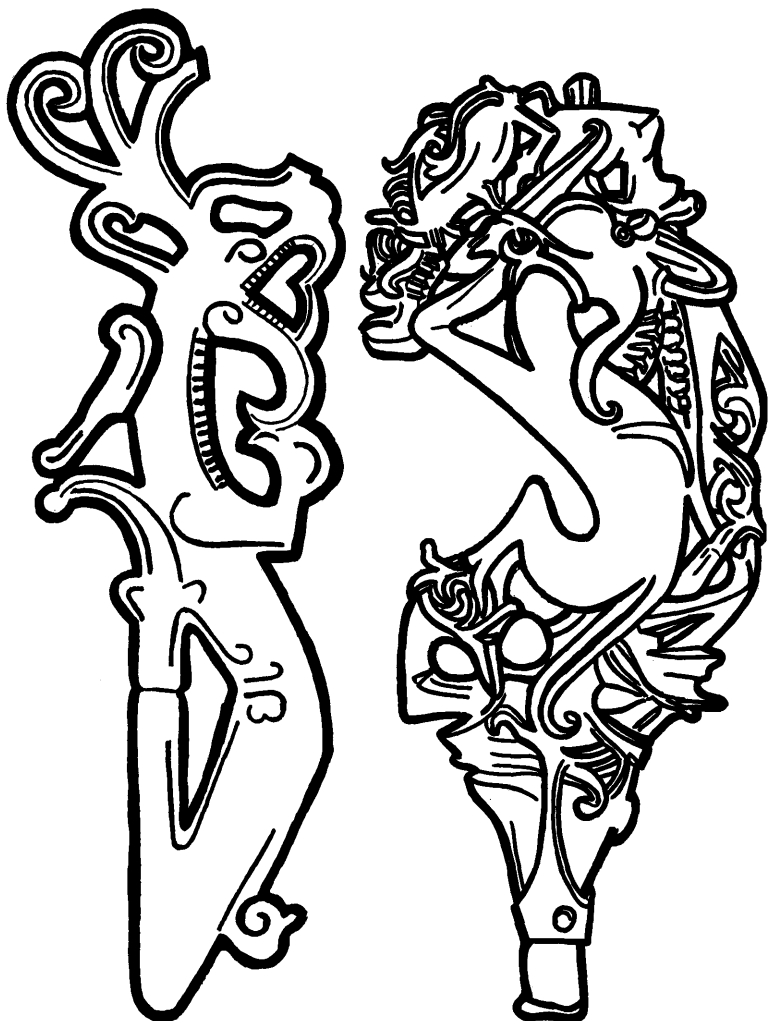
Chacun des deux courants d'art primitif qui ont traversé l'Indonésie, fin du Néolithique, début du Métallique (l'emploi du fer suivit de si près celui du bronze que l'on combine ces deux phases sous le terme « métallique »),



40. (ci-dessus) Copie d'une plaque de bronze scythe représentant un tigre. (D'après Bossert : *Geschichte des Kunstgewerbes*, p. 153, figure 2). (Voir Bibliographie.) Les spirales sur le corps de l'animal sont des vestiges du style « rayons X ».

41. (ci-dessous, à gauche) Copie d'une plaque de bronze scythe. Du « tombeau des Sept Frères », région de Kuban, Russie du Sud. VII^e-VI^e siècle av. J.-C. (D'après Rostovtseff : *Le style animalier en Russie du Sud et en Chine*, n° XI.) (Voir Bibliographie.)

42. (ci-dessous, à droite) Copie d'une poignée de poinçon, de Bornéo. XIX^e siècle (D'après Nieuwenkamp, *La Malaisie*, n° 77). (Voir Bibliographie.) Voir page 97.



est identifiable car chacun offre une tendance expressive de base qui lui est propre. Elles ont été définies par l'ethnologue australien Robert von Heine-Geldern sous les noms de : « symbolisme monumental » et de « fantaisie décorative ». Des représentants des deux cultures vivent et coexistent encore aujourd'hui. L'art de ces deux cultures peut donc être étudié dans certaines communautés contemporaines et dans des vestiges anciens. Les meilleurs exemples du style monumental de l'âge de pierre se trouvent chez les Nagas d'Assam, sur l'île de Nias, au large de Sumatra et dans quelques tribus montagnardes, au nord de Luzon, aux Philippines. Pour l'autre style ornemental de l'âge métallique, c'est dans les tribus Batak et Ménangkabau, à Sumatra, et chez les Dayaks de Bornéo, qu'il faudrait aller. On retrouve tous les motifs Dongson, ou du moins leurs formes dérivées, chez les Dayaks, dont l'art — d'une richesse unique — semble s'être inspiré directement de la Chine, à la période Chou. Ces sites, ces communautés, fourmillent d'exemples anciens et récents; une vie culturelle toujours très active nous rend difficile la possibilité de discerner l'évolution et l'action réciproque des cultures dans les motifs. Considérons d'abord les motifs du dragon et du serpent puis celui de la spirale.

En Indonésie orientale (Florès, Timor, les Célèbes, les Moluques et les îles adjacentes) les représentations de serpents et de dragons abondent. On ne les distingue pas nettement les uns des autres et on les désigne tous deux sous le nom indien de *naga*. Le vrai *naga* indien est un serpent à têtes multiples, mais les *nagas* indonésiens semblent dérivés de modèles chinois. La civilisation indienne influence l'Indochine (Thaïlande, Cambodge, Laos), et l'ouest de l'Indonésie (Sumatra et Java). Dans des régions étendues, les classes dirigeantes embrassèrent l'Hindouisme vers le 1^{er} siècle av. J.-C. et on trouve des motifs isolés venus des Indes, jusqu'en Nouvelle-Guinée et en Australie, mais dans tous ces pays, le fond de la culture vient de la Chine et de ses environs.

Les concepts cachés derrière le *naga* indonésien, nous ramènent non seulement à la Chine mais à une origine peut-être plus lointaine encore. La forme la plus ancienne du motif du serpent vient de Mésopotamie, et on en trouve des versions nombreuses aux Indes. Des sculptures sur bois récemment découvertes à Taïwan (Formose) sont ornées de serpents semblables à ceux des débuts de l'art chinois, dont on se sert encore aujourd'hui. Une variante importante — celle du serpent avec une tête à chaque extrémité — traversa le Pacifique et on la trouve chez les Indiens du nord-ouest de l'Amérique et dans l'art des cultures évoluées d'Amérique centrale et des Andes.

Dans les figures de serpent, de Bornéo, l'influence chinoise est évidente. Le *naga* indonésien s'inspire du dragon Han et il se peut que des formes chinoises plus anciennes encore aient été introduites à Bornéo; cependant l'existence d'éléments chinois Han n'explique pas entièrement l'image éclectique du dragon de Bornéo. Il semble que là, le type javanais du *naga* (influencé par l'Inde) se soit croisé avec une forme chinoise du dragon; mais d'autres éléments cachés dans le *naga* indonésien ne sont ni chinois ni indiens.

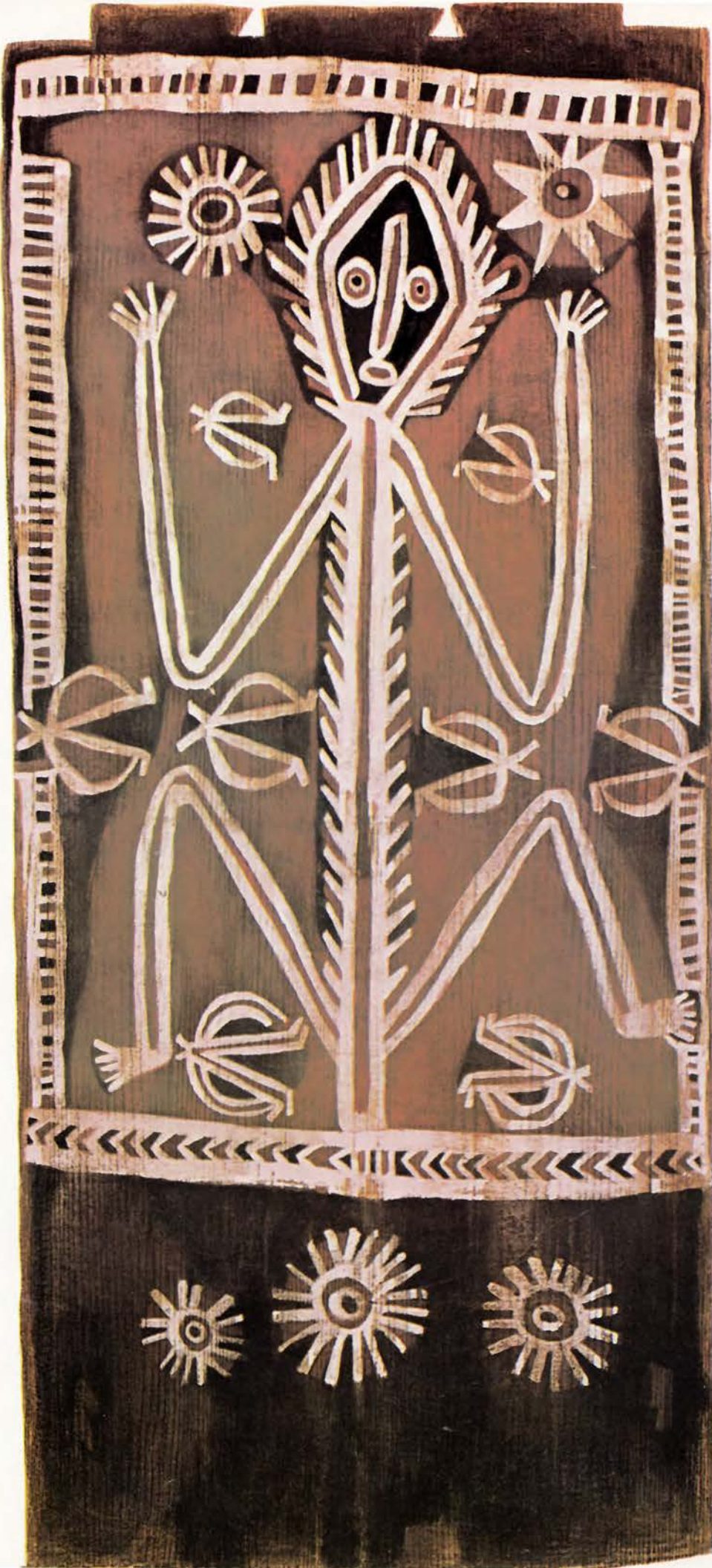
Cela devient évident dans les liens qui existent entre les *nagas* et les images de « chiens », l'un des motifs les plus répandus dans les gravures sur bois de Bornéo. Certaines compositions ne s'appellent pas *nagas* pour la simple raison que le corps du serpent y a quatre pattes, ce qui — disent les Dayaks — ne se trouve pas dans un vrai *naga*. Malgré cela, il existe un certain nombre de spécimens, tel un trône de prêtre de Bornéo (actuellement au British Museum) où l'on voit un *naga* à quatre pattes qui, de toute évidence, veut représenter un dragon.

Il est clair que personne ne sait exactement à quoi ressemble le véritable *naga*. Il peut emprunter certains traits à différents animaux, aux chiens en particulier, ou — plus exactement — à ce qu'on appelle un *aso*. Le terme *aso* désigne en général un chien, mais il peut aussi s'appliquer à un grand nombre d'animaux dont on a oublié le véritable nom ou dont il est plus sage d'avoir oublié le nom, afin d'éloigner le mauvais sort. On a dû penser à plusieurs animaux comme modèles possibles du dragon, et prendre finalement l'image ambiguë du « chien — *aso* ». Si nous savions exactement de quels animaux on s'est inspiré pour créer le *naga*, peut-être pourrions-nous mieux comprendre cette figure.

Le motif de la bande tressée pourrait peut-être fournir quelques indices puisque l'on peut suivre son évolution en Asie et recueillir ainsi de précieux renseignements. La spirale et la bande tressée qui sont des motifs très répandus, sont sans doute des formes stylisées du serpent. Elles sont sans doute inspirées des figures de serpent que l'on retrouve aux Indes sur les « pierres à serpents » et en Mésopotamie : deux serpents face à face ou lovés autour d'un bâton (motif repris par les Grecs dans le bâton de messager, attribut d'Hermès, dieu de la fertilité).

Dans le monde entier, le serpent symbolise les forces bienfaisantes de vie et de croissance, avec un sous-entendu phallique; sa puissance symbolique est souvent accentuée par la représentation de deux serpents accouplés. Ce dessin, simplifié, peut avoir abouti à la spirale et au motif du serpent avec une tête à chaque extrémité. Le motif de la spirale évolua de différentes manières. Il fut parfois simplifié à l'extrême, réduit même à des cercles concentriques. Ailleurs, il eut l'aspect de méandres sinueux. Le serpent avec une tête aux deux extrémités revêtit la signification particulière du « serpent céleste », commune à toute la région de l'océan Pacifique entre Taïwan et le Pérou. La bande tressée, qui est une forme stylisée du symbole des serpents entrelacés, d'origine moyen-orientale parvint jusqu'à la Chine et à l'Indonésie; de là, par Madagascar, ce motif gagna l'Afrique où il fut adopté dans le répertoire de l'art islamique. La bande tressée apparut dans l'art scythe, puis sur des broches chinoises introduites par les nomades au III^e siècle av. J.-C. Elle établit donc un lien entre le style nomade d'Asie centrale et les styles décoratifs qui furent diffusés en Indonésie, comme le prouvent les tambours de bronze déjà mentionnés. Ils sont souvent ornés de bandes tressées; l'un des plus anciens tambours que l'on possède (trouvé

41. Peinture des îles Gaua. Nouvelles-Hébrides, Mélanésie. xix^e siècle. Bois; hauteur : 70 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Peinte avec une assurance due à une tradition séculaire, cette figure accroupie, transposée d'une surface sculptée à une surface plane, est tout à fait classique. Les côtes stylisées qui partent des vertèbres, tout le long de la colonne vertébrale, montrent que cette peinture représente l'esprit d'un ancêtre mort. Les décorations fantaisistes sont dues à des modèles européens, et n'ont plus aucun rapport avec la mythologie indigène. Ce panneau provient d'un coffre d'origine européenne.



42. Cuillère sculptée, du nord de Luzon. XIX^e siècle. Bois; 20 cm de long. Museum für Völkerkunde, Munich. La présence d'une figure d'ancêtre accroupi, sur un objet usuel, indique l'importance de ce motif. Malgré l'usage qui en est fait, cet

objet garde la dignité d'une chose sacrée. La difficulté de relier la figure conique au manche, a été habilement tournée.



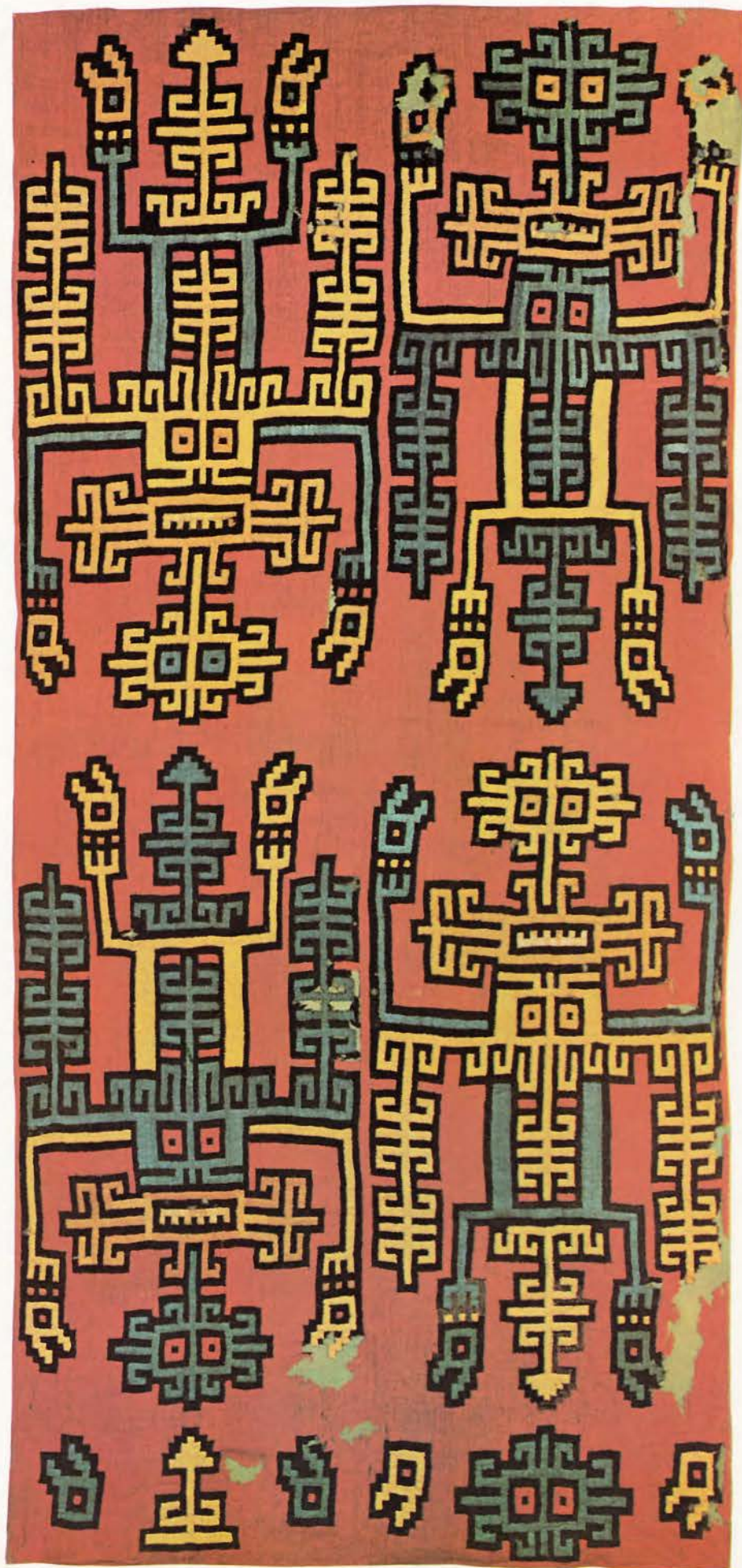
43. Figure ornant un toit de la vallée du Sépik, Nouvelle-Guinée. XIX^e siècle. Argile; hauteur : 49 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. L'art de la vallée du Sépik (voir nos 32, 67, 69, 73) avec son exubérance et ses lignes dérivées de spirales, atteint à une richesse des formes que l'on ne trouve nulle part ailleurs en Océanie. Ici, la figure accroupie est féminine et l'emphase mise sur la fertilité la rapproche du motif de la « déesse nue » des Indes. Un oiseau mythique étend ses ailes au-dessus d'elle pour la protéger. Les mêmes disques décorent l'urne avec un visage au n° 73.





44. (ci-contre) Bouclier peint, du sud-est de Bornéo. Fin du XIX^e siècle. Bois; hauteur : 70 cm. Rijksmuseum Voor Volkenkunde, Leyde. A Bornéo, l'influence de la culture Dongson (300 av. J.-C.), et de l'art primitif chinois fit naître un style « fantaisiste-ornemental » doué d'un sens aigu de la décoration linéaire. Sur ce bouclier la composition symétrique — deux figures d'ancêtres accroupis et accouplement stylisé — est utilisée pour éloigner les mauvais esprits.

45. Tissue; style nazca, du sud du Pérou. 400-600 apr. J.-C. Laine de lama tissée; hauteur : 1,10 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Mêmes lignes et mêmes coloris vifs qu'au n° 40 (textile péruvien). Les figures accroupies s'opposant les unes aux autres symbolisent peut-être le jour et la nuit, ou tout autre principe dualiste du même genre.





46. (ci-contre) **Le dieu Xochipilli (« Prince des Fleurs »)** xiv^e siècle. Culture aztèque, Mexique. Pierre volcanique; hauteur : 75 cm. Museum für Völkerkunde, Mannheim.

47. **Figure accroupie, de Costa Rica.** Date inconnue. Pierre; hauteur : 20 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les archéologues ne savent pas encore comment l'influence de l'Asie est parvenue — au-delà de l'Océan — en Amérique. Pourtant, cette influence apparaît nettement dans ces deux figures accroupies d'Amérique centrale. Au n° 47, la figure pourrait être mélanésienne; le bel exemple de culture aztèque, au n° 46, ressemble de façon frappante aux figures de bois des îles Babar (n° 38). Au n° 46, on voit aussi l'influence du motif chinois inspiré des chasseurs primitifs, à savoir, l'homme protégé par l'esprit d'un animal ou d'un oiseau (n° 21).





48. (ci-contre) Figure « uli », de Nouvelle-Irlande, Mélanésie. Début du xx^e siècle. Bois; hauteur : 1,70 m.

49. Deux figures, de Nouvelle-Bretagne, Mélanésie. xix^e siècle. Bois; hauteur : 80 cm. 48 et 49 : Museum für Völkerkunde,

Munich. L'art mélanésien est très vivant, varié et élaboré. La statue androgyn (48) est une figure d'ancêtre *uli*, c'est-à-dire collective : remarquer les descendants groupés autour d'elle. La tête disproportionnée, la coiffure prétentieuse, la barbe en fibre végétale sont caractéristiques des

figures *uli*. Les deux figures (49) sont un couple ancestral. Parmi les couleurs utilisées certaines sont d'origine européenne. Les trois figures ont les « genoux fléchis », variante importante de la figure accroupie, en Océanie et en Afrique.



50. Peinture sur écorce de figures rouges, du delta de l'Aïrd. Golfe de Papouasie, Nouvelle-Guinée; 1900; longueur : 80 cm. British Museum, Londres. Avec des lignes très simples, l'artiste dessine une longue ligne de danseurs ornés de plumes et le cercle des hommes accroupis avec l'ancien de la tribu. Des motifs australiens (danseurs et kangourous) suggèrent des rapports culturels avec l'Australie. Le kangourou représente peut-être un esprit, car il porte au bras un sac, comme les Papous qui transportent avec eux ce qui leur appartient. Des motifs de Nouvelle-Guinée furent diffusés jusqu'à Kimberley à l'ouest et jusqu'en Victoria et en Nouvelle-Galles du Sud, au sud-est. Cette peinture illustre aussi deux stades du développement de la figure accroupie.

51. (ci-contre) Figure d'ancêtre, des îles de l'Amirauté, Mélanésie. Début du xx^e siècle. Bois; hauteur : 60 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Cette superbe sculpture réaliste exécutée dans le style des îles de l'Amirauté représente une femme dont les traits sont caractéristiques de l'île : les cheveux tondus, la bouche entrouverte, les lobes des oreilles agrandis comme le veut une coutume de l'île. Il est rare, cependant, de trouver une figure regardant derrière elle, comme celle-ci. Les décorations sont peut-être des tatouages ou des dessins peints sur le corps. La flexion très légère des genoux nous rappelle qu'il s'agit là d'une figure d'ancêtre.







52. Figure d'ancêtre, des îles Cook, Polynésie. Début du XVIII^e siècle, sans doute. Bois; hauteur : 50 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. La sculpture polynésienne des îles Cook, situées entre Tonga et Tahiti, a tendance à être stylisée et monumentale. Cette figure d'ancêtre ventru et passif, semble avoir été faite uniquement dans un but décoratif. La flexion des genoux est à peine indiquée au-dessus des pieds en forme de marteau.

53. (ci-contre) Figure d'ancêtre, de l'île de Pâques, Polynésie. XIX^e siècle. Tissu d'écorce peint et bourré de roseaux; hauteur : 39,5 cm. Musée Peabody, Université de Harvard. On plaçait cette poupée effrayante devant la maison, pour faire fuir les mauvais esprits. Le visage grotesque, dû à l'isolement des indigènes de l'île de Pâques, rappelle aussi le style décoratif de Tahiti et des Maoris. Malgré d'éventuelles influences venues d'Amérique du Sud, l'art de l'île de Pâques est fondamentalement polynésien (voir n° 68).





54. (ci-contre) Tissu d'écorce décoré, de Samoa, Polynésie (détail). Début du xx^e siècle; hauteur totale : 2,09 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Il se peut que les pétales noirs et jaunes du dessin, soient dérivés des « arcs » concaves, eux-mêmes version stylisée des figures accroupies. (voir le chapitre « Motif et variante »).

55. (à droite) Bol de la culture Chimú, Pérou. XII-XIII^e siècle. Gourde incrustée de nacre. Diamètre : 16,2 cm.

56. (ci-dessous) Grand bol, de Chama, Pérou oriental. Argile. Diamètre : 32 cm. 55 et 56 : Museum für Völkerkunde, Munich. En Amérique aussi, les figures accroupies étaient souvent réduites à un dessin à deux dimensions : sur cette gourde incrustée de nacre, elles forment un cercle entourant une figure centrale basée sur le même motif, mais offrant déjà une tendance à la stylisation. Des versions stylisées furent reprises par les chasseurs ou les fermiers primitifs de l'Amazonie, comme c'est le cas pour les décorations de ce bol fait à la main.





57. Tissu de style chimu, nord du Pérou
xiii^e-xv^e siècle. Laine de lama; hauteur :
1,57 m. Museum für Völkerkunde, Munich.
Les trois guerriers tenant chacun à la main
un bouclier et une tête réduite, en guise de
trophée, sont de toute évidence, dans la
position accroupie; ils ont, tout au moins,
les genoux fléchis, ce qui, plus tard, indiqua
un mouvement de la figure. La coutume
de garder les têtes, que l'on retrouve dans
de nombreuses civilisations précolom-
biennes et qui existe encore dans certaines
régions d'Amérique du Sud, vient d'Asie
du Sud-Est. Les fermiers primitifs croyaient
que la tête était le siège des pouvoirs
spirituels de l'homme; ils croyaient donc
que s'ils gardaient les têtes des autres
ils augmenteraient leur propre puissance
spirituelle.

à l'île Salayar, au large des Célèbes) est décoré de bandes tressées mais sous une forme différente, qui n'est plus stylisée. On rencontre aujourd'hui ce motif dans toutes les régions où le style fantaisiste ornemental existe encore. On ne peut admettre l'hypothèse qu'il ait été introduit par les Musulmans indiens puisqu'il se rapproche beaucoup de tous les autres motifs de spirales, sinueuses ou non, de la culture Dongson.

La bande tressée tient une place importante dans l'art Batak et Ménangkabau de Sumatra, qui est encore très proche de l'art Dongson. Elle fait des apparitions sporadiques à Bali, mais c'est l'un des motifs les plus importants à Bornéo. On la trouve aux Célèbes, à Timor, et aux îles Kai, près de la Nouvelle-Guinée. Là, elle se transforme en lignes tremblées, mais on la trouve sous une forme très élaborée, dans la partie inférieure d'une figure en bois sculpté, trouvée dans le territoire du Sépik en Nouvelle-Guinée.

Ces explications nous seront utiles dans les deux prochains paragraphes, où nous essaierons de démêler les influences complexes qui ont produit des motifs typiquement indonésiens, en sculpture et en art décoratif. Les étapes de la diffusion du motif de la bande tressée, dont on a suivi l'évolution depuis son origine présumée à l'ouest de la Chine, jusqu'à sa dissolution finale en Indonésie orientale, fournissent des indications sur les mouvements de peuples et de cultures que l'histoire ne mentionne pas.

LE *Naga* DE BORNÉO

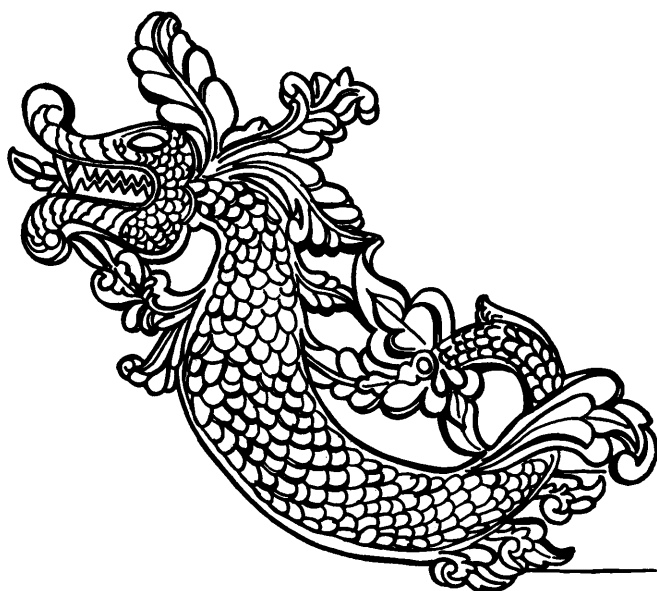
L'art de Bornéo est le premier, parmi les arts des îles indonésiennes, car il a subi de nombreuses influences qu'il a assimilées et reproduites en un style qui lui est propre. Les modèles sont différents types de figures qui apparaissent clairement dans la formation du *naga* de Bornéo, par exemple, dans lequel des figures animales des nomades montés jouèrent un rôle important. Quelques figures de *naga* viennent directement de modèles de style animalier, tandis que d'autres sont basées sur le dragon chinois dans sa forme définitive — qui était elle-même due à une influence nomade sur l'art chinois, à une époque précédente.

Il est intéressant de remarquer que les motifs de style nomade qui ne semblent pas avoir subi d'influences chinoises furent introduits à Bornéo indépendamment des motifs chinois de style Huai, Ch'in et Han. De très beaux objets d'art comparables à ceux de Bornéo, ont été parfois découverts dans des zones très éloignées de celles où fleurissait le style nomade — des objets provenant de tertres funéraires scythes datant du premier millénaire av. J.-C., à l'embouchure du Kuban, au sud de la Russie, par exemple. Une poignée de poinçon sculptée, de Bornéo, représentant un animal dont la tête est rejetée en arrière, offre une ressemblance étrange avec une plaque de bronze scythe, du « tombeau des Sept Frères » (VII^e-VI^e siècle av. J.-C.). L'explication de ce mystère, pourrait être la suivante : les porteurs de ces motifs traversèrent la Chine assez rapidement (en tant que pillards ou marchands) ou atteignirent la côte sans passer par

la Chine. La culture Shih-Chai-Shan, au sud-ouest de la Chine, que nous avons déjà mentionnée, montre que des influences venues d'Asie centrale, empruntèrent ce chemin, à la périphérie de la culture chinoise. Mais il semble que, lorsqu'ils parvinrent à Bornéo, ces motifs et ces formes avaient perdu leur contenu symbolique; tout au moins, le sens de ces figures n'était plus assez clair pour survivre et prévaloir, à côté d'autres interprétations. La forme seule fut adoptée et on lui donna un sens différent de celui qu'elle avait à l'origine.

Bien que les figures de Bornéo appellent la comparaison avec celles de style animalier, il semble, cependant, que les influences qui ont atteint Bornéo soient passées par la Chine, puisque beaucoup de traits rappellent ceux qui apparurent lorsque l'art nomade subit une influence chinoise. Une chose est certaine : c'est que si ces motifs nomades ont traversé la Chine avant d'atteindre Bornéo, ils le firent rapidement, car les modifications sont minimes.

Nous allons maintenant comparer des figures animales de Bornéo — qui ornent maisons et outils — à celles de style animalier nomade. Nous choisirons pour nos comparaisons des objets de la steppe Ordos puisque c'est la région la plus proche de Bornéo et, de plus, la source du style animalier adopté par la Chine. Les animaux sont en général appelés par les indigènes *aso* ou chiens. La représentation du chien fut d'abord basée sur celle



43. Copie d'un « naga » de bois sculpté ornant un pignon, de l'île de Sumbawa, Indonésie. Original : Städtisches Völkerkunde Museum, Francfort-sur-le-Main. Les décorations exubérantes — plumes et fleurs — font presque de cette sculpture un « naga en volutes » (voir pages 99 et 100).



du tigre, mais comme on n'osait pas prononcer le nom d'un animal aussi terrible que le tigre, on préférait l'appeler « chien ». Ceci est très important, car premièrement : un grand nombre de représentations animales des nomades montés sont des félins, sans doute des tigres; deuxièmement : on s'aperçoit que le nom donné à l'animal dépend beaucoup moins de son apparence que des sentiments de l'artiste ou de celui qui contemple l'animal. Des animaux entièrement différents, symbolisant des idées incarnées par un seul animal, peuvent être tous appelés du nom de cet animal. Ainsi à Bornéo, le tigre s'appelle chien et dans la région où l'on parle plus souvent de *naga*, on l'appelle *naga*.

Parmi les figures de Bornéo qui se prêtent le mieux à la comparaison avec celles des nomades montés, on compte : l'animal tapi, tête dressée, l'animal tapi qui regarde derrière lui, des groupes d'animaux, des animaux entrelacés, et finalement l'animal en boule. On trouve de beaux exemples du premier de ces types, sculptés en relief sur les portes dayaks.

28 Si l'on compare ces pièces à une boucle de ceinture chinoise, on s'aperçoit que l'on retrouve la même courbure du corps, la position repliée des pattes de devant, l'arrière-train dressé, la gueule béante et la corne torsadée. La présence des spirales sur l'épaule de l'animal, s'explique ainsi : ce sont des vestiges de ce qui était autrefois des ailes. Pour ce qui est de l'animal qui regarde derrière lui, ce motif revient très souvent dans l'art nomade.

On le trouve souvent sur des ornements de chevaux en cuivre, de la steppe de l'Ordos.

Une autre sculpture sur bois de Bornéo représente plusieurs animaux qui sont tellement stylisés qu'il est difficile de les identifier; des indigènes ont expliqué la signification des traits caractéristiques des différentes parties du corps au savant danois A.W. Nieuwenhuis; d'après eux, la tête d'un animal apparaît derrière celle du plus grand que l'on repère facilement. Les pattes du petit animal vont vers le haut. On peut l'identifier grâce à deux rangées de dents et à un grand croc dirigé vers le bas. L'œil peut aussi être repéré. La corne passe sous la tête du plus grand animal. Le corps du plus petit passe devant la tête de l'autre; l'arrière-train et la patte arrière sont aisément identifiables. La queue se mêle aux décorations en spirale qui se trouvent sur le côté.

C'est sans doute là une évolution de la scène des animaux en train de lutter, l'un des motifs favoris de l'art nomade. Si un cheval est attaqué, son corps est représenté en position tordue, tout à fait caractéristique, les pattes de derrière dressées vers le haut. Cette posture ressemble à celle du plus petit animal, dans la sculpture sur bois de Bornéo. La désintégration du corps de l'animal de Bornéo en différentes parties que l'on a peine à reconstituer est aussi caractéristique d'un certain nombre de scènes d'Asie centrale, représentant des animaux qui se battent, lorsqu'il y a influence chinoise.

L'influence de l'art d'Asie centrale semble se faire

44, 45, 46. Trois panneaux de porte dayaks en bois sculpté de Bornéo; style de « fantaisie ornementale » (ci-contre) 44. hauteur : 1,13 m. Museum für Völkerkunde, Munich. 45, 46. British Museum, Londres. Les figures animales dérivent clairement des motifs des nomades montés (voir figure 41 et reproduction n° 28).

sentir dans d'autres motifs animaliers de Bornéo, bien que la ressemblance soit moins prononcée. Les exemples mentionnés suffisent à montrer que, parmi les nombreux éléments qui font de l'art des Dayaks, un art relativement évolué, l'un d'eux au moins est dû — directement ou par l'intermédiaire de la Chine — à l'art des nomades montés.

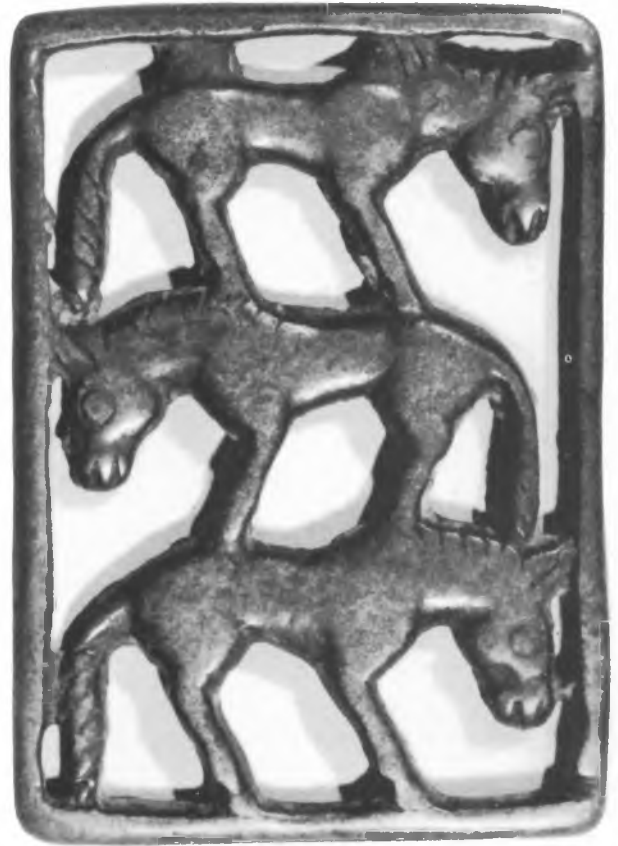
LE « *Naga* EN VOLUTES » ET LE « *Naga*-MÈRE »

Deux motifs très curieux, typiques de l'art indonésien (et que l'on trouve presque exclusivement dans les îles orientales) semblent, à première vue, n'avoir aucun lien avec l'art des nomades montés. On les appelle « le *naga* en volutes » et le « *naga*-mère ». Le premier, qui se trouve dans l'île Alor est un corps de serpent d'où paraissent jaillir une multitude de feuilles décoratives. Le second, dont le seul exemple connu ailleurs qu'en Indonésie orientale se trouve à Bornéo, est un *naga* auquel sont superposées d'autres créatures semblables.

Le premier indice qui nous aide à découvrir l'origine du « *naga* en volutes » est un tambour d'Alor, dont les poignées sont deux *nagas* en forme d'S, ayant les queues se touchant au milieu du tambour et les têtes à chaque extrémité. On trouve une figure très semblable à Bornéo : deux animaux sont unis par la queue et, à chaque extrémité, par la tête. Ce motif revient souvent dans l'art nomade. Dans les bronzes Ordos, on trouve un serpent avec une tête à chaque extrémité. Il en est de même dans de nombreuses œuvres d'art chinoises qui furent influencées par l'art nomade. Ce motif existe aussi dans des pièces de la région de l'Amour en Sibérie orientale, et à Taïwan (Formose).

Ceci indique la diffusion du style animalier d'Asie centrale jusqu'en Indonésie et en Amérique; l'influence du style chinois Huai sur l'art ornemental de la tribu Ngada de Florès a déjà été mentionnée; mais puisque la plupart des motifs de style Huai sont d'origine nomade et puisque nous avons vu que les types de style animalier de Bornéo n'ont été que très peu influencés par la Chine, la présence en Indonésie du style Huai et du style animalier d'Asie centrale n'est que la conséquence d'influences diverses dues au même mouvement culturel. La seule chose qui les distingue est le degré d'influence chinoise qu'elles ont respectivement reçu en chemin.

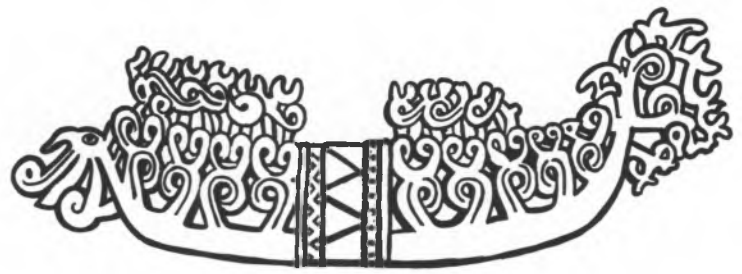
On trouve souvent le « *naga*-mère » à Alor, et il y a plusieurs exemples à Bornéo et à Timor de *nagas* portant leur enfant sur le dos; l'enfant prend souvent la forme d'un oiseau. Là, le motif du *naga* se mêle à celui des animaux « superposés ». A Sumba et à Timor, les groupes de « *nagas*-mères » sont composés soit de deux oiseaux, soit d'un *naga* surmonté d'un oiseau. Il y a même des exemples de quadrupède debout sur un oiseau. A Timor, la plu-



47. (ci-dessus) Plaque de bronze chinoise ajourée représentant trois ânes ou poneys « superposés ». Période Han, sans doute. (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.); hauteur : 4 cm. La déformation presque attendrissante des formes de l'animal et le motif de superposition, sont dus à l'influence directe du style des nomades montés. (Voir reproduction n° 25).

48. (ci-dessous) Plaque de bronze chinoise ajourée représentant quatre daines couchées. Période Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.); hauteur : 4 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. La sensibilité chinoise transparait dans cette composition, mais le motif est typique des nomades montés.





49. (à gauche) Deux cuillères en corne sculptée, de Timor, Indonésie. Date inconnue. Hauteur : 22 et 35 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Le style des îles Timor était plein de vigueur et les motifs (figures accroupies, spirales, oiseaux aux cous entrecroisés, oiseaux « superposés », etc...) étaient traités de façon très personnelle.

50. (ci-dessus) Copie d'un « naga en volutes » en bois sculpté, de l'île Alor, Indonésie. Original : Städtisches Völkerkunde Museum, Francfort-sur-le-Main. La tendance à transformer les formes en décorations stylisées, apparaît, si l'on compare ce sujet à l'figure 43.

part de ces figures ornent les manches de cuillères en corne.

25 Ce qui est intéressant dans tout cela c'est que le motif des animaux « superposés » fut à un certain moment typique de la branche Sarmate du style animalier d'Asie centrale (les Sarmates étaient une nation de nomades montés qui occupaient la steppe entre la mer d'Aral et la mer Caspienne, pendant les derniers siècles av. J.-C.) et un trait qui revient souvent dans les objets en bronze ajouré de la Steppe de l'Ordos. Il existe des plaques Ordos avec 47 des chevaux ou des cerfs superposés, des cuillères avec un poney surmonté d'un poulain ou même de deux. Certes, dans cette région, les animaux sont des chevaux, et en Indonésie ce sont des *nagas*. La comparaison n'en reste cependant pas moins frappante, car, comme nous l'avons déjà fait remarquer, on prenait les formes et on leur donnait une signification nouvelle, correspondant à un arrière-plan culturel différent.

49 Les cuillères de Timor ont, en outre, des bandes tressées et des oiseaux aux cous entrecroisés. Ce dernier motif est une forme simplifiée des oiseaux aux cous étroitement entrelacés, motif qui, lui, est originaire du Moyen-Orient où il apparaît souvent sur les sceaux babyloniens. Une pièce ajourée sarmate découverte au nord de la Chine constitue une forme intermédiaire où l'on reconnaît difficilement l'entrelacement des cous qui se croisent simplement. Toutes ces similitudes nous permettent de placer l'origine des « *nagas-mères* » de Bornéo, Timor et Alor et des animaux « superposés » dans l'art des nomades montés.

Le « *naga en volutes* » que l'on ne trouve qu'à Alor, vient sans doute des mêmes sources. Les têtes de certains animaux en bronze sibériens, semblent entourées d'andouillers; si l'on y regarde de plus près, l'on s'aperçoit que ces andouillers sont des têtes d'oiseau reliées à celle de l'animal. Les feuillages en volutes des *nagas* d'Alor ressemblent souvent à ces têtes d'oiseau. Des scènes de chasse sculptées de la frontière sino-mongolienne

montrent des dragons entrelacés, très stylisés, qui ont peut-être servi de modèles aux « *nagas en volutes* ». Ils offrent la même tentative de symétrie aux deux extrémités que ceux d'Alor. Ici, la ressemblance n'est pas aussi frappante, mais d'après les déductions que nous pouvons faire à partir de la diffusion du style animalier d'Asie centrale en Indonésie, il est très probable que les sources soient les mêmes.

La preuve historique de ces influences nous manque encore et nous devons nous en remettre à des comparaisons de styles; on peut détecter les effets du style nomade au-delà de l'Indonésie orientale, en Mélanésie occidentale (Nouvelle-Guinée), mais pas plus loin. Si l'on se rappelle la diffusion du harpon (voir pages 45, 46), on reconnaît qu'une zone allant jusqu'à la Polynésie, les îles Marquises et la Nouvelle-Zélande, a reçu l'influence des cultures de pêcheurs et de chasseurs sino-sibériennes et eurasiennes. On s'en rend très bien compte en comparant sur la carte, les lieux où l'on trouve des types de haches ou des motifs artistiques stylisés — tels que la spirale et la bande tressée — dont nous avons suivi la diffusion depuis la Mésopotamie jusqu'à l'océan Pacifique.

La ressemblance est frappante entre les spirales polies des Maoris de Nouvelle-Zélande et les formes décoratives chinoises archaïques. Des tatouages et des dessins sur des bols sculptés des îles Marquises peuvent aussi être comparés à des décorations chinoises. La route probable des influences indirectes de la dynastie chinoise Han à travers les archipels d'Océanie, sera indiquée dans le paragraphe suivant, sur l'art « circum-Pacifique ».

L'ART « CIRCUM-PACIFIQUE »

Tous les éléments qui constituent l'art des îles du Pacifique, existent dans l'art de l'Extrême-Orient, et même s'ils n'ont pas été transmis directement par la culture



51. Extérieur d'un bol en bois sculpté, des îles Marquises. 24 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Dans cet avant-poste de Polynésie, situé à 3 000 milles de l'Amérique centrale, un style géométrique aux décorations stylisées apparut, établissant un lien entre l'art chinois de la période Chou (I^{er} millénaire av. J.-C.) et l'art de l'Amérique précolombienne. La décoration de ce bol est basée sur une stylisation de la figure de l'ancêtre accroupi.

évoluée de Chine, ils ont tous subi de fortes influences chinoises. Le rôle de la Chine — à la fois comme récepteur et transmetteur des motifs nomades d'Asie centrale et comme agent rénovateur parmi les cultures plus primitives qui l'entouraient — fut très important. Ce rôle illustre les échanges et les actions réciproques qui eurent lieu à différents niveaux d'évolution et dont on parle des pages 10 à 13.

L'évolution de l'art chinois pendant le premier millénaire av. J.-C. fut constamment affectée par l'art des nomades qui, par des voies diverses (la culture Dongson, entre autres), gagna l'Indonésie et contribua à la formation du style ornemental fantaisiste dans l'art de l'âge de bronze et de l'âge de fer de cette région. Si l'on suit le chemin parcouru par certains motifs (comme on l'a déjà fait aux pages 79, 80 et 97) on peut repérer sur la carte les lignes d'influence des nomades montés. Quelques considérables qu'aient été ces influences, leur aire de diffusion ne dépassa pas celle du cheval; en outre, elles ne purent franchir le Sahara en Afrique et la mer dans le Sud-Est asiatique, et leur diffusion n'égale pas celle des cultures des premiers fermiers du sud-est de l'Asie.

Le culte des ancêtres des cultures de fermiers et l'obsession de la fertilité se matérialisèrent dans un motif connu sous le nom de « figure accroupie ». La figure accroupie est le motif de base de l'art commun à l'Indonésie orientale, la Mélanésie, l'Amérique du Nord-Ouest et l'Amérique centrale; et une forme qui en dérive — « la figure aux genoux pliés » — est également le motif fondamental de l'art polynésien et africain.

La structure des styles de l'art océanique va nous conduire à une définition de l'art « circum-Pacifique » c'est-à-dire d'un art propre aux terres bordées par le Pacifique, dans une zone qui va des côtes de l'Extrême-Orient à la côte ouest de l'Amérique et peut-être même à l'Afrique orientale, sans oublier toutes les îles de Mélanésie et de Polynésie. L'art circum-Pacifique qui

exerça des influences importantes sur l'art précolombien et sur l'art nègre, était d'origine asiatique : il découlait du style des nomades montés des steppes eurasiennes et du style des premiers agriculteurs du Moyen-Orient.

Nous ne savons pas qui étaient les habitants des îles du Pacifique, mais des découvertes archéologiques récentes permettent d'affirmer qu'à l'époque du Christ, les Polynésiens avaient déjà atteint un groupe d'îles assez éloignées, comme les Marquises. Les Mélanésiens ont dû peupler les archipels que nous appelons Mélanésie à une époque beaucoup plus ancienne — pendant le premier millénaire av. J.-C. Les Polynésiens et les Mélanésiens avaient un mode de vie agricole, avec un peu de chasse et de pêche. Longtemps avant d'émigrer en Océanie, ils avaient été d'habiles navigateurs et leur technique de construction des bateaux était évoluée. Ils n'avaient pas de métal, mais la forme de leurs haches en pierre indique un souvenir de formes propres au métal qu'ils ont dû connaître à un certain stade de leur histoire, puis abandonner, pour retourner à la pierre.

Lorsque les Polynésiens se fixèrent dans leurs îles, à une époque qui correspond à la période Han en Chine, ils apportèrent avec eux leurs motifs artistiques de style nettement Chou. Ces motifs, au cours des ans, se transformèrent et furent souvent stylisés. Des influences de leur culture atteignirent certainement l'Amérique. Les masques sont une spécialité océanique et leur influence sur les masques esquimaux et indiens de la côte nord-ouest, est évidente. L'art de l'île de Pâques est souvent discuté à cause du partage des influences culturelles entre l'Amérique du Sud et l'Océanie. Des Péruviens sont peut-être venus à l'île de Pâques, comme l'affirme Thor Heyerdahl, mais l'art de l'île de Pâques est tout à fait polynésien, à la fois par le contexte et par le style. Les célèbres figures en pierre sont des figures aux genoux fléchis très typiques et semblables à celles que l'on trouve dans toute la Polynésie.

Motif et variante

LE CULTE DES ANCÊTRES

La figure d'ancêtre dans l'art des fermiers primitifs du Mésolithique en Asie du Sud-Est, motif commun à tous les peuples à la fin du Néolithique, dérive du culte des ancêtres, ensemble de rites et de croyances selon lesquels les aïeux décédés d'un individu font l'objet de sa vénération. Plus la date de leur mort est ancienne et plus ils sont divinisés par celui qui les révère. Les esprits des morts surveillent les vivants sans relâche et ceux-ci doivent se plier à leurs lois. La volonté des esprits est que tout continue sur terre comme de leur propre temps, ce qui exclut toute possibilité de changement ou de progrès dans la communauté.

Les ancêtres désirent également survivre éternellement par l'intermédiaire de leurs descendants. La fertilité prend donc une importance suprême et devient le seul moyen de transmettre de génération en génération, la « puissance vitale » de la communauté. L'individu doit amasser le plus possible de « puissance vitale » ; or, la tête est, croit-on, le siège de la puissance spirituelle. On vénère donc les têtes, et même, on les chasse. Les têtes des autres peuvent augmenter la « puissance vitale » de l'individu ; il se mettra donc à les collectionner.

En Asie du Sud-Est où le culte des ancêtres atteint son apogée, on représentait souvent les ancêtres sous forme de figures accroupies en pierre. La sculpture des figures accroupies en bois suivit et se poursuit de nos jours encore. La position symbolise celle du fœtus et celle de la mère donnant naissance à un enfant ; elle exprime les préoccupations des fermiers primitifs : la fertilité et la survie après la mort. Déjà, chez les chasseurs du Maglémorien, on trouve des motifs qui annoncent celui de la figure accroupie. Des petits points piqués dans les andouillers d'un renne symbolisent l'ancêtre à la racine de « l'arbre familial » (7000 av. J.-C.). Les jambes arquées suggèrent la position accroupie — sans doute symbole de la mère donnant naissance à un enfant.

Ce n'est que lorsque les agriculteurs entrèrent sur la scène de l'histoire que la figure accroupie prit valeur de motif. Ils lui donnèrent la forme généralement en cours chez les peuples primitifs de l'époque. La création d'un prototype de figure assise ou accroupie coïncide avec les premiers progrès de l'agriculture dans le sud de la Chine. On ne peut définir en quelques mots un tel concept, il faut essayer de le cerner à l'aide d'idées distinctes, mais qui découlent les unes des autres. L'une d'elles est la coutume très répandue qui consiste à enterrer les morts dans une position recroquevillée. On ne faisait pas cela pour lier les morts et les empêcher de revenir, sous forme de fantômes, importuner les vivants, comme on l'a quelquefois suggéré, mais afin d'imiter la position de l'embryon, ce qui assurait la survie du mort ; à tout le moins, cela prouve la croyance des gens en une sorte de résurrection. De cette coutume, à celle de représenter les ancêtres dans la position accroupie, il n'y avait qu'un pas qui fut vite franchi.

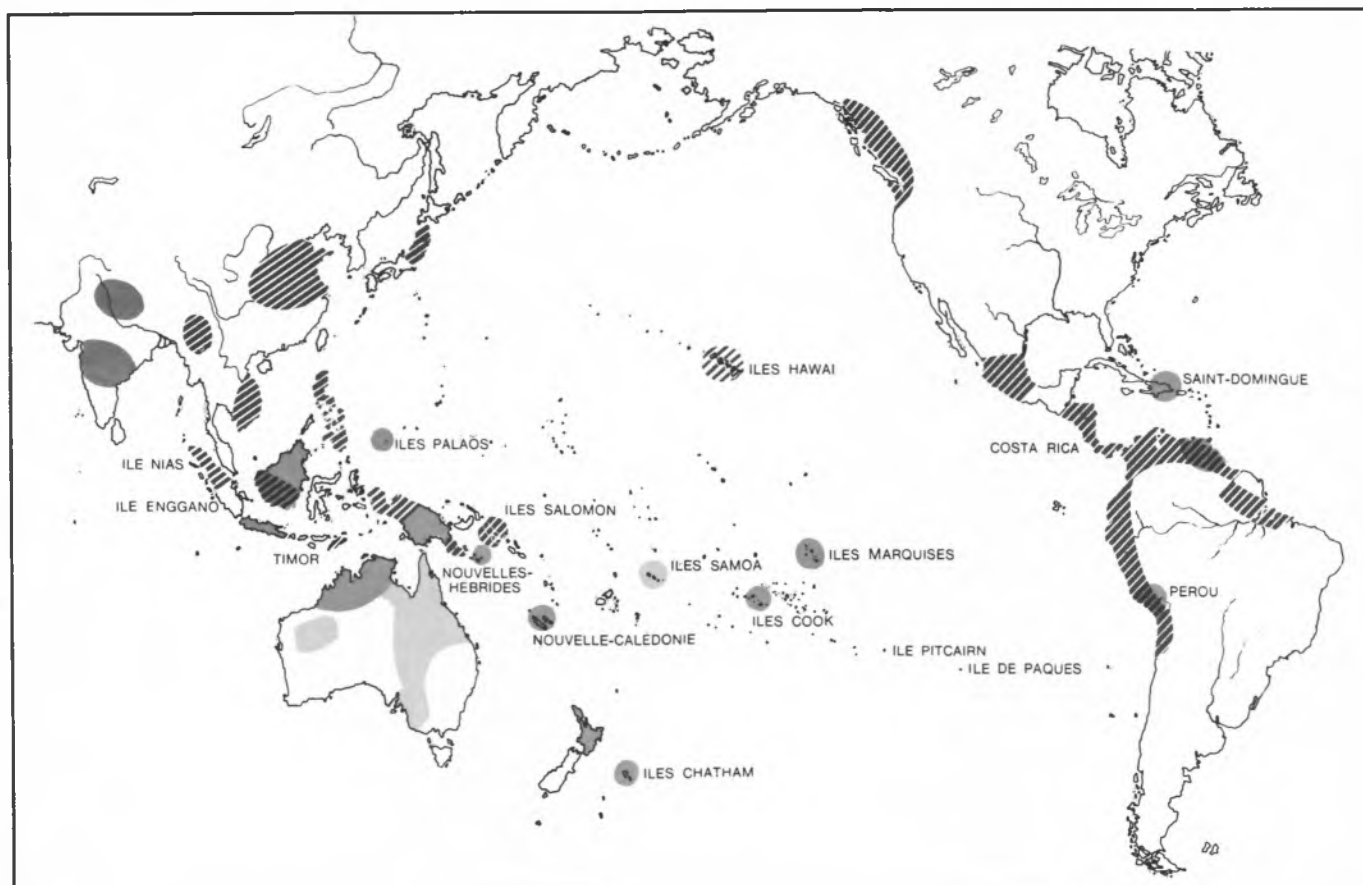
L'Asie du Sud-Est (Birmanie, Thaïlande, Vietnam, Laos, Cambodge), l'Indonésie, les Philippines et la Mélanésie, les Salomon, sont les régions où l'on trouve le

52. (à droite) Copie d'un dessin mésolithique représentant un ancêtre, piqué sur des andouillers de renne. Danemark. Période maglémosienne. 7000 av. J.-C.



53. (ci-dessous) Cinq « baguettes magiques » bataks, en bois sculpté, de Sumatra. Hauteur des baguettes, de gauche à droite : 1,70 m, 1,17 m, 1,65 m, 1,48 m, 1,40 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Malgré les possibilités restreintes offertes par ces bâtons, ils sont sculptés dans un style serré et monumental digne d'une sculpture à une plus grande échelle. Ce style rend la lourdeur symbolique d'objets chargés de la « puissance spirituelle » des ancêtres.





Zone de diffusion de la figure accroupie pure (sculpture surtout)

Zone de diffusion de motifs de fertilité basés sur la figure accroupie

Zone de diffusion de stylisations de la figure accroupie.

plus fréquemment la figure de l'ancêtre accroupi; cependant ce motif fut diffusé jusqu'à des régions encore plus lointaines. Évitant la Polynésie, où l'art est dominé par une variante atténuée appelée « figure aux genoux fléchis », le motif reparait sous une forme très nette au nord-ouest de l'Amérique, au Mexique (État de Guerrero), au Guatemala, en Costa Rica, en Colombie et au Venezuela.

LA DIFFUSION DE LA « FIGURE ACCROUPIE »

La tribu Djarai au Sud-Vietnam produit à la fois des sculptures réalistes de la figure accroupie et des dessins stylisés en forme de losange, basés sur le même motif. Les membres de la tribu birmane des Was se servent de figures accroupies sculptées dans le bois pour placer les têtes de leurs victimes (voir page 122). La principale source de ce motif, en Indonésie, est Bornéo, où il est travaillé en ronde bosse, en relief, ou tissé. Les figures sculptées sont, en général, agrémentées d'une langue et parfois même d'andouillers — deux attributs propres aux images faites pour éloigner les mauvais esprits. Même lorsque les artistes de Bornéo commencèrent à oublier la forme originale du motif de la figure accroupie dans leurs sculptures et leurs textiles, ils continuèrent de représenter les parties génitales masculines, afin de conserver — à l'arrière-plan —, l'idée du culte des ancêtres. A Sumatra, on trouve quelques exemples de ce motif chez les Bataks, au nord de l'île. Dans cette tribu, les figures accroupies

sont sculptées sur leurs grandes sépultures en pierre et sur divers objets usuels en bois ainsi que sur leurs « baguettes magiques » qui offrent également de l'intérêt quant à la diffusion d'un autre motif (voir page 131). Nias et Enggano, deux îles qui font partie d'un chapelet au large de la côte ouest de Sumatra, constituent d'autres exemples. A Nias, riche en monuments mégalithiques, le motif est répété sur de nombreuses sculptures sur bois. On y trouve des figures d'ancêtres dans toutes les postures — accroupies, assises, debout —, presque toujours masculines et portant sur la tête des ornements qui ressemblent un peu à des andouillers.

A Roti, au large de Timor, on a trouvé ce motif gravé sur une hache en bronze, de la Préhistoire. A Babar, Tanimbar et aux îles Leti (ou Letti), dans la mer de Banda, le motif est nettement marqué, presque agressif. (Les figures Leti rappellent celles de Birmanie et de Nouvelle-Guinée occidentale). A Sumba, entre Timor et Java, on le trouve, le plus souvent dans les tissus. D'autres exemples de la zone de la mer de Banda et de la mer d'Arafoura se rencontrent à l'île Wetar et dans les groupes de Kai et des Aru (ou Arœ). En Nouvelle-Guinée, la figure accroupie prend un caractère spécial : elle est utilisée (chez les Was, en Birmanie, par exemple) pour recevoir les têtes et prend alors le nom de *korvar* dont nous parlerons plus longuement lorsque nous étudierons le rapport étroit qui existe entre le culte des ancêtres, le culte des têtes de mort et les cou-



54. Figure d'ancêtre en bois sculpté, de l'île Babar. Indonésie; hauteur 11 cm.

55. Instrument à corde *batak*, de Sumatra. Hauteur : 60 cm. 54 et 55 : Museum für Völkerkunde, Munich. La tradition mégalithique est représentée en Indonésie par les figures d'ancêtres accroupis en bois sculpté en ronde bosse dans un style dérivé des sculptures sur pierre des cultures de fermiers primitives de la région. La figure de l'île Babar (voir aussi n° 38) montre l'aspect original de la figure, auquel les artistes *bataks* ont apporté leur sens très développé des lignes.



peurs de têtes. En Nouvelle-Guinée, c'est dans la baie de Geelvink, dans la région de Massim et sur la côte du détroit de Torrès, puis, plus à l'est, en Nouvelle-Georgie et dans l'île Shortland, au centre du groupe des îles Salomon, que l'on trouve le motif. Les anciens coupeurs de têtes de la tribu Igorot, dans les montagnes au nord de Luzon (Philippines), sculptent la figure accroupie — à la fois sous sa forme originale, et sous ses formes dérivées — d'une manière qui rappelle celle de l'Indonésie orientale et de la Birmanie.

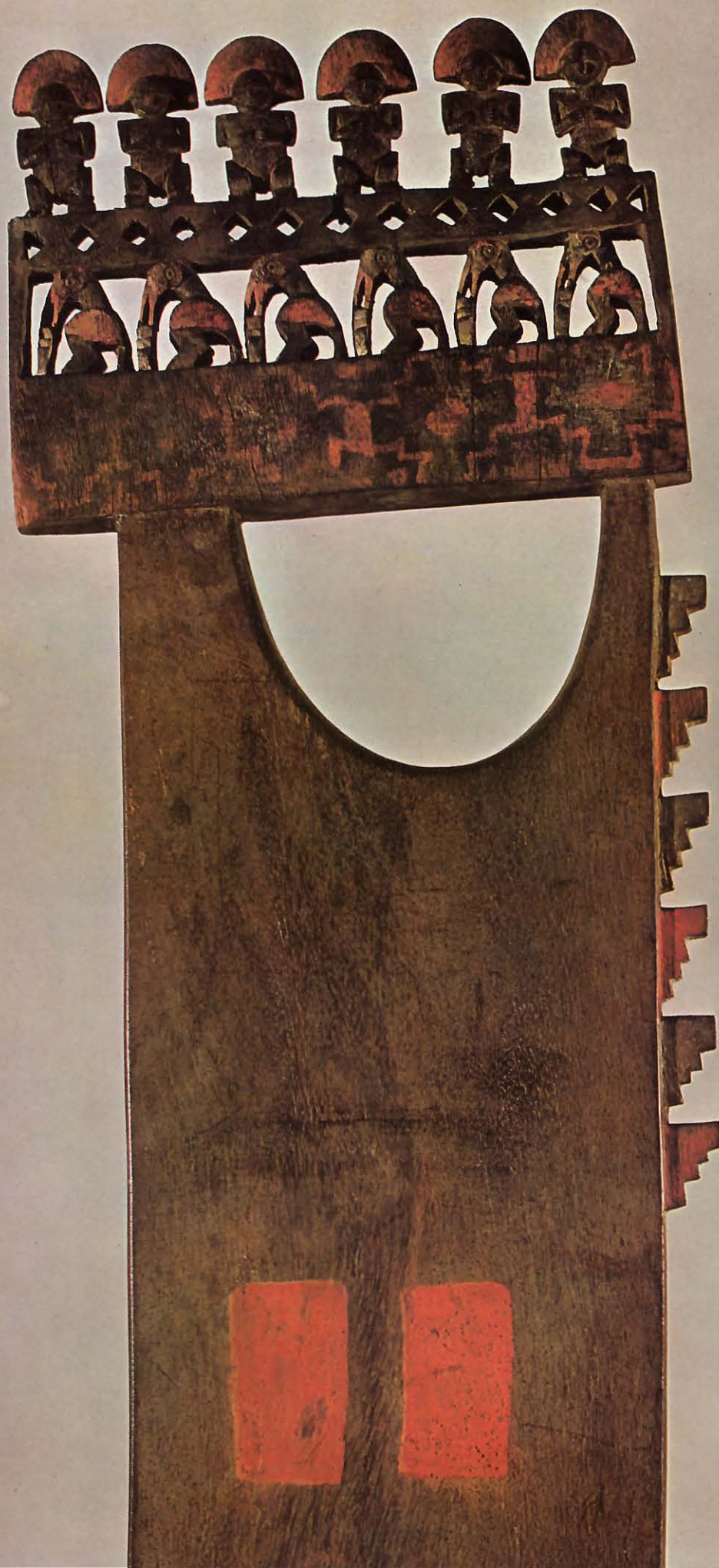
L'ORIGINE DE LA « FIGURE ACCROUPIE »

Les premières figures anthropomorphes représentées dans la position accroupie apparaissent peintes sur des poteries chinoises du Néolithique (pendant la période Yang-Shao : 2200-1700 av. J.-C.). Il semble qu'elles se rattachent au culte des ancêtres bien que, à ce stade, le motif n'eût pas encore acquis sa forme courante. L'une des figures a les mains levées, les coudes pliés et les jambes dans une position particulière — les genoux semblent tournés vers l'extérieur; cependant il ne s'agit là que d'un homme nu et accroupi. Une autre figure, dont la tête est représentée par un cercle épais, a les mains tendues vers le bas et des lignes parallèles coupent à angle droit sa colonne vertébrale, pour symboliser les côtes saillantes d'un cadavre. Sur les poteries Yang-Shao on trouve également des dessins rappelant les grenouilles, qui alternent avec ces figures stylisées et parfois même se confondent avec elles. Le symbolisme de la grenouille a été étudié par Hanna Rydh à l'occasion d'une représentation très ancienne, sur un vase de Suse (4000-3600 av. J.-C.) :

« Nombreux sont les chercheurs qui attestent que la grenouille ou le lézard symbolisent l'utérus. Si l'on considère que la grenouille est symbole de pluie, de même que la hache représente la foudre de Thor, une seconde signification s'impose, et le premier symbole — celui de la fertilité — a certainement survécu. Le symbole de la grenouille apparaît à côté d'ornements triangulaires sur un vase de Suse et sur un prestigieux vase thuringien, de la période Halstatt. »

(Suite page 121)

58. (à droite) Dérive d'un radeau du Pérou (détail) style Ica. (1200-1400 apr. J.-C.) Bois; hauteur totale : 1,80 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Jusqu'à ce que les Hollandais introduisent en Europe la dérive — qu'ils avaient trouvée aux Indes orientales — les seules parties du monde où l'on connaissait cet objet étaient le Sud-Est asiatique et le lac Titicaca, au Pérou (comme le raconte Thor Heyerdahl dans son livre *le Kon Tiki*). Enfoncée au centre d'un radeau, la dérive permettait au radeau de gagner le large. La décoration de cette pièce péruvienne, travaillée avec élégance, ressemble de façon frappante à des objets d'Océanie, située à une distance considérable, ce qui suggère des sources asiatiques. Les figures accroupies en haut (on dirait une variante de la rangée de danseurs) évoquent le style mélanésien. L'arête est ornée du motif de la spirale frettée, une variante de la spirale sinueuse.





59. (à gauche) Poteau de porte sculpté, de Nouvelle-Calédonie, Mélanésie. Fin du XIX^e siècle. Bois; hauteur : 1,66 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Version compacte de la figure d'ancêtre mêlée du motif de « l'arbre généalogique ». Sur le tronc, les ancêtres accroupis ont été réduits à un dessin stylisé.

60. (ci-dessous) Châle peint des Indiens chilcats. Nootka, île de Vancouver, Colombie britannique, Canada. Avant 1850. Écorce de cèdre tissée et laine de chèvre; largeur : 1,50 m. British Museum, Londres. L'humour et l'invention conventionnelle se mêlent sur ce prolongement du style « rayons X » (voir n^{os} 11 et 12). Les couvertures ou capes des Chilcats sont des robes de cérémonie portées uniquement par les chefs et quelquefois par les chamans, mais dans un but profane.

61. (ci-contre) Masque, de l'île Saibai, Détroit de Torrès. Papouasie. Sans doute, début du XX^e siècle. Bois de prunier sauvage, coquillages, herbes et fibres végétales; hauteur : 72,5 cm. Royal Scottish Museum, Edimbourg. Porté à l'occasion des fêtes de la cueillette des prunes sauvages, cet étonnant masque mélanésien est très expressif, grâce à l'emploi habile de formes et de matériaux décoratifs.







62. (ci-dessus) Sculpture maori. Début du XIX^e siècle. Bois; hauteur : 16 cm.

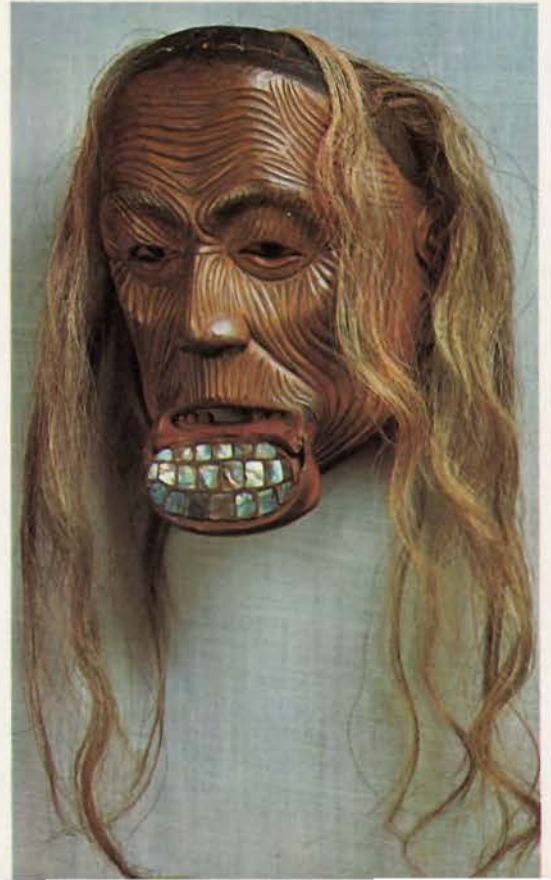
63. (ci-dessus) Tête d'ancêtre avec modelage d'argile, de Nouvelle-Bretagne, Mélanésie. XIX^e siècle; hauteur : 28 cm.

64. (ci-dessous) Tête d'ancêtre ornée de spirales. Fin du XIX^e siècle; hauteur :

17 cm. 62, 63, 64 : Museum für Völkerkunde, Munich.

65. (ci-dessous) Masque représentant une vieille femme de la tribu niska. Haut Nass, Colombie britannique, Canada. 1825-1850; bois; hauteur : 24 cm. Musée de l'Indien d'Amérique, New York. Sur ces deux

pages, têtes et masques représentant différents stades de l'évolution d'un thème artistique qui dérive du culte des têtes des peuples fermiers de la Préhistoire, en Asie du Sud-Est. (voir chapitre : « Motif et Variante »).



66. Tête d'ancêtre modelée, de l'île Gaua. Groupe des Banks, Nouvelles-Hébrides, Mélanésie. Fin du XIX^e siècle; hauteur : 30 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

Le modelage réaliste en argile qui recouvre le crâne du mort, garde son souvenir vivace parmi le peuple.





67. (à gauche) Tête d'ancêtre aux traits modelés, de la vallée du Sépik. Nouvelle-Guinée, début du xix^e siècle; hauteur : 15 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

69. (ci-contre, à gauche) Bouclier, du Sépik. Nouvelle-Guinée. Début du xx^e siècle. Bois; hauteur : 1,65 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Deux remarquables spécimens du style de la vallée du Sépik (32, 43, 73) qui présentent plusieurs motifs mentionnés dans ce livre. On voit les spirales traditionnelles, aux lignes sensuelles dessinées à la terre blanche sur le modelage en argile rouge qui recouvre le crâne de l'ancêtre; les yeux sont deux coquillages, d'un effet saisissant. La face grotesque peinte sur le bouclier tire la langue, geste qui effraie les mauvais esprits et dont l'origine remonte aux cultures des fermiers primitifs au sud de la Chine.

68. Figure pour écarter les esprits de maladie, des îles Nicobar. xix^e siècle. Bois; hauteur : 1,04 m. British Museum, Londres. La position accroupie est très nette, dans cette figure protectrice placée à l'entrée du village (comparer avec le n° 53) d'une des îles de l'océan Indien. Le motif a dû être apporté à Madagascar par des émigrants.





70. (ci-dessous) Figure de proue, des îles Salomon. Mélanésie. Fin du XIX^e siècle. Bois sculpté incrusté de nacre; hauteur : 18 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Ces figures de proue sont typiques des bateaux qui servaient lors des expéditions dont le but était de chasser les têtes. Les lignes, projetées vers le bas et l'avant donnent l'impression que la figure coupe les vagues, comme la proue d'une pirogue. Le visage est sculpté de façon à rappeler les modelages d'argile sur les crânes des ancêtres et les incrustations de nacre brillante représentent des tatouages. Les lobes percés des oreilles ont dû, eux aussi, être incrustés de nacre.

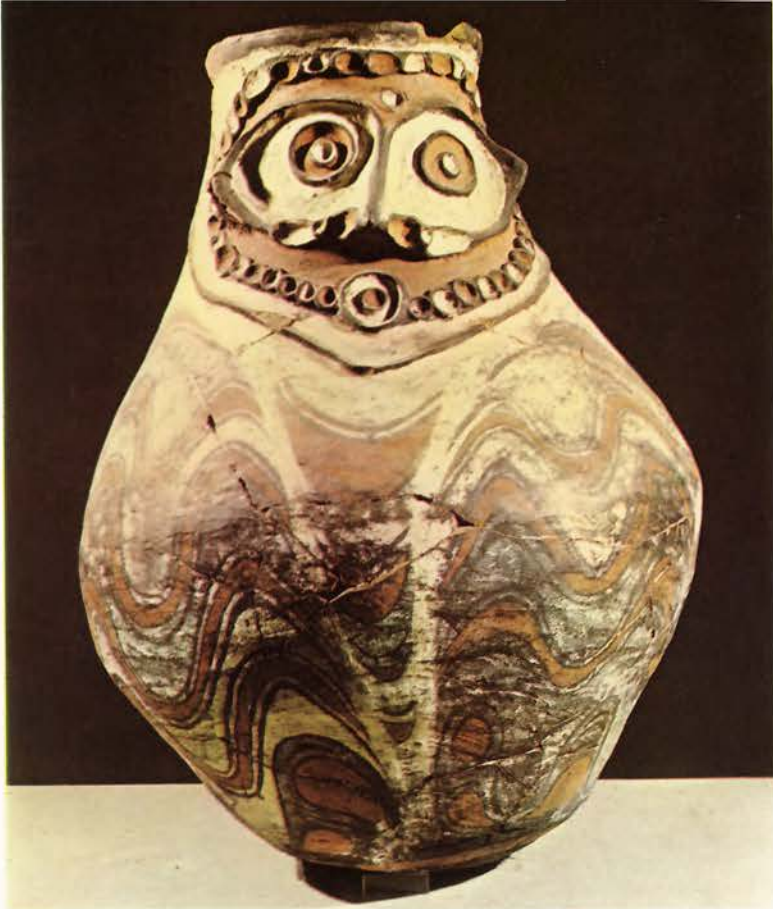




71. (ci-contre) Masque, des Nouvelles-Hébrides, Mélanésie. Début du xx^e siècle. Écorce, fibres et argile; hauteur : 90 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Inspirés par les crânes d'ancêtre en argile modelée, ces masques de même style étaient portés pendant les danses pour représenter l'esprit du mort. Les mouvements du danseur font bouger les trois piques de la coiffure d'une manière très impressionnante.

72. Chapeau de chasse pointu aléoute, d'Alaska. 1850. Bois peint, ivoire incisé, perles et moustaches d'otarie; hauteur : 22,3 cm. Musée des Indiens d'Amérique, New York. Ces chapeaux pleins de fantaisie étaient aussi très utiles. Comme la visière d'une casquette, ils protégeaient du soleil les yeux des chefs conduisant la chasse dans leurs bateaux. La décoration de spirales serrées fait supposer des rapports avec les peuples de l'Amour par le détroit de Béring, au nord-est de l'Asie. (Les perles sont d'inspiration nettement mongolienne). Les longues moustaches d'otarie protégeaient celui qui portait le chapeau et assuraient le succès de la chasse.

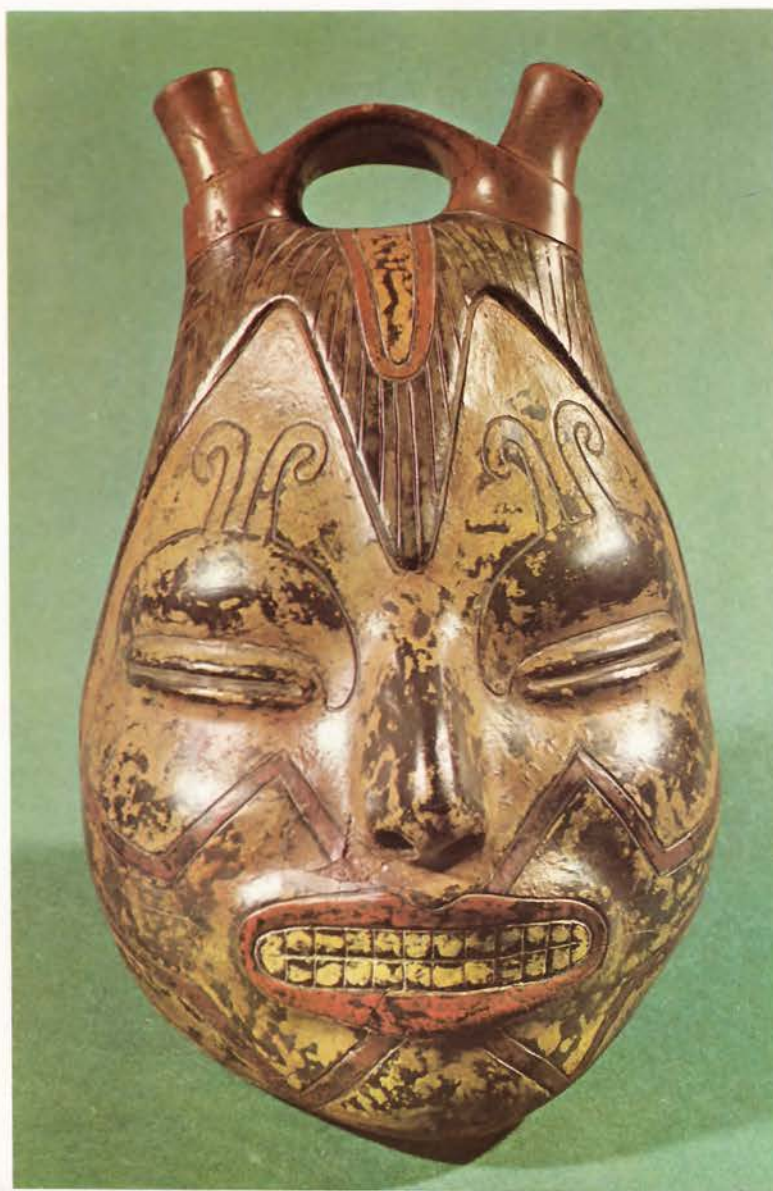




73. (à gauche, en haut) Urne avec un visage, de la vallée du Sépik. Nouvelle-Guinée, XIX^e siècle; argile; hauteur : 65 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

74. (à gauche, en bas) Vase en forme de tête, de Paracas, Pérou. I^{er}-V^e siècle; argile; hauteur : 22 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

75. (ci-contre) Masque de culture mixtèque, près de Tilantongo. Oaxaca, Mexique. 1200 apr. J.-C. Bois recouvert de mosaïque de turquoise et de nacre; hauteur : 15,5 cm. Collection Robert Woods Bliss, National Gallery of Art, Washington. Dans les cultures primitives tout autour du Pacifique, le masque prolongeait la tradition du culte des têtes qui était à la base des crânes d'ancêtre et de la chasse aux têtes. Dans des régions très éloignées les unes des autres, les vases en forme de tête humaine — tel celui de la vallée du Sépik et celui, plus sophistiqué, d'une culture évoluée précolombienne d'Amérique du Sud — servaient, de toute évidence, de substitut à des trophées. Tous, y compris le masque Mixtèque, expriment la même crainte respectueuse envers le visage humain. Les incrustations de jade et de turquoise étaient très répandues et avaient atteint à une perfection remarquable dans les cultures évoluées d'Amérique centrale (Mixtèque, Aztèque, Toltèque, Maya) qui conservèrent cependant et même exagérèrent les idées primitives des fermiers, jusqu'à la conquête espagnole, (1519-1525).





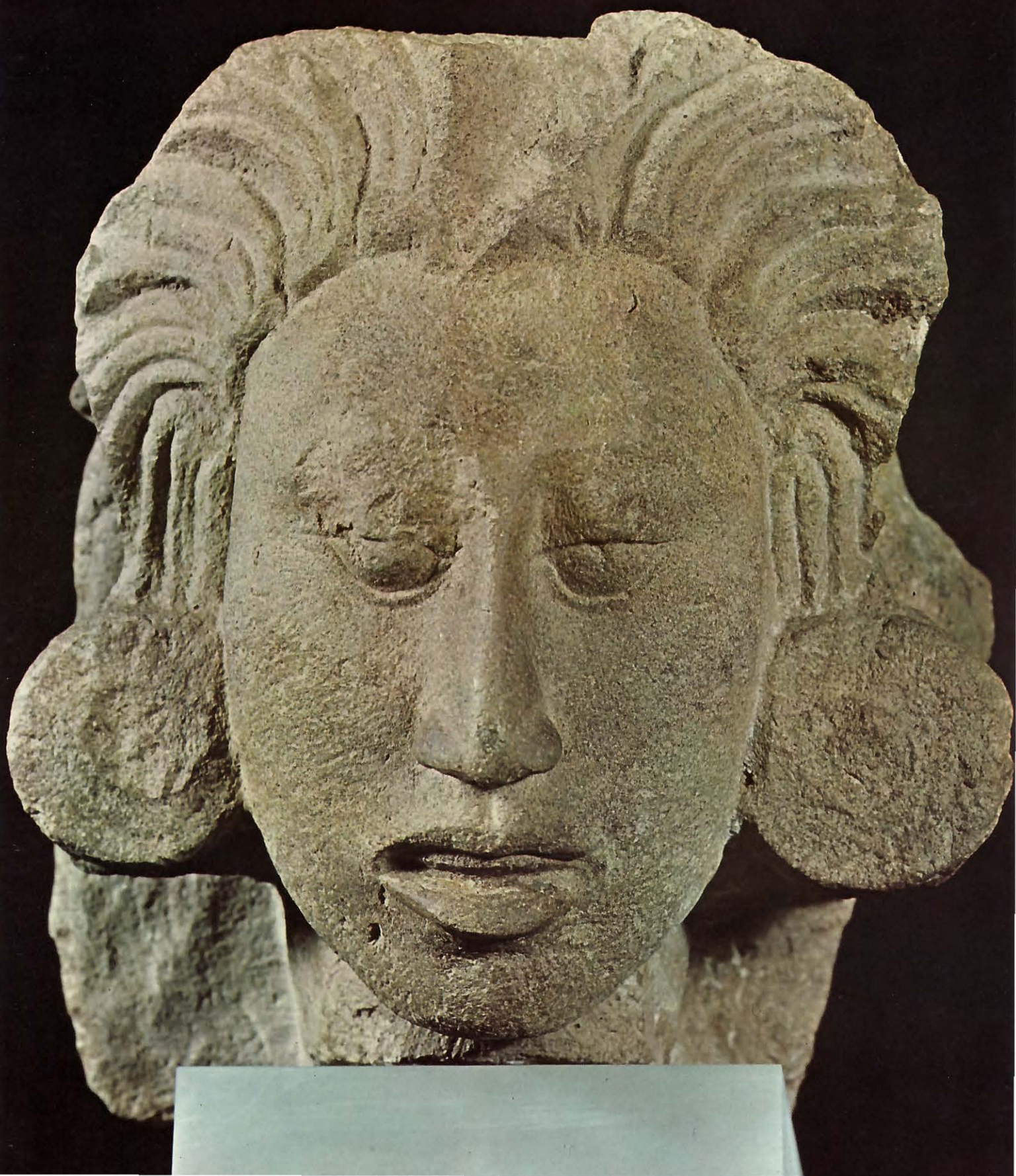


76. (ci-dessus) Ornement vestimentaire, culture mixtèque. Mexique. xiv^e - xv^e siècle; longueur : 46 cm. British Museum, Londres.

77. (ci-dessous) Tissue peint, de style Chimú, provenant d'un tombeau; Chanchan, Pérou. 1200-1400 apr. J.-C. Hauteur : 1,26 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Le « serpent céleste » avec une tête à chaque extrémité est un motif qui, parti de Chine (reproduction 22) traversa le Pacifique en passant par la Mélanésie. On le retrouve en Amérique du Nord, en Amérique centrale et en Amérique du Sud. Comparer avec les reproductions 75 et 76.

78. (ci-contre) Tête du dieu du maïs maya, de Copan. Honduras. 1100. Pierre; hauteur : 69,7 cm. Collection Robert Woods Bliss, National Gallery of Art, Washington. Le dieu, dans cette célèbre sculpture de la façade du temple 26 de Copan, personnifie la fertilité des plantes. Répandue chez les peuples fermiers d'Asie et d'Amérique, la représentation atteint la perfection de l'expression artistique dans les cultures évoluées d'Amérique centrale. La maîtrise du matériau appelle la comparaison avec les bouddhas d'Asie du Sud-Est.







79. (ci-contre) Manteau orné de dessins d'yeux de jaguar. Pérou. (détail). Style Tiahuanaco. 500-900 apr. J.-C. Tapisserie de coton et de laine. Hauteur totale de la pièce : 1,03 m. Museum für Völkerkunde, Munich.

80. Tapisserie avec une tête de jaguar vue de face, flanquée de deux jaguars rampants. Pérou. Style Tiahuanaco. 500-900 apr. J.-C. Tapisserie de laine et de coton; hauteur : 23 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. La remarquable tapisserie à gauche, pourrait aisément prétendre à une

place parmi les textiles d'avant-garde d'aujourd'hui. Elle illustre le degré d'abstraction complexe et subtile auquel l'artiste « primitif » peut réduire un motif de base tel celui qui est représenté ici — la tête de jaguar aux yeux étincelants. Sur l'autre page on peut voir le même motif, à un stade antérieur. Un groupe de jaguars très stylisés prolonge le motif du lion vu de face, d'Asie occidentale. Les longues griffes semblables à des poignards éveillent chez celui qui les regarde un sentiment de terreur, mieux que les crocs, assez minimisés.



81. Vase de libation en forme de puma rugissant, du Pérou. Style Tiahuanaco; 500-900 apr. J.-C. Terre cuite; hauteur : 18 cm. Museum für Völkerkunde. Interprétation du motif de la tête de lion ou de tigre sous forme d'un volume cylindrique coupé par un plan horizontal. Le style Tiahuanaco (n^{os} 79, 80) semble s'être diffusé le long de la côte, depuis les hauts plateaux de Bolivie où la tradition du style animalier des premiers chasseurs avait persisté. On ne sait pas à quoi servait ce vase de style tiahuanaco.



59 c Les inscriptions sur les bronzes primitifs comprennent souvent des pictogrammes représentant une figure accroupie, aux côtés d'une grenouille. Le célèbre sinologue suédois Bernard Karlgren, un jour qu'on lui donnait le sens de deux caractères accompagnant l'une de ces représentations — à savoir : *tsi min*, « grenouille-fils » — répondit que cela « ne signifiait pas grand-chose ». En fait, nous allons le voir, le sens de ces mots est très clair. Le savant chinois Li Chi a souvent fait remarquer que la signification des formes et des symboles des bronzes chinois primitifs pouvait être souvent comprise grâce aux traditions, encore vivaces de nos jours, des peuples primitifs occupant le sud de la zone touchée par la civilisation chinoise. Aujourd'hui, les Was de Birmanie, coupeurs de têtes qui sculptent sur bois la figure accroupie, affirment qu'ils descendent d'un ancêtre grenouille; ainsi les caractères chinois dont le sens serait « grenouille-fils », pourraient évoquer l'apparition d'un mythe selon lequel les hommes seraient les enfants d'une grenouille.

Li Chi remarque aussi que, avant l'ère Shang, à la fin du Néolithique en Chine, des gens vivant sur la côte orientale et appartenant à la culture Lung-Shan étaient connus sous le nom de « Barbares accroupis », peuple d'où est sortie la dynastie Shang. Li Chi remarque : « Les fondateurs de la dynastie Shang furent sans doute les premiers Chinois qui transformèrent la position à genoux, en une façon particulière de s'asseoir connue sous le nom de *seiza* chez les Japonais. »

Pendant la période Shang, la figure subit le sort de la plupart des motifs chinois à cette époque et fut réduite à des dessins stylisés. Cependant, la position des bras nous permet de retrouver l'aspect original. Un bronze de la fin de la période Shang ou du commencement de la période Chou présente une attitude du même genre. La figure fut traitée aussi en « profil dédoublé », et d'une de ces moitiés devait dériver les dernières formes de figures accroupies. La première de ce type apparaît sur un bronze Chou. La petite figure accroupie en pierre sculptée, découverte près d'Anyang, dans la capitale de la dynastie Shang, a déjà été mentionnée page 75. Les derniers exemples se trouvent sur des parements de tombeaux, en terre cuite, de la période Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.); par la suite le motif semble avoir disparu de l'art chinois.

Nous avons la preuve que les peuples fermiers primitifs qui vivaient au sud et au sud-est de la Chine, continuèrent à utiliser ces motifs. Ceci vient donc confirmer l'hypothèse selon laquelle ces peuples auraient conservé ces motifs sous la forme qui avait été celle de leurs ancêtres. Lorsque les pressions démographiques dans le sud de la Chine, provoquèrent des migrations en masse, les représentants des diverses cultures de fermiers quittèrent sans doute la Chine, emportant avec eux les motifs anciens qu'ils connaissaient et avaient faits leurs. Le voisinage de dessins des îles Marquises sur des bols sculptés avec des motifs de style Chou, s'explique par le peuplement de ces îles vers 200 apr. J.-C. comme l'a prouvé H. L. Shapiro. De même, les figures squelettiques taillées dans l'écorce des arbres, aux îles Chatham, sont le prolongement des figures d'ancêtres semblables à des cada-

56. Criss javanais. Longueur totale : 31 cm.

57. Couteau de Sumatra. Longueur totale : 49 cm. 56 et 57 : Museum für Völkerkunde, Munich. Les deux manches des poignards sont formés d'une figure accroupie, mais la différence de style entre les deux îles est marquée.



58. **Figure d'ancêtre en bois sculpté, de l'Eilanden.** Sud-Ouest de la Nouvelle-Guinée; hauteur : 75,5 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle. Les lignes fluides formées par les bras et les jambes de cette figure aux membres secs et maigres sont typiques du style décoratif des peuples de Nouvelle-Guinée, comme le montrent les dessins pleins de vie peints et sculptés sur leurs boucliers. La position accroupie est également typique de toutes les figures d'ancêtre mélanésiennes.

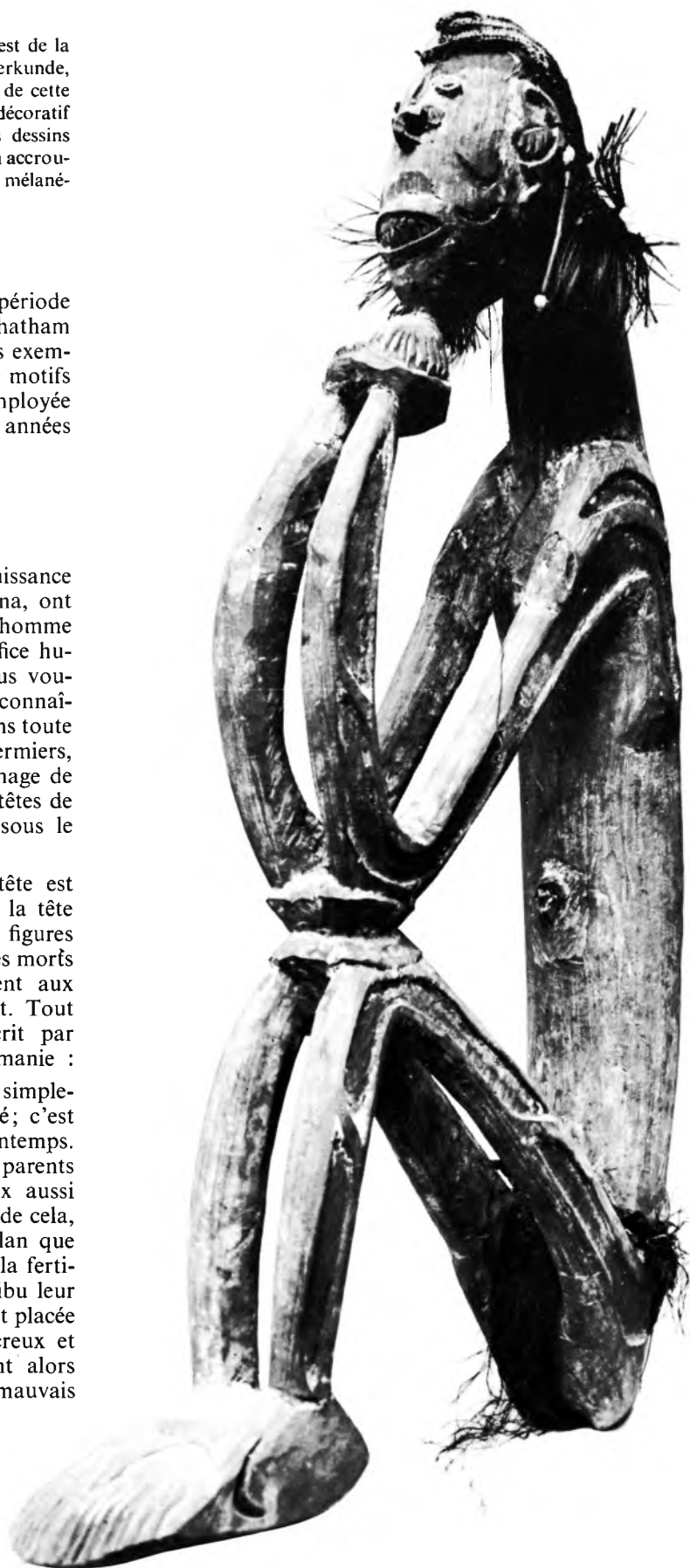
60 c vres, remarquées sur les poteries peintes de la période Yang-Shao. Ces « dendroglyphes » de l'île Chatham et un type de tatouage des îles Marquises, sont les exemples les plus purs et les plus éloignés également de motifs dérivés de la figure accroupie telle qu'elle était employée en Chine néolithique, quelque mille cinq cents années av. J.-C.

LES COUPEURS DE TÊTES, LE CULTE DE LA TÊTE DE MORT ET LES *Korvars*

La croyance que la tête était le siège de la puissance spirituelle et la chasse aux têtes qu'elle occasionna, ont déjà été mentionnées. Quel que soit le mal qu'ait un homme civilisé à admettre des idées qui justifient le sacrifice humain ou le cannibalisme, il est nécessaire, si nous voulons comprendre l'art des peuples primitifs, de reconnaître l'importance que ces rites avaient pour eux. Dans toute la région occupée par les peuples de culture de fermiers, où fut diffusé le motif de la figure accroupie, l'image de l'ancêtre est partout associée à celle du culte des têtes de mort, sous une forme connue des Indonésiens sous le nom de *korvar*.

Le *korvar* est une figure accroupie dont la tête est remplacée par un crâne humain ou encore dont la tête sculptée cache un crâne humain. Ce sont des figures d'ancêtre qui constituent un refuge pour l'esprit des morts dont le crâne a été ainsi utilisé et qui assurent aux propriétaires de ces *korvars* l'assistance du mort. Tout ceci est très bien expliqué dans un article écrit par H. E. Kauffmann, sur la tribu des Was de Birmanie :

« La chasse aux têtes des Was est purement et simplement un rite accompli pour obtenir la fertilité; c'est pourquoi elle a lieu avant les semailles du printemps. On n'adresse pas de prières aux têtes pour les parents des défunts, afin de pouvoir les capturer eux aussi et s'approprier ainsi de nouvelles têtes. Au lieu de cela, les têtes sont adorées et mises sur le même plan que les esprits tout-puissants qui peuvent accorder la fertilité et l'abondance. Tous les membres de la tribu leur apportent des offrandes. Chaque tête de mort est placée à l'intérieur d'une figure accroupie en bois creux et dans un coffre en bois carré; ces idoles sont alors placées à l'entrée du village pour faire fuir les mauvais esprits, les voleurs de bétail et la maladie.





59. (ci-dessus) Les plus anciennes figures accroupies de Chine.

a) Copie d'un motif décoratif peint sur une faïence de Yang-Shao (2200-1700 av. J.-C.).

b) Copie d'un motif peint (grenouille?) sur une faïence Yang-Shao. a) et b) d'après J.G. Andersson. (Voir Bibliographie.)

c) Copie du caractère « Tsi Min » (grenouille-fils) et dessin de serpent, sur un vase en bronze Shang ou Chou (1500-1000 av. J.-C.); d'après B. Karlgren. (Voir Bibliographie.)

60. (ci-dessous) Diffusion d'un motif : la figure d'ancêtre aux côtes saillantes, indiquant qu'il s'agit de l'esprit d'un mort.

a) Copie d'un motif décoratif peint sur une faïence Yang-Shao. (2200-1700 av. J.-C.); d'après J.G. Andersson. (Voir Bibliographie.)

b) Tatouage des îles Marquises; d'après K. von den Steinen. (Voir Bibliographie.)

c) Gravure sur écorce (« dendroglyphe ») des îles Chatham; d'après C. Jefferson. (Voir Bibliographie.)



61. (à gauche) Bol en bois sculpté indonésien, porté par deux figures accroupies. Sumatra. Hauteur : 24 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Le motif de la figure accroupie pouvait être utilisé de multiples façons. Ici, l'artiste indonésien a exploité les possibilités sculpturales, à partir d'une forme donnée, de façon tout à fait remarquable.



62. Sculpture mélanésienne sur tourbe de fougère, représentant une figure d'ancêtre à deux têtes; île de Banks, Nouvelles-Hébrides. Hauteur : 1,80 m. Museum für Völkerkunde, Bâle. Arbre d'ancêtres, aux figures superposées, réduites à deux visages. La tourbe de fougère, poreuse, durcit à l'air.

63. Masque et mains de bois batak. Hauteur du masque : 33 cm; longueur des mains : 28 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. On ne sait pas si les mains étaient utilisées par le danseur qui portait le masque. Le masque est une variante très expressive du motif de la tête de mort.



« Les deux premiers parents des Was, qui étaient les enfants d'une grenouille, tuèrent et mangèrent un être humain. Le crâne de cette première victime provoqua, en se décomposant, l'apparition de dessins sur la pierre où il se trouvait. Ces dessins plurent tant à l'esprit suprême qu'il donna des fils et des filles à ces deux Was. Depuis lors les Was ont dû capturer des têtes pour assurer leur fertilité. Dans le mythe original, cannibalisme et chasse aux têtes sont intimement liés. »

Les coffres de bois dont parle Kauffmann sont des cubes de bois creusés et grossièrement équarris. Ils sont décorés de losanges qui sont souvent — dans les régions où l'on trouve la figure accroupie — une stylisation d'un modèle qui a les bras croisés sur la poitrine.

Le motif de la tête de mort dans l'art circum-Pacifique est une façon d'insister sur la tête. La sculpture des têtes sur bois ou sur pierre est un substitut à la coutume qui consistait à décorer les têtes des ennemis pris pendant la bataille ou bien celles de victimes sacrificielles, dans le sud de la Chine pendant le deuxième millénaire av. J.-C. C'est ainsi qu'apparut la sculpture des figures dans les régions extrême-orientale, africaine et du Pacifique où les statues comportent des têtes de taille exagérée ou aux traits accentués. On trouve fréquemment des crânes humains ornés à Bornéo, en Nouvelle-Guinée et en Nouvelle-Zélande. Au Pérou, il existe des répliques en terre de ces têtes décorées. Des visages dont les traits ont été stylisés au maximum ou qui n'ont que des yeux, sont peints sur des montants de porte ou sur des boucliers, pour faire fuir les mauvais esprits, à Bornéo et en Nouvelle-Guinée.

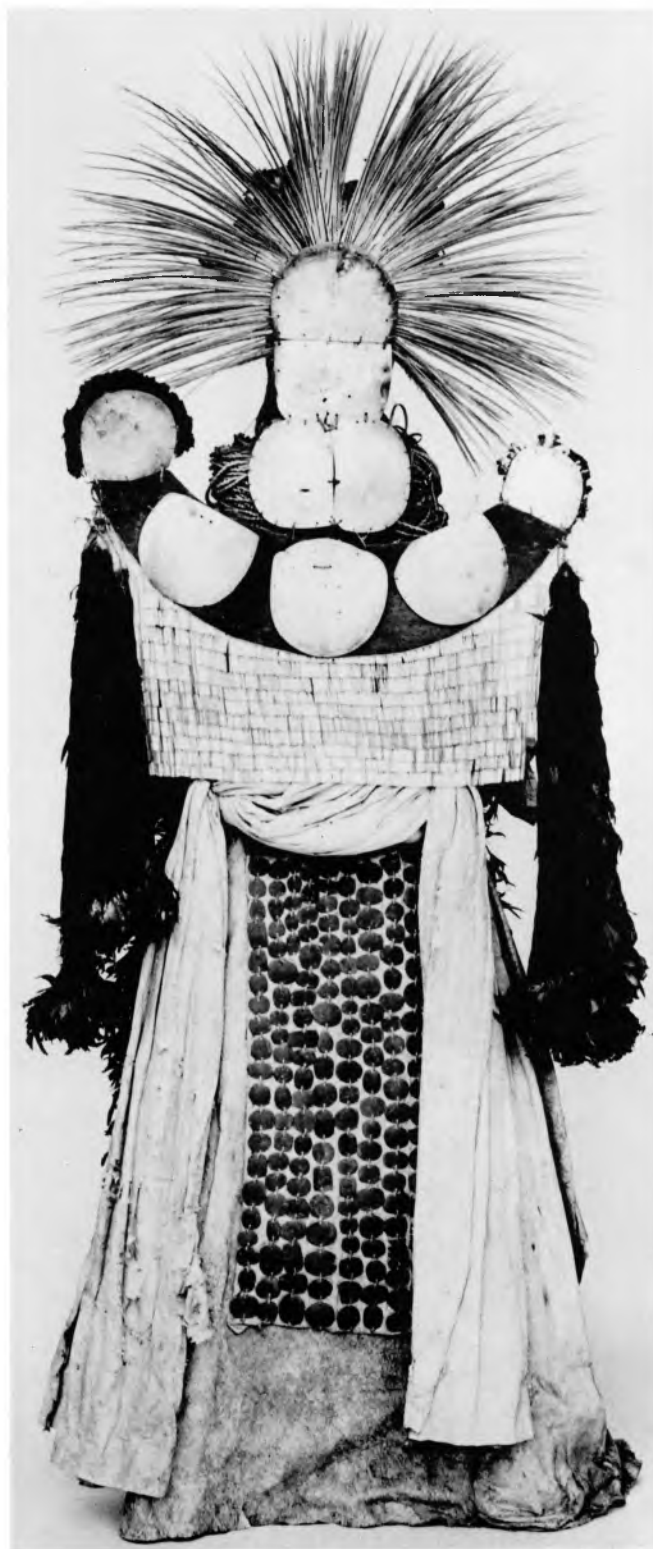
63, 64
66, 67, 74

69

Le motif du visage ou du masque — soit seul, soit faisant partie du motif de la figure accroupie — a une signification précise. Il sert à se garantir contre les mauvais esprits. Ce motif, pensait-on, était plus efficace avec la langue tirée comme il apparaît parfois en Chine, à Bornéo, Enggano et dans le territoire du Sépik en Nouvelle-Guinée. La figure accroupie est parfois agrémentée d'andouillers ou de vestiges de ce qui fut, à un moment donné, des andouillers. On trouve ces figures dans l'île Nias,



64. (à gauche) Masque de danse mélanésien avec une cape de plumes; Nouvelle-Calédonie. Hauteur (avec la cape) 1,60 m; hauteur du visage: 36 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les masques de ce genre dont le nez est crochu comme un bec, sont une exception dans le style mélanésien; on n'en sait pas encore l'origine.



65. (ci-dessus) Robe de cérémonie polynésienne portée par le chef des pleureurs pendant les rites funéraires, à Tahiti. British Museum, Londres (se reporter au texte).

à Bornéo, dans l'île Leti en Indonésie orientale et leur origine, comme celle de la figure accroupie, est certainement chinoise. Alfred Salmony situe l'apparition du motif de l'andouiller et de la langue pendant le deuxième millénaire av. J.-C., dans le sud de la Chine.

Les immenses peintures rupestres *wondjinas*, au nord-ouest de l'Australie, sont une version naïve du motif de la tête de mort et n'ont, pour une fois, aucun rapport avec la chasse aux têtes. Les dessins *wondjinas* sont basés sur la forme d'un crâne couché sur le côté, moins la mâchoire inférieure; les crânes des défunts de la tribu, peints en ocre rouge, sont posés au pied des rochers où sont dessinés les *wondjinas*. Bien que leur style semble archaïque, les *wondjinas* sont en fait récents, et sont sans doute dus à une influence mélanésienne.

63. 67 Les masques sont peut-être dérivés du motif de la tête de mort. En Nouvelle-Guinée, en Nouvelle-Bretagne et aux Nouvelles-Hébrides, les masques furent d'abord des crânes d'ancêtre sur lesquels on avait modelé avec de l'argile des traits humains, puis on leur donna des formes fantastiques. Pas plus que la figure accroupie, la coutume des masques ne gagna la Polynésie, mais elle 65 parvint en Amérique du Nord chez les Esquimaux; elle se répandit très vite en Afrique.

59 c On distingue deux variantes du *korvar* — un type debout (polynésien) et un type accroupi. Certaines figures sont simples, d'autres sont dotées de divers attributs : boucliers ou baguettes dont certaines sont jointes et forment une sorte de grille, d'autres ornées d'un serpent. L'association des figures d'ancêtre à des serpents n'a rien de surprenant si on se rappelle les caractères « grenouille-fils » placés près d'un serpent sur le bronze Shang ou Chou de la collection Wessen. Les *korvars* qui tiennent perpendiculairement devant eux des baguettes, rappellent une danse d'initiation de la tribu des Arandas, en Australie centrale. Tenant des bâtons devant eux, les danseurs qui représentent les esprits des membres tués ou dévorés de la tribu, miment la recherche des meurtriers. Les taches circulaires peintes sur les corps des danseurs symbolisent les crânes des défunts. Dans les figures des « *korvars* à

Variétés d' « arbres généalogiques » de Sumatra jusqu'aux Marquises.

66. Partie supérieure d'une baguette « magique » *batak*, de Sumatra. Hauteur totale : 1,70 m. Museum für Völkerkunde, Munich. En regardant le dos de cette baguette on constate comment les figures s'emboîtent les unes dans les autres, donnant une impression presque monumentale (voir n° 36).



67. Sculpture sur bois polynésienne du dieu Tangaroa, de Rarotonga, îles Cook. Hauteur totale : 72 cm. Lorsqu'on couche cette pièce sur le côté, les sculptures deviennent une rangée de divinités accroupies séparées les unes des autres par des sortes de créatures semblables à des chauves-souris.



68. Poignée d'éventail en bois, sculptée, îles Marquises, Polynésie. Hauteur totale de l'éventail : 45 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. La stylisation des figures frôle la désinvolture.



65 baguettes » viennent se mêler tout un ensemble d'idées ayant trait au cannibalisme et au culte des têtes de mort. Il n'est pas impossible que les célèbres vêtements de deuil des Tahitiens avec leurs grands disques de nacre (semblables aux taches de peinture circulaires des aborigènes australiens) qui représentent peut-être les crânes des morts, appartiennent au même ordre d'idées.

LE CULTE DE L'OURS

Un type particulier de sculpture de figure accroupie apparaît quelquefois dans certaines régions sous les traits d'un ours, et c'est là une forme très ancienne — la plus ancienne peut-être —, qui remonte sans doute aux chasseurs primitifs. Le culte des ancêtres des fermiers primitifs s'est peut-être inspiré du culte de l'ours des chasseurs primitifs et en a tiré les premières figures accroupies. Le culte des têtes de mort des fermiers comprenait — chez les Nagas d'Assam, par exemple — des prières aux esprits des morts

pour qu'ils fassent venir leurs proches parents afin que ceux-ci subissent le même sort. Jusqu'au XVIII^e siècle, le culte de l'ours des Sibériens s'inspira des mêmes idées. Ceux-ci adoraient le cadavre de l'ours et demandaient à son esprit de revenir parmi ses semblables, de leur dire comme il était bien traité, et de les pousser à venir le rejoindre.

Les Aïnus d'Hokkaido, du sud de Sakhaline et des îles Kouriles ainsi que les Gilyaks de Sibérie pratiquaient, en ce début du XX^e siècle, le culte de l'ours. Ils capturaient un ourson pour le sacrifier, mais auparavant ils l'élevaient avec beaucoup de soin dans le village. Lorsque l'ours avait grandi, on le tuait mais en veillant à le faire souffrir le moins possible. Cependant, ces tribus ne représentaient pas d'ours, alors qu'en Chine on a trouvé, à Anyang, des figures accroupies, sous forme d'ours, datant de 1300 av. J.-C.

Des sculptures et des décorations du nord-ouest de l'Amérique, montrent souvent des ours accroupis, vus

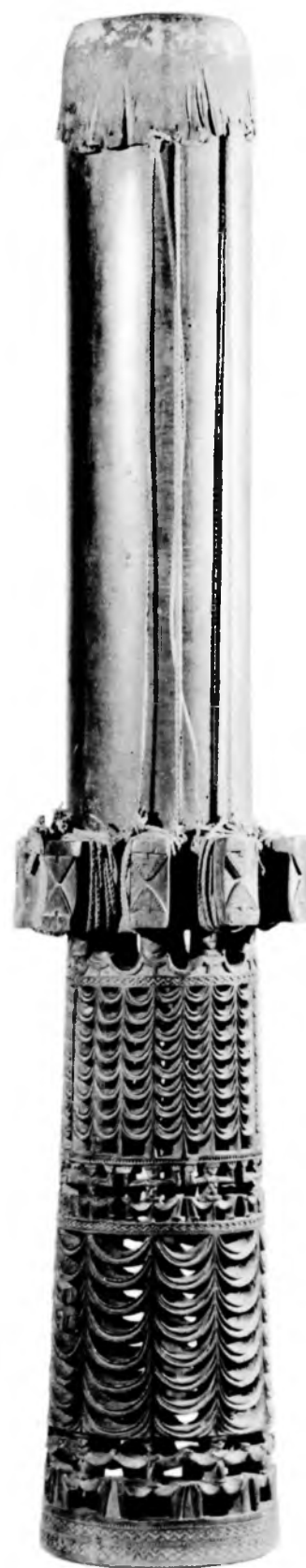
de face et de profil. Dans la mythologie et les croyances totémiques de ces Indiens, l'ours occupait une position fondamentale. La comparaison des styles montre que la période Chou, en Chine, est la source des figures d'ours accroupis des Indiens, bien qu'on ne sache pas comment le motif est parvenu dans cette partie de l'Amérique. On trouve sur les manches des éventails tahitiens une figure accroupie qui ressemble à un ours; c'est peut-être là un souvenir stylisé d'images d'ours vues sur le continent asiatique. Les « baguettes magiques » des Bataks comprennent un arbre d'ancêtres sculpté, fait d'ours à quatre pattes, les uns au-dessus des autres. Il est vrai que les Bataks connaissaient l'espèce locale d'ours sauvage, *ursus malayensis*, que l'on trouve à Sumatra.

LE PROBLÈME DES PEINTURES RUPESTRES

Puisque les figures accroupies expriment les croyances propres à un groupe précis de fermiers de l'âge de pierre, elles ne devraient pas avoir place parmi l'art rupestre caractéristique des chasseurs primitifs. C'est pourquoi il semble quelque peu surprenant que des peintures rupestres de figures accroupies soient répandues dans la région du Pacifique. Les chasseurs eux-mêmes parvinrent en Australie, mais ils n'ont jamais colonisé les îles des mers du Sud. Il semble que les fermiers aient appris des chasseurs, sans doute en Indonésie, la façon de faire les peintures rupestres et qu'ils aient emporté avec eux cette nouvelle technique artistique, au fur et à mesure qu'ils allaient vers l'est, par la mer.

C'est dans l'île Céram, dans la mer de Banda, en Indonésie orientale, qu'apparaissent les premières gravures et peintures sur roche de figures accroupies. On en trouve jusqu'en Nouvelle-Guinée occidentale, sur la côte nord-ouest de l'Australie, en Australie occidentale, ainsi que chez les Bnangs, dans certaines régions de Nouvelle-Guinée orientale. En ce qui concerne la diffusion des figures accroupies sur roche, dans les autres régions, il est nécessaire de distinguer les peintures des gravures : peintures en Nouvelle-Galles du Sud, Victoria et Nouvelle-Zélande; gravures en Nouvelles-Hébrides, Nouvelle-Calédonie, îles Marquises, Hawaï, Pitcairn et île de Pâques; gravures également au nord-ouest de l'Amérique, dans les régions de cultures évoluées d'Amérique centrale et tout le long de la côte septentrionale de l'Amérique du Sud, du Pérou aux Guyanes.

Une étude des peintures rupestres de Nouvelle-Guinée faite par Joseph Röder a mis en lumière le fait que les indigènes désignent sous le nom de *mututo* certaines peintures rupestres ainsi que des petites figures de bois sculptées qu'ils considèrent comme « maîtres des bêtes » ou « maîtres des poissons », et auxquelles ils font des offrandes. Ils désignent sous le nom de *maru* les figures accroupies conventionnelles communes aux îles d'Indonésie orientale et qui étaient considérées comme des images d'ancêtre jusqu'à ce que ce culte ait presque disparu, sous l'influence grandissante de l'Islam. Les images *mututo* seraient donc le fruit d'une culture plus ancienne que les fermiers auraient faite leur et à laquelle ils auraient mêlé leurs propres idées. On trouve des figures accroupies



69. Tambour en bois sculpté polynésien des îles Tubuai. Hauteur : 1,30 m. Museum für Völkerkunde, Munich. A la base, l'artiste a sculpté une rangée de danseuses. Le sud de la Polynésie, l'est de l'Australie et la Nouvelle-Guinée (n° 50) sont les seules régions où l'on trouve cette variante de la figure accroupie qui devient une figure en mouvement.



La figure aux genoux fléchis en Indonésie.

70. (à gauche) Poteau en bois sculpté, de Bornéo. Hauteur : 1,40 m. Rietberg Museum, collection Von der Heydt, Zürich.

71. (à droite) Figure d'ancêtre en bois sculpté, île Nias. Au large de Sumatra; hauteur : 28 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

dans les peintures rupestres, auxquelles on faisait des offrandes, comme à des dieux de la chasse.

Les figures peintes en rouge ont sans doute mille années de plus que les figures peintes en noir, qui ont été faites entre le ^{xvii}^e et le ^{xix}^e siècle apr. J.-C. Les artistes qui firent les unes et les autres appartiennent tous à une culture de l'âge de pierre. Les comparaisons avec les peintures rupestres de l'Australie toute proche ne manquent pas d'être surprenantes, mais on n'est pas assez sûr des dates des peintures australiennes pour tirer des conclusions certaines. Cependant, les plus anciennes peintures rupestres de Nouvelle-Guinée (en rouge) offrent des ressemblances frappantes avec celles du nord-ouest de l'Australie. Ces figures accroupies australiennes se trouvent à un niveau intermédiaire entre le style précédent — aux figures petites et élégantes — et le style *wondjina* qui a cours de nos jours encore. Si l'on situe vers 1000 apr. J.-C. les peintures rupestres rouges de Nouvelle-Guinée,

la même époque conviendrait aux figures accroupies, semblables à des montagnes, de Kimberley, de Wonalirri et de Ngungunda.

En Nouvelle-Calédonie les peintures rupestres de figures accroupies sont exécutées dans un style imprécis, comme estompées, mais on parvient à remarquer que les artistes voulaient faire des figures en mouvement, évolution dont nous parlerons dans le prochain paragraphe. Il en est de même de nombreuses peintures rupestres trouvées dans l'île Sud, en Nouvelle-Zélande. (Dans l'île, les reliefs sculptés de figures accroupies en bois, abondent, mais — chose surprenante — on n'a pas encore découvert de peintures rupestres.

CHANGEMENT DE SIGNIFICATION ET STYLISATION

Bien que le motif de la figure accroupie et ses dérivés aient été fidèlement transmis de génération en génération pendant des milliers d'années, bien qu'ils aient été diffusés



72. Groupe de figures d'ancêtre sculptées; bois; île Nias. Hauteur : 25 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Tous ces exemples de statues en ronde bosse, viennent d'une région où l'art est dominé par le motif de la figure accroupie, dont la figure aux genoux fléchis est une variante. L'île Nias en particulier est riche en variantes de la figure de l'ancêtre (n°s 71-72). Ce n'est qu'en Polynésie que la variante

des « genoux fléchis » l'emporte sur toutes les autres (voir n°s 73-79). La sculpture grossièrement taillée de Bornéo (n° 70) vient du fait que le style mégalithique a été appliqué au bois; le style « ornemental fantaisiste » ne devait pas tarder à atteindre l'Indonésie (n°s 44-46). Les phallus mettent l'accent sur le fait que ces figures d'ancêtres sont là pour rappeler l'importance de la fertilité.

sur toutes les rives du Pacifique, inspirant sans cesse les artistes primitifs, leur signification a varié. Les principales transformations qui affectèrent la figure fondamentale sont les suivantes : — introduction du mouvement — combinaisons de deux figures accouplées et de longues rangées de figures, soit horizontalement (rangées de danseurs), soit verticalement (rangées d'ancêtres sur des bâtons généalogiques) — évolution de la sculpture en ronde bosse à la sculpture à deux dimensions — et enfin, tendance à la décoration abstraite.

Dans le paragraphe suivant sur la variante des « genoux fléchis » en Polynésie, nous verrons comment, de la figure accroupie, simple figure d'ancêtre devant assurer la fertilité, l'on en vient à l'homme en mouvement. Lorsque le motif parvint aux îles Salomon, il avait revêtu sa signification nouvelle et de là il fut transmis aux peintures rupestres de Nouvelle-Calédonie, du sud-est de l'Australie et de l'île Sud en Nouvelle-Zélande. Dans d'autres régions,

on continua de mettre l'accent sur la fertilité. Les peintures rupestres représentent certainement des ancêtres accroupis, de la Nouvelle-Guinée à l'Amérique du Sud.

Au début de ce chapitre, nous avons situé l'origine de la figure d'ancêtre accroupi au Néolithique chinois et remarqué ses relations ambiguës avec la figure de la grenouille, symbole de fertilité et dont les membres sont disposés de la même façon. Tandis que la figure accroupie, image culturelle, se répandait en Asie du Sud-Est, une autre figure assise, originaire du Moyen-Orient, ayant un sens voisin, se propageait vers l'est jusqu'à l'Indonésie en passant par l'Inde.

C'était la divinité accroupie aux parties génitales visibles, connue sous le nom de « femme éhontée » ou de « déesse nue ». Les exemples les plus anciens viennent de l'Égypte néolithique; aux Indes, également, on trouve de nombreuses figurines féminines et d'autres images dans la position du crapaud ou de la grenouille. Ces deux images ⁴³ ⁴⁴

73, 74 (ci-dessous et à droite) **Figure en bois sculpté polynésienne** appelée « le dieu Te Rongo et ses trois fils ». Îles Cook. Hauteur : 69,9 cm. British Museum, Londres. Le style des îles Cook montre une régression de la sculpture en ronde bosse vers des formes à deux dimensions (n° 67). Même la figure 52 néglige les détails physiques; les lignes presque nautiques conviennent à une culture aristocratique de navigateurs.



se trouvèrent mêlées à Bornéo, où l'aspect ancestral et celui de la fertilité étaient unis dans des groupes de figures qui comprenaient des figures à deux têtes exprimant parfois la dualité de certains principes — le jour et la nuit ou les éléments mâle et femelle — et accentuant quelquefois à l'extrême l'idée de fertilité par des représentations réalistes d'accouplements. On trouve également ces scènes au nord-ouest de l'Australie et sur quelques textiles péruviens. En Amérique du Sud, les formes dérivées prennent une nouvelle acception et les couples de figures aux genoux fléchis représentent les « héros de la culture », c'est-à-dire certains ancêtres qui ont joué un rôle important dans l'histoire de la communauté, en inventant des techniques ou des coutumes nouvelles.

Un autre genre de changement peut se produire lorsque l'on a recours à des effets bi-dimensionnels. Certes, on trouve des figures accroupies dans les arts mineurs et dans les arts qui n'ont pas recours au relief, dans les zones où prédominent les sculptures à trois dimensions; cependant, en dehors de ces zones on trouve des objets d'art à deux dimensions, parfois dans des régions très éloignées. Il semble que la sculpture qui fleurit dans certaines régions se soit diffusée dans les régions où elle n'existait pas.

39, 41, 44
45, 55, 56
57

Dans certaines contrées d'Asie du Sud-Est, à Taïwan (Formose) et à Botel Tobago en particulier, on trouve deux figures accroupies toutes proches l'une de l'autre. D'abord les formes dérivées habituelles aux genoux fléchis — sur des reliefs, en général — ensuite, une autre version aux jambes tordues vers le haut. Chacune de ces versions a-t-elle un sens différent? La réponse, semble-t-il, est que la seconde est une évolution normale de la première. Dans cette région où abondent les figures accroupies, on trouve des figures accroupies sculptées en relief, de profil. Ici, l'évolution se comprend aisément : la figure accroupie n'est plus associée à la grenouille ou au crapaud



75. (à gauche) Figure de pierre sculptée polynésienne, des îles Marquises. Hauteur : 20 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Le style précis des îles Marquises transforme les figures sculptées en symboles statiques et formidables d'une société obsédée par la guerre et le rang social.

comme elle l'était en Indochine, et peut-être à Taïwan, où l'idée que la grenouille était l'ancêtre de l'homme fut assez répandue. Dans le sud de la Nouvelle-Guinée, la figure accroupie devient la figure d'un ancêtre, puis elle joue le rôle d'un agent protecteur, que l'on place sur les boucliers pour se garantir des esprits du mal; finalement, elle devient une figure de fertilité.

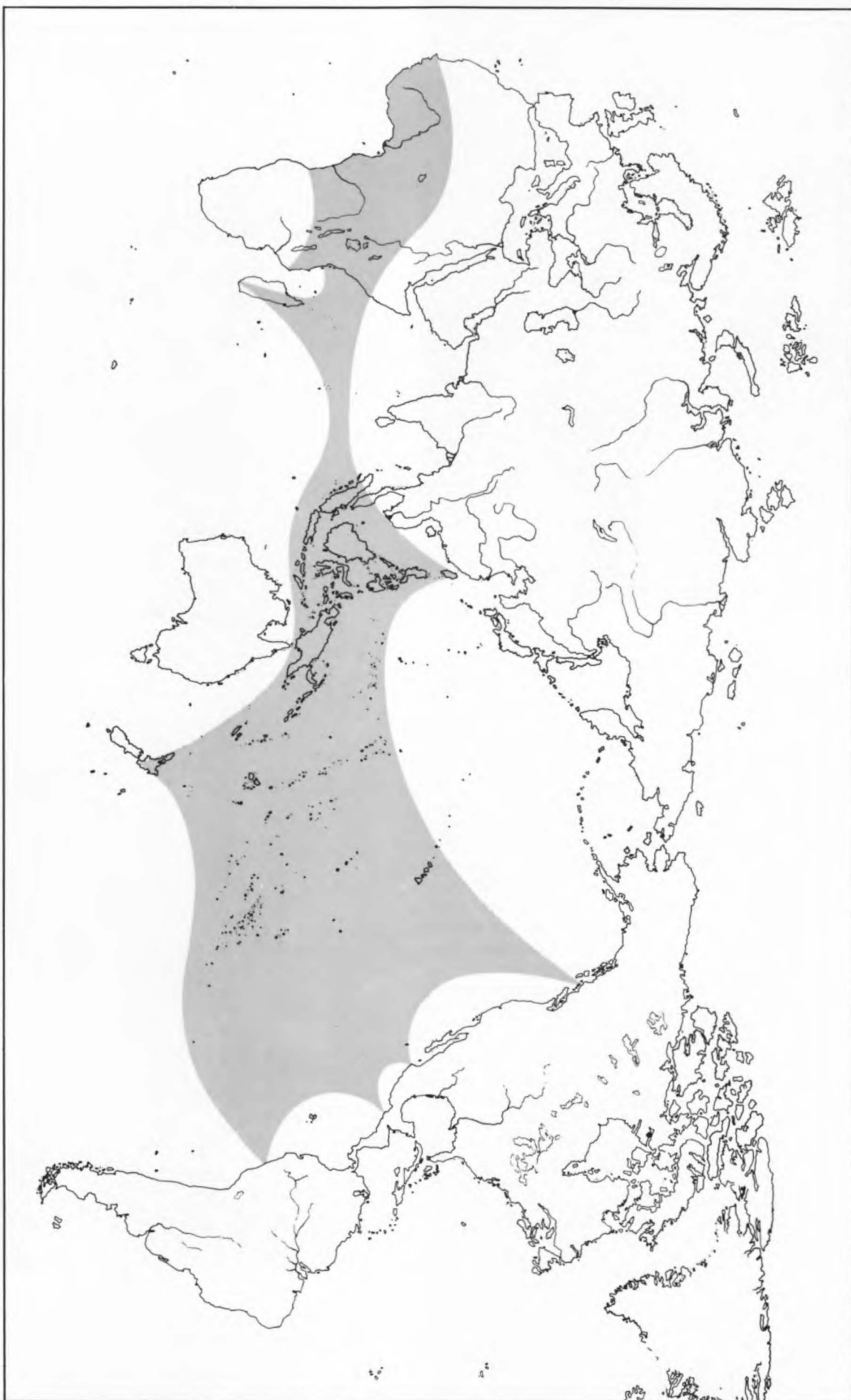
Au sud-ouest de la Nouvelle-Guinée, dans la région de la Lorentz, et dans le territoire de l'Asmat, la figure accroupie a deux dimensions. Ce procédé a plusieurs variantes. Il fut un temps où l'on essaya de représenter la figure accroupie sur une surface plane, de profil, mais ces tentatives furent vite abandonnées ou réduites à des cas isolés. Par contre, les types suivants furent fouillés : représentation de face, représentation de face de figures accroupies superposées (arbres généalogiques), représentation d'accouplements sur des boucliers qui servent alors à faire fuir les mauvais esprits.

L'idée d'une rangée d'ancêtres accroupis superposés formant une véritable tour humaine, a peut-être abouti par la suite à ces bâtons d'ancêtres que l'on trouve partout dans la région du Pacifique. Depuis les « baguettes magiques » des Bataks de Sumatra, en passant par celles que l'on trouve aux Philippines, en Nouvelle-Guinée, en Nouvelle-Irlande, aux Nouvelles-Hébrides, en Nouvelle-Zélande, aux îles Cook et aux îles Marquises, jusqu'aux totems géants du nord-ouest de l'Amérique, l'idée ne varie pas, ce n'est que la taille et l'interprétation qui changent. Les *tjuringas* australiens, les bâtons d'ancêtres des îles Amiraute et les poteaux d'Amérique du Sud sont des versions stylisées du même motif. Chacune des figures composant le bâton d'ancêtres est en général nettement accroupie afin de combiner l'idée de l'arbre généalogique à celle de la figure d'un ancêtre. Les scènes d'accouplement et leurs versions stylisées sont très fouillées au sud-est de la Nouvelle-Guinée et il semble que, de là,



76. Tangaroa au moment où il créa les autres dieux. Sculpture polynésienne en bois de Rurutu, îles Tubuai. XVIII^e siècle; hauteur: 1,12 m. British Museum, Londres. Sur cette image unique et splendide de l'ordre naissant du chaos, comme une explosion d'énergie, les dieux nouvellement créés apparaissent sur la figure aux genoux fléchis de leur créateur.

CARTE 1 : DIFFUSION DU MOTIF DE LA FIGURE AUX GENOUX FLÉCHIS



elles se soient très largement répandues. De telles stylisations, comme par exemple, sur un bouclier de l'Oba (aujourd'hui au Musée de Djakarta), sont réduites à de simples lignes concaves parallèles, et deviennent de plus en plus stylisées au fur et à mesure qu'elles gagnent le sud de la Nouvelle-Guinée, jusqu'au golfe de Papouasie. Elles furent adoptées sous cette forme ornementale pour décorer les boucliers, au nord du Queensland, au centre et au sud de l'Australie et dans certaines régions de l'ouest de l'Australie. Dans la région du Murray, le dessin redevient moins stylisé. Toutes ces décorations que David S. Davidson appela « arcs infléchis » s'inspirent du dessin abstrait originaire du territoire de l'Asmat en Nouvelle-Guinée.

Alors que dans cette évolution le sens premier s'est toujours maintenu, quel que soit le degré de stylisation atteint, dans une autre évolution également originaire de Nouvelle-Guinée, le sens du motif a changé du tout au tout. Il s'agit de la figure accroupie représentée en mouvement dans un but uniquement figuratif. Une peinture sur écorce du delta de l'Aïrd en Nouvelle-Guinée montre une rangée de figures accroupies stylisées, puis une rangée de danseurs ornés de plumes, gesticulant et frappant du pied. Des figurines représentées dans des coquillages, ont été trouvées dans l'île Choiseul (îles Salomon). Quelques figures accroupies de profil ressemblent de façon frappante, par leur style et la manière dont elles sont exécutées, aux divinités aux visages émaciés des îles Cook.

On trouve des figures accroupies en mouvement en Nouvelle-Galles du Sud, en Victoria, et dans les peintures rupestres de l'île Sud en Nouvelle-Zélande, mais surtout dans les décorations des îles Cook et Tubuai. Les pagaies des îles Cook sont ornées de rangées de figures accroupies en train de danser. A Mangaia, aux îles Cook, le mythe polynésien habituel de Tiki, le premier homme, est différent à cause de l'importance de ces figures dansantes. Partout en Polynésie — à quelques rares exceptions près — la figure accroupie représente Tiki. A Mangaia, elle représente le principe féminin et on la considère comme la sœur du premier homme. Ainsi, grâce aux croyances locales, on peut comprendre la transformation de la figure accroupie masculine en danseuse sur les pagaies des cérémonies rituelles.

LA FIGURE AUX GENOUX FLÉCHIS

Cette étonnante variante de la figure accroupie où l'image semble prête à bondir et à exécuter une danse tribale, est pleine d'intérêt à cause de sa large diffusion dans le monde entier. Connue des anthropologues sous le nom de « figure aux jambes fléchies », il ne fait aucun doute qu'elle dérive de la figure accroupie. Ce que l'on ignore, c'est la façon dont se produisit cette variante.

L'une des causes est sans doute technique. Avec les outils dont disposaient les artistes — coquillages aiguisés, pierres ou corail en Polynésie, couteaux de bronze en Indonésie — il devait être plus facile d'exécuter la figure aux genoux simplement fléchis que la figure nettement accroupie. Une autre raison semble être une déduction faite à partir du sens donné aux jambes entièrement pliées, qui représentaient la vie. Dans le mythe de la



77. Figure sculptée féminine polynésienne. Hawaï. Il s'agit là sans doute de Pelé, la déesse des volcans. Bois; cheveux naturels et yeux de coquillages. XVIII^e siècle; hauteur : 42 cm. British Museum, Londres. Les jambes vigoureuses, prêtes au mouvement, mettent à profit la figure aux genoux fléchis pour exprimer le caractère agressif bien connu de la sculpture hawaïenne.

création des coupeurs de têtes Asmats, artistes doués du sud-ouest de la Guinée, le créateur vint du ciel en bateau. Il descendit le cours d'un fleuve et, en chemin, construisit une maison qu'il remplit de sculptures d'hommes et de femmes, puis il leur insuffla la vie au son des tambours. Ainsi donc les figures accroupies représentaient les ancêtres vivants; leur faire des jambes droites, c'eût été leur ôter toute vie. Les genoux fléchis, eux, les représentaient encore vivants. Enfin, d'un point de vue esthétique, il est certain que la figure aux genoux fléchis « est plus équilibrée », comme le fait remarquer Sir Peter Buck.

La statue en ronde bosse avec une légère flexion des jambes apparaît tout d'abord dans les régions où l'on trouvait déjà des statues accroupies : à Bornéo, aux Philippines, en Nouvelle-Guinée et aux îles Salomon. L'île de Nias, fournit des exemples de toutes les variantes : figures d'ancêtres assis, accroupis, debout avec les jambes raides ou fléchies. La plupart des musées du monde possèdent de nombreuses figures d'ancêtre de Nias pour illustrer les évolutions du type original.

En dehors de la région où l'on trouve des figures accroupies proprement dites, il y a des figures aux genoux fléchis sculptées en ronde bosse aux îles Amirautes, aux Nouvelles-Hébrides, aux îles Salomon et en Nouvelle-Calédonie. En Polynésie, de nos jours, c'est le type le plus courant. Sir Peter Buck, en a vu des exemples provenant des

71, 72

48, 49,

51

77, 78,

79



78. Figure sculptée masculine polynésienne. Nouvelle-Zélande. Bois et cheveux naturels; hauteur : 40 cm. The Hunterian Museum, Glasgow. A la différence des figures hawaïennes (n° 77) dont la surface était

lisse, les figures maoris étaient plus ou moins ornées de spirales tatouées, dérivées de motifs chinois de la période Chou (n°s 62, 64).



79. Figure d'ancêtre en bois sculpté, de Polynésie. Ile de Pâques. Hauteur : 37 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Ces figures sont de style polynésien, mais ce type ne se trouve qu'à l'île de Pâques.

73, 74 Rarotonga, Aiutako, Tahiti, Raiavavae, Marquises,
75, 76 Nouvelle-Zélande, Mangareva, île de Pâques, Hawaï et Tonga. « La flexion des jambes est un des traits qui subsista dans toute la Polynésie et en Nouvelle-Zélande », écrit sir Peter Buck. Cependant, il est étrange que dans cette même zone, la figure accroupie existe aussi, mais n'apparaisse que dans les peintures rupestres; ce problème a été étudié page 127

On trouve aussi cette figure dans des reliefs sculptés en Sibérie, au sud de Taïwan, à Enggano, en Nouvelle-Guinée, aux îles Salomon, en Nouvelle-Zélande, au nord-ouest de l'Amérique et chez les Arawaks de Cuba et de la côte nord-est de l'Amérique du Sud.

100 En Afrique, comme nous le verrons, la figure aux genoux
93, 100 fléchis est commune à tout l'art africain. Après le masque (dont l'origine est la même que celle des masques et des têtes de mort du Pacifique), la figure d'ancêtre est le type le plus courant dans la sculpture africaine. Le lieu qui montre que la sculpture africaine dépend de l'Indonésie, se trouve à Madagascar.

Dans la section précédente sur les peintures rupestres, nous avons vu que les figures accroupies de ce type étaient largement répandues dans des régions du Pacifique où l'on ne trouve pas de figures accroupies en ronde bosse. On ne connaît pas encore la raison de ce phénomène; il semble que les émigrants cultivateurs des îles du Paci-

fique aient adopté quelque part les peintures et les sculptures des chasseurs primitifs. Les figures d'ancêtres accroupis ne se firent plus qu'en peintures rupestres et la variante aux genoux fléchis les remplaça dans la sculpture en ronde bosse.

En Nouvelle-Calédonie, les peintures rupestres représentant des figures accroupies sont exécutées dans un style estompé, imprécis, mais on distingue parfaitement que les figures sont en mouvement. Les peintures de l'île Sud en Nouvelle-Zélande, représentent également des hommes en mouvement. Dans l'île Nord, il y a de nombreuses figures accroupies sculptées en relief, mais on n'y trouve aucune peinture rupestre. Les figures accroupies du sud-est de l'Australie expriment le mouvement, à la fois près de Sydney et à l'ouest de la Nouvelle-Galles du Sud. La seule figure accroupie du sud-est de l'Australie, qui ne veuille pas exprimer le mouvement, se trouve dans l'abri sous roche de Coning Range, en Victoria. Il existe des variantes de figures accroupies sous forme d'arc incurvé, originaires peut-être de Nouvelle-Guinée; ces variantes sont exécutées sur des outils, des boucliers, depuis le Queensland jusqu'en Victoria. Au nord-est, les figures accroupies sont presque uniquement décoratives. Plus bas, elles se mêlent au style animalier rudimentaire, originaire du nord-ouest (montagnes de Kimberley). Au sud-est et au sud, elles se mêlent à un style local géométrique très libre.

L'Amérique

LES PREMIERS AMÉRICAINS

Quelques savants pensent que l'homme vivait déjà en Amérique il y a vingt ou trente mille ans. On n'en est pas encore sûr, mais on sait que, venu d'Asie, il gagna le continent américain en passant par le détroit de Béring, apportant avec lui des outils parfaitement reconnaissables et qui sont ceux de l'époque magdalénienne. Parmi ces outils se trouvaient des pointes de lance et des javelots qui furent utilisés comme objets rituels dans les cultures évoluées du Mexique et du Pérou, et dont les Esquimaux se servent encore pour chasser. Le style « rayons X » si typique des chasseurs magdaléniens et de leurs descendants en Europe et en Asie septentrionale

^D pénétra aussi en Amérique par le nord, mais, pour quelque raison inconnue, s'arrêta net en Colombie et au Venezuela. De nos jours encore, on en trouve des traces ¹² dans l'art des Esquimaux. La cosmologie du chamanisme — qui est étroitement liée au style « rayons X » — était particulièrement élaborée chez les Indiens d'Amérique du Nord.

Le harpon nous fournit un indice remarquable pour reconstituer les migrations préhistoriques des premiers habitants d'Amérique. On sait qu'une culture de chasseurs est parvenue jusqu'à la Terre de Feu, grâce à la découverte de harpons en os comparables à un autre que l'on a trouvé à Ahrensbourg, près de Hambourg, et qui remonte à 1200 av. J.-C.

⁸ La majorité des peintures rupestres primitives américaines sont des représentations animales, et les figures humaines, très rares, prennent de ce fait une importance considérable. Dans le Levant espagnol, l'association de figures humaines et animales, fut une manifestation tardive de l'art rupestre des peuples chasseurs résultant de contacts avec les cultures urbaines récentes de Méditerranée orientale; bien que ce style chasseur « secondaire » se soit propagé dans toute l'Afrique, qu'il ait légèrement touché l'Asie du Sud-Est et l'Australie, il s'est très peu répandu vers le nord et n'est certainement jamais parvenu en Amérique. C'est donc que les plus anciennes cultures de chasseurs en Amérique ont suivi un stade original de cueillette de la nourriture et ont résulté d'une influence venue d'au-delà du Pacifique.

L'agriculture primitive a sans doute atteint l'Amérique par le nord. Les premières plantes cultivées furent un genre de potiron (la courge) et l'amarante, un type de graminacées dont on sait qu'elle poussait dans la vallée du Mississippi dès 3000 av. J.-C. On faisait pousser l'amarante au Mexique, au Guatemala, au Pérou, en Bolivie et au nord-ouest de l'Argentine à l'époque précolombienne et il est intéressant de remarquer que l'on cultivait la même plante en Perse, en Afghanistan, au sud de l'Inde, à Ceylan, dans l'Himalaya et en Chine occidentale.

⁷² Les formes décoratives de l'art des fermiers d'Asie, telle la spirale, atteignirent l'Alaska en passant par le détroit de Béring, à l'époque du Christ. On retrouve des variantes pendant la période Punuk (vers 1000 apr. J.-C.) et finalement dans les simples cercles et dessins pointillés de l'art esquimau contemporain. En Amérique du Nord, on trouve des spirales très évidentes dans les sites



80. (ci-dessus) Cuillère esquimaude d'Amérique du Nord, sculptée dans une articulation d'épaule de phoque. xx^e siècle; largeur : 6 cm. Museum für Völkerkunde, Munich.

81. (ci-dessous) Charme de Chaman indien Tlingit sculpté dans un andouiller; de la région de Sitka et Wrangell, Alaska; 1825-1875; longueur : 12,7 cm. Musée de l'Indien d'Amérique, Fondation Heye, New York. Les Esquimaux qui ont toujours vécu dans un habitat morne et peu engageant, dessinent encore des scènes comparables à celles que représente l'art rupestre d'Afrique, d'Australie et du Levant espagnol. Le charme Tlingit montre l'influence chinoise de la période Chou, surtout dans les têtes des esprits secourables volant à l'aide du chaman sur le dos d'un serpent ailé. Ils sont représentés avec un expressionnisme psychologique capable d'éveiller un sentiment de crainte, même chez l'homme civilisé.





82. Bâton de bois sculpté et incisé; Indiens Paumaris d'Amazonas, Brésil. Hauteur : 89 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Cette arme élégante d'Amérique du Sud ressemble non seulement à des bâtons de forme et de décoration semblables de la région de Massim, en Nouvelle-Guinée, mais aussi au socle de tambour (reproduit au n° 22), datant de la fin de la période Chou et décoré lui aussi avec des spirales.

de certaines cultures : à Hopewell dans l'Ohio (500 apr. J.-C.), à Swift Creek en Floride (vers 500 apr. J.-C.), au sud-ouest (culture Anasazi, entre 500 et 1200 apr. J.-C.), en Louisiane (vers 1300 apr. J.-C.) et dans les poteries de style Caddoan, en Arkansas (1400-1700 apr. J.-C.).⁸⁴ Les Naskapis utilisèrent comme motifs décoratifs des variantes de la spirale, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.⁸⁵ On trouve des spirales au Mexique, dans les États de Guerrero et d'Oaxaca, à Cholula dans l'État de Puebla et, sur des objets préhistoriques, à Saint-Domingue.⁸² La dissémination de la spirale en Amérique centrale et en Amérique du Sud, semble indépendante de sa diffusion vers le nord où s'exerçaient des influences venues du Pacifique.

Comme nous l'avons vu, l'autre grand motif d'Asie du Sud-Est — la figure accroupie — réapparaît, très vigoureux, tout le long de la côte ouest de l'Amérique. Il domine dans les arts mineurs du Nord-Ouest, dans les figures en ronde bosse chez les Dakotas en Floride, dans des détails architecturaux d'Amérique centrale, dans les arts mineurs du Guerrero et du Guatemala, au Venezuela, et dans la poterie en Colombie. On le trouve aussi à Maracá et à Marajó dans l'estuaire de l'Amazone. Des variantes apparaissent dans l'art décoratif du Pérou. Cependant les types américains de ce motif ne sont pas aussi fouillés ou hardis que ceux du Sud-Est asiatique; en outre, les différences locales ne sont pas aussi prononcées en Amérique.^{46, 47}

Ainsi, l'Amérique reçut les idées déjà évoluées et loin d'être « primitives » des chasseurs de l'âge de pierre magdalénien, puis celles des premiers fermiers. Ces peuples émigrèrent, apportant en Amérique leur propre culture, et, chose curieuse, une fois qu'ils furent établis en Amérique, ils continuèrent de recevoir des influences extérieures, mais n'en exercèrent aucune sur les autres civilisations. Ils exploitèrent au maximum tous les concepts, toutes les impulsions, tous les motifs — se contentant parfois d'augmenter, mais avec quel succès, l'échelle des motifs — et pourtant, les peuples précolombiens restèrent isolés du reste du monde.^{45, 55, 56.}

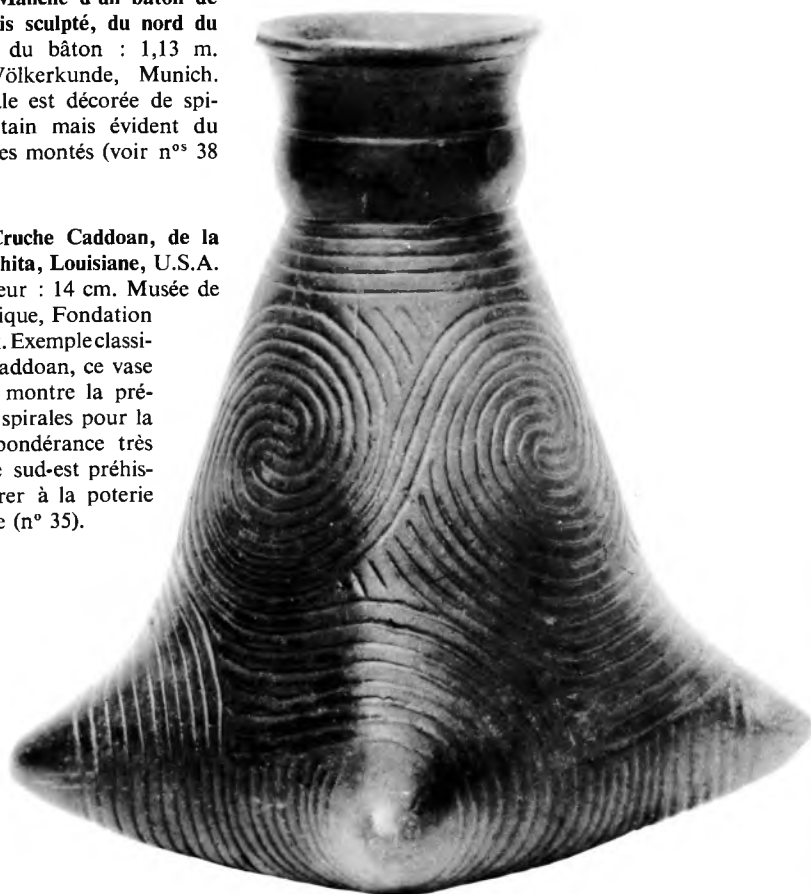
Vers 5000 av. J.-C., apparurent les premières colonies de peuplement. La majorité d'entre elles vivaient de la chasse ou d'une agriculture primitive; peu à peu des cultures importantes naquirent dans deux régions. Dans la période transitoire qui précéda une agriculture organisée, parurent les centres culturels semi-urbains — vers 1500 av. J.-C. au Mexique et en Amérique centrale, pendant le premier millénaire av. J.-C. dans les Andes — qui atteignirent leur apogée entre 300 et 900 apr. J.-C. Ce n'est que peu avant la conquête espagnole que de véritables villes furent bâties dans les deux régions, et à cette époque les cultures indigènes commençaient déjà à dégénérer.

L'ART DES INDIENS

D'une manière assez curieuse, nous comprenons rarement l'art des Indiens du nord-ouest de l'Amérique. Nous nous faisons de leur vie et de leur art une idée surfaite, et malheureusement enracinée dans l'esprit de la plupart des Américains et des Européens. Les films et les livres,



83. (à gauche) **Manche d'un bâton de cérémonie en bois sculpté, du nord du Brésil.** Hauteur du bâton : 1,13 m. Museum für Völkerkunde, Munich. La figure animale est décorée de spirales, écho lointain mais évident du style des nomades montés (voir n^{os} 38 et 40).



84. (à droite) **Cruche Caddoan, de la paroisse de Quachita, Louisiane, U.S.A.** 1300-1700; hauteur : 14 cm. Musée de l'Indien d'Amérique, Fondation Heye, New York. Exemple classique de poterie caddoan, ce vase carré à la base montre la prépondérance des spirales pour la décoration, prépondérance très marquée dans le sud-est préhistorique. Comparer à la poterie Jomon japonaise (n^o 35).

sont, en général, responsables de l'image fausse que nous avons des Indiens. Pourtant, l'un des plus célèbres écrivains qui ait parlé de la légende de l'Ouest, Fenimore Cooper, nous donne l'image la plus proche de la réalité, du monde des Indiens tel qu'il était à l'époque des pionniers.

De ces merveilleuses descriptions du peuple et de son pays ressort quelque chose que Fenimore Cooper ne pouvait comprendre aussi bien que nous : le contraste entre les chasseurs nobles tels que les Delawares, et les Hurons assoiffés de sang. Les Delawares étaient de simples chasseurs alors que les Hurons descendaient des peuples fermiers continentaux et partageaient avec les peuples d'Amérique centrale les coutumes de fertilité qui, pour des Européens, étaient aussi aberrantes qu'incompréhensibles. Mais les rites cruels sont accomplis avec piété par les peuples fermiers primitifs du monde entier et, comme la chasse aux têtes et le cannibalisme, c'est seulement aujourd'hui que ces coutumes commencent à révéler leur signification à l'homme civilisé.

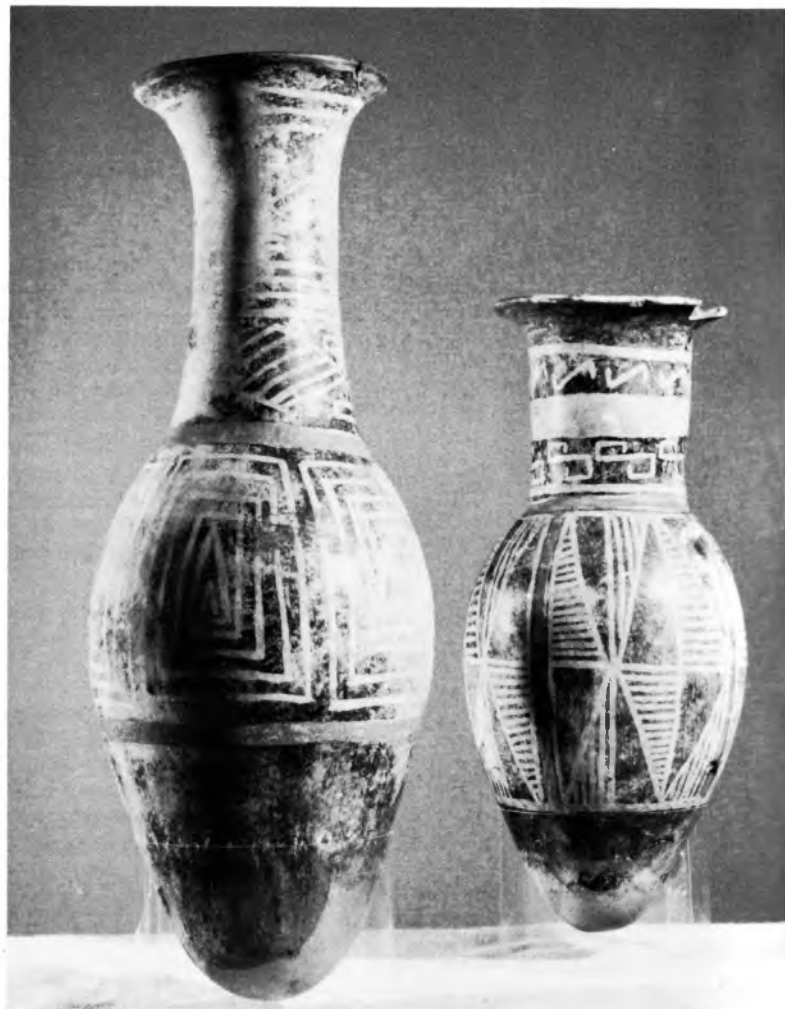
L'art des Indiens d'Amérique du Nord est avant tout la rencontre de l'art des chasseurs du grand Nord, représenté par des œuvres d'Indiens canadiens et esquimaux (bien qu'ils se distinguent ethnologiquement des Indiens, les Esquimaux sont restés pendant un temps considérable le peuple le plus primitif du monde) avec l'art de la périphérie des cultures évoluées d'Amérique centrale, représenté par des objets d'art découverts dans le bassin du Mis-

sissippi et les déserts de l'Arizona et du Nouveau-Mexique.

L'art chasseur des Indiens et des Esquimaux est une extension de l'art chasseur du nord de l'Eurasie qui, traversant le détroit de Béring, se répandit en Amérique du Nord ou le long de la côte nord-ouest. Des objets venus d'Alaska, ainsi que l'étude de la diffusion des motifs et des styles, apportent la preuve de cette diffusion. Parmi ces styles, citons le style « rayons X », qui, apparu dans l'art arctique du nord de l'Europe et de la Sibérie, influença l'art esquimau et parvint au Nouveau-Mexique où les Indiens Zuñis, héritiers de la culture Pueblo, s'en servirent sur leurs poteries. ¹²

La mentalité des chasseurs repose sur le monde animal. Beaucoup de tribus indiennes voulaient que les jeunes gens qui subissaient les rites d'initiation parviennent à avoir certaines visions. Le but poursuivi était de réussir à provoquer l'apparition d'une image mentale qui augmenterait la force du sujet. Cette image s'appelait « aide spirituelle » ou « charme » et prenait souvent la forme d'un aigle ou de tout autre animal.

Beaucoup d'exemples de l'art des Indiens d'Amérique du Nord se trouvent maintenant dans les musées ; quelques-uns ont été réunis par les colons et aventuriers pendant les deux derniers siècles, les autres ont été découverts dans des fouilles récentes faites à l'emplacement de sites funéraires. L'impression principale laissée par cet art est celle d'un sens subtil et élaboré des formes. Des objets usuels tout simples paraissaient parfois avoir été faits au milieu



85 du xx^e siècle, tant ils étaient réduits au strict minimum. Des pipes d'argile, par exemple, étaient modelées avec un réalisme si dépouillé qu'elles auraient pu être des produits de l'Amérique du Nord d'aujourd'hui.

Même si l'on admet que certains « faux » aient pu s'immiscer dans ces collections, l'on est obligé de reconnaître qu'il existe un style typiquement américain en ce qui concerne aussi bien les poteries, que les peintures et la vannerie.

Cependant, la perfection des formes disparaît facilement et on sent parfois un certain manque d'inspiration. C'est là, bien sûr, le plus grand recul culturel des Indiens d'Amérique du Nord. Ils s'inspiraient des cultures de chasseurs de Sibérie, et des cultures de fermiers d'Amérique centrale, deux centres qui étaient très éloignés du nord-ouest de l'Amérique.

Dans les œuvres d'art plus récentes, la disparition de l'inspiration coïncide avec les progrès de l'influence européenne. Les peintures des Indiens Navahos, restèrent, elles, à l'abri de cette influence. Dessinées dans un style très édulcoré et mécanique, sur le sol avec du sable de différentes couleurs, ces peintures jouent un rôle dans les cérémonies religieuses, à la fin desquelles elles sont effacées. Les cérémonies sont basées sur des concepts anciens et le rôle de ces peintures de sable est de guérir les maladies. Les maladies sont soignées à l'aide d'herbes appropriées et le dieu que représentent ces herbes est dessiné en même temps sur le sol. On provoque un état

de suggestion dans l'esprit du malade, à l'aide de chants, puis on le transporte et on l'allonge sur le dessin et là, on lui fait boire une infusion.

On a réuni des chants traditionnels indigènes et on s'est aperçu que les styles poétiques et musicaux correspondent à des styles d'arts plastiques. Chez les Esquimaux, c'est l'individualisme et la liberté des formes qui dominent. Chez les peuples du sud-ouest — Indiens Pueblos, et Navahos — le style est plutôt abstrait, raffiné et s'accorde avec le cadre montagneux et désertique où ils vivent. Le même style se rencontre au Pérou, dans les Andes.

L'existence primitive des Indiens chasseurs d'Amérique du Nord fut sans doute plus parfaite, par son harmonie totale avec la nature, que celle de tout autre groupe semblable des autres parties du monde. Leur austérité, jointe à une intensité artistique et religieuse, s'exprima moins ouvertement dans leur art que dans des fragments de leur littérature orale — y compris les souvenirs de quelques chefs indiens publiés à notre époque, qui ont été préservés.

Les relations entre les Indiens d'Amérique du Sud et les cultures évoluées du Pérou, ne sont pas encore bien connues. C'est en partie parce que l'on n'a pas fait assez de recherches chez les peuples qui vivent encore aujourd'hui comme à l'époque de la Conquête, à un niveau de culture qui se situe à mi-chemin entre la chasse et l'agriculture. Des motifs décoratifs de l'art des cultures évoluées furent souvent très largement diffusés parmi les

85. (ci-contre, à gauche) **Bol à pipes représentant un guerrier, du tumulus de Spiro.** Comté de Flore, Oklahoma, U.S.A. 1200-1600; hauteur : 25,4 cm. Musée de l'Indien d'Amérique, Fondation Heye, New York. Cette petite statue de pierre, représentant un guerrier prêt à scalper son ennemi prostré, montre l'apogée de l'art de la culture Woodlands.

86, 87. (ci-contre) **Vases peints, l'un de la Colombie, l'autre de l'Équateur.** Hauteurs : 52 cm, 67 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Des dessins semblables ornant des tissus andins, ont probablement fourni un modèle à ces spirales géométriques simplifiées.

88. **Vase noir poli en forme de tête de dieu à dents de jaguar, du Pérou.** Culture Chavin. 300 apr. J.-C.; hauteur : 21 cm.

89. **Stèle en bois sculpté avec un visage humain, Pérou.** Hauteur : 1,67 m. 88 et 89 : Museum für Völkerkunde, Munich. Le motif de la tête en Amérique du Sud prit de nombreuses formes, certaines très évoluées (88) d'autres rudimentaires (89). Les sources du style Chavin sont encore inconnues, mais l'expression de certaines têtes en céramique suggère une influence possible de la période Han en Chine.



peuples primitifs dont l'organisation sociale et les principes religieux demeurèrent à l'abri de toute influence extérieure. Les migrations tribales et les fluctuations linguistiques en Amérique du Sud sont encore mal connues et nous ne savons pas encore à quelle époque arrivèrent les premiers habitants.

L'ASIE ET L'AMÉRIQUE

Il est difficile de dire exactement quand et comment l'influence asiatique, traversant le Pacifique, se fit sentir dans les cultures évoluées d'Amérique. Aucune histoire, écrite ou orale, n'en parle, et on ne peut que faire des suppositions basées sur les faits culturels habituels, que l'on sépare en deux catégories :

- 1 motifs des cultures de chasseurs — le style animalier des peintures rupestres (en particulier le style « rayons X ») et les motifs chamanistes;
- 2 motifs associés aux agriculteurs primitifs et les caractères qui indiquent des relations avec les cultures évoluées d'Asie. Dans cette dernière catégorie, plaçons certains motifs tels l'arabesque ou le méandre. L'art des fermiers primitifs et leurs croyances sont illustrés en Amérique par les motifs de la tête de mort et du scalp qui viennent de la chasse aux têtes, ainsi que par le motif du tigre que l'on trouve sur des emblèmes chinois archaïques ornant des bronzes Shang et Chou.

Même si ces influences venues de l'Ancien Monde furent

profondes, du fait de l'éloignement de l'Amérique, elles furent nécessairement épisodiques, et l'échange culturel ne fut jamais continu. Du fait de leur isolement, les cultures évoluées américaines restèrent très proches des cultures primitives dont elles étaient issues. Elles mirent en valeur et amplifièrent les œuvres des cultures primitives précédentes, mais ne s'en séparèrent jamais totalement. Au lieu de cela, elles apportèrent perfection et raffinement à ce qui avait été fait avant elles, à tel point que, au Pérou, par exemple, leur art s'éteignit par manque de souplesse, et qu'au Mexique il se perdit dans des complications exagérées.

Dès la période néolithique, chez les peuples qui vivaient le long des côtes du Pacifique, la technique de navigation et de construction d'embarcations, a dû être très avancée. Des recherches faites dans les îles d'Océanie ont permis de prouver que, dès la première moitié de la période Han (les deux derniers siècles av. J.-C.) on était allé, par la mer, d'Asie jusqu'aux archipels de l'est de la Polynésie, et il n'y a pas de raison pour qu'on ne soit pas allé jusqu'en Amérique. Toute la côte ouest de l'Amérique reçut des influences venues d'Asie, soit par le détroit de Béring, soit par le Pacifique, même pendant le premier millénaire av. J.-C. Ce qui semble bizarre, c'est qu'une technique, pourtant très utile, ne soit pas parvenue en Amérique. La disparition de la roue, y compris le tour du potier, est surprenante. Il est difficile d'imaginer comment une invention comme celle-ci a pu se perdre.

L'Afrique

LES SOURCES DE L'ART AFRICAIN

En Afrique, tous les mouvements culturels que nous avons suivis à travers tous les continents, semblent finalement converger et coexister sans vraiment s'influencer. Il y a des chefs-d'œuvre de l'art rupestre des chasseurs primitifs au cœur du Sahara et au cap de Bonne-Espérance; il y a aussi un art fermier homogène dans toutes les régions d'Afrique centrale et occidentale. Enfin, en Afrique du Nord, on trouve d'innombrables vestiges des influences des cultures évoluées méditerranéennes, venues avant et après l'apparition de l'Islam.

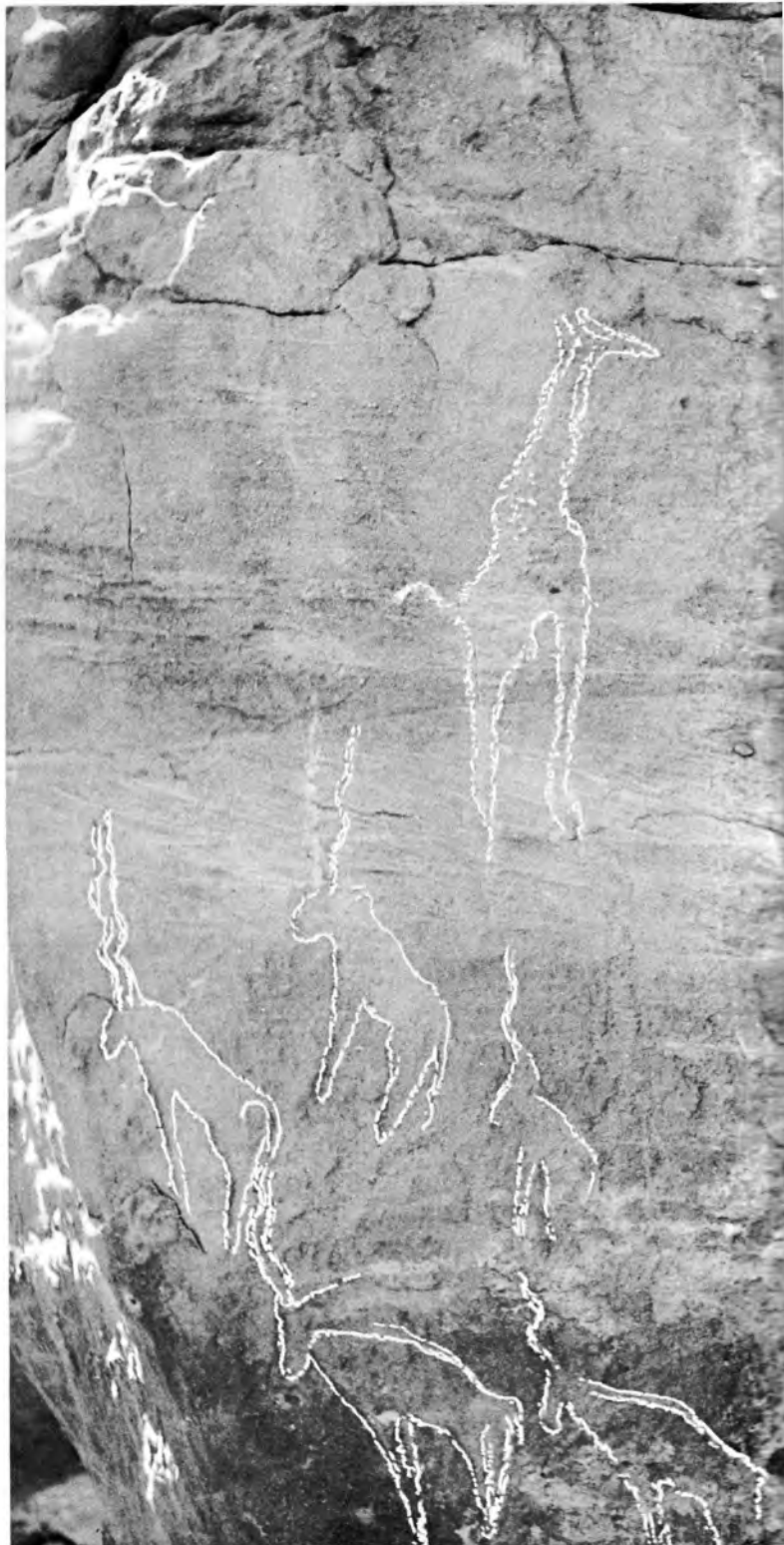
L'art de l'Afrique n'est pas plus uniforme que sa géographie. La race africaine n'est pas une race de « noirs » primitifs et l'Afrique est un continent qui a une histoire ancienne, bien que certains semblent l'oublier. Les habitants sont d'origine locale ou asiatique. Les différences culturelles, ethniques et linguistiques sont prononcées. L'histoire de leur passé, bien qu'obscur, n'est pas celle d'un peuple isolé. Depuis les temps où vivaient les plus anciens hominidés que l'on connaisse, il y a un million d'années, dans les gorges de l'Olduvai, l'Afrique a joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité. Les influences gréco-romaines et celles de l'Égypte antique relient le Soudan et les pays du Niger à l'Europe méditerranéenne. Les influences indonésiennes relient Madagascar et l'Afrique orientale à l'Asie du Sud-Est et à la civilisation chinoise de la période Shang. L'Islam relie l'Afrique du Nord (y compris le haut Nil et le Niger) au Moyen-Orient et à l'Espagne.

Les principaux types de cultures préhistoriques ont survécu sous leur forme originale malgré le long processus d'assimilation des influences extérieures (on trouve des cultures de chasseurs que n'a pas touchées l'agriculture chez les Boschimans du désert de Kalahari, et des cultures de fermiers archaïques restèrent absolument intactes jusqu'à l'arrivée des Européens en Afrique noire). Malgré ce fait, il y a des zones où des styles artistiques hybrides sont nés du contact entre différentes cultures et changèrent à la suite d'autres contacts avec les cultures évoluées de la Méditerranée.

Ce que l'on appelle aujourd'hui art africain ou art nègre ne s'applique pas à l'art de tout le continent, mais d'une vaste région habitée par des peuples fermiers d'origine bantoue et qui s'étend de la Guinée, à l'ouest, jusqu'au Katanga, au sud-est. En d'autres termes, la majorité de l'art africain se situe dans les régions arrosées par le Niger, le Congo et leurs affluents. À l'est et au sud de cette zone, depuis les hauts plateaux d'Abyssinie jusqu'aux colonies européennes d'Afrique du Sud, vit une population sobre qui pratique l'élevage et qui connaît à peine les arts plastiques, bien que les objets soient ornés de dessins très simples.


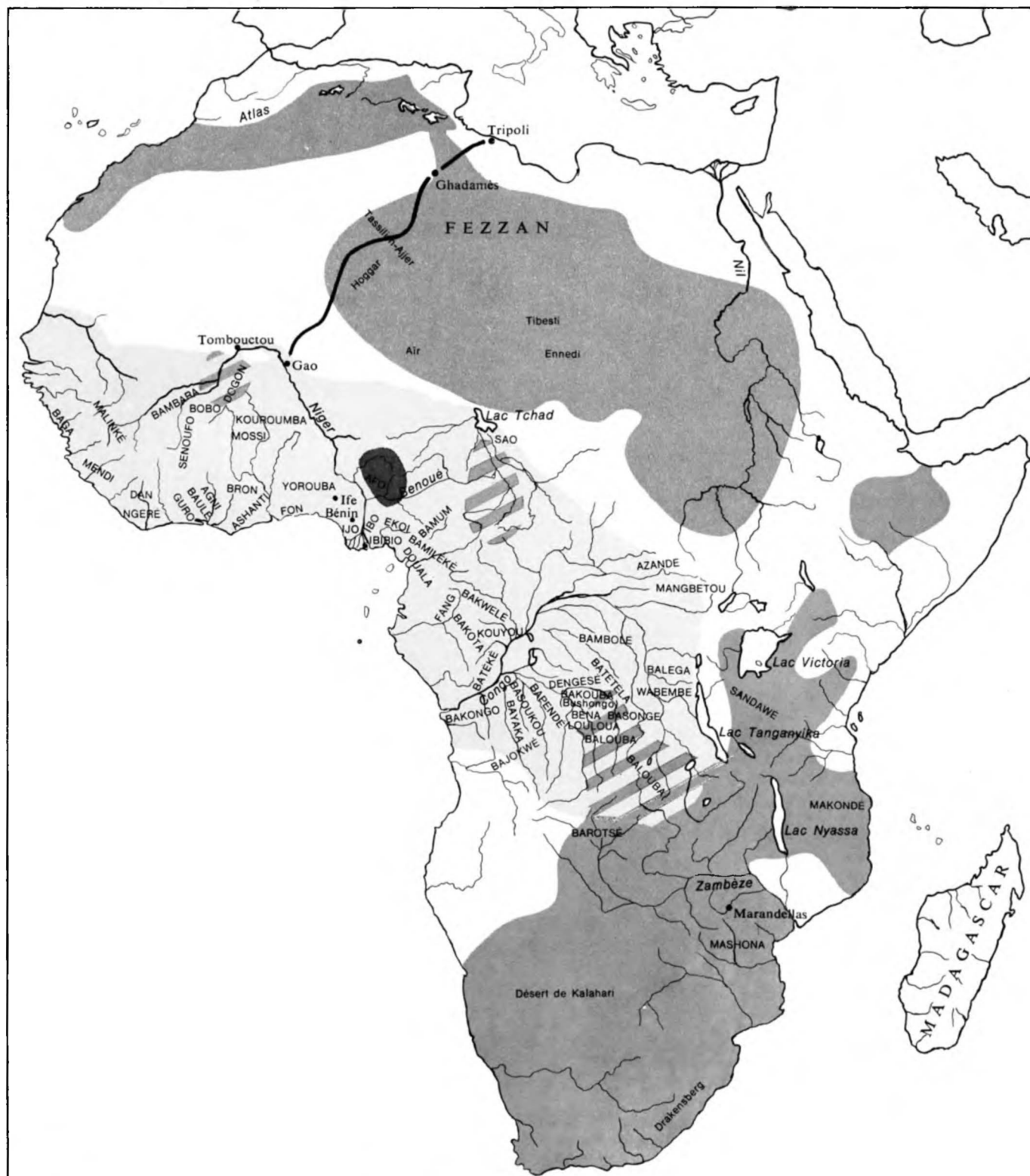
En fait, la population noire d'Afrique a émigré régulièrement vers le sud, par vagues successives. Les plus anciennes découvertes de l'art des fermiers africains ont été faites dans le Nigeria oriental et prouvent l'existence de cultures de fermiers assez évolués qui exécutèrent des sculptures en terre cuite, plusieurs siècles av. J.-C.

Cette migration cessa il y a seulement un siècle, lors-



90. Gravures sur roche préhistoriques représentant des antilopes et des girafes, Wadi Masauda, Fezzan, redessinées à la craie. Depuis la haute vallée du Nil jusqu'aux montagnes de l'Atlas, le Sahara est riche en art rupestre qui montre le gibier, abondant autrefois, dans les pâturages qui occupaient à cette époque l'emplacement du désert.


CARTE J : L'AFRIQUE



Culture Nok



Art rupestre



Sculpture nègre

La « route des chars »



91. Statue Dogon représentant un couple ancestral sculpté dans le bois, du Mali. Hauteur : 66,5 cm. Rietberg Museum, Collection Von der Heydt, Zürich. Comme les célèbres masques Dogon, presque stylisés, les figures ont des formes allongées qui les apparentent aux styles pré-arabes d'Afrique du Nord.

qu'elle rencontra un mouvement opposé — celui des colons blancs du Cap — qui avait commencé au début du ^{xvii}^e siècle. Les Pygmées de la forêt du Congo et les Boschimans du désert de Kalahari sont des descendants de simples chasseurs et de peuples qui vivaient de leurs cueillettes. Les Pygmées, qui font partie de l'Afrique noire, n'ont pas d'art; les Boschimans et les Hottentots — qui ont la même origine mais qui ont disparu aujourd'hui — ont, par contre, produit des gravures et des peintures rupestres dans le plus pur style chasseur, qui les ont rendus célèbres.

L'art d'Afrique du Nord est islamique et, par conséquent, d'origine moyen-orientale. On ne le considère pas en général comme un art africain, mais il ne faut pas oublier que les formes et les couleurs introduites par les Arabes aux ^{vii}^e et ^{viii}^e siècles apr. J.-C. se sont fort bien mêlées à l'art des anciens Berbères qui occupaient les terres situées au nord et à l'ouest du Sahara. L'art islamique rayonna au sud du Sahara et parfois tout au fond de l'Afrique noire; cependant, il ne fut pas totalement assimilé. Les lignes décoratives très stylisées de l'art islamique ne s'accordent pas totalement avec le sens des formes très dynamique et plastique de l'art nègre. Il faut noter que dans les régions où ces deux arts entrent en contact, la sculpture a tendance à se styliser et à devenir monumentale (comme dans les masques Dogon et Bambara de Mali, par exemple), alors que les couleurs islamiques, dans les tissus, furent adoptées par les peuples des côtes du golfe de Guinée.

L'ART DE L'ÂGE DE PIERRE EN AFRIQUE

A l'époque où les peuples noirs ne s'étaient pas encore beaucoup éloignés d'un centre ancestral situé sans doute aux environs du lac Tchad, le Sahara était un parc immense, arrosé par de grands fleuves et où le gibier abondait. Pendant le Pléistocène, lorsque les glaciers avancèrent puis reculèrent à plusieurs reprises en Europe, les pluies firent du Sahara une région agréable pour les hominidés et les hommes de Néanderthal; on y a trouvé de nombreux outils en silex qui leur avaient appartenu. Une période plus sèche au début de l'âge de pierre fut suivie d'une phase humide pendant laquelle les chasseurs primitifs se nourrissent de la chair des éléphants, hippopotames, crocodiles, girafes, buffles et autres animaux sauvages.

Les peintures rupestres sont tout ce qui nous reste pour illustrer les mouvements culturels de ce temps. Dans les montagnes de l'Atlas, en Algérie, il y a des gravures monumentales qui sont la preuve indubitable d'une diffusion vers le sud du style franco-cantabrique. De façon curieuse, ce style imposant et plein d'élégance ne laissa aucune trace dans le sud de l'Espagne, mais, se confinant dans les provinces basques espagnoles, il passa directement en Afrique du Nord où il fleurit de façon étonnante. Puis, passant par l'Afrique orientale, il parvint à la pointe extrême du continent.

Les célèbres peintures rupestres des hauts plateaux désolés de Tassili-n-Ajjer, au cœur du Sahara (à égale distance à peu près entre la Méditerranée et le cours

moyen du Niger) nous fournissent un document très animé sur la vie de l'homme à l'époque néolithique. On les connaissait par des récits de voyageurs du XIX^e siècle; elles furent reproduites en 1959 par l'explorateur français Henri Lhote.

Lhote, dans une étude de réputation aujourd'hui mondiale, classe les peintures rupestres du Sahara d'une manière très satisfaisante. Car, dans le seul Tassili, on a dénombré quelque vingt mille figures superposées, juxtaposées ou se chevauchant et qui, de toute évidence, appartiennent à une longue série de périodes artistiques de durée incertaine.

Les plus anciennes peintures semblent être celles qui représentent des figures aux têtes rondes, sans traits ou presque, que l'on fait remonter au début du Néolithique, vers 8000 av. J.-C. Parfois les têtes sont ornées de cornes ou de plumes et leur ressemblance avec des hommes de l'espace coiffés de casques à antenne, les ont fait surnommer les « Martiens ». Ce sont, en général, des peintures monochromes qui représentent des chasseurs armés d'arcs et de flèches et des femmes qui semblent faire des gestes suppliants de la main. Ces peintures d'êtres humains énigmatiques sont empreintes d'un intense sentiment religieux, tandis que les peintures et gravures représentant des animaux ont le réalisme caractéristique du style des chasseurs. D'autres peintures et sculptures, plus grandes, les accompagnent. Elles sont d'un autre type et furent réalisées par un autre peuple qui, cependant, de toute évidence, chassait le même bœuf sauvage, le *bubalus antiquus*, qui est représenté dans les deux styles. On ne sait pas si ces deux peuples coexistèrent entre 8000 et 6000 av. J.-C., ni d'où ils venaient, ni si l'un d'eux précéda l'autre. Il semble cependant, d'après les scarifications dessinées sur les figures aux têtes rondes et qui ressemblent à celles que l'on voit aujourd'hui sur la peau de nombreux Africains de l'Ouest, que c'était là un peuple négroïde qui avait quitté le lac Tchad et émigré vers le nord; par contre, les traits « européens » des figures plus grandes, du second type, laissent penser que les artistes qui les firent appartenaient à un peuple d'origine méditerranéenne ou moyen-orientale.

Le groupe suivant de peintures commence à apparaître vers le cinquième millénaire av. J.-C. et coïncide avec l'arrivée de plusieurs vagues de bergers venus de l'Est, sans doute du haut Nil. Les peintures rupestres représentent de vastes troupeaux et montrent qu'avec les premiers bergers vinrent des moutons et des chèvres (de même race que ceux que gardent aujourd'hui les Touareg au Sahara), suivis plus tard de grands troupeaux de bœufs. L'analyse des cendres provenant des foyers qu'ils avaient allumés a permis d'établir les dates de leur arrivée : 3500-2500 av. J.-C. Mais le style pastoral a sans doute duré pendant plusieurs milliers d'années. Il semble que les bergers aient été un peuple « nilothique »; ils avaient la peau cuivrée, comme les Éthiopiens; mais ils ont dû s'assimiler aux habitants qui peuplaient ces régions avant eux, car on trouve des scènes de pêche et de chasse, alors que l'on sait qu'ils se fixèrent dans des villages ou menèrent une vie semi-nomade tout en gardant les troupeaux. A cette époque, le Sahara était encore une terre fertile,



92. Poteau Bangwa en bois sculpté, Cameroun. Hauteur : 2,98 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Motif très ancien des cultures des fermiers d'Asie du Sud-Est, très répandu en Afrique équatoriale : l'arbre généalogique fait de figures d'ancêtres accroupis. Les Bangwa sont un sous-groupe des Bamiléké (voir carte J).



93. Figure Bangwa d'ancêtre debout. Hauteur : 92 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Cette figure est typique du motif des genoux fléchis dans la sculpture africaine.

mais l'étude de pollen fossilisé révèle que vers 2000 av. J.-C. la grande dessiccation de l'Afrique du Nord avait déjà commencé.

Le climat tropical, moite, que connaissaient les chasseurs du Néolithique qui produisirent les premières peintures rupestres avait été supplanté par un climat méditerranéen et la végétation de la période pastorale. Le *bubalus antiquus*, l'hippopotame et le rhinocéros disparurent, tandis que l'éléphant se retirait vers des régions herbagées où il survécut jusqu'à l'époque des Carthaginois (les éléphants d'Hannibal avaient dû être capturés et entraînés à se battre au sud de la Tunisie et de l'Algérie actuelles). A la fin de la période pastorale, le Sahara ressemblait à la savane du haut Niger et du sud du Soudan d'aujourd'hui, mais déjà l'aridité commençait à croître.

D'autres changements se préparaient aussi. C'est à cette époque que l'on commença de domestiquer le cheval, au Moyen-Orient. Vers 1200 av. J.-C., des peuples guerriers vivant sur la côte méditerranéenne de l'Afrique s'équipèrent de chars et firent des incursions à l'intérieur des terres. Aussitôt, un nouveau style de peintures rupestres apparaît sur les parois des abris rocheux de Tassili, dû à l'influence de modèles égyptiens de la XVIII^e dynastie (1557-1304 av. J.-C.), et représentant des guerriers sur des chars.

Le peuple envahisseur et les bergers locaux nous ont tous deux laissé des souvenirs de cette guerre. Il y a de

(Suite page 161)

82. (ci-contre) **Bétail**. Période bovidienne 5000-1200 av. J.-C. Peinture rupestre polychrome; largeur 3 m. Abri sous roche de Jabbar, Tassili-n-Ajjer, Algérie. Les frontières de l'art africain reculent de plus en plus loin dans le temps. Nous savons maintenant que les peintures rupestres dans ce qui, autrefois, était le fertile Sahara, sont au moins aussi anciennes que l'art des grottes de l'Espagne orientale (style du « Levant espagnol » ou chasseur « secondaire », 5000-2000 av. J.-C.). Ce troupeau en marche, peint en plusieurs couleurs d'un trait ferme, fait partie des découvertes faites en 1957 par Henri Lhote, dans le Sahara central. Les artistes étaient des bergers nomades, d'où le nom de période « bovidienne », venant de l'est. Leur style s'inspire du style chasseur du Levant espagnol et fut transmis aux chasseurs du Cap, à l'autre bout de l'Afrique. Les Boschimans du désert de Kalahari pratiquèrent le style rupestre jusqu'au milieu du XIX^e siècle.





83. (ci-contre) La « dame blanche » de **Aouanrheth**. Période « bovidienne ». 5000-1200 av. J.-C. Copie d'une peinture rupestre; hauteur de la figure : 1,10 m. Tassili-n-Ajjer, Algérie. Cette peinture pleine de rythme et de vigueur qui représente une prêtresse ou une déesse qui danse, est superposée à des figures qui se battent ou qui chassent. Ici apparaît nettement l'intérêt porté par les fermiers primitifs à la peinture de la figure humaine en mouvement. Le lien entre ce réalisme anthropomorphe et les croyances de fertilité apparaît ici dans le champ de blé stylisé qui flotte au-dessus de la coiffure à cornes de la figure. Dans les danses rituelles d'Afrique occidentale, aujourd'hui, on retrouve les mêmes franges ondoyantes aux bras et aux hanches. Remarquer les scarifications réalistes sur la peau et les objets magiques dans les mains, ainsi qu'une autre version du même sujet, plus bas.

84. (en haut à droite.) **Main humaine et trois figures**. Préhistoire. Copie d'une peinture rupestre. (24 cm) Wadi Sera, Libye.

85. (en bas à droite.) **Main humaine et points**. Date inconnue. Copie d'une peinture rupestre; hauteur : 26 cm. Région de Domboshawa, Rhodésie. Le motif des mains montre la continuité de l'art rupestre des cultures de chasseurs, tandis qu'il se répandait depuis les grottes d'Europe occidentale (2) jusqu'en Afrique du Sud, (85) en passant par l'Afrique du Nord (84). Plus tard, des figures de danseurs et d'un chasseur ont été peintes par-dessus les deux mains africaines.

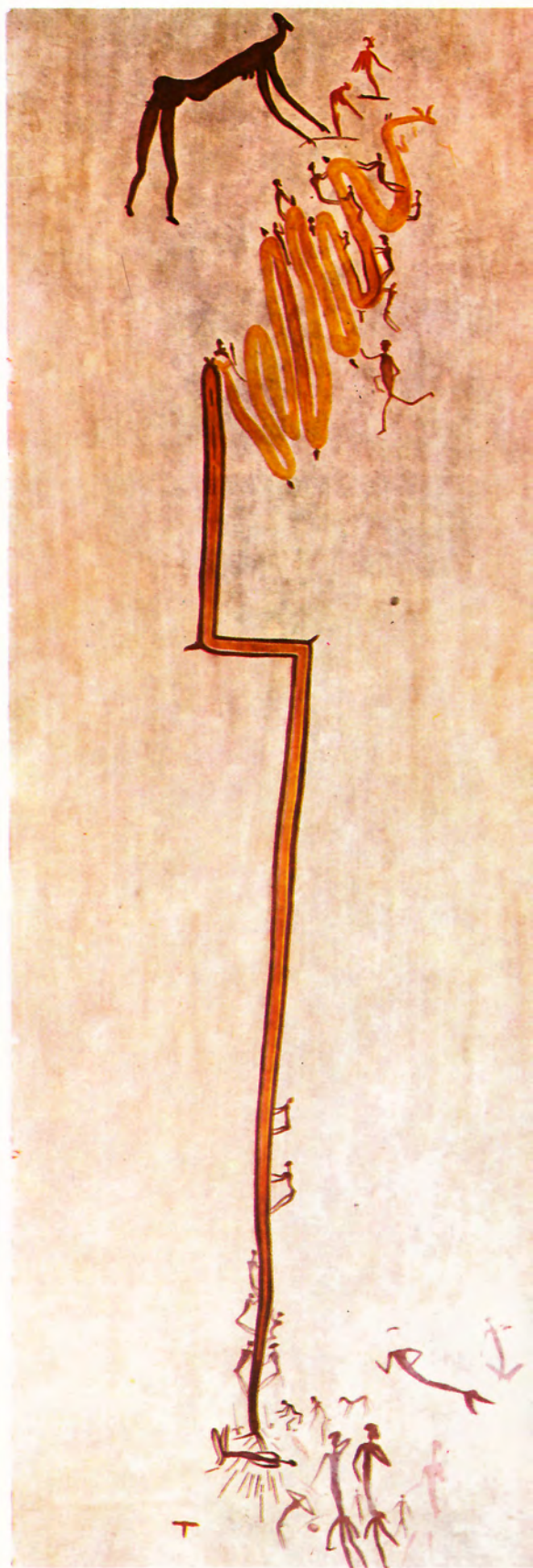




86. Bétail et figures stylisées (détail). Période bovidienne. 5000-1200 av. J.-C. Copie d'une peinture rupestre. Largeur : 2,10 m. Abri sous roche de Ti-n-Tazarift, Tassili-n-Ajjer, Algérie. Peinture plus stylisée de la période des bergers (82, 83). Les formes au centre et à droite, représentent peut-être des huttes ou des enclos à bétail. On n'est pas sûr de ce que signifient les figures à tête d'animal.

87. (ci-contre, à gauche) Bataille d'archers (détail). Copie d'une peinture rupestre. Khargur-Talch, Libye. Cette peinture vibrante d'action représente une bataille, pour s'approprier, semble-t-il, un taureau. Des deux côtés les flèches volent. La figure du bas, à droite, porte un masque d'animal. Les lignes rappellent les peintures rupestres du Levant espagnol.

88. (ci-contre, à droite) « Cérémonie de la pluie », appelée aussi : « l'arbre de vie ». Date inconnue. Copie d'une peinture rupestre; hauteur : 2,13 m. Waltondale Farm, Marandellas, Rhodésie. La cérémonie de la pluie est une tentative des gens de communiquer avec les esprits célestes. Les mythes Wahungwe, d'Afrique orientale, expliquent ainsi cette scène : une vierge de la maison royale est enterrée vivante au pied de l'arbre. Lorsque cet arbre touche le ciel, un serpent sort des branches en rampant et envoie la pluie qui jaillit sur le corps de la jeune fille. Dans le ciel, au-dessus du serpent, on voit une déesse.



89. (ci-dessous) **Chasse au rhinocéros.** Date inconnue. Copie d'une peinture rupestre; largeur : 80 cm. Naukluft, Afrique du Sud-Ouest.

92. (pages 152 et 153) **Grande peinture composite.** Date inconnue; copie d'une peinture rupestre. Largeur : 7,20 m. Grotte de Mtoko, Rhodésie. Même en Afrique du Sud, le style chasseur demeure intact. Comme la bataille, au n° 87, cette chasse au rhinocéros rappelle les peintures du Levant espagnol, tandis que la grande scène composite du n° 92 montre un autre aspect de l'art rupestre. Cette peinture Mtoko

est l'œuvre de plusieurs artistes de générations différentes. Les détails en sont pleins d'intérêt. On remarque des chevaux, des zèbres, des gnous, des élans, des antilopes, des babouins — tous dessinés avec élégance — et bien sûr, figures humaines dont quelques-unes portent des masques. En haut, l'éléphant dessiné à une grande échelle est manifestement l'une des plus anciennes peintures du site. La double ligne zigzagante qui coupe la fresque au milieu est sans doute un serpent de pluie (voir n° 88). Les quatre formes étranges en bas à gauche représentent peut-être des montagnes ou un village.



90. (à droite) **Tissu Bambara, du Mali, Afrique occidentale** (détail). xix^e siècle. Coton imprimé; longueur de la pièce : 1,30 m. Rietberg Museum, Zürich. Ce même dessin est répété sur toute la longueur de la pièce. Il est formé d'une stylisation d'une rangée d'ancêtres accroupis superposés — motif familier en Asie du Sud-Est. L'aspect austère du dessin est dû à l'influence de l'Islam au sud du Sahara.



91. (ci-dessous) **Figure de proue sculptée, de Douala, Cameroun.** Fin du xix^e siècle. Bois peint; hauteur : 80 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Cette fantaisie charmante qui montre des créatures mythologiques et des Européens en uniforme est exécutée avec un remarquable sens de la composition. Cette vitalité est typique de l'art nègre; remarquer la forte ressemblance avec les figures de proue de Mélanésie. C'est là un indice de la diffusion des motifs anciens de par le monde.



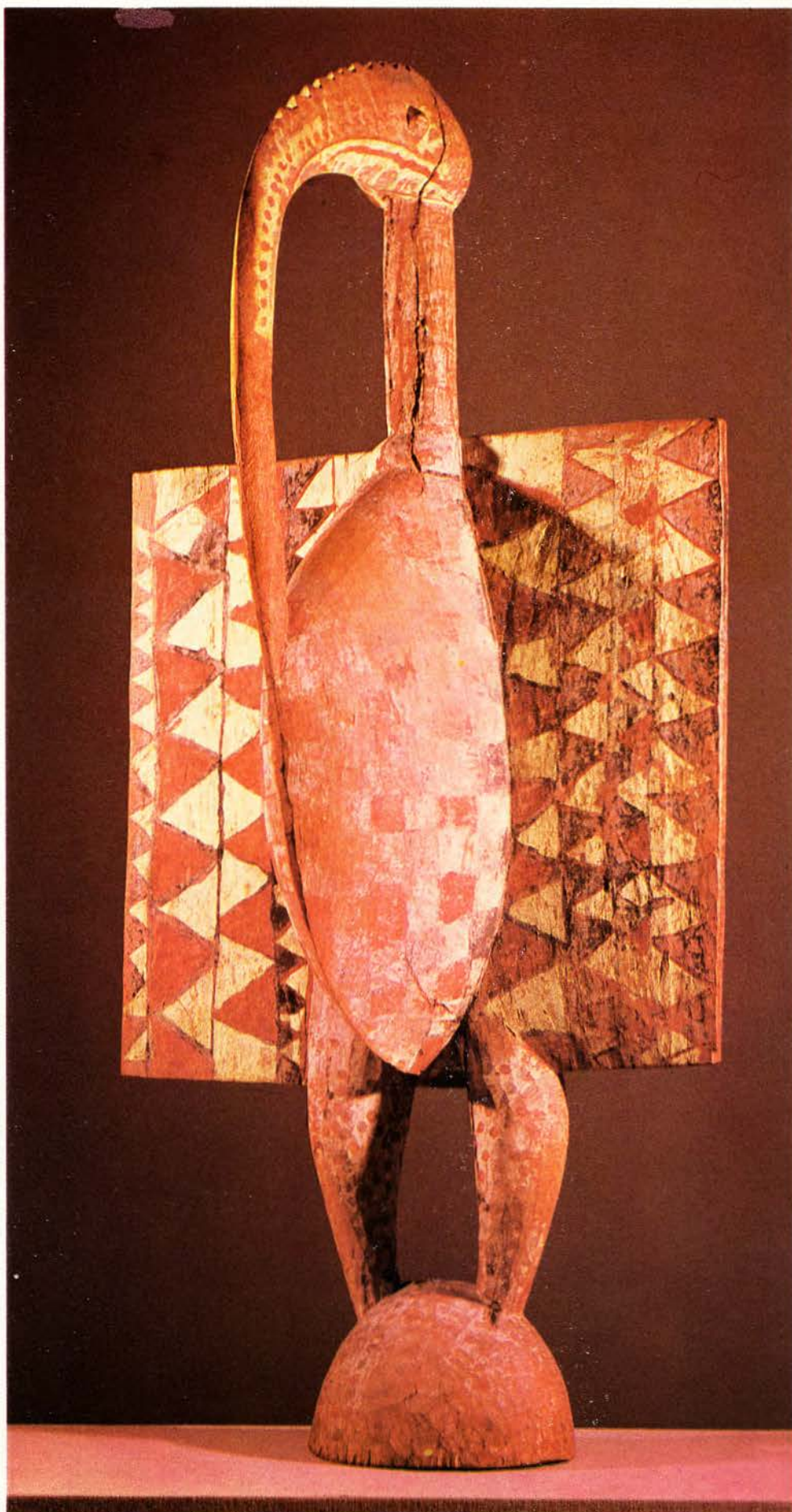






93. (à gauche) Coiffure de danse Kurumba en forme de tête d'antilope, Aribinda (Haute-Volta) Afrique occidentale. xx^e siècle. Bois peint, hauteur : 1,09 m. Museum für Völkerkunde, Munich.

94. Figure Sénoufo, représentant un oiseau debout, Côte d'Ivoire. Afrique occidentale. Bois peint; hauteur : 1,41 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Les Kurumbas et les Sénufos sont deux peuples voisins que sépare la frontière entre deux républiques africaines. L'art de la région du moyen Niger qui s'étend entre le Sahara et les forêts côtières est empreint d'une élégance sèche qui transparait dans ces deux pièces. Les formes de l'art chasseur furent reprises par les tribus de cultivateurs (Dogon, Bambara, Mossi, etc.), mais l'influence de l'Islam conféra à leurs œuvres une certaine rigidité. Les têtes d'antilope sont portées par les danseurs pendant les rites funéraires et ceux des semailles. L'oiseau (n° 94) porte sur son dos des figures généalogiques et jouait sans doute un rôle dans le culte des ancêtres. Dessins et couleurs sur les ailes rectangulaires et conventionnelles, rappellent l'art mélanésien.







95. (ci-contre, en haut à gauche) Tête Oni d'Ifé, d'Ifé, Nigeria. XIII^e-XIV^e siècle; bronze; hauteur : 36 cm.

96. (ci-contre, en haut à droite) Masque du Bénin, Nigeria. Probablement XVI^e siècle. Ivoire; hauteur : 19 cm.

97. (ci-contre, en bas à gauche) Tête de reine mère (iyoba) du Bénin, Nigeria. XVI^e siècle sans doute; bronze; hauteur : 39 cm. 95, 96, 97 : British Museum, Londres.

98. (ci-contre, en bas à droite) Masque de société secrète de la tribu Dan, Libéria. Date inconnue; bois; hauteur : 24 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les masques et les têtes d'Afrique occidentale sont des chefs-d'œuvre de l'art nègre et offrent une variété d'imagination considérable. Le contraste entre les sculptures d'Ifé et du Bénin d'une part et les masques symboliques conventionnels d'autre part, est peut-être dû à des influences méditerranéennes.

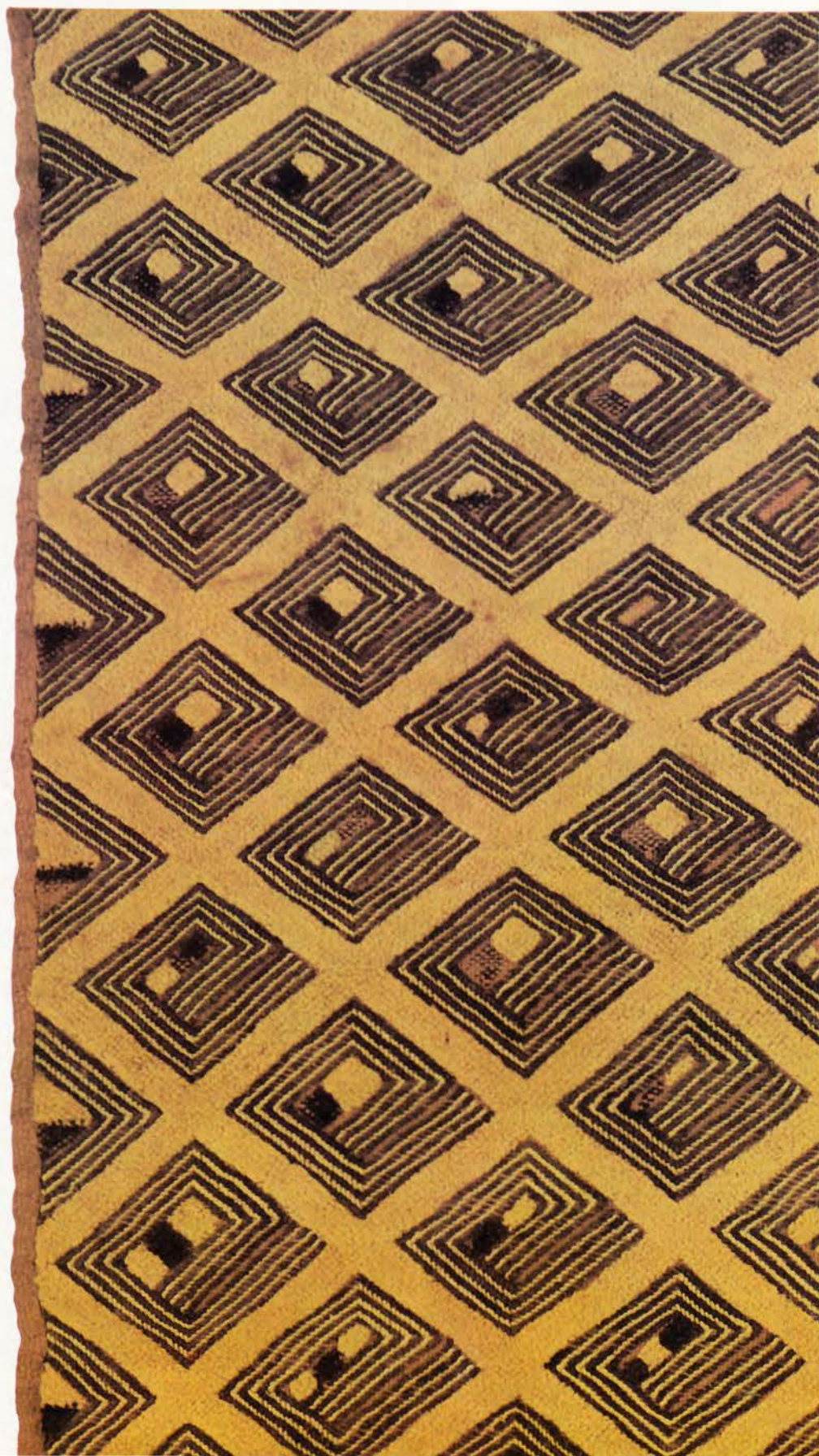
99. Chasseur portant une antilope. Bénin, Nigeria. Sans doute fin du XIX^e siècle. Bronze; hauteur : 37 cm. British Museum, Londres. Les bronzes d'Ifé et du Bénin (95, 97) font partie des grandes œuvres d'art mondiales. C'est d'Ifé que le Bénin apprit à couler le bronze, vers 1280, et il créa un art expressionniste robuste mais un peu lourd, qui lui est particulier. Ici, nous avons une caricature bienveillante.

100. (ci-dessous, à gauche) **Figure féminine Bena Lulua, du sud-est du Congo.** XIX^e siècle. Bois peint; hauteur : 28 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Au Congo, la sculpture suit la tradition tribale, mais chaque variante locale ajoute à la richesse des formes. Cette figure féminine est représentée avec un nombril démesuré

et dans la position aux genoux fléchis caractéristique de l'art océanique.

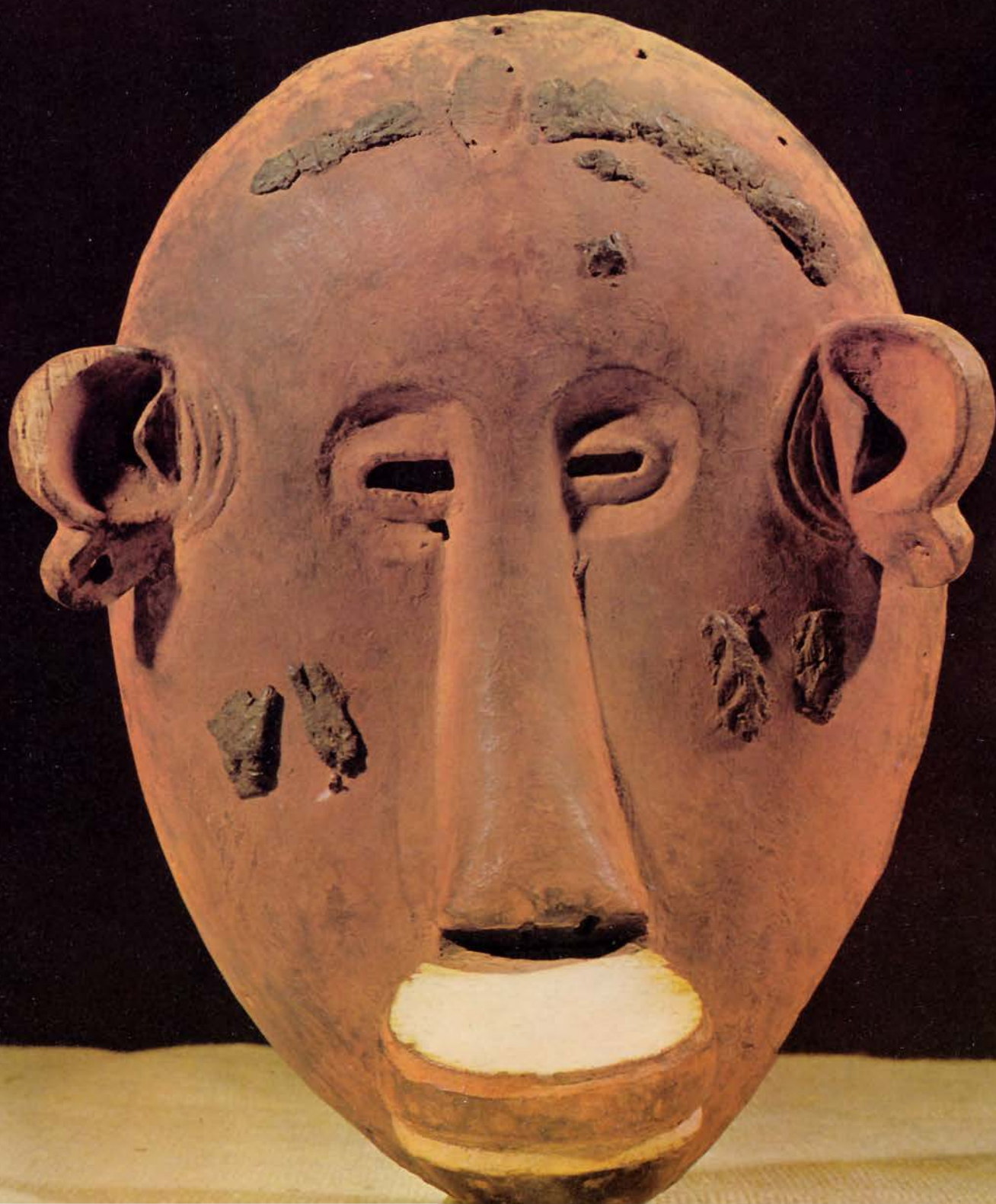
101. (ci-dessous) **Tissu Bakouba** (appelé « velours Kasai »; de Kasai, Congo; (détail). XIX^e siècle. Raphia; hauteur de la pièce : 71 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Le traitement de la spirale, sur

cette tapisserie aux tons agréables du Congo occidental, comprend un motif comparable à « l'œil de jaguar » des textiles péruviens. (n° 79).



102. Masque de singe Makondé du sud-est de la Tanzanie. xx^e siècle; bois; hauteur : 21 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. L'Afrique orientale (tout comme l'Afrique du Sud, au-dessous du Zambèze) appartient à une zone où les styles des chasseurs et des bergers domine et où l'on rencontre peu ou pas de sculpture dans le style des

fermiers. Les masques — tel ce masque de clown de la région côtière proche de la frontière du Mozambique — sont très rares. Les pâtes d'argile représentent peut-être des poils sur la tête du singe.



103. Masque féminin Bapendé, de Kwango, Congo. xix^e siècle; bois peint; hauteur : 32 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Portés par les danseurs pour faire fuir les mauvais esprits dans les cérémonies d'initiation, ces masques sont exécutés avec des volumes presque cubiques. Ici, les plans du

visage expriment la tendresse féminine. Le style Bapendé est l'un des douze styles tribaux ou locaux du Niger et du Congo. Des traditions créatrices très profondes sont encore vivaces dans de nombreuses régions africaines où d'anciens centres culturels ont existé, comme au Nigeria ou

dans le bas Congo. A la base de l'art nègre, se trouve une influence importante venue, par la mer, d'Asie du Sud-Est par Madagascar et l'Afrique orientale. La preuve la plus frappante en est le motif de la figure aux genoux fléchis (n° 100).



nombreuses scènes de batailles où l'on voit les indigènes armés de flèches et d'arcs, se battre contre les conquérants sur leurs chars et munis de javelots et de boucliers. Il est clair que les envahisseurs furent vainqueurs. Grâce aux peintures rupestres, Henri Lhote a pu retracer la « route des chars » des conquérants. Partant de la côte de la Tripolitaine, elle traverse Ghadamès, le Tassili et le Hoggar et s'arrête à Gao, sur le Niger. On a trouvé plusieurs types de chars et l'archéologue français Monod pense que le char muni d'un seul limon correspond à une migration venue de l'Ouest (de ce qui aujourd'hui est le sud du Maroc); le char à deux limons, lui, vint de l'Est avec une autre vague d'envahisseurs. Vers 600 av. J.-C. l'homme apprit à se servir du cheval comme monture — fait illustré dans les peintures rupestres — et le char ainsi que les premiers moyens de transport ne furent plus utilisés. Enfin, dans les premières décades du 1^{er} siècle av. J.-C., le chameau fait son apparition, et avec lui, la dernière vague d'émigrants. On a trouvé des représentations de chameaux montés par des guerriers, dans des peintures rupestres du Sahara dont certaines sont peut-être récentes.

Les descendants des bergers qui disparurent complètement à la suite des invasions et de l'apparition du désert, sont peut-être les Peuls ou les Fulanis de Haute-Volta ou du nord du Nigeria. Les Touareg du Sahara qui parlent berbère sont sans doute les descendants des envahisseurs. Cette dernière migration qui crée un lien entre le Niger et la Méditerranée, explique peut-être le réalisme nettement méditerranéen qui sous-tend la culture Ifé au Nigeria occidental, dont les bronzes splendides seront étudiés dans le paragraphe suivant.

Lhote conclut qu'il n'existe aucune preuve de l'existence de rapports entre le style pastoral saharien et les styles chasseurs précédents, d'une part, et ceux d'Afrique du Sud, d'autre part. Cependant, le style animalier monumental de la région franco-cantabrique est certainement représenté en Afrique du Nord par les contours très grands d'animaux incisés et polis sur des rochers ou des falaises de l'Atlas, même s'il n'y a pas de peintures. Le style de ces dessins incisés est le même dans la région franco-cantabrique, en Afrique du Nord et en Afrique du Sud. Le style qui met en scène des petites figures humaines en mouvement représente le style chasseur « secondaire » du Levant espagnol.

On trouve des peintures rupestres en Afrique du Sud, dans la région limitée au nord par le Zambèze. Elles sont d'époques diverses, les plus récentes ont été faites au milieu du XIX^e siècle. Les savants sont d'accord sur un point : elles sont l'œuvre des Boschimans qui ont conservé de nos jours une culture de chasseurs du Paléolithique. Cependant les groupes de chasseurs Boschimans sont en voie de disparition et l'on n'a pas pu étudier à loisir leur mode de vie et leurs traditions. Certains anthropologues et explorateurs des XIX^e et XX^e siècles ont parlé de leur culte de la lune et de leur étrange cosmologie, mais on ne les a malheureusement pas compris. Nous en savons seulement assez pour découvrir dans cette cosmologie des Boschimans une vie intérieure et artistique intense et vraiment noble. Il est trop tard maintenant

pour essayer de voir le rapport qu'il y a entre leurs idées et les représentations des peintures rupestres.

Les artistes d'Afrique du Sud ont souvent eu recours pour leurs gravures d'animaux à la méthode du piquetage qui représente les formes en arrachant de petits éclats à la roche, à l'aide d'une pierre. Cette méthode contraste avec les lignes incisées des premiers artistes. Il se peut que ces transformations aient été réalisées lorsque les animaux qui avaient servi de modèles eurent disparu du globe. S'il en est ainsi, c'est que, plus tard, les hommes s'intéressèrent suffisamment aux gravures pour les modifier. Cela peut nous permettre de comprendre les relations qui existent entre les incisions anciennes et les peintures rupestres plus récentes.

On a essayé de reconstituer l'ordre d'apparition des peintures rupestres en Afrique du Sud. James Walton a proposé le tableau suivant :

— un *style récent*, datant de la période européenne, vers 1830. Chevaux, ustensiles et pots de fer sont représentés avec, parfois, des animaux domestiques;

— un *style Bantou*, le précéda, entre 1620 et 1800. Ce style parvient à un haut degré de perfection; il a recours aux ombres et à la perspective et il représente des masques. C'est à cette époque que les Bantous arrivèrent du Nord et poussèrent les Boschimans hors des terres qu'ils avaient occupées pendant plusieurs millénaires. Walton n'attribue pas ces œuvres aux Bantous, mais il répugne à associer la qualité des peintures à la situation périlleuse des Boschimans à cette époque;

— les *styles pré-Bantous*, avant 1620, sont, à son sens, inclassables, et leur âge défie toute certitude.

Erik Holm, l'archéologue sud-africain, va plus loin, se basant sur la représentation d'animaux dans des peintures rupestres, animaux que l'on trouve de nos jours en Afrique du Sud — tel le *bubalus antiquus*. Ils sont semblables à ceux qui sont peints dans le Tassili et dans les autres régions du Sahara, ce qui donnerait les dates suivantes : en Afrique du Sud, les premières peintures apparaissent vers 11000 av. J.-C., en Afrique du Nord, vers 8000 av. J.-C. et en Europe occidentale, vers 12000 av. J.-C.

L'envergure de ces conjectures est quelque peu restreinte par les résultats obtenus par C. K. Cooke, dans ses tentatives pour mettre une date sur les peintures rupestres du sud du Matabeleland en Rhodésie.

Le *style I* de Cooke, commence vers 4000 av. J.-C. A son avis, toute expression artistique en Afrique du Sud appartient à la période connue sous le nom de « Wiltonienne ». Cooke ne pense pas que des peintures aient pu rester intactes plus de 6 000 ans, en plein air. Le *style I* comprend des animaux en mouvement et des figures humaines stylisées.

Le *style II* ne remonte pas au-delà de deux mille ans et comprend des contours d'animaux silhouettés et dont l'intérieur est coloré. Les figures humaines sont peintes sans dessin préliminaire.

Les *styles III, IV et V* représentent hommes et animaux avec de plus en plus de vie et s'arrêtent à l'arrivée des Européens.



94. Sculpture en bois Bakundu représentant dix figures humaines, Cameroun occidental. Hauteur : 44 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. On ne connaît pas le sens ni l'usage de cette pièce curieuse, mais la composition en est intéressante et représente peut-être une rangée d'ancêtres alignés d'une façon inhabituelle.

Les savants n'ont jamais essayé de relier l'art rupestre — qui traverse l'Afrique du nord au sud, en passant à l'est des grands lacs — à l'art nègre, qui occupe l'Ouest et le Centre. Cependant, nous l'avons vu, l'art boschimane de style bantou (pour utiliser le classement de Walton) atteint son apogée au moment précis où les Bantous noirs chassent les Boschimans de leurs terres ancestrales. De même, au nord de la zone d'art nègre, en Afrique occidentale, chez les Dogons sur le Niger, au Mali, on trouve des peintures rupestres stylisées, qui ressemblent, il est vrai, plus à des masques qu'à des animaux. Enfin, il y a des exemples isolés de peintures rupestres au sud de la zone d'art nègre, dans l'Angola du Nord. Peut-être qu'à part ces contacts minimes, il n'existe aucun lien entre ces deux arts. D'origines différentes, tous deux ont pu exister et évoluer côte à côte, sans jamais s'influencer l'un l'autre.

L'ART NÈGRE

L'art nègre proprement dit, et particulièrement la sculpture, est extrêmement uniforme et se confine à des régions où la population a un mode de vie nettement agricole. Il vient exclusivement des cultes d'ancêtres. Les symboles de la plante et de la graine — c'est-à-dire de la vie qui revient toujours, plus forte, après la mort — ont été les facteurs déterminants de la cosmologie de ces peuples paysans, et leur art tout entier est centré sur ces symboles. Leurs images représentent des ancêtres, leurs masques figurent les esprits des aïeux morts et dans leur art décoratif, ces deux motifs reviennent sans arrêt. Cette cosmologie et ce style artistique ont de profondes affinités avec ceux de l'Asie du Sud-Est. L'on peut raisonnablement supposer qu'ils furent apportés en même temps que la culture néolithique qui fut introduite par la voie des mers et qui, venant d'Indonésie, était passée par Madagascar.

On ne sait pas grand-chose sur l'antiquité de l'art nègre. Les sculptures, qui ont toujours été faites sur bois, ont disparu. Les premières découvertes qui révélèrent que l'art nègre était très ancien furent celles faites par Bernard Fagg, en 1943, au nord du fleuve Bénoué, dans le Nigeria oriental. Là, près d'un village appelé Nok, il découvrit des têtes et des figurines en terre cuite, réalisées dans un style d'une haute perfection. Aujourd'hui, ces pièces sont réputées comme étant les plus anciennes et les plus belles œuvres d'art africaines. Leur réalisme sophistiqué est dû à une influence méditerranéenne qui traversa peut-être le Sahara par la « route des chars ». La culture Nok fleurit dans une vaste région de la vallée du Bénoué entre 900 av. J.-C. et 200 apr. J.-C., et elle dut briller au moins quatre ou cinq siècles av. J.-C. L'apparition de ce style commence avec l'introduction du fer, de l'est ou du nord.

101

Si le réalisme des têtes de Nok a des affinités avec l'art méditerranéen (celui des Hellènes ou de l'Égypte antique) il a également subi d'autres influences extérieures, faibles certes, mais qui nous permettent de retrouver des dates.

À part les masques, la sculpture nègre comprend surtout des images d'ancêtres. Ce sont des figures humaines qui — d'où qu'elles viennent — sont réalisées dans un style très uniforme. Elles présentent presque invariablement



95. Serpent en bois sculpté et peint, de Yaoundé, Cameroun. Longueur : 1,40 m. Museum für Völkerkunde, Munich. Les dessins peints sur ce serpent sculpté avec réalisme sont un autre exemple de la ressemblance qui a été remarquée entre l'art du Cameroun et celui de la Mélanésie (voir n^{os} 91, 92). Les Baga de Guinée, font eux aussi des serpents de ce genre.

la flexion des jambes. Nous retrouvons donc ici le motif qui, nous l'avons vu, est typique, également, de l'art « circum-Pacifique » et qui vient de la figure accroupie des fermiers primitifs d'Asie du Sud-Est. Il vint sans doute en Afrique orientale en passant par Madagascar, île qui fut peuplée et colonisée, croit-on, par des migrants qui avaient traversé l'océan Indien. (Les habitants de Madagascar parlent une langue austronésienne et sont apparentés aux immigrants navigateurs du Néolithique, venus d'Asie du Sud-Est, qui se répandirent en Indonésie et en Océanie). Les sculptures de la tribu Sakalave, à Madagascar, sont de style indonésien autant qu'africain.

Nombreux sont ceux qui admirent les bronzes du Bénin, sur la côte occidentale d'Afrique, mais — avec toute leur beauté — ce ne sont pas les œuvres les plus remarquables des artistes et fondeurs de bronze, qui s'exprimèrent dans ce style. L'œuvre du Bénin remonte à l'école d'Ifé, situé également dans le Nigeria occidental, et c'est là que les maîtres du Bénin allèrent chercher les artistes qui fondèrent leur école de sculpture du bronze, école plus rigide. Les bronzes pleins d'élégance et les figures d'ivoire d'Ifé sont, d'autre part, des chefs-d'œuvre de premier ordre. A partir du ix^e siècle apr. J.-C., Ifé fut le centre culturel et religieux de la tribu Yorouba, et les grandes têtes et figures de style Ifé remontent au xiii^e siècle. Mais le style d'Ifé dépend, à son tour, du style Nok, du Nigeria

oriental, plus ancien d'un millénaire et demi. Il semble — bien que nous n'en ayons aucune preuve écrite — que le territoire des Yoroubas ait été une sorte de centre de réception culturel de la plupart des influences égyptiennes, classique et chrétienne-byzantine, qui, du nord, gagnèrent l'Afrique.

Des fouilles faites dans les sites de la culture Nok au Nigeria, ont permis des découvertes remarquables, qui furent rendues publiques pour la première fois en 1951, par William Fagg. Ce sont des fragments de groupes exécutés en terre cuite et qui représentent des figures nues, en mouvement. Leur modelage souple est d'inspiration nettement hellénique et les savants ont dû revoir certaines idées préconçues quant aux relations des cultures africaines avec celles de l'extérieur. L'idée ancienne selon laquelle aucune influence n'était venue de l'extérieur semble donc être réfutée et des contacts avec le monde méditerranéen ont dû avoir lieu à une échelle que nous étions loin de soupçonner.

Lorsque le royaume du Bénin fut écrasé, lors d'une expédition punitive britannique en 1897, les Européens découvrirent plus de deux mille œuvres d'art en bronze. Ce n'est que ce jour-là que le monde comprit que l'Afrique pouvait se vanter d'un art d'une telle distinction que les collectionneurs se ruèrent pour acquérir les pièces pillées. Pendant un certain temps, on se demanda si les œuvres

du Bénin étaient dues à une influence portugaise. Les Portugais avaient eu des rapports commerciaux avec le Bénin aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, et ils étaient souvent représentés sur des plaques de bronze faites pour les rois du Bénin.

Les récentes découvertes nigériennes répondent à cette question d'une influence extérieure, d'une manière bien différente : les bronzes du Bénin exécutés entre le ^{xv}^e et le ^{xvii}^e siècle sont dus à des influences venues des cultures évoluées de l'antiquité classique européenne, transmises par l'intermédiaire de la tribu Yorouba. Bien des siècles avant que les navires portugais entrent dans le golfe de Guinée, des courants culturels méditerranéens y étaient parvenus. Des comparaisons avec des styles d'Afrique occidentale peuvent même indiquer — c'est du moins l'opinion d'Anne-Marie Schweger-Hefel — des sources étrusques. Il y a très longtemps, l'Europe et l'Afrique étaient étroitement liées, et bien que l'existence de ces liens ait été oubliée pendant longtemps, plus nous découvrons le passé de l'Afrique et plus ils réapparaissent.

L'AFRIQUE ET L'EUROPE

Depuis la période mésolithique et jusqu'aux dernières conquêtes islamiques en Méditerranée, il y a eu des échanges culturels constants entre l'Europe et l'Afrique. Les liens étaient si étroits entre les deux continents à cette époque, que même deux styles très différents — le style animalier monumental franco-cantabrique et le style du Levant espagnol — coexistent en Afrique et en Europe.

Les anciennes cultures évoluées méditerranéennes influencèrent l'Afrique du Nord et rayonnèrent jusqu'au Sahara. Frobenius perçut l'écho lointain du monde méditerranéen lorsque, en 1909, dans le nord du Togo, il entendit réciter le poème épique : *le Luth de Gassire*. Ce poème évoque une culture féodale venue, par la mer, jusqu'au nord du pays, faisant halte en plusieurs points et s'arrêtant finalement au Soudan, à l'ouest de Tombouctou. Le poème parle d'un peuple aristocratique : les *Fasas*, qui rappelle le nom grec du Fezzan : *Phazania*. Le chanteur qui disait le poème appartenait à la tribu des Djermas, mot qui ressemble à Garama, ancienne capitale du Fezzan, et à la tribu des Garamantes, connue des écrivains classiques.

Vers 400 av. J.-C., Hérodote, qui connaissait très bien les pays côtiers d'Afrique du Nord, décrit les Garamantes comme des fermiers industriels qui élevaient du bétail et avaient des chars tirés par quatre chevaux, pour se battre. En 19 av. J.-C., les Romains prirent l'oasis de Ghadamès. Au début du ⁱⁱ^e siècle apr. J.-C., le général romain Julius Maternus, s'enfonça très loin au sud, jusqu'à un pays appelé Aghisymba, qui est sans doute l'oasis d'Agadès, sur le plateau d'Aïr, au cœur du Sahara, à sept cents milles au sud du Tassili. Ainsi, les Romains pénétraient dans des régions où aucun Européen ne parviendrait avant le voyage du savant allemand Heinrich Barth, vers 1850. La culture féodale dont Hérodote nous parle dut sans doute quitter la côte méditerranéenne sous la pression des Romains, et elle a laissé trace de son



96. Figure « Mbulu-Ngulu » Bakota, en tôle de cuivre battu. Hauteur : 56 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Ces têtes bakotas, recouvertes de métal, très recherchées aujourd'hui par les collectionneurs, sont des figures d'ancêtre chargées de faire fuir les mauvais esprits; on les plaçait sur des boîtes ou des paniers qui contenaient le crâne d'un chef. L'expression rappelle la gravité de certaines sculptures de l'époque romane européenne.

passage, tout au moins dans ce poème épique, au Soudan occidental.

A la fin de la période classique, et dans les premiers siècles de l'empire chrétien, l'Afrique du Nord occupa une place très enviable dans la culture méditerranéenne. L'Église rayonna de Carthage à Alexandrie et produisit de grands saints qui luttèrent contre les hérésies. Le monachisme naquit dans le désert égyptien et Tertullien et saint Augustin étaient tous deux originaires d'Afrique du Nord. La Mauritanie et la Numidie étaient encore des bastions de l'empire byzantin, à une époque où l'empire romain occidental était déjà occupé par les Goths. On retrouve, même aujourd'hui, des motifs orientaux — surtout dans leur version syrienne et copte — en Afrique du Nord et au Soudan, motifs hérités de l'art byzantin. En Abyssinie, un fragment de la chrétienté syrienne monophysite a survécu jusqu'à notre époque en union avec l'Église copte d'Égypte, enclave séparée du reste du monde chrétien par la vague déferlante de l'Islam.

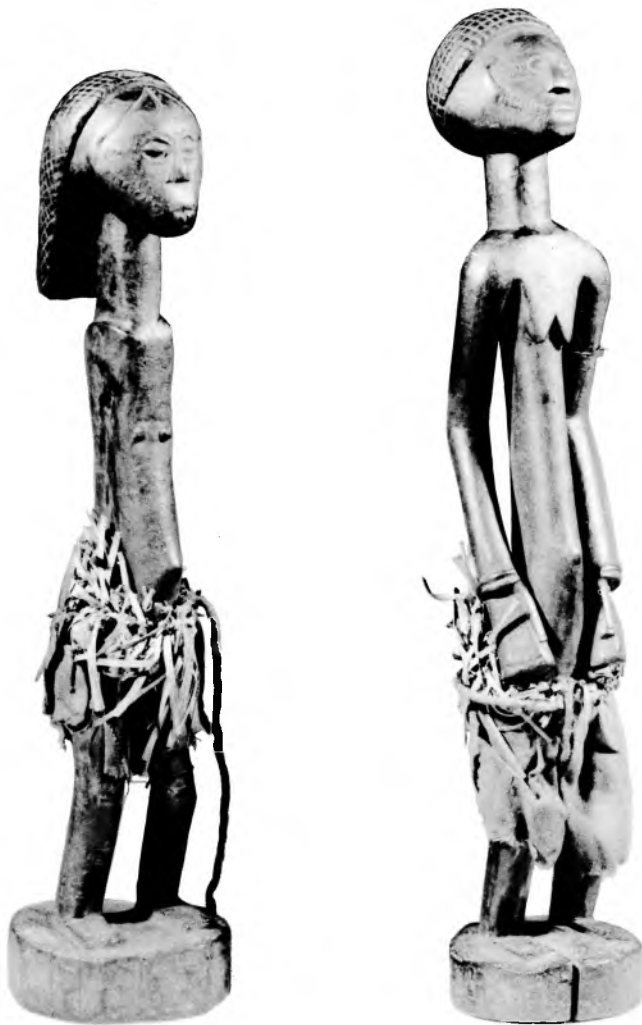
Pendant le VIII^e siècle apr. J.-C., d'Asie, l'Islam fit des incursions sur les côtes atlantiques du Maroc et de l'Espagne, introduisant un élément nouveau dans la culture eurafricaine de la Méditerranée, et coupa l'Afrique de l'Europe pendant huit cents années. Cependant, dans la région qu'ils contrôlaient, les Arabes reçurent le legs de l'antiquité classique et diffusèrent les techniques méditerranéennes en Afrique. Ils prirent, de leur manière éclectique, la relève du savoir et de l'érudition classiques qui avaient fleuri sur la terre d'Afrique. Les travaux géographiques de Ptolémée, des renseignements sur l'Afrique réunis pendant le II^e siècle apr. J.-C., demeurèrent inconnus en Europe jusqu'au XV^e siècle, mais furent traduits en arabe dès le IX^e siècle. Les Arabes aimaient l'étude de la géographie et — du fait des pèlerinages qu'ils faisaient à La Mecque — ils avaient des connaissances étendues dans ce domaine.

Ces pèlerinages comprenaient un voyage dans toute la région qui était sous domination islamique et l'exploration de l'Afrique est due en grande partie à des voyageurs islamiques. Edrisi (1099-1186), membre d'une famille princière de l'Espagne mauresque, quitta Ceuta, sa ville natale, traversa le Maroc, et s'enfonça en Afrique. Il fit pour le roi Roger II de Sicile, une carte du monde qui servit de base pour toutes les autres cartes d'Afrique, jusqu'au XVIII^e siècle.

Au nord-ouest de l'Afrique, l'élément berbère de l'Islam ressort très nettement. Le célèbre voyageur musulman du moyen-âge Ibn Battuta (Abu Abdullah Mohammed, 1304-1378) était un Berbère de Tanger. Il passa près de trente années à voyager en Asie, en Afrique et dans certaines régions d'Europe, et c'est lui qui, le premier, décrivit la grande cité commerçante de Tombouctou, sur le Niger. Leo Africanus auteur d'une *Description de l'Afrique* publiée à la demande du pape Léon X en 1526, était un autre voyageur berbère, dont le vrai nom était : Ali Hassan Ibn Mohammed Al Wezaz, (1492-1526). Né au Sahara, il visita les régions saharienne et soudanaise d'Afrique, y compris Tombouctou, en 1513-1515. La pénétration de l'Afrique par l'Islam fut si intense que



97. Figure de femme Balouba sculptée sur bois, de Urua, Congo. Hauteur : 48 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les Baloubas sont un peuple du sud-est du Congo dont le style influence la Zambie, le Malawi et la Rhodésie. Le style Makondé en est proche (n° 102). Cette figure est un chef-d'œuvre de la sculpture balouba (voir nos 98, 99, 100). La coiffure de la femme et les scarifications qui ornent son ventre sont typiques de cette région.



98, 99. Deux figures d'ancêtres féminines Baluba, en bois sculpté, avec des jupes de fibre, d'Urua, Congo. Hauteur : 33 cm, 37 cm; Museum für Völkerkunde, Munich. La réputation de la sculpture baluba vient du sens plastique des artistes balubas, et de leur préférence pour les lignes fluides et les formes gracieuses (voir n^{os} 97, 100). Ces deux figures d'ancêtre présentent la flexion des jambes.

pendant des siècles les Européens employèrent les termes « mauresques » et « Barbarie » au lieu de « africain » et « Afrique » — et ceci dura tant que l'on sut peu de chose sur l'art nègre. Cette confusion apparaît dans l'*Othello* de Shakespeare, où l'auteur ne sait pas si le « Maure » de Venise est un Noir ou un musulman d'Afrique du Nord.

L'Afrique noire ne fut connue des Portugais qu'à partir de 1416, date à laquelle les navires portugais se rendaient chaque année en Afrique occidentale pour essayer de trouver une route maritime vers les Indes. Ils atteignirent la côte de Guinée, vers le milieu du xv^e siècle et, au cours du siècle suivant, installèrent des « comptoirs » au Bénin. Ces colonies portugaises constituent les premiers liens modernes entre l'Afrique et l'Europe, et l'effet de la colonisation portugaise transparaît dans l'art des Bakongos, sur le bas Congo, et dans les sujets représentés, avec une sorte d'affection, dans les bronzes du Bénin.

Le découpage de l'Afrique par les différentes puissances européennes commença au xviii^e siècle et s'acheva à la fin du xix^e siècle. La carte politique des États africains modernes reflète ce partage arbitraire du continent à l'époque de l'impérialisme. La structure de la culture africaine se démantela lors de l'organisation politique qui fut faite au xix^e siècle sans prendre en considération l'ordre déjà existant. Ce n'est qu'aujourd'hui que nous

voyons les centres séculaires reprendre leur ancien rôle de foyers d'évolution. Le dialogue entre l'Europe moderne et l'Afrique est, au xx^e siècle, à son apogée.

Faisons le tour des principales contributions faites par les Européens à l'étude des cultures africaines : l'anthropologue allemand Léo Frobenius fut le premier à répéter que l'Afrique n'était pas un pays de sauvages, mais que de nombreuses cultures y avaient fleuri. Cependant, le plus gros travail a été accompli par des savants français, qui ont étudié les pays islamiques et la culture noire. Une quantité de publications littéraires et artistiques françaises le prouvent. Les Français commencèrent à explorer l'Afrique islamique à la fin du xix^e siècle. Le marquis de Castries fit des relevés cartographiques du Maroc en 1881 et écrivit une histoire de ce pays en seize volumes. C'était un ami de Lyautey, l'administrateur français du Maroc et de Charles de Foucauld. Ce dernier voyagea au Maroc oriental et passa quinze années de sa vie au Hoggar parmi les tribus de Touareg. Le mysticisme chrétien de Charles de Foucauld fut très influencé par l'Islam, et l'ordre des Pères Blancs qu'il fonda rappelle par certains traits les « marabouts » ou saints hommes musulmans. Foucauld, avec son zèle religieux presque médiéval, était un linguiste remarquable. Il parlait fort bien l'arabe et fit une grammaire et un dictionnaire touareg.

Pendant le XIX^e siècle, des femmes et des hommes de lettres de l'école romantique, contribuèrent, par leurs œuvres, à hâter la compréhension de l'Afrique par l'Europe. Citons Isabella Eberhardt, Mérimée, Nerval et Flaubert. A notre époque on peut mentionner les cahiers d'André Gide. Dans des tableaux tels que « Femmes d'Alger » de Delacroix et « la Gitane endormie » de Henri Rousseau transparait une compréhension profonde du caractère intrinsèque de la culture islamique d'Afrique du Nord.

L'intérêt porté par les Français à l'Afrique du Nord, n'est pas dû uniquement à la proximité géographique de ce pays et à l'expansion coloniale. Ils font revivre inconsciemment un courant d'échanges culturels très anciens. Le dialogue entre les artistes européens et l'art nègre d'Afrique occidentale ne s'est établi que pendant les cinquante dernières années. Il débuta par l'initiative des Français. Les artistes français ont, en général, été attirés par le caractère d'étrangeté de l'art nègre. Ils l'adaptent sans cependant pénétrer au cœur de ses qualités profondes. Seul, Picasso, pendant sa période cubiste (vers 1907) s'est inspiré de l'art africain. Il y trouve, sans conteste, une aspiration neuve, une sorte de stimulant; il en sent profondément, instinctivement le caractère. C'est le seul artiste qui a su réaliser la synthèse artistique d'éléments africains et d'éléments européens.

L'ART AFRICAIN AUJOURD'HUI

A notre époque, il y a deux grands centres artistiques en Afrique : la côte d'Afrique occidentale et la région du fleuve Congo. Les liens sont nombreux entre ces deux régions. Les Baloubas, au nord du Katanga, par exemple, ont adopté de nombreux éléments de l'art Yorouba. Les Pangwes (ou Fang) qui vivent au bord de l'Ogoué, au Gabon, ont importé des formes artistiques du nord du Soudan islamisé, comme le montrent leurs masques, en particulier.

Les choses n'ont pas toujours été ce qu'elles sont aujourd'hui. Il y a moins de cent ans, des tribus africaines se déplaçaient encore d'une région à l'autre tout en conservant leur art propre. Des migrations ont toujours lieu, à une plus petite échelle, et on peut supposer qu'elles existaient déjà autrefois. Les Africains assimilent facilement les influences extérieures et les conservent très longtemps, ce qui a tout d'abord donné aux Européens l'impression que leur culture stagnait. Toutes les cultures évoluées qui pénétrèrent le continent africain — et l'Afrique noire plus particulièrement — lui ont toujours pris plus qu'elles ne lui donnaient. L'Africain est habitué à l'oppression des cultures évoluées, il est accoutumé à ce qu'elles le dépossèdent. Considéré comme un sauvage, l'Africain entre sur la scène mondiale, aussi bien en Afrique qu'en Amérique, comme un esclave exploité, jamais comme un conquérant.

La race noire a sans doute été asservie plus et plus longtemps que toute autre. Et cependant, malgré tout ce qu'il a souffert, le Noir n'a jamais perdu sa dignité. La puissance d'assimilation du Noir apparaît dans toute la culture africaine et il conserve cette aptitude même



100. Figure d'ancêtre Baluba sculptée en bois, de Urua, Congo. Hauteur : 48 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. Les têtes balubas sont empreintes d'une réserve aristocratique. C'est là l'art d'un empire africain. Les jambes fléchies sont traitées de la même manière que celles de la statue hawaïenne au n° 77.



101. Tête de Nok, en terre cuite. II^e-I^{er} siècle av. J.-C. Musée Jos, Nigeria.

102. (page suivante) Piquet en fer forgé représentant un cavalier armé, Nigeria. Hauteur de la figure : 57 cm. Museum für Völkerkunde, Munich. On ne connaît que depuis vingt-cinq ans les têtes en terre cuite de la culture Nok du début de l'âge de fer. Leur découverte par l'archéologue britannique Bernard Fagg a complètement révolutionné l'idée que nous nous faisons de l'art nègre. L'influence de l'Égypte antique ou de la Grèce expliquerait peut-être un style qui diffère radicalement de la plupart des autres styles africains où les ressemblances avec les cultures de fermiers de l'Asie du Sud-Est sont plus nettes. Les chefs-d'œuvre les plus récents d'Ifé et du Bénin (n^{os} 95, 96, 97) sont sans doute dérivés de la tradition Nok. — Le fer apparut pendant la période Nok et les artistes nigériens se font encore remarquer par les formes amusantes de leurs œuvres en fer forgé.

lorsqu'il est arraché à sa terre natale et transporté sur un autre continent. La force d'inspiration artistique des Noirs américains est extraordinaire et pénètre profondément les motifs étrangers. Ainsi, le Noir américain a créé un nouveau style musical de réputation mondiale aujourd'hui, aussi bien en ce qui concerne le jazz que les chants religieux.

Le Noir a une sorte de robustesse qui lui permet de prendre à son propre compte des éléments culturels extérieurs, tout étrangers qu'ils sont à sa propre sensibilité artistique, et de les remodeler d'une façon qui convient à son tempérament. Il agit sur les influences si écrasantes qu'il ne peut y échapper — comme celle du monde chrétien — jusqu'à ce qu'elles prennent une forme qui lui convienne. La chrétienté africaine, avec ses sectes innombrables, est loin du modèle donné par le missionnaire blanc, et beaucoup plus intense. L'art islamique lui-même qui eut un rayonnement considérable à l'étranger, n'a pénétré que très lentement chez les Noirs, mais les éléments qui ont été adoptés ont été transformés au point d'être méconnaissables.

Le Noir a montré qu'il était très apte à la diplomatie, mais il est plus à l'aise dans une petite communauté à laquelle il peut donner équilibre et dignité. Tant qu'il peut vivre sans être dérangé, il a tendance à former des communautés. Aux Guyanes, en Amérique du Sud,

de petites colonies de peuplement ont été créées par des esclaves échappés où le mode de vie ancestral a été repris. Le Noir ne retombe pas dans sa sauvagerie primitive, mais il retrouve sa dignité, même en terre étrangère. Dans des conditions différentes, il reconstruit l'arrière-plan culturel et politique qui lui convient le mieux.

Le danger qui menace l'Afrique aujourd'hui est le déracinement de la population, à la suite de l'industrialisation. De vastes régions ont été dépeuplées à cause du besoin de main-d'œuvre bon marché dans les mines et les usines du Congo, de la Ceinture du Cuivre et d'Afrique du Sud. Les terres d'élevage sont menacées par l'érosion et la fine couche de terre dans les régions de pâturages est vite emportée par le vent. Il faut seulement souhaiter que face à cette adversité, les Noirs conserveront leur puissance sédentaire.

Aujourd'hui, les relations entre l'Europe et l'Afrique sont d'ordre politique plus que culturel. Au siècle précédent, elles étaient surtout économiques mais fortement teintées de considérations apostoliques. Le Noir peut avoir une foi religieuse très profonde. Seul, l'Islam, qui met vraiment en pratique des principes d'égalité raciale qui devraient être implicites dans toute religion, inspire foi et ferveur à l'Africain. A son tour, l'Africain sert souvent l'Islam en établissant des Etats musulmans et en contribuant à l'expansion de cette doctrine au sein

du continent noir. A l'opposé de l'Islam, la chrétienté, depuis quatre cents ans, refuse de mettre en pratique un idéal d'égalité des hommes ou de permettre aux Africains de prendre part à l'évolution du monde où ils vivent.

Au début de l'ère chrétienne, bien sûr, il n'y avait pas de barrières raciales. Il y avait des Africains chrétiens et des saints africains. L'idée désastreuse de barrières raciales a dû apparaître à l'époque de la conquête islamique, alors que le christianisme reculait. Cette religion se confina en Europe, ce qui donna aux chrétiens l'idée erronée que seuls les Blancs pourraient être chrétiens et pouvaient être considérés comme des êtres humains. Les infidèles étaient non seulement des êtres imparfaits mais ils avaient en outre une peau de couleur différente. Ce préjugé désastreux, qui n'est pas encore vaincu aujourd'hui, a complètement paralysé les relations entre l'Europe et l'Afrique.

Que peut nous apprendre l'art sur la nature de l'Africain? Cet art frappe d'abord par son intensité et par la rareté de ses motifs, l'absence de variantes multiples. L'art est, à la base, une activité spirituelle, et plus il évolue vers le rationalisme, plus l'homme voit sa richesse spirituelle s'amoindrir et son inspiration s'appauvrir. C'est là le problème de notre époque. L'homme occidental a poussé son évolution rationnelle si loin que l'art a presque disparu ou que, du moins, son avenir est menacé. L'âme du Noir, par contre, est incapable de rationalisation. Ce que nous appelons sa naïveté n'est autre que de la vitalité : énergie vitale qui veut s'exprimer et non pas être atrophiée par un matérialisme existentiel. La sculpture chrétienne moderne en Afrique telle qu'elle est apparue lors de l'exposition *Mostra d'Arte Missionaria* à Rome en 1950, peut soutenir la comparaison — par son intensité tragique — avec la sculpture romane.

Les masques africains impressionnent souvent les Européens par leur qualité « démoniaque ». Le masque, cependant, n'est pas seulement l'expression du démonisme, c'est-à-dire de la croyance aux démons qui sont dans l'âme des hommes et que les masques essaient de représenter; le masque est beaucoup plus un moyen de vaincre ces démons. Ce n'est pas uniquement la représentation de ces démons, mais un moyen d'exorcisme.

L'énorme pouvoir psychologique que représente cette façon des Africains de s'entendre avec les démons qui sont en nous, n'a jamais été compris par les Européens. Il en est de même des traces de la lutte triomphante qui transparaît dans le sang-froid et la dignité des statues royales africaines et des figures d'ancêtre. On ne peut nier l'existence des démons, il faut les combattre afin de parvenir à la sérénité. L'Européen n'a jamais compris cette forme typiquement africaine d'évolution spirituelle. L'Européen qui n'a jamais pu sublimer ses propres démons, se plaît à traiter l'Africain en « sauvage ».

L'incompréhension des Européens envers l'Afrique et l'Océanie se fait sentir également dans le domaine artistique. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les grandes collections des musées d'ethnologie français, belges, britanniques et allemands étaient



considérées comme montrant des curiosités plutôt que des objets d'art.

C'est à ce moment que les artistes et les penseurs européens se détournèrent du caractère faux et superficiel de leur propre culture et demandèrent à l'art primitif de lui redonner la fraîcheur, la vigueur et la vitalité dont elle avait tant besoin. Pendant dix ou quinze années, l'intérêt se porta sur toutes les formes d'expression primitive. C'est ainsi que, dans ses *Demoiselles d'Avignon* (1906-1907) Picasso eut recours aux formes gréco-espagnoles de la sculpture ibérique; c'est ainsi également que, dans l'exposition du groupe connu sous le nom de *Blaue Reiter*, manifestation qui eut lieu à Munich en 1911-1912 et qui fit époque, les artistes qui participaient à ce mouvement ont retrouvé et reproduit des formes inspirées de l'art primitif et de l'art populaire de régions et de niveaux culturels du monde entier.

D'autres artistes furent également influencés, à la suite de la propagation de la connaissance des styles primitifs. Mais alors que les artistes d'avant-guerre s'étaient laissés aller à l'émotion — qui, à la fois, correspondait à leurs aspirations et leur ouvrait des perspectives originales —, ceux des années vingt, rendus amers par les désillusions, se tournèrent vers l'expression de valeurs intérieures et psychologiques.

Dans les œuvres de Paul Klee et de Joan Miró est



103. (ci-dessus, à gauche) **Bracelet en cuivre ajouré du Bénin**, Nigeria. Hauteur : 13 cm.



104. (ci-dessus, à droite) **Panthère en cuivre du Bénin**, Nigeria. Hauteur : 42 cm.

exprimée la recherche d'une vision intérieure qui les fait ressembler aux peintures rupestres des chasseurs primitifs. Cette ressemblance est loin d'être accidentelle. Klee et Miró connaissaient l'art primitif et il en est de même, aujourd'hui, des artistes du monde entier. Il est clair que l'homme primitif, longtemps considéré en Occident comme rétrograde, a maintenant une influence vitale. Si les Européens ont enfin compris son message artistique, il leur reste encore à apprécier ses réalisations sociales et économiques.



105. (ci-contre) « **Kuduo** » (« vase de divination ») en cuivre **Ashanti**, Ghana. Hauteur : 11 cm. 103, 104, 105 : Museum für Völkerkunde, Munich. Dans ses métaux ouvrés, l'Afrique occidentale se situe au point de rencontre de plusieurs influences : les panthères du Bénin (104) rappellent le style chasseur des peintures rupestres. La disposition antithétique des figures sur les bracelets (103) rappelle les motifs d'Océanie et du Pérou. Quant aux figures qui ornent ce *Kuduo*, on les a rapprochées de celles que l'on voit sur les vases de bronze étrusques.

Bibliographie

Divers

- Adam, Leonard *Primitive Art*. Cassell, 1963
Bacon, Edward (ed.) *Vanished Civilizations*. Thames & Hudson and McGraw-Hill, 1963
British Museum *Handbook to the Ethnographical Collections*. 2nd ed. Oxford, 1925
Fraser, Douglas *Primitive Art*. Thames & Hudson and Doubleday, 1962
Giedion, S. *The Eternal Present : the Beginnings of Art*. Oxford University Press, 1962
Piggott, Stuart (ed.) *Dawn of Civilization*. Thames & Hudson and McGraw-Hill, 1961

L'âge de la pierre

- Bandi, H. G.; Breuil, H.; Berger-Kirchner, L.; Lhote, H.; Holm, E.; Lommel, A. *Stone Age*. Methuen and Crown, 1961
Frobenius, Leo and Fox, Douglas C. *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*. From Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization. Frankfurt-on-Main, New York, 1937
Graziosi, Paolo *Palaeolithic Art*. Faber & Faber, 1960
Kühn, Herbert *The Rock Pictures of Europe*. Sidwick & Jackson and McGraw-Hill, 1956
Lommel, A. *The World of the Early Hunters*. Cory, Adams and Mackay, and McGraw-Hill, 1966
Maringer, Johannes and Bandi, Hans-Georg *Art in the Ice Age*. George Allen & Unwin, 1953

Le chamanisme

- Manker, Ernst M. *People of eight seasons : The Story of the Lapps*. (Studio) Viking, 1963
Vorren, O. and Manker, E. *Lapp Life and Customs*. Oxford, 1962

Çatal-Hüyük

- Mellaart, James *Earliest Civilisations of the Near East*. Thames & Hudson, 1965

Les Nomades et l'Asie centrale

- Boroffka, G. *Scythian Art*. Londres, 1928
Ksica, Miroslav *Rock Pictures in Central Asia*. Science and Life No. 3. Londres, 1960
Mongait, Alexander *Archaeology in the U.S.S.R.* Penguin Books, 1959
Phillips, E. D. *The Royal Hordes*. Thames & Hudson and McGraw-Hill, 1965
Rostovtzeff, Mikhail *The Animal Style in South Russia and China*. Princeton, 1929

L'âge du bronze en Europe

- Hawkins, Gerald *Stonehenge Decoded*. Souvenir Press and Doubleday, 1966

La Chine primitive

- Andersson, J. G. *Symbolism in Prehistoric Painted Ceramics of China*. Kegan Paul, 1929
—, *Topographical and Archaeological Studies in the Far East*. Kegan Paul, 1939
Chêng Tê-k'un *Archaeology in China*, I, II, III. Heffer, 1964
Li Chi *Examples of Pattern Dissolution from the Archaeological Specimens of Anyang*. Artibus Asiae, Vol. XXII, 1/2.
—, *The Beginnings of the Chinese Civilization*. University of Washington, 1957
Loehr, Max *Chinese Bronze Age Weapons*. Cresset Press and University of Michigan, 1956
Sirén, Oswald *Histoire des Arts de la Chine*. Paris, 1929

Nouvelle-Guinée et Mélanaisie

- Cranstone, B. A. L. *Melanesia : A Short Ethnography*. British Museum, 1961
Museum of Primitive Art *The Art of Lake Sentani*. ed. S. Kooijman. New York Graphic Society, 1959

L'Océanie

- Anell, Bengt *Contributions to the History of Fishing in the South Seas*. Studia Ethnographica Upsaliensia. Uppsala, 1955
Buck, Sir Peter H. (Te Rangi Hiroa) *The Coming of the Maori*. Whitcombe & Tombs
Bühler, Alfred and others *Oceania and Australia*. Methuen, 1962
Linton, Ralph and Wingert, Paul *The Art of the South Seas*. New York, 1946
Shapiro, H. L. and Suggs, R. C. *New Dates for Polynesian Prehistory*. Man, Vol. LIX, Art. 3, Londres, 1959

L'Australie

- Davidson, David S. *Aboriginal Australian and Tasmanian Rock Carvings and Paintings*. Memoirs of the American Philosophical Society. Vol. V. Philadelphia, 1936
Hammond, J. E. *Winjan's People*. Perth, 1933
McCarthy, Frederick D. *Australian Aboriginal Decorative Art*, 4th ed. Australian Museum Handbook. Sydney, 1956
Mountford, C. P. *Aboriginal Paintings from Australia*. Londres, 1964
Schulz, Agnes *North-West Australian Rock Paintings*. Memoirs of the National Museum of Victoria. Melbourne, 1956
Unesco World Art Series *Australia—Aboriginal Painting—Arnhem Land*. New York, 1954

L'Amérique

- Covarrubias, Miguel *The Eagle, the Jaguar and the Serpent*. Knopf, 1954

- Douglas, Frederick H. and d'Harnoncourt, René *Indian Art of the United States*. New York, 1941
- Fewkes, Walter J. *A Prehistoric Island Culture Area of America*. 34. Report. Bureau of American Ethnology. Washington, 1922
- Heizer, Robert F. and Baumhoff, Martin A. *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. University of California, 1962
- Kothrop, S. K.; Foshag, W. F.; Mahler, Joy *Robert Woods Bliss Collection : Pre-Columbian Art*. Londres, 1957
- Schuster, Carl *Human Figures with Spiral Limbs in Tropical America*. Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata II. Mexico, 1958
- , *A Survival of the Eurasiatic Animal Style in Modern Alaskan Eskimo Art*. Chicago, 1952
- Walter, H. V. *Archaeology of the Lagoa Santa Region (Minas Gerais)* Rio de Janeiro, 1958
- Steward, Julien H. *Petroglyphs of the U.S.A.* Annual Report of the Smithsonian Institute, Washington, D.C., 1937

L'Afrique

- Bleek, D.; Rosenthal, Eric; Goodwin, A. J. H. *Cave Artists of South Africa*. Cape Town, 1953
- Clark, J. Desmond *Third Panamerican Congress on Prehistory*. Livingstone 1955. Londres, 1957
- Clark, J. D., Cooke, C. K. and (ed.) Summers, R. *Prehistoric Rock Art of Rhodesia and Nyasaland*. Chatto & Windus, 1960
- Fagg, William *Tribes and Forms in African Art*. Methuen, 1966
- Lajoux, J.-D. *Rock Paintings of Tassili*. Thames & Hudson 1963
- Lhote, Henri *The Search for the Tassili Frescoes*. Hutchinson, 1958

Motifs

- Neumann, Erich *The Great Mother*. Routledge and Kegan Paul, 1960 Pantheon Books, 1955

- Rhyd, Hanna *The Symbolism of Mortuary Ceramics*. Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, Vol. I. Stockholm, 1929
- Salmony, Alfred *Antler and Tongue, An Essay on Ancient Chinese Symbolism and its Implications*. Artibus Asiae, Supplementum XIII. Ascona, 1954
- Sankalia, H. D. *The Nude Goddess or "Shameless Woman" in Western Asia, India and South-Eastern Asia*. Artibus Asiae, XXIII. Ascona, 1960
- Schuster, Carl *Joint-Marks*. Koninklijk Instituut voor de Tropen, Mededeling No. XCVI, Afdeling Culturele en Fysische Anthropologie, No. 39. Amsterdam, 1951
- Shun, Shen-ling *Human Figures with Protruding Tongues found in the Taitung Areas*. Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica, No. 2. Taïpeh, 1956

Livres et revues dont sont tirés certains dessins au trait

- Andersson, J. G. *Research of the Prehistory of the Chinese*. B.M.F.E.A. No. 15. pl. 189, 1. Stockholm, 1943 (Figures 59a-b, 60a)
- Bossert *Geschichte des Kunstgewerbes, Skythische Kunst*. p. 153, No. 2. Berlin, 1928 (Figure 40)
- Jefferson, Christiane *Dendroglyphs of the Chatham Islands*. Fig. 119. Wellington. N.Z. (Figure 60c)
- Karlgren, B. *Bronzes in the Wessén Collection*. B.M.F.E.A. No. 30, pl. 37e. Stockholm, 1958 (Figure 59c)
- Manker, Ernst *Die Lappische Zaubertrommel*. Vol. 2, p.28. (Figure 7e)
- Mountford, C. P. *Aboriginal Decorative Art from Arnhem Land*. Adélaïde, 1939 (Figures 31d, e)
- Mountford, C. P. *Aboriginal Bark Paintings from Field Island, Northern Territory*. Adélaïde, 1957 (Figure 31c)
- Röder, Josef *Felsbilder und Vorgeschichte des McCluer-Golfes*. Darmstadt, 1959 (Figure 31 b)
- Schuster, Carl *Genealogical Patterns in the Old and New World*. Revista do Museu Paulista, N.S. Vol. X, p. 7-123. Sao Paulo, 1956-58 (Figure 52)
- Snoy, P. *Asiatische Felsbilder*. I, No. 2. Umschau, 1961 (Figure 7f)
- Steinen, K. von den *Die Marquesaner und ihre Kunst*. Vol. I, fig. 121. Berlin, 1925 (Figure 60b)

Index

Les chiffres en caractères gras renvoient aux hors-texte en couleurs.

Les chiffres en italique renvoient aux illustrations en noir et blanc.

Abyssinie 140, 165
 Addaura (grotte de l') Monte Pellegrino 48, 15
 Aegades (ou Égades) (îles) 13
 « Afanasievo » (culture) 73
 Afghanistan 14, 135
 Afrique 8, 9, 11, 12, 14, 19, 21, 45, 73, 101, 124, 134, 135, 140-69
 Afrique centrale 9, 140, 92-100; 100, 101, 103
 Afrique du Nord, 9, 11, 17, 23, 24, 41, 45, 67, 140, 142, 143, 144, 161, 164-6, 90, 82-4, 86-7
 Afrique occidentale, 9, 11, 41, 45, 140, 162, 163-4, 166, 167, 91, 101-5, 90-1, 93-9
 Afrique orientale 9, 11, 14, 76, 101, 140, 142, 163, 102
 Afrique du Sud 8, 9, 10, 11, 15, 23, 48, 140, 142, 161-2, 168, 85, 88, 89, 92
 Agadès 165
 Agami (peuple) 77
 Age de la Pierre voir Paléolithique et Néolithique
 Aghisymba 165
 Agriculteurs (voir Fermiers)
 Ahrensbourg 45, 46, 47, 135
 Aitutako 133
 Ainu (peuple) 21, 46, 126
 Aird (Delta de l') Nouvelle-Guinée 133, 50
 Ajouré (style) 71, 72, 100, 47, 48
 Akkas 23, 44
 Alaska 17, 46, 73, 135, 137, 31a, 81, 7, 10, 72
 Aléoutes (peuple) 46, 72
 Alexandrie 165
 Alor (île) 99, 100, 50
 Alpes 69
 Altaï (monts) 70
 Altamira 10, 11, 21, 2, 3
 Amarante (plante) 135
 Amazonas, Brésil 82
 Amazone 46, 136
 Ambre (figurines en) 45
 Amérique 10, 11, 13, 24, 65, 68, 73, 80, 99, 135-9, 168
 Amérique centrale 9, 10, 24, 65, 80, 101, 127, 136, 137, 138, 46-7, 75-6, 78
 Amérique du Nord 8, 9, 10, 21, 24, 41, 71, 125, 135-6, 137-8, 80-1, 84-5, 7, 9, 10, 12, 60, 65, 72
 Amérique du Sud 8, 9, 12, 15, 21, 24, 46, 72, 101, 127, 129, 131, 134, 136, 138, 168, 8, 82-3, 86-9, 11, 40, 45, 55-8, 74, 79-81
 Amiraute (îles de l') 131, 133, 51
 Amour-Oussouri 41, 99, 126, 7f
 Anafoura (mer d') 103
 Anasazi (culture) 136
 Anatolie 8, 11, 24, 65, 67, 73, 18-19
 Ancêtres (culte des) 9, 78, 101, 102-4, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 162, 163, 169, 39, 51-8, 60, 62, 70-2, 75, 78-9, 91, 93-4, 97-100, 11, 36-9, 41-59, 90, 94
 Ancêtre-grenouille 104, 121, 125, 129, 130, 59b-c, 39
 Ancêtre (têtes d') Voir Culte des têtes
 Aneityum, Nouvelles-Hébrides 127
 Andaman (îles) 46
 Andes 9, 11, 80, 136, 138
 Andouiller et langue (motif) 124
 Angara (rivière) 45
 Angola 162
 Animal regardant derrière lui (motif de l') 41, 71, 98, 13, 14, 30, 48
 Animalier (motif) 24, 65, 68, 73, 75, 98-9
 Voir également Aso, Naga et noms d'animaux
 Animalier (style) 8, 11, 12, 14, 17, 20-1, 23-4, 41, 43-5, 47, 48, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 97, 99, 100, 134, 139, 143, 161, 164, 1-11, 1-7, 9, 12, 13, 20-3, 82, 86, 89, 92
 Annam 10, 79, 103
 Anthropomorphisme 48, 104, 83
 Antilopes 90, 92-3, 99
 Anyang 73, 121, 126, 38
 Aral (mer d') 45, 100
 Aranda 125
 Arawaks (peuple) 134
 Arbres à têtes de mort (motif) 26
 Arbres généalogiques 127, 68
 Arctique (art) 11, 41, 43, 44-5, 46, 137, 4, 7a-d, 8, 10, 11
 Argentine 135
 Aribinda, Afrique Occidentale 93
 Ariège 41, 47

Arizona 137
 Arnhem (Terre d') 24, 46, 71, 72, 31 c-e
 Art Nègre 9, 10, 101, 140, 142, 162-4, 166, 91-105, 90-1, 93-103
 Aru 103
 Ashanti 105
 Askolen, Norvège 7b
 Asmat, Nouvelle-Guinée 130, 133
 Aso, 80, 97-8
 Assam, 77, 80, 126
 Atlas 24, 142, 161
 Aurignacien 14, 15
 Aurochs 14, 13
 Australie 8, 11, 12, 15, 17, 21, 24, 41, 45, 71, 72, 76, 80, 124-5, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 34, 37, 50
 Austronésien 76, 163
 Autriche 69
 Azilien 21, 47
 Aztèque 46
 Babar (ou Babber) 103, 54, 38
 Bagobo 39
 Bakongo 166
 Bakota 96
 Bakouba 101
 Bakundu 94
 Baleines 11, 81, 9
 Bali, 97
 Balkans 14, 68
 Balouba 167, 97-100
 Bambara 142, 90, 94
 Bamiléké 92
 Banda (mer de) 103, 127
 Bande tressée (motif) 79, 80, 97, 100, 101
 Bandkeramik 68, 18, 19
 Bangwa 92-3
 Banks (îles de) Nouvelles-Hébrides 62, 41, 66
 Bantou 140, 161, 162
 Bapendé 103
 Barandiaran, José-Miguel de 21
 Barbares accroupis 121
 Barth, Heinrich 165
 Basques 21, 142
 Basse Yutz 29
 Batak 78, 63, 97, 103, 127, 131, 53, 55, 63, 66, 29, 36
 Bâtons d'ancêtres 128, 131
 Batuta Ibn 166
 Bellevue, Drakensberg 23
 Bena Lulua 100
 Bénin 41, 163, 164, 166, 103-4, 96-7, 99
 Bénoué 162, 163
 Berbères 142, 166
 Bergers (cultures de) 73 Voir également Bovidien (style)
 Béring (ancienne culture de) 46, 73
 Béring (détroit de) 11, 46, 135, 137, 139
 Birmanie 46, 102, 103, 104, 121, 122
 Bison 24, 1, 3, 3, 4
 Blaue Reiter (groupe) 169
 Bnang 127
 Bolivie 135
 Bornéo 73, 78, 80, 97, 98-9, 100, 103, 124, 129, 133, 42, 44-6, 70, 44
 Boschimans 8, 11, 48, 73, 140, 142, 161, 162 Voir également art Rupestre d'Afrique du Sud
 Botel Tobago (Hung-t'ou) 130
 Boucles de ceinture chinoises 75, 98, 28
 Boucliers 44, 69
 Bouddha 17
 Bouquetin 5
 « Bovidien » (style) Afrique du Nord 143-4, 161, 82, 83, 86
 Bretagne 69
 Breuil (abbé) 1
 Bronzes :
 du Bénin 41, 163, 164, 166, 104, 97, 99
 chinois primitifs 73, 74, 79, 121, 125, 139, 47-8, 20-1, 23-4, 27-8
 de Dongson 77, 78, 79
 d'Iffé 161, 163, 95
 de La Tène 28, 29
 nuraghiques 69, 73
 de l'Ordos 24, 72, 98, 99, 100, 14, 25
 scythes 40-1
 sibériens 24, 73
 de Sumatra 77, 97

Bronze (âge du) 8, 46, 68, 69, 76, 77, 78, 79, 80, 101
 Bubalus antiquus 24, 143, 144, 161
 Buck, Sir Peter 133
 Buffle 24
 Byzantin 163, 165
 Caddoan (style) Arkansas 136, 84
 Cailloux (outils) 14
 Cailloux (peints) 21, 47
 Californie 24, 46
 Calixte III 21
 Cambodge 80, 103
 Cameroun 92, 94-5, 91
 Cannibalisme 122, 125, 137
 Caraïbes 8
 Carpathes 70
 Carpentarie (golfe de) 46, 131
 Carthage 144, 165
 Caspienne (mer) 45, 100
 Castries (marquis de) 166
 Çatal-Hüyük 8, 11, 48, 67, 73, 18, 19
 Caucase 70
 Célèbes 80, 97
 Celtes (peuples) 69, 28, 29
 Céram 127
 Cerca Grande, Brésil 8
 Ceylan 135
 Chama (culture) Pérou 56
 Chamanisme, Chamans 17-24, 26, 41, 43, 44, 67, 70, 71, 135, 139, 7e, 12, 81, 4, 7, 9, 10, 20, 21, 23
 Chanchan 77
 Ch'ang-sha 22
 Char (culte du) 69, 27
 Chasseurs (peuples) styles et art 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-17, 19-21, 23-24, 41, 43-6, 47, 48, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 102, 126, 127, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 161
 Voir également les styles :
 Animalier
 Franco-cantabrique
 Rupestre
 Chasseur « secondaire »
 Chasseur « secondaire » (style) 8, 9, 11, 47-8, 73, 135, 161, 164, 16, 17
 Chatham (îles) 46, 121, 60 c
 Chavin (culture) 88
 Chevaux 21, 68, 75, 100, 161, 32, 47, 1, 2, 5, 6, 25, 92
 Chiens 44, 47, 80, 97-8
 Chilkats (Indiens) 60
 Chimù (culture) Pérou 55, 57, 77
 Ch'in 74, 75, 79, 97
 Chine, art chinois 8, 9, 10, 11, 17, 24, 45, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73-5, 76, 78, 79, 80, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 121, 122, 124, 126, 129, 135
 Chippewa 71
 Choiseul (île) 133
 Cholula, Mexique 136
 Chou 24, 67, 72, 73, 74, 75, 80, 101, 121, 125, 126, 139, 32, 20, 22
 Chou k'ou tien 14
 Churinga (voir Tjuringa)
 Chypre 22
 Circum-Pacifique (art) 101, 163
 Cnossos (ou Knossos) 69
 Cobbler (hache de) (du dernier type) 101
 Colombie 103, 135, 136, 86
 Colombie britannique 65
 Congo 45, 140, 142, 166, 167, 168, 97-100, 100, 101, 103
 Coning Range (abri sous roche de) Australie 134
 Cook (îles) 131, 133, 67, 73-4, 52
 Cooke C. K. 161-2
 Cooper, James Fenimore 137
 Copan, Honduras 78
 Copte 165
 Copulation (scènes de) Variante de la figure accroupie 128, 129, 131, 44, 54
 Corée 10
 Costa Rica 103, 47
 Crapaud voir Ancêtre grenouille
 Crête 68, 69
 Criss 56
 Cuba 134
 Cueva de la Araña, Valencia 17
 Cueva de Castillo, Santander 1
 Cueva de Tajo de las Figuras, Cadix 16
 Cuillères 99, 49, 80, 42

- Cuivre (trésors) 46
 Culte des têtes de mort *voir* Têtes
 Culture (héros d'une) 129
 Cycladiques (idoles) 68, 23
- Daim 47, 8, 13, 15, 30, 1, 12, *voir aussi* : Cerf
 « Dame blanche » d'Aouanrhet 83
 Dan (tribu) 98
 Danemark 47, 69
 « Danseurs léopards » de Çatal-Hüyük 18, 19
 Danube 8, 68, 73; poteries danubiennes 19
 Davidson, David S. 133
 Dayaks 78, 80, 97, 98, 99, 44-6
 De Groot (professeur J. M.) 75
 Delacroix, Eugène 167
 Delaware (Indiens) 137
 Démembré (style) 23
 Dendroglyphes 121-2, 60c
 Desborough (miroir de) 28
Description de l'Afrique (Leo Africanus) 166
 Dimini 18
 Dionysos (culte de) 18, 19
 Disques en écaille 41
 Djarai 103
 Djerma 164
 Dogon 142, 162, 91, 94
 Domboshawa, Rhodesie 85
 Dongson (culture) 73, 77-9, 80, 97, 101, 44
 Dordogne 10, 14
 Douala (Cameroun) 91
 Dragons 73-4, 79, 80, 97, 98, 100, 101, 28
 Drakensberg 23
 Dravidiens 67
 Dualisme 67
 Duvensee, Lauenbourg 47
 Dzong 75
- Eberhardt, Isabella 167
 Écorce (peinture sur) 72, 133, 31c-e, 34, 50
 Écorce (tissu d') 54
 Écorce (sculpture sur) 122, 60c
 Edrisi 165-6
 Égeenne (région) 68
 Égypte 11, 17, 65, 67, 69, 129, 140, 144, 163
 Eilanden, Nouvelle-Guinée 58
 Élan 6, 7b, 10
 Éléphants 14, 73, 142, 144, 92
 El Mangal, Vera-Cruz, Mexique 34
 Enggano 103, 124, 134
 Équateur 24
 Espagne 8, 11, 14, 21, 41, 47-8, 69, 73, 140, 142, 165
voir également Franco-Cantabrique, style chasseur
 « secondaire »
 Esprits secourables 137, 81
 Esquimaux 9, 11, 17, 21, 46, 71, 73, 101, 125, 135,
 137, 138, 31a, 80, 7, 9, 10
 Étrusques 41, 164, 105
 Evenhus, Norvège 7a
 « Exercices spirituels » (Loyola) 23
 Expressionnistes 169
 Extrême-Orient 24, 101
- Fagg, Bernard 162, 101
 Fagg, William 163
 Fang 167
 « Fantaisiste-orné » (style) 78, 79-80, 100, 44-6, 44
 Fasa 164
 Faure-Smith 161
 Fauvistes 169
 Fayoum 45
 Femme éhontée 129, 43
 Fer (age du) 69, 76, 77, 80, 101
 Fermiers (peuples, art, styles) 8, 9, 10, 13, 16, 24,
 47, 48, 67, 68, 69, 73, 76, 101, 102, 121, 122, 126,
 127, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 162, 163
 Fertilité (croyances concernant la) 13, 14, 65, 68,
 102, 104, 122, 128, 129, 131, 137, 19-23, 14, 22,
 25, 43, 83
 Fezzan 165, 90
 Field (île de) 72
 Figures accroupies 9, 73, 101, 102-4, 121-2, 124-31,
 133, 134, 136, 163, 38, 54-9, 61, 37-9, 41-7, 58, 68,
 stylisées : 131, 133, 51, 83, 54-6, 59, 90
 en mouvement 128-9, 133, 67, 69
 art rupestre 127-8, 129
 superposées 131, 53
Voir également : Genoux pliés
 Figures accroupies superposées (motif) 131, 53
 Figures de Proue,
 du Cameroun 91
 Maori 36
 de Mélanésie 70
 Figurines féminines 7, 14, 15, 21, 68, 129, 20-3
 Finn timer, Norvège 4
 Flaubert, Gustave 167
 Fleuve Jaune 10
- Florès 80
 Font-de-Gaume, 21
 Formose, *voir* Tai-Wan
 Foucauld, Charles de 167
 France 8, 11, 14, 21, 41, 45, 69, 169
 Franco-cantabrique 8, 10, 11, 14-15, 19, 21, 23-4,
 41, 43, 44, 47-8, 73, 142, 161, 164, 1-3, 9, 1-6,
 13, 14
 Fresques (Çatal-Hüyük) 73, 18-19
 Frobenius, Léo 8, 41, 43, 164, 166
 Fulani, 161
- Gabon 167, 96
 Gao 161
 Garamantes 165
 Gaua, îles de Bank, Nouvelles-Hébrides 41, 66
 Geelvink (baie de) Nouvelle-Guinée 104
 Genoux pliés (motif de la figure aux) 101, 103, 128,
 133-4, 39, 70-9, 11, 48-52, 57, 100
 Geramut, Sumatra 77
 Gerzéenne (culture) 65-7
 Ghadamès 161, 165
 Ghana 105
 Gide, André 167
 Gilyaks (peuple) 126
 Glaciaire (période) 8, 10, 11, 21, 23, 41, 47
 Goths 165
 Gouburn (île de) 72, 34
 Grands lacs (Amérique du Nord) 46
 Grand-mère (culte de la) 68, 20-6
 Gravettienne (culture) 14, 15, 21
 Gréco-Romain 140
 Groenland 46
 Groote Eylandt 46
 Guatemala 103, 135, 136
 Guerrero (Mexique) 103, 136
 Guinée 140, 142, 164, 166
 Guyanes 24, 46, 127, 168
- Haches 14, 47, 76, 77, 78, 100, 101, 103, 33, 34
 « Hache ronde » 76
 Hagar Qum (Malte) 24
 Haida (Indiens) 46
 Halstatt (culture de) 69, 79, 104, 27
 Hal Tarzien (Malte) 69
 Han 10, 73, 75, 77, 79, 80, 97, 100, 101, 121, 139
 47-8, 24, 27
 Hannibal 144
 Harappa 65
 Harino-Uchi, Ichikawa 35
 Harpons 14, 45-6, 47, 100, 135
 Hawaï 127, 133, 77
 Hei-Tiki 37
 Heidelberg (homme d') 76
 Heine-Geldern, Robert von 79
 Hellénistique 164
 Hermès 80
 « Herminette quadrangulaire » 76
 Hérodote 165
 Heyerdahl, Thor 101
 Himalaya 135
 Hindouisme 67, 80
 Hinna, Norvège 7c, 10
 Hippopotame 14, 142, 144
 Hittites 70
 Hokkaido, Japon 126
 Holm, Éric 161
 Hominidés 11, 14, 76, 140, 142
 Homo habilis 14
 Homo zinjanthropus 14
 Honan 73, 74, 75
 Honduras 78
 Hong-Kong 75
 Hopei 74
 Hopewell Stage, Ohio 135
 Hottentots 142
 Hsaio T'un 73, 38
 Huai 74, 75, 79, 97, 99, 22
 Huai (vallée du) 74, 75
 Hunan 74
 Huns 24
 Hurons (Indiens) 137
 Hurrites 70
- I (orientaux) 121
 I (tribu) 75
 Ica 58
 Iénisséi 72, 30
 Ifé, Nigeria 161, 163, 95
 Igorot 104
 Ikat 26
 Îles britanniques 47, 69, 25
 Images servant à chasser les mauvais esprits 103, 124,
 131, 96, 53, 68
 Indes 8, 10, 14, 24, 46, 65, 67, 77, 80, 129, 135, 166
 Indiens d'Amérique *Voir* Amérique
- Indo-Américain (art) 9, 71, 80, 101, 126, 135, 136-9
Voir également les noms de tribus
 Indochine 10, 46, 79, 80, 130
 Indonésie 8, 9, 11, 24, 46, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 78,
 79-80, 97-100, 101, 103, 104, 121, 127, 129, 133,
 134, 140, 162, 163
 Indus (vallée de l') 65, 67
 Inua 7
 Iran 9, 65
 Irlande 69, 26
 Islam 80, 127, 140, 142, 164, 165, 166, 167, 168,
 169, 38, 90, 94
 Issyk-Kul (lac) 45
 Ivoire (Côte d') 94
 Ivoire (figurines en) 14, 21
- Jabbaren (abri sous roche de) Tassili-n-Ajjer 82
 Jade 31, 37
 Jaguar (motif de l'œil de) 79
 Jaguars 73, 88, 80
 Jaintia 77
 Japon 10, 17, 21, 45, 46, 73, 126
 Java 14, 76, 80, 103, 56
 Java (« Homme de ») 76
 Jéricho 10, 67
 Jomon (poterie) 73, 35
 Jung 75
 Jungfernhohle, Franconie 19
- Kai 97, 103
 Kalahari (désert de) 140, 142
 Kangourou 72, 34
 Kansas 71
 Kansu 73, 30
 « Karasuk » (culture) 73
 Karlgrén, Bernard 121
 Kasai (velours) 101
 Katanga 140, 167
 Kauffmann, H. E. 122, 124
 Kazakhstan, défilé de Tamgaly 48, 73
 Kenya 14
 Khargur-Talch (Libye) 87
 Khartoum 45
 Khasi 77
 Kimberley, Australie 128, 134
 « Amas de résidus » 47
 Klee, Paul 169
 Klotefoss 6
 Korvar 103, 122, 125
 Korvars à baguettes 125
 Kroë (Sumatra) 35
 Kuban (ou Kouban) 41
 Kuduo 125
 Kuhn, Dr Herbert 21
 Kouriles (îles) 126
 Kurumba 93
 Kuskokwin (masque esquimau) 9
 Kouango, Congo 103
- Labrador 46
 Lac Batuecas 21
 Lamin 21, 23
 Laos 80, 102
 Lapons, 11, 21, 23, 41, 43-4, 7e, 12
 Lascaux 11, 21, 44, 9, 1, 4-6, 8, 13
 La Tène (culture) 69, 28-9
 Laussel (Vénus de) 14
 Leakey, Dr L. S. B. 14
 Leo Africanus 166
 Letti (ou Leti) (île) 103, 124
 Levalloisien (écaillage) 14
 Levant 8, 47-8, 135
Voir également « style chasseur secondaire »
 Levanzo, Grotta di (îles Égades) 13
 Lhote, Henri 143, 144, 161
 Li Chi 121
 Licorne 27
 Lions 24, 41, 43
 Lorentz, Nouvelle-Guinée 130
 Lorthet 5
 Losange (motif du) 45, 72, 103, 124
 Lu, Chine 75
 Lung Shan 121
 « Luth de Gassire » (le) 164
 Luzon (ou Luçon), Philippines 77, 80, 104, 42
 Lyautey (maréchal) 167
- McCluer (golfe de) Nouvelle-Guinée 31b
 Madagascar 8, 80, 134, 140, 162, 163
 Magdalénien 14, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 73, 135,
 136, 161
 « Magiques » (baguettes) 103, 127, 131, 35, 66, 36
 Magique (chasse) 13, 17-24, 41, 43, 44, 71, 126,
 3, 6, 9, 1-10, 72
 Maglémosien 45, 102, 52
 Mahalbi 43

- Maïde 21
Main (motif de la) 1, 2, 84, 85
« Maître des bêtes et des poissons » 127
Maîtresse des Animaux 23, 44, 14
Makondé 97, 102
Malaisie 72, 76
Mali, Afrique occidentale 142, 162, 91, 90
Malte 69, 24
Mandchourie 10, 45
Mangareva 133
Maoris (peuple) 100, 36, 31, 37, 62
Marabouts 167
Maracà 136
Marajo 136
Marandellas, Rhodésie 88
Mari 21, 23
Marind-Anim 72, 33
Maroc 165, 166, 167
Marquises 8, 46, 73, 100, 101, 121, 122, 127, 131, 133, 51, 60b, 68, 75
Maru 127
Mas-d'Azil (le), Ariège 47
Masques 19, 124
Batak 63
Chinois en bronze 24
Esquimaux 17, 101, 7, 9, 10
Indiens américains 17, 101, 65
Noirs africains 125, 134, 142, 143, 163, 167, 169, 98, 102-3
Océaniques 101, 125, 134, 64, 61, 71
Mexicain 75
Masque de monstre (motif) 73
Matabéléland, Rhodésie 161
Maternus, Julius 165
Mauritanie 165
Maya 78
Mbulu Ngulu (figure) 96
Mégalithique 68, 69, 76, 77, 78, 102, 103, 24-6
Mélanésie 76, 100, 101, 103, 125
Ménangkabau 80, 97
Menghin, Oswald 46
Menhirs 69
Mergui (archipel) 46
Mérimee, Prosper 167
Mésolithique (période) 45, 47-8, 164, 52
Mésopotamie, 8, 14, 24, 41, 43, 65, 80, 100
Mexique 9, 11, 24, 68, 103, 135, 136, 139, 34, 46, 75-6
Microlithes 47
Mindanao, Philippines 39
Minnesota 71
Minoen 68
Minousinsk 24, 73
Miro, Joan 169
Mississippi (vallée du) 135, 136, 137
Mixtèque 75, 76
Moluques 80
Monachisme 165
Monophysite (chrétienté syrienne) 165
Mossi 94
Motifs animaliers superposés 99, 100, 127, 47, 25
Motif de l'animal vu de face 41, 73, 80
Moustérienne (culture) 14
Moyen-Orient 8, 9, 10, 11, 12, 14, 24, 43, 48, 67, 68, 69, 70, 73, 80, 100, 101, 129, 140, 142, 143, 144
Mtoko (grotte de) Rhodésie 92
Murray, Australie 131
Musulmans 165
Mutato 127
Naga 77, 80, 97, 98, 99, 100, 122, 126, 43, 50
Naga à volutes 99, 100, 50
Naga-Mère 99, 100
Nangaia, îles Cook 133
Naskapi 136
Naufkluft, Afrique du Sud-Ouest 89
Navaho (Indiens) 138
Nazca 45
Néanderthal (« homme de ») 14, 42
Nègre (art) 9, 10, 101, 140, 142, 162-4, 166, 91-105, 90-1, 93-103
Néolithique 8, 46, 47, 65-8, 76, 79, 102, 121, 122, 129, 139, 142-3, 144, 162, 163
Nerval, Gérard de 167
New Grange (Irlande) 69, 26
New Mexico 137
Nias, 77, 80, 103, 124, 133, 71-2
Nicobar (îles) 46, 68
Nieuwenhuis, A. W. 98
Niger 140, 143, 144, 161, 162, 166
Nigeria 140, 161, 162, 163, 102-4
Nil 45, 140, 143
Nineveh 41
Ning-Ting-Hsien 30
Niska 65
Noire (mer) 73, 79
Nok (culture) 162-3, 101
Nomades montés (style des) 9, 11, 24, 48, 67, 69, 70-3, 75, 80, 97, 98, 99, 100, 101
14, 27, 29, 40-8, 20, 22, 23, 25, 27-8
Nomades (peuples) voir « style des nomades montés »
Norvège 23, 41, 43, 72, 6, 7a-d, 10-11
Nouvelle-Bretagne 125, 49, 63
Nouvelle-Calédonie 127, 128, 129, 133, 134, 64, 59
Nouvelle-Georgie 104
Nouvelle-Guinée 46, 72, 76, 78, 80, 97, 100, 103, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 31b, 33, 58, 32, 42, 50, 67, 69, 73
Voir également Sépik
Nouvelles-Hébrides 125, 127, 131, 133, 62, 41, 66, 71
Nouvelle-Irlande 131, 48
Nouvelle-Zélande 46, 73, 100, 121, 124, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 36, 78, 31, 37, 62, 64
Nue (déesse) 129, 43
Nuer 45
Numidie 165
Nuragiques (figurines) 69, 73
Oaxaca (État, Mexique) 136, 75
Oba (rivière) Nouvelle-Guinée 131
Océanie 9, 10, 24, 68, 73, 100, 101-34, 139, 163, 169
Voir aussi Mélanésie, Nouvelle-Guinée et Polynésie.
Ogooué, Gabon 167
Oiseaux (motifs d') 21, 26, 79, 99, 100, 4, 22, 43, 58, 94
Ojibwa 71
Olduvai (gorges de l') Tanzanie 11, 14, 140
Olmec 34
Olorgesailie, Kenya 14
Oni d'Iffé 95
Ordos 24, 72, 73, 97, 98, 99, 100, 14, 25
Os incisifs 14, 15, 41, 45, 5
Ostiaks 71
Othello 166
Ours (culte de l') 21, 24, 126-7, 4
Paléolithique 14, 17, 21, 43, 45, 48
Palestine 8
Pamir 70
Panama 71
Pangwe 167
Pan Shan 30
Papouasie 131, 134, 50, 61
Pâques (île de) 101, 127, 133, 79, 53
Paracas 11, 74
Pasemah (plateau de) Sumatra 77
Pastoral (style) 73 voir également Bovidien (style)
Paumari (Indiens) 82
Pazyryk 70, 15, 16
Pech-Merle, Cabrerets 2
« Peintures rupestres d'Europe » (Dr H. Kuhn) 21
Pékin 11, 14
« Pékin » (« homme de ») 76
Père buffle 43
Pérou 9, 46, 65, 68, 80, 101, 124, 127, 129, 135, 136, 138, 139, 88, 89, 11, 40, 45, 55-8, 74, 77, 79-81
Persépolis 41
Peul 161
Phazania 164, 165
Philippines 76, 77, 80, 103, 104, 131, 133, 39, 42
Picasso, Pablo 167, 169
Pindal (grotte de) Espagne 41
Piquetage 161
Pitcairn 127
Pithécanthrope 76
Pléistocène 14, 76, 142
Polynésie 76, 100, 101, 103, 128, 133, 136, 139
Poisson 72, 73, 5, 8, 31b-e, 31
Porro (masque de la société secrète) 98
Poterie 47, 65-7, 68
de style caddoan 84
de style chinois (néolithique) 73, 75, 104, 121, 30
de style colombien 86
de style danubien 19
de style équatorien 87
de style grec néolithique 18
de style japonais (Jomon) 73, 35
de style péruvien 65, 88, 55, 56, 74, 81
de style indien (Pueblo) 12
de style indien (Zuñi) 137, 12
de style de la vallée du Sépik 32, 73
Ptolémée 165
Pueblo (Indiens) 71, 135, 137, 138, 12
Puma 81
Punuk 135
Pyramides 76, 139
Pyrénées 41, 47
Quachita (Louisiane) 84
Raiavavae 133
Rarotonga, îles Cook 133, 67, 73-4
Rayons X 12, 41, 43, 44, 45, 71, 72, 135, 137, 139
5-7, 11, 30, 32-4, 11, 12, 60
stylisé 72, 31, 40
Renne 43, 44, 48, 65, 70, 71, 73, 100, 102, 7c-f, 14, 16, 27, 26
Rhinocéros 14, 24, 144, 89, 92
Rhodésie 88, 92
Röder, Josef 127
Roger II de Sicile 166
Roland (baie de) 45
Romain (art) 24
Roman 169
Romantisme 167
Roti 103
Rousseau, Henri 167
Rupestre (art, peintures)
Afrique du Nord 17, 23, 24, 41, 140, 142, 143, 144, 161, 90, 82-4, 86-7
Afrique du Sud 11, 23, 48, 140, 142, 161-2, 85, 88-9, 92
Allemagne du Nord 69
Amérique centrale 24
Amérique du Nord 24, 71
Amérique du Sud 12, 24, 25, 8
Arctique 41, 44-5, 4, 6, 7a-d, 10, 11
Australie 11, 12, 21, 24, 45, 46, 48, 72, 124-5, 127
Asie centrale 48, 73
Franco cantabrique 8, 10, 11, 14-5, 19, 21, 23-4, 41, 43, 44, 47-8, 73, 142, 161, 164, 1-3, 5, 9, 1-6, 13-14
Indien 48, 72
Nouvelle-Guinée 72, 127, 31b
Océanie 127-8, 129, 133, 134
Russie 41, 7f
Scandinavie 24, 43, 44, 69, 71, 72, 4, 7a-d
Sibérie 24, 71, 72, 30
Sicile 48, 13, 15
Style chasseur « secondaire » 8, 9, 11, 47-8, 73, 135, 161, 164, 16, 17
Rurutu (îles Tubuai) 76
Russie 14, 41, 45, 69, 72, 73, 7f
Rydh, Hanna 104
S. (dragons en) 74
Sable (dessins sur) 138
Sahara 9, 24, 43, 101, 140, 142, 143, 144, 161, 162, 164 voir également art Rupestre (Afrique du Nord)
Saibai (île), détroit de Torrès 61
Saint Augustin 165
Saint-Domingue 8, 136
Saint Ignace de Loyola 23
Saivo 44
Saka 75
Sakachi 7b
Sakalave 163
Sakhalin 126
Salayar 97
Salisbury (plaine de) 69
Salomon (îles) 103, 104, 129, 133, 134, 33, 70
Samarra 65
Samoa 54
Sardaigne 7, 69, 73
Sarmates 24, 75, 79, 100
Sautuola, baron 21
Scalp, voir Têtes
Scandinavie 21, 24, 43, 47, 71; voir également : Danemark, Norvège, Suède
Schweger-Hefel, Anne-Marie 164
Sculpture
d'Amérique centrale 46, 47, 78
chinoise 38, 20, 21, 22
d'Hallstatt 27
indonésienne 42-6, 53-8, 61, 66, 70-2, 36, 38, 68
mélanésienne 62, 48, 49, 51, 52, 59, 70
nègre 91-122, 104, 91, 93-105
des Nomades montés 41
néolithique 20, 3
nord-américaine 81, 85
paléolithique 3, 14
polynésienne 67-9, 73, 74-9, 53, 62
de la vallée du Sépik 43
sud-américaine 83, 89, 81
Voir également : Bronzes, Jade, Masques, Poterie, Cuillères
Scythes 24, 73, 80, 40, 41
Seiza 121
Sentani (lac) 78
Senufo 94
Sépik (vallée du) Nouvelle-Guinée 97, 124, 32, 43, 67, 69, 73
Serofo 45
Serpent céleste (motif) 80, 99, 39, 76, 77

Serpent (motif) 21, 65, 67, 80, 125, 59c, 95, 22, 26, 77, 88, 92
 Serpent-oiseau (motif du) 22
 Shang 24, 72, 73, 121, 125, 139, 140, 21
 Shapiro, H. L. 73, 121
 Shi-Chai-San 78, 79, 97
 Shih-Chi 75
 Shih-Ching 74, 75
 Shintoïsme 17
 Shortland (île) 104
 Sibérie 13, 17, 19, 21, 23, 24, 41, 43, 45, 46, 70, 71, 72, 73, 78, 99, 126, 134, 137, 138, 30
 Sicile 48, 15
 Sitka et Wrangell, Alaska 81
 Siyalk 65
 Skogerveien, Norvège 41, 7d, 11
 Soan (rivière) 14
 Solutréen 14
 Soudan 45, 140, 144, 164, 165, 167
 Spirale (motif) 8, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 80, 97, 98, 100, 101, 135, 136, 19, 26, 29, 36, 38-40, 82, 12, 20, 23, 24, 28-32, 35, 39, 40, 64, 69, 72, 101
 Spirale frettée (motif) 40, 58
 Spirale sinueuse (motif) 79, 80, 97, 139, 40, 58
 Spiro (tumulus de) 85
 Stellmoor, Ahrensbourg 45
 Steppes 11, 24, 69, 70-1, 73, 75, 101 voir également :
 Style des Nomades montés, Ordos
 Stonehenge 69, 25
 Strelce 21
 Strettweg (char de) 69, 27
 Styrie 69, 27
 Suède 43, 44
 Suisse 21
 Sumatra 76-7, 78, 80, 97, 103, 127, 131, 55, 57, 61, 66, 29, 35, 36
 Sumba 99, 103, 26
 Sumer 67
 Suse 41, 104
 Swift Creek, Floride 135
 Syrie 8, 70, 165
 Tahiti 125, 126, 133, 65
 Taïwan 10, 80, 99, 130, 134, 39
 Tambours
 des Chamans lapons 41, 43 44, 7e, 12
 Dongson 78, 79
 de Sumatra 77, 79
 de Tubuai 69
 Tamgaly (défilé de) Kazakhstan 48, 73

T'ang 10
 Tangaroa 67, 76
 Tanimbar 103
 Tanka 17
 Tanzanie 11, 14, 102
 Taoïsme 17
 T'ao t'ieh 73
 Tassili-n-Ajjer, Algérie 24, 143, 144, 161, 82-3, 86
 Tatar Pazardjik 20
 Tatouage (motif) 99, 100, 121-2, 60b
 Taureaux 21, 41, 43, 69, 13
 Tchad (lac) 140, 142, 143
 Tell Halaf 70
 Tello 41
 Te Rongo 73-4
 Terre de Feu, 9, 46, 135
 Tertullien 165
 Têtes (chasse aux) 102, 122, 124-5, 137, 139, 39, 85, 88-9, 96, 62-7, 69-71, 73-5
 Textiles
 Bagobo 39
 Batak 29
 de Bornéo 103
 de Kroë 35
 nègres 142, 39, 90, 101
 péruviens 129, 11, 40, 45, 57, 77, 79, 80
 Sumba 103, 26
 Thaïlande 80, 102
 Thessalie 18
 Thuringe 104
 Tiahuanaco (style) 79-81
 Tibet 17
 Tigres 73, 74, 98, 139, 40, 20-1, 24
 Tik 75
 Tiki 133, 37
 Tilantongo 75
 Timor 80, 97, 99, 100, 103, 49
 Ti-n-Tazarift (abri sous roche de) Tassili-n-Ajjer 86
 Tjuringa 131, 37
 Tlingit 81
 Togo 164
 « Tombeau des Sept Frères » Kuban, 97, 41
 Tombouctou 164, 166
 Tonga 133
 Tonkin 79
 Torralba 14
 Torrès (déroit de) Nouvelle-Guinée 46, 104, 61
 Totem 131 voir également : Bâtons d'ancêtres
 Touareg 143, 161, 167
 Trappe (motif) 24, 43, 44, 9, 1, 4-6, 8

Tripolitaine 161
 Tripolye (culture) 72, 73
 Trois Frères, Les (grottes) 41
 Trundholm (char du soleil) 69
 Tsi-min 121, 59 c
 Tubuai (îles) 133, 69, 76
 Tuc d'Audoubert (Le), (Ariège) 3

Ukraine 73
 Uli (figure) 48
 Unamuno, Miguel de 23
 Urua, Congo 97-100

Val Camonica 69
 Valltorga (gorges de) 21
 Vega, Lope de 21
 Venezuela 71, 103, 135, 136
 Vénus (de Laussel) 14, 43, 14
 Vénus (de Willendorf) 14
 Vietnam 77, 79, 102
 Virginie 71
 Volta 161, 93
 Volute (motif) 139

Wa 103, 121, 122
 Wadi Masauda (Fezzan) 90
 Wadi Sera, Libye 84
 Wahungwe (mythes) 88
 Waika 71
 Wallaby 50
 Walton, James 161
 Wang Mang (empereur) 77
 Wetar 103
 Willendorf (Vénus de) 14
 « Wiltonien » 162
 Wonallirri, Australie 128
 Wondjina. peintures rupestres 124-5, 128

Xochipilli 46

Yang Shao 104, 121, 59, 60a
 Yaoundé 95
 York (pointe d') 46
 Yoruba 163, 164, 167
 Yu 21

Zambèze 161
 Zaysan (lac) 45
 Zoomorphique voir Style animalier
 Zuñi (Indiens) 137, 12

Sources iconographiques

Nous remercions vivement tous ceux qui nous ont aimablement autorisés à reproduire dans ce livre des extraits de leurs collections, à savoir :

The Frobenius Institute, Francfort-sur-le-Main. *En couleurs* : 84, 87, 89, 92; J.-D. Lajoux, dans son livre : « Tassili-n-Ajjer », Les Nouvelles Editions du Chêne, Paris. *En couleurs* : 82.; H.-V. Walter, Belo Horizonte, Brésil. *En noir et blanc* : Museum für Völkerkunde, Munich.

Les illustrations suivantes ont pour origine :

En couleurs : British Museum, Londres 60, 76, 96; Cleveland Museum of Art 22; Dornauf Graphik, Francfort-sur-le-Main 84, 87, 89, 92; Dumbarton Oaks, Washington, D.C. 11, 34, 75, 78; Hans Hinz, Bâle, 1, 4, 5, 6, 8, 13; Michael Holford, Londres, 7, 9, 12, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 79, 80, 81, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103; J.-D. Lajoux-Rapho, Paris, 82; Henri Lhote, Paris, 83, 86; The Robert H. Lowie Museum of Anthropology, Université de Californie, 10; MAS, Barcelone, 3; James Mellaart, Londres, 18, 19; Museum of the

American Indian, Heye Foundation, 65, 72; Museum für Völkerkunde, Munich, 28; Peabody Museum, Harvard University, 53; Queen Victoria Museum, Salisbury, Rhodesie, 85, 88; Rietberg Museum, Zürich, 17, 90; Tom Scott, Edimbourg, 61; Achille B. Weider, Zürich, 2, 14; Wettstein et Kauf, Zürich, 17, 90.

En noir et blanc : Aerofilms, Londres, 25 ; Archives Photographiques, Paris, 22; Australian News and Information Bureau, 37; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich, 19; Bord Failte Eireann, Dublin, 26; British Museum, Londres, 28, 29, 45, 46, 73, 74, 76, 77, 101; Forman, Prague, 21; Paolo Graziosi, Florence, 13, 15, 90; Michael Holford, Londres : 14, 36, 44, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105; D. Hughes-Gilbey, Londres, 65; Hunterian Museum, Glasgow, 78; Landesmuseum Joanneum, Graz, 27; Malta Government Tourist Board, Valletta, 24; MAS, Barcelone, 1, 16, 17; B. Moosbrugger, Zürich, 91; Museum of the American Indian, Heye Foundation, 81, 84, 85; Museum für Völkerkunde, Bâle, 58, 62; Museum für Völkerkunde, Munich, 12; Musée National, Athènes, 18, 23; Sakamoto, Tokyo, 35; Naturhistorisches Museum, Vienne, 20; Rietberg Museum, Zürich, 70, 91; Tromso Museum, 4; Universitets Oldsaksamling, Oslo, 7, 11; Videnskapsselskapets Oldsaksamling, Trondheim, 10; Deref Walter, Belo Horizonte, Brésil, 8; Achille B. Weider, Zürich, 2, 3; Yan, Paris, illustration de la page 7.